



HAL
open science

Recherches sur le thème de la vie retirée du monde dans la poésie morale du Siècle d'or espagnol

Jeanne-Marie Cam

► To cite this version:

Jeanne-Marie Cam. Recherches sur le thème de la vie retirée du monde dans la poésie morale du Siècle d'or espagnol. Littératures. Université Rennes 2, 2019. Français. NNT : 2019REN20037 . tel-02507034

HAL Id: tel-02507034

<https://theses.hal.science/tel-02507034v1>

Submitted on 12 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2
COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Espagnol*

Par

Jeanne-Marie CAM

Recherches sur le thème de la vie retirée du monde dans la poésie morale du Siècle d'or espagnol

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 30 Novembre 2019
Unité de recherche : **CELLAM**

Rapporteurs avant soutenance :

Mme Marie-Eugénie KAUFMANT, Professeure des universités, Université de Caen-Normandie
Mme Hélène TROPE, MCF HDR, Université Sorbonne-Nouvelle - Paris 3

Composition du Jury :

Examineurs :

Mme Bénédicte COADOU, PRAG, Université Rennes 1
Mme Marie-Eugénie KAUFMANT, Professeure des universités, Université de Caen-Normandie
M. Luc TORRES, Professeur des universités, Université Rennes 2
Mme Hélène TROPE, MCF HDR, Université Sorbonne-Nouvelle - Paris 3

Dir. de thèse :

M. Ricardo SAEZ, Professeur Émérite, Université Rennes 2



UNIVERSITÉ RENNES 2

Unité de Recherche CELLAM

Ecole Doctorale – Arts, Lettres, Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Recherches sur le thème de la vie retirée du monde dans la poésie morale du Siècle d'or espagnol

Thèse de Doctorat

Discipline : Espagnol

Présentée par Jeanne-Marie CAM

Directeur de thèse : Monsieur Ricardo SAEZ

Soutenue le 30 novembre 2019

Jury :

Mme Bénédicte COADOU, PRAG, Université Rennes 1 (Rapporteur)

Mme Marie-Eugénie KAUFMANT, Professeure des universités, Université de Caen-Normandie (Rapporteur)

M. Luc TORRES, Professeur des universités, Université Rennes 2 (Rapporteur)

Mme Hélène TROPE, MCF HDR, Université Sorbonne-Nouvelle - Paris 3

M. Ricardo SAEZ, Professeur Émérite, Université Rennes 2 (Directeur de thèse)

2

Antonio de Guevara :

Tiene la Corte un no sé qué, un no sé dónde, un no sé cómo y un no te entiendo, que cada día hace que nos quejemos, que nos alteremos, que nos despedamos, y por otra parte, no nos da licencia para irnos.

Menosprecio de Corte y alabanza de aldea, chapitre 15.

Je souhaite remercier vivement Monsieur Ricardo Saez pour m'avoir initiée à la poésie baroque et guidée, par ses conseils, dans mes travaux de recherche avec patience et bienveillance depuis les années de master, qu'il veuille trouver ici l'expression de ma gratitude.

Je saisis également l'occasion pour adresser mes remerciements à la personne qui s'est investie dans le laborieux travail de relecture ainsi qu'à l'angliciste qui s'est pliée à l'exercice de la traduction en quatrième de couverture.

Table des matières

Introduction	10
I. Rapport à soi et rapport à l'autre dans la série textuelle	41
I. 1. L'autre : une <i>figura correctionis</i> dans un hors-monde	44
I. 1. 1. Deux conduites opposées, désincarnées, marquées par la présence des déictiques	47
A - Benito Arias Montano, « <i>Quien las graves congojas huir desea,</i> »	47
B - Lupercio Leonardo Argensola « <i>Quien voluntariamente se destierra,</i> »	51
C - Lupercio Leonardo Argensola « <i>Tras importunas lluvias amanece,</i> »	54
D - Francisco de Rioja « <i>¡Ô rotos leños i mojado lino,</i> »	58
E - Juan de Arguijo, « <i>En segura pobreza vive Eumelo</i> »	59
I. 1. 2. Le sonnet : une matérialité poétique réduite	62
I. 2. L'omniprésence du moi : le poème comme pause introspective	68
I. 2. 1. La voix poétique face à elle-même	69
A - Fray Luis de León, <i>Canción a la vida retirada</i>	70
B - Francisco de Aldana, <i>Reconocimiento de la Vanidad del mundo,</i>	80
C - Francisco de Aldana, « <i>El ímpetu cruel de mi destino</i> »	81
D - Luis Carrillo de Sotomayor, « <i>Pues servís a un perdido, y tan perdido,</i> »	84
E - Gonzalo de Córdoba, « <i>Cuando reparo y miro lo que he andado</i> »	88
I. 2. 2. La voix poétique et ses interlocuteurs fictifs	97
A - Fernando de Herrera, Élégie VI : « <i>D'aquel error en que viví engañado,</i> »	97
B - Luis de Góngora : « <i>Malhaya el que en señores idolatra</i> »	106
I. 2. 3. Les tercets de 1609, texte de l'hybridation	115
A - Les tercets et la seconde Épode d'Horace	115
B - Les tercets et la question du genre	118
I. 2. 4. L'épître : une voix poétique plurielle	125

A - L'épître, son périphrase et sa trajectoire poétique	126
B - L'écriture « de la non fictionnalité ».....	127
C - L'identification du locuteur textuel au sujet poétique : une voix plurielle.....	128
I. 3. L'antagonisme comme structure	145
I. 3. 1. Andrés de Perea, « <i>¡Por cuán dichoso estado</i> ».....	145
I. 3. 2. Antonio Enríquez Gómez, alias Francisco de Zárata, <i>Canción, Excelencias del retiro en el campo</i> : mélange des deux pôles thématiques dans le tissu textuel.....	148
I. 3. 3. Francisco de Zárata, <i>A la quietud de la vida de aldea</i>	154
I. 3. 4. Juan de Jáuregui, <i>De la felicidad de la vida</i>	160
Conclusions provisoires.....	165
II. Géographie et géométrie variable des lieux communs	167
II. 1. Pragmatisme et idéalisation du lieu de la <i>aldea</i> : <i>Menosprecio de corte y alabanza de aldea</i> d'Antonio de Guevara	168
II. 2. Les clichés thématiques et prédicats métaphoriques : les jalons de l'écriture de la vie retirée du monde	175
II. 2. 1. Précisions méthodologiques et conceptuelles sur le choix des entrées du tableau	176
II. 2. 2. Recensement des motifs, des clichés formels et thématiques	179
A - Tableau.....	179
B - Les lieux communs et espaces retirés : premiers constats à la lecture du tableau ...	184
II. 3. Le <i>locus amoenus</i> : projeter de l'humain sur du naturel	185
II. 3. 1. L'espace naturel sauvage.....	187
II. 3. 2. Le sous-bois, la prairie, la vallée et les champs : un écosystème harmonieux ...	189
II. 3. 3. Les oiseaux, le ruisseau et l'arbre : le cadre bucolique élémentaire	193
A - La triade bucolique et sa représentation sonore.....	194
B - Les arbres et leur ambivalence métaphorique	202
C - Les oiseaux : liberté et servitude	202

D - L'élément liquide, cœur de cet environnement naturel	204
II. 3. 4. Le désert : la projection morale du désir de solitude.....	217
II. 3. 5. L' <i>aurea mediocritas</i> : repas rustique et couche sommaire	224
Conclusions provisoires.....	231
III. Altération, évolution et invention dans l'écriture de la vie retirée du monde	234
III. 1. L'évolution du thème selon une perspective diachronique	235
III. 1. 1. La femme, amante ou épouse : deux présences poétiques et philosophiques contrastées	236
A - Juan Boscán, l'Épître à don Diego Hurtado de Mendoza : l'épouse condition de l'épanouissement dans l' <i>aurea mediocritas</i>	237
B - L'amant éconduit : le <i>vir prudens</i> doit s'éloigner des passions amoureuses et se retirer du monde à cette fin	249
C - L'épouse modèle, compagne du laboureur : motif bucolique et réactivation baroque du thème.....	255
III. 1. 2. Évolution de la place du destinataire	264
III. 2. Amplification et distorsion : le prisme baroque.....	268
III. 2. 1. L'ombre de Luis de Góngora	269
III. 2. 2. Déformations et amplifications : continuer à convaincre	272
A - Le stéréotype verbal du « <i>beatus ille</i> » et son évolution diachronique	272
B - Inflation sémantique et syllabique : le cas des adverbes d'intensité et des pronoms interrogatifs.....	278
C - La « cabane » et la « chaumière » : deux espaces représentatifs d'une tendance baroque au dépouillement moral.....	283
III. 2. 3. Francisco de Quevedo, une perspective baroque et cynique du thème : la retraite et la mort	285
III. 2. 4. L'altération ultime : le renversement du motif, « <i>Contra la soledad</i> »	297
III. 3. De l' <i>inventio</i> et de l' <i>imitatio</i> : une voix poétique et sa voie	302
III. 3. 1. Pedro Espinosa, <i>poeta pincel</i> , et la solitude de son jardin	303

III. 3. 2. Bartolomé Leonardo de Argensola réinvente le genre, réunit les contraires en conciliant le retour au texte-source et l'actualisation du modèle horatien	310
III. 3. 3. La <i>Epístola moral a Fabio</i> ou la modération d'un texte « hors norme »	319
A - Une structure argumentative élaborée mais discrète.....	320
B - Un style clair et musical au service de l'argumentation	336
C - S'affranchir de l' <i>ornatus</i> baroque : une posture tant éthique qu'esthétique	339
D - Les images : un signifiant concis, un signifié élargi.....	347
Conclusions provisoires.....	350
IV. Écrire la solitude en docte compagnie : Séville, matrice d'écriture	356
IV. 1. Séville « <i>puerta y puerto del Nuevo Mundo</i> » (Alonso de Morgado).....	357
IV. 1. 1. L'essor économique	358
IV. 1. 2. Les prémices du déclin de la ville	360
IV. 2. Générations de poètes et générations poétiques : Séville à l'aune du XVII ^e siècle	364
IV. 2. 1. Quelques précautions quant au découpage générationnel	366
A - Une question d'âge.....	367
B - Une question géographique	371
IV. 2. 2. Une génération de poètes sévillans	374
A - L'héritage classique	374
B - L'influence de la formation chez les Jésuites.....	376
C - Le spectre du divin Herrera et de l'École sévillane.....	379
IV. 2. 3. Une génération d'hommes liés par le commerce avec les Indes	381
A - Administrer les échanges avec le Nouveau Monde.....	382
B - Le commerce en héritage	385
IV. 3. Solitude et amitié littéraire, comme « un air d'académie » ?	390
IV. 3. 1. Lectures partagées et oralité dans les cénacles poétiques	391
IV. 3. 2. La notion d'Académie au XVII ^e siècle	395

A - Le terme « <i>Academia</i> » entendu par Lope de Vega	395
B - Le cercle poétique selon Juan de la Cueva.....	399
IV. 3. 3. Appartenances variables	401
A - Des <i>lauristas</i> pas nécessairement sévillans	401
B - Une présence qui peut être intermittente	401
C - Des membres de diverses origines sociales	403
IV. 3. 4. Une production poétique hétérogène quant au genre et au style.....	403
A - Le profil poétique à part de Juan de Arguijo.....	404
B - Variété des formes poétiques.....	406
IV. 4. Des réseaux d'écriture dont témoignent les écrits.....	408
IV. 4. 1. Les écrits témoignent	409
IV. 4. 2. La matrice poétique sévillane : l'indéfectible amitié	415
A - Francisco de Rioja, <i>Silva IV, A don Fancisco de Villalón, l'ami absent</i>	417
B - Hernando de Soria Galvarro, <i>Epístola a su primo Lucas, le souvenir d'une belle amitié</i>	418
C - Francisco de Medrano, <i>Ode XXXI, A Don Alonso de Santillán, le retour de l'ami et l'invitation au partage</i>	420
D - Rodrigo Caro, <i>Épître à Juan de Robles,</i>	423
E - Francisco de Calatayud y Sandoval, <i>Silva al estío, l'amitié transparente comme de l'eau de source</i>	425
Conclusions provisoires.....	430
Conclusions générales.....	432
Annexes	438
Schémas.....	438
Juan de Arguijo	439
Hernando de Soria Galvarro	440
Francisco Rioja	441

Francisco de Calatayud	442
Rodrigo Caro	443
Francisco de Medrano	444
Juan de Jáuregui	445
Sources imprimées	446
Bibliographie complémentaire	461
Œuvres classiques.....	461
Œuvres poétiques du Siècle d'or.....	461
Ouvrages et articles de théorie littéraire	463
Histoire, courants littéraires et histoire des idées	465
Études critiques et monographies.....	467
Horace et le <i>beatus ille</i>	473
Corpus.....	475
Index des auteurs.....	478

Introduction

La volonté d'échapper aux contraintes et aux normes de la société, ne fût-ce que le temps d'une rêverie, accompagne la condition humaine depuis l'aube de la civilisation. Ainsi la thématique de la fuite du monde s'est-elle manifestée de tout temps, dans les Arts, telle une échappatoire à une altérité assimilée à un carcan oppressant, ainsi que le rappelle Begoña López Bueno, à l'occasion d'un article sur le motif du *beatus ille* :

[...] *el deseo de retiro resulta ser la expresión más connatural de quien como el hombre, ser social por naturaleza y por cultura, siente la necesidad al tiempo de preservar su intimidad cuando el entorno resulta o agresivo u hostil. Ello supone un doble movimiento : de rechazo, por una parte, de búsqueda por otra*¹.

Un tel constat met d'emblée en lumière l'indispensable prémice que constitue la confrontation d'une expérience personnelle au nœud communautaire comme impulsion nécessaire à la possibilité d'une vie retirée. Le caractère ambivalent de cet idéal de vie est ressenti comme un « exil », un lieu « hors de » l'espace social, dont il inverse les valeurs bien qu'il y jaillisse un acte de liberté, la décision individuelle d'échapper à l'asservissement.

Le point de départ de cette recherche doctorale repose sur l'analyse du célèbre poème d'Andrés Fernández de Andrada intitulé *Épître morale à Fabio* (1612²), menée à l'occasion d'un mémoire de Master 2 dirigé par Monsieur Ricardo Saez. Cette composition, si parfaite et concise dans le traitement de métaphores pourtant attendues, ne se laisse aborder sans une connaissance première de la série textuelle à laquelle elle appartient et qu'elle déborde, par

¹ Begoña LÓPEZ BUENO, « Beatus ille y Lope (A vueltas con un « Cuán bienaventurado ») », *Edad de Oro*, 1995, Vol. 14, p. 197.

² Cette date est l'année probable de rédaction si l'on considère cette poésie comme un reflet de la réalité biographique des deux personnages en situation, à savoir la voix poétique, Andrés Fernández de Andrada, et son interlocuteur, don Alonso Tello de Guzmán. En effet, ce dernier devint *corregidor* de la ville de Mexico, le 27 Octobre 1612, et, de ce fait, cesse d'être le courtisan décrit dans l'Épître. D'après Dámaso Alonso, l'Épître a donc été rédigée, au plus tard, quelques jours suivant cette décision « *los que tales nuevas tardaran en llegar a Sevilla* ». *El Fabio de la «Epístola Moral»: su cara y cruz en México y en España*, *Discurso*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1959, p. 21.

bien des aspects, ni sans la compréhension de la biographie de son auteur inscrite au cœur d'un contexte socio-historique mouvementé. Andrés Fernández de Andrada a vécu à Séville au début du XVII^e siècle. Courtisan, il embarque pour le Nouveau Monde, au mépris des sages conseils qu'il prodiguait à Fabio —don Alonso Tello de Guzmán— dans ses tercets. Dès lors, l'Épître, pourtant considérée comme un sommet du genre et du thème, dévoile l'appropriation et le renouvellement d'un lieu commun fort répandu depuis l'Antiquité, le *beatus ille*, en référence à l'ouverture de la Seconde époque d'Horace. Cet incipit, fréquemment usité par la critique, demeure une notion problématique tant elle apparaît comme réductrice. Nous y reviendrons.

En prolongement de ce mémoire et à la faveur de nos lectures, nous décidâmes d'élargir nos recherches sur ce thème aux poètes andalous dits « mineurs » contemporains de l'auteur de l'Épître à Fabio. Ainsi, nous souhaitons nourrir une réflexion sur les tensions au cœur de l'écriture poétique entre *imitatio* et *inventio* sous la plume d'auteurs ayant probablement partagé un même contexte socio-historique, un même héritage culturel et une même démarche créatrice. Pour mener à bien un tel projet, nous avons regroupé, sous forme de corpus, des poèmes de genres, de formes et de modalités énonciatives variables célébrant celui qui s'est retiré ou souhaite s'éloigner d'un espace communautaire, dans la lignée du *beatus ille* horatien. Rapidement, les limites d'une telle filiation sont apparues. En effet, la définition même du lieu commun du *beatus ille* demeurerait problématique sur ce point. Tout d'abord, le texte-source horatien reste ambigu quant à son idéal de vie loin des affaires, puisque la clause abrupte du texte situe ces descriptions bucoliques dans l'imaginaire d'un usurier. Par ailleurs, il met en scène l'existence d'un laboureur dépourvue d'antagonisme explicite avec le monde urbain. Enfin, les strates successives de la tradition poétique, puis la critique, n'ont conservé que ce vers, non seulement parmi l'œuvre horatienne, mais, plus généralement, au sein de cette thématique préexistante au poète de Vénose. En outre, il semble complexe de délimiter les prérogatives de celle-ci et de la hiérarchiser face à d'autres lieux communs ou images, tel que l'*odi profanum vulgus*, le *locus amoenus*, le mépris de cour et l'éloge de la vie rustique (*menosprecio de corte y alabanza de la aldea*), l'*aurea mediocritas*, la *vanitas vanitatum*, les *molestiae curialium*, le *vivere parvo* et bien d'autres. La célèbre anaphore horatienne, vidée de sa substance biblique, de son ambigüité et de sa nuance bucolique, s'est progressivement muée un cliché convoquant un idéal si vaste qu'il englobe tout ce qui a trait au courant pastoral alors en vogue, depuis la redécouverte des textes classiques de Virgile et d'Horace.

À cet égard, Gustavo Agraït a mené une étude diachronique au sujet du *beatus ille* en partant de ses origines grecques et latines. Il traite ce thème comme l'évocation du « *medio rústico*³ » c'est-à-dire de l'environnement naturel et agreste. Pourtant, comment rattacher, dans ce cas, l'Épître morale à Fabio à ce corpus de textes tant la géographie de la voix poétique est dénuée de référence à un *locus amoenus* naturel. Par ailleurs, la plupart des textes sévillans se détournent du motif du *ruris amator*⁴ pour célébrer une vie oisive et littéraire (l'« *otium cum litteris* » de Sénèque). Aussi, l'ouvrage de Gustavo Agraït mêle-t-il simultanément l'étude de l'influence tant stylistique que thématique, celle de la « *vida campestre*⁵ » de la seconde Épode d'Horace⁶. Servant de référence à son analyse, l'ouvrage de Baltasar Izasa Calderón *El retorno a la naturaleza*⁷ est cité à plusieurs reprises. Les deux exégètes associent donc la vie retirée à un espace naturel prépondérant et sublimé. Les lieux communs du *locus amoenus*, inspirés de l'imaginaire bucolique abondent dans le traitement du thème de la vie retirée du monde. Néanmoins cet *ornatus* Renaissance puis baroque ne constitue pas, ainsi que l'indiquent nos lectures poétiques, un passage obligé dans l'appropriation individuelle du discours impersonnel. En conséquence, la notion de *beatus ille*, ainsi usitée, ne rendrait pas compte de productions poétiques particulièrement conceptualisées, telle celle d'Andrés Fernández de Andrada ou d'auteurs sévillans parmi lesquels, Francisco de Medrano, ni de l'évolution diachronique du thème. En effet, l'absence d'environnement rustique ou de *locus amoenus* marque pareillement l'empreinte des poèmes moraux les plus sombres d'un Francisco de Quevedo, au crépuscule de sa vie. On en voudra pour preuve la chanson *El escarmiento*. C'est pourquoi, l'expression *beatus ille*, trait d'union entre les textes du corpus et de cette recherche, a été évincée des termes de notre sujet au regard des raisons que nous venons d'exposer.

³ Gustavo AGRAÏT, *El beatus ille en la poesía lírica del Siglo de Oro*, Río Piedras, Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1971, p. 72.

⁴ Noël Salomon insiste sur la distinction entre poésie rustique et poésie pastorale en vogue dès la fin du XV^e siècle : « Par opposition à la littérature pastorale, la littérature rustique, selon nous, est celle qui ne refuse pas de saisir dans la vie champêtre des éléments de réalité auxquels elle s'intéresse et qu'elle transpose esthétiquement. Ainsi sait-elle y puiser des notes comiques, burlesques, tragiques, poétiques, morales, lyriques ou pittoresques, même lorsqu'à la façon de la littérature pastorale elle fait de l'amour la grande affaire et du travestissement des personnages aristocratiques en bergers ou paysans une idée maîtresse ». Noël SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la « comedia » au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1965, p. XXI.

⁵ *Ibid.* p. 80

⁶ Particulièrement dans la lettre de la seconde Églogue de Garcilaso de la Vega ou bien la Chanson À la vie retirée de fray Luis de León.

⁷ Baltasar IZASA CALDERÓN, *El retorno a la naturaleza: los orígenes del tema y sus direcciones fundamentales en la literatura española*, Madrid, Gráficas España, 2^e éd., 1966.

Certaines études critiques ont étudié le motif de la *alabanza de aldea* comme le pendant au *menosprecio de corte*. Or, bien que fréquemment la quête d'un ailleurs, dans le corpus de textes que nous avons délimité, réside dans une écriture de l'antagonisme, ces modalités sont loin d'être systématiques et peuvent adopter les codes d'une réflexion profonde, une *mempsimoiria* (plainte sur son propre sort), ou dispenser à un destinataire les préceptes pour suivre le *secretum iter*. De surcroît, la géographie de ce divorce entre deux modes de vie n'implique pas nécessairement l'univers courtois mais parfois un espace citadin, la capitale andalouse par exemple, ou encore les lieux du pouvoir politique ou littéraire. Pareillement, la géographie de l'ailleurs poétique connaît autant d'actualisations que de poètes et ne se borne pas à l'univers campagnard de la « *aldea* », du hameau.

D'autres exégètes, c'est le cas de Karl Vossler⁸, ont centré leur réflexion sur la notion de solitude. Cependant, plusieurs poèmes se présentent comme des invitations à partager la douceur d'une amitié s'épanouissant dans la communion littéraire ; fuir le *vulgo* n'équivalant pas à fuir tous les hommes. Finalement, la définition des termes de notre sujet, à savoir l'étude du thème de « la vie retirée du monde », n'est, en conséquence, advenue que par la mise en perspective des textes poétiques et du caractère excluant de certains lieux communs, ainsi que par le constat d'une carence au sein de l'édifice critique relative à la dénomination et à la prise en compte de la pluralité de cette série textuelle. Il s'ensuit que l'émergence d'une thématique partagée soulève d'emblée la question du patron poétique ou, tout du moins, des critères d'appartenance minimale à cette tradition en questionnant, suivant le prisme duel de la création et de la réception, les leviers thématiques et stylistiques, d'une part, puis les attentes et les mécanismes de reconnaissance du lectorat espéré, d'autre part.

Comme le précise le titre de ce travail, nous avons restreint notre domaine d'étude à la poésie morale du Siècle d'or. Par « morale », nous entendons philosophique, dans la mesure où elle soulève des questionnements, tels que la quête identitaire, celle du bonheur et confronte l'intime à l'altérité. Néanmoins, il ne faut pas minorer l'empreinte « morale » de cette poésie scrutant ou dénonçant les mœurs de ses contemporains, qu'elle chercherait à faire évoluer ou seulement à fuir. Cette mise en accusation repose alors, non pas sur une approche chrétienne du bien et du mal, de la vertu et du péché, mais sur l'héritage philosophique antique. Nous éliminons, de ce fait, de notre réflexion, les poèmes mystiques prônant une retraite spirituelle et religieuse tournée vers Dieu. La question de la foi demeure périphérique, voire inexistante,

⁸ Karl VOSSLER, *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor Libros, 2000.

et le traitement philosophico-moral de la retraite poétique est voué, en première instance, à la quête du bonheur.

Si notre thématique a parcouru la poésie espagnole depuis ses origines, nous avons circonscrit la chronologie de notre étude au Siècle d'or et c'est le célèbre texte d'Antonio de Guevara⁹, *El Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*, daté de l'année 1539, qui inaugure notre corpus. Louée dès sa parution, l'œuvre est tenue pour le témoignage d'une plume au service d'une Espagne désireuse de redynamiser un espace rural délaissé au profit des centres urbains. Cette composition ne se limite pas à sa pertinence historique car elle impose, de surcroît, et nous déterminerons en quelle mesure, une sémantique de la vie rustique et de son pendant urbain, qui se remarque sur la production poétique ultérieure. Son auteur vient poser les jalons argumentatifs d'une démonstration dont on trouvera les échos dans notre corpus tant sa diffusion à l'époque fut profuse. Nous reprenons ici la citation figurant dans l'article d'Augustin Redondo sur le thème du *Beatus ille* dans l'œuvre du franciscain, rapportant les paroles empruntées à don Diego Hurtado de Mendoza : « *Veis ahí al obispo de Mondoñedo que hizo [...] aquel libro de Menosprecio de Corte y alabanza de aldea, que no hay quien no le celebre*¹⁰... ». La mort de Francisco de Quevedo en 1645, constitue notre seconde limite chronologique. Elle clôt environ cent ans d'une poésie toute en contrastes, à l'intérieur de laquelle il est fréquemment malaisé de déterminer avec précision la date de rédaction, de diffusion ou de publication d'un texte. Un intervalle donc marqué par des changements

⁹ Antonio de Guevara, franciscain, a lui-même puisé son inspiration dans la tradition de son ordre religieux qui insiste sur le principe du rejet des biens matériels dans l'objectif de permettre l'élévation de l'esprit. Il appartient à un courant d'idées prônant de mourir au monde afin de mieux renaître au culte de Dieu et de trouver dans la philosophie une réponse aux dérives du monde. Augustin Redondo établit les liens de filiations entre l'œuvre de Guevara et ses antécédents textuels dans son article : « Du « *Beatus ille* » horatien au « mépris de la cour et éloge de la vie rustique » d'Antonio de Guevara », *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, Librairie Philosophique, J. Vrin, 1979. Il y relie le *Menosprecio de Corte* à une série textuelle remontant à l'Antiquité, avec les textes d'Horace, de Virgile et de Sénèque se poursuivant au Moyen Âge avec le texte de Boèce, *La Consolation de la Philosophie*, puis de Thomas Kempis, avec son *Contemptus mundi*, traduit en espagnol en 1536 et intitulé *Del menosprecio de todas las vanidades del mundo*. Le critique relève donc plusieurs références au cours des premières décennies du XVI^e siècle, dans les années précédant l'œuvre du franciscain. Il cite également le *Desprecio del mundo* d'Antonio Sarmiento en 1534. Par ailleurs, on peut signaler la diffusion de la traduction en espagnol (*Tratado de las miserias de los cortesanos*) du texte *De miseris curialium*, en 1520, signée par le Pape Pie II, Enea Silvio Piccolomini, qui est éditée conjointement avec le texte d'Érasme, *Querela pacis*. L'accumulation de références sur ce thème de la retraite rurale démontre bien l'intérêt européen autour de la question. Il émerge, de ce fait, un contexte sociétal de développement incitant les écrivains à exalter un modèle de vie alternatif, perçu comme un retour à un Âge d'or, un besoin de réponses à un questionnement à la fois individuel et d'ordre social —dans le cas du texte d'Antonio de Guevara. Le sujet qui nous intéresse ne se limite donc pas à la période sur laquelle nous travaillons, ni à son aire géographique ni encore à la poésie puisqu'il connaît des répercussions dans de nombreuses sphères de la création intellectuelle.

¹⁰ La citation se trouve page 253 de l'article d'Augustin Redondo et provient d'une *Carta de Don Diego de Mendoza al capitán Salazar, Curiosidades bibliográficas*, Biblioteca de Autores españoles, t. XXXVI, Madrid, Atlas, 1950, p. 549 b.

politiques, sociaux et religieux ayant influencé le climat culturel. S'il s'impose de confronter une telle évolution aux textes poétiques, nous nous autorisons, en guise d'introduction, à emprunter les considérations suivantes que nous devons à la plume de Gustavo Agraït :

*Por otro lado, el optimismo, fruto del Renacimiento, salvó a los hombres de este tiempo [...] manteniendo viva en ellos la certeza de la posibilidad de instaurar un régimen de vida capaz de procurar la felicidad del género humano. Se impuso una vuelta en redondo, y de la corte se parte a la campiña. Este éxodo hacia los centros rústicos, en los cuales se va a erigir otra bella arquitectura de vida idealizada, fue favorecido por dos fenómenos culturales de coétana existencia: la vuelta a los clásicos greco-latinos, en los cuales se encontró una larga y honda tradición bucólica; y la exaltación de la naturaleza y de todos sus valores [...]*¹¹.

L'optimisme, dont fait état le critique, pourrait justifier l'impulsion morale des premiers textes du corpus. À l'instar de Virgile et de ses *Géorgiques*, la poésie propage, par son hymne à la nature et aux valeurs portées par l'axiologie gréco-latine, la connaissance de soi et la suprématie du libre-arbitre, à savoir une conception du bonheur grâce à une existence simple et mesurée. Si dans un premier temps, un élan porteur de renouveau guide la plume des auteurs en quête d'un mieux-être et d'un bonheur collectif et partagé, celui-ci semble s'essouffler progressivement, au fil des décennies, à la faveur d'un « exil en soi », comme mesure de protection face aux dysfonctionnements d'une société corrompue dont la cour est l'incarnation la plus patente. La proposition la plus extrême de repli sur soi se révélant sous la plume de Francisco de Quevedo dans sa composition *El escarmiento*, mentionnée précédemment, où une voix poétique spectrale s'enterre littéralement pour échapper au monde et renier jusqu'à sa propre existence.

Par ailleurs, si l'on étudie la longueur des textes de notre corpus et le choix des genres sollicités, il se détache une prépondérance très nette des formes poétiques dont la longueur est libre, et souvent extensible à plusieurs centaines de vers (épîtres, odes, chansons, *silvas*). Ces genres « longs » deviennent l'espace poétique idéal pour s'adapter au flux de l'écriture de soi. D'autre part, trente-et-un sonnets figurent dans un corpus qui comprend soixante-douze textes. Cette forme héritée de la poésie italienne, eu égard à son espace fermé de quatorze vers, oblige l'auteur à une concision telle qu'il lui est plus difficile encore de s'évader des métaphores et images connues, des lieux attendus dans le traitement du motif de la vie retirée

¹¹ AGRAIT, Gustavo, *op. cit.*, p. 74-75.

du monde. Elle se dresse comme le laboratoire poétique de l'étude des tensions entre *imitatio* et *inventio*. Enfin, la confrontation du corpus à la notion de genre poétique soulève, à son tour, la problématique du rapport à la norme, tant cette dernière semble fragilisée, voire mise à mal dans certaines œuvres, ou tout du moins assujettie à une vocation tant poétique que démonstrative prépondérante.

Le texte poétique, espace de liberté, quand bien même il s'inscrit dans une logique sérielle, ne se plie ni systématiquement, ni totalement à une lecture critique a posteriori. Ce n'est donc qu'à grand renfort de nuances et d'exceptions que nous serons en mesure d'aborder l'évolution du thème et de son traitement poétique. À cette fin, nous nous attacherons à étudier les formes et les rythmes qui sondent le « faire poétique », en analysant le travail d'élaboration interne du langage poétique saisi au cœur d'une thématique bornée par des codes, qu'il conviendra de mettre en évidence.

La notion même d'intimité est liée à celle d'identité : toutes deux sont à conquérir, en matière de poésie, avec l'avènement de l'Humanisme. Le « souci de soi », pour reprendre l'expression de Michel Foucault, tend à émerger à l'Époque Moderne. En effet, une préoccupation identitaire anime les poètes qui prennent la plume tout au long du Siècle d'or ; c'est ce que José Antonio Maravall nomme « *la apelación al yo* » ou « *la autonomía de la voluntad*¹² », et perçoit dans « *la abundante « literatura de la soledad » — en la lírica y en la pastoril — [...] los ejemplos que nos hablan del profundo descubrimiento de lo humano*¹³ ». L'historien associe ce réveil de l'individu à un renouveau de la pensée mystique et philosophique. À l'occasion d'une référence à saint Jean de la Croix ou à frère Louis de Grenade, il évoque « *un conocimiento teológico partiendo del yo*¹⁴ ». Selon nous, à l'instar de ces écrivains, le motif littéraire de la vie retirée du monde naît d'une préoccupation de soi et se poursuit dans la quête du bien-être. Cette poésie qualifiée de « morale », prolonge une philosophie auréolée de références à des auteurs classiques (Horace, Sénèque, Marc-Aurèle, Épictète, Platon, Socrate, Aristote, entre autres) mais aussi à des auteurs chronologiquement plus proches du Siècle d'or (comme saint Augustin ou Pétrarque, pour ne citer que les principaux). Ainsi « *este descubrimiento del hombre singular*¹⁵ » s'articule autour d'une réflexion philosophique

¹² José Antonio MARAVALL, *Estado moderno y mentalidad social*, I, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 407.

¹³ *Ibid.*, p. 406.

¹⁴ *Loc cit.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 410.

en quête de solutions en réaction à une société espagnole en mutation, amorçant, dès la deuxième moitié du XVI^e siècle, une longue période de crise.

La « morale », tendant à étudier les mœurs et donc à s'appliquer à tous, incite paradoxalement à la naissance de l'individualité et au repli sur l'intime, dans le cas de ces textes de « poésie morale », marquant le trouble et l'impuissance à affronter une société ouverte sur une transformation jusqu'alors inédite. Si des voix s'érigent contre un système tant social qu'économique et politique, la solution poétique semble de plus en plus individuelle et tournée vers le stoïcisme. Un stoïcisme auquel se substitue, à mesure que les brèches dans l'édifice se font visibles, un certain fatalisme, voire une certaine indifférence, où seul importe l'équilibre individuel, celui du « je », loin de la tourmente d'un monde basculant dans la crise. La lecture du corpus met ainsi en exergue, par-delà la prégnance d'un discours normé, la présence discursive mais aussi philosophique d'un « je » en tant qu'individu et sujet, mettant en scène son ailleurs poétique. Cet ailleurs poétique n'est pas seulement un repli sur l'infime et l'intime mais sur l'émergence d'une révélation plus profonde du Moi tandis que le *desengaño*, la désillusion baroque, marque un nouvel enfantement à l'ordre moral du monde. Le destinataire, —le « tu » réceptacle tantôt de critiques, tantôt d'encouragements— joue un rôle dans la construction identitaire du sujet lyrique dans la mesure où sa fonction est, notamment, d'affermir, de partager ou de contredire, par l'interlocution, les choix de vie de l'Autre suivant des modalités qu'il nous incombe d'étudier.

En outre, dans ce siècle, les identités se superposent et prédéterminent l'existence de tout sujet de la puissante Monarchie catholique espagnole (confession, appartenance à une lignée, sang, rang, charge, place occupée dans une fratrie, entre autres critères identitaires). Les poètes du corpus ont manifesté, à différents degrés, le dessein de s'emparer de l'écriture afin de mener une quête de soi, afin de s'écrire une identité qui échapperait aux critères et aux contraintes que leur dicte leur condition. Cette condition n'est donc pas absolument contraignante : elle admet des espaces de mobilité. Cette identité alternative, profonde et véritable, passe par l'intime et la connaissance de soi. Elle exige, de ce fait, une séparation nette entre le moi public et le moi privé. Bien avant de réfléchir à la relation duelle entre l'homme, l'auteur, et sa projection poétique —qui est une construction littéraire— la première distinction que nous énonçons ici peut s'envisager à la fois dans la formation du poète, dans son statut d'homme de plume et dans celle de la voix lyrique ébauchée dans ses vers. Cette dualité entre le personnage public, les ambitions qu'il défend, et le personnage privé, l'idéal qu'il induit,

marque une déchirure pour des hommes qui ont tenté, pour certains, une impossible conciliation, et pour d'autres un renoncement à l'une des composantes de leur identité. Nous employons de manière récurrente dans ce travail, le terme d'« ailleurs » poétique car, dans les textes et dans les biographies de nos auteurs, une telle lutte, un tel déchirement entre un renoncement au monde (et donc à leur identité sociale et publique) et un renoncement à leur identité intérieure, intime, agit comme un moteur et un motif de l'écriture poétique. Nous analyserons donc ce discours du déchirement, qui affleure dans les strophes d'un « je » aux deux identités irréconciliables et s'assimile à celui d'un exilé. En effet, celui-ci, dans son exil, ne perd jamais son ancienne identité, antérieure à la fracture, à l'arrachement, ni n'adoptera complètement celle qui s'impose désormais à lui. De ce fait, l'identité poétique réfléchit une dualité presque inévitable, une fracture en perpétuelle voie de guérison, et prône la conquête de soi, en avançant sur le chemin de l'équilibre et de l'unicité. Le terme d'« exil » fait sens dans le contexte du motif littéraire de la vie retirée du monde en tant qu'un retour chez soi, dans ses lares, dans le pays ou la terre qui a vu naître le poète. Ce repli sur soi est doublé d'un retour vers soi et vers ses origines, avant que l'identité publique ne contraigne l'homme à ce qui pourrait nous sembler le véritable exil dans son parcours vital : celui qui l'a conduit à la cour, ou à la trépidation des villes.

L'écriture poétique est certainement source de contraintes conditionnant nécessairement la divulgation du moi. Néanmoins, c'est dans la possibilité d'infimes et subtiles variations par rapport au thème imposé que l'individualité trouve le lieu de son expression la plus préservée mais aussi la plus réfléchie. Associer « l'écriture de soi » à la spontanéité et à l'originalité est, bien entendu, anachronique en ce qui concerne la poésie du Siècle d'or, qui assimile la création, avant toute chose, à une filiation. Dès lors se pose la difficile question de l'évaluation de la part de soi, de véracité, insufflée par l'auteur dans le travail de réécriture d'un motif littéraire. D'autant que cette poésie morale, considérée comme « *poesía seria* » et très appréciée, permet à un auteur de s'illustrer parmi ses contemporains et d'obtenir une certaine reconnaissance, un statut ou quelque position auprès d'un mécène. De ce fait, rien ne garantit que les valeurs ou idéaux prônés par la voix poétique épousent ceux du poète. Nous envisageons donc la notion « d'écriture de l'intime » comme l'expression, tantôt minimale, tantôt omniprésente, d'une première personne poétisée, dans la lettre des textes. L'acception de « lieu commun », terme incontournable, s'il en est, de cette étude, se doit, en conséquence, d'être précisée ici.

Le lieu commun n'a de sens que dans son rapport au sujet dans la mesure où il met en image le propos d'un locuteur dans son contexte énonciatif. Partagé par un certain nombre, il connaît une existence précédant le sujet de l'énonciation qui tend à se l'approprier dans son présent individuel. Un tel concept s'entend et se valorise au cœur de la dualité *imitatio / inventio*. Pour mieux délimiter ladite notion, nous fondons notre réflexion sur le travail de Francis Goyet¹⁶. Celui-ci rappelle l'histoire de l'expression « lieu commun » depuis Aristote jusqu'au XVIII^e siècle. En effet, avant de revêtir le caractère péjoratif que nous lui connaissons aujourd'hui, celui de poncif, d'énoncé préconçu, et par là même exempt de réflexion individuelle, le lieu commun était, soit, dans la tradition antique, un développement oratoire, —et appartenait donc au domaine de la rhétorique— soit, tout particulièrement au XVI^e siècle, des têtes de rubriques, comme des chapitres d'un recueil :

Ce premier sens est celui de la tradition antique. Parmi les nombreuses acceptions de lieu commun, c'est le sens prédominant et aussi, de manière paradoxale, celui que nous avons le plus perdu de vue. Il a trois caractéristiques. La première est le fait de brasser des idées reçues, de la doxa. La deuxième est de parler en général, generaliter. Enfin, cette généralisation se déploie longuement, elle ne se limite pas à un énoncé bref, à une maxime sentencieuse ; du coup, le rapport à la doxa est sensiblement différent lui aussi¹⁷.

Le « lieu commun », tel que le concevaient les auteurs du corpus semble donc, selon Francis Goyet, bien éloigné de ce que l'on considère aujourd'hui comme « lieu commun ». Ce magasin d'idées que fournit la *doxa* est un support préalable à un développement long et argumenté, s'ouvrant sur un sujet général et apprécié¹⁸. Ainsi, le lieu commun crée le socle à

¹⁶ Francis GOYET, « Aux origines du sens actuel de « lieu commun » », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 49, 1997, p. 59-74.

¹⁷ *Ibid.* p. 60.

¹⁸ Les lieux communs sont avant tout des idées connues et reconnues dont l'usage a entériné la pertinence. François Goyet, dans l'article déjà cité, choisit l'exemple de stances insérées dans la pièce de Racine, *Antigone* (Soulignons, au passage, que nous avons dans notre corpus l'exemple particulier du « *cuán bienaventurado* » de Lope de Vega, également tiré d'une pièce de théâtre : *Los pastores de Belén*). Ces stances abordent un thème général, dans ce cas précis : l'ambition. D'après le dramaturge, elles sont très appréciées du public. En effet, elles sont facilement reconnaissables tant à l'oreille —du fait de la récurrence de certains vocables et de certaines sonorités— que par l'intellect, car elles réitèrent des schémas de pensée déjà connus et prévisibles. Le critique rappelle combien le lieu commun, au théâtre et dans les pièces de Racine, forme un horizon d'attente dont le dramaturge ne peut faire l'économie car il tend et flatte le public :

Sous la plume du jeune Racine, lieu commun n'a clairement rien de péjoratif, bien au contraire. Le lieu commun est présenté comme une marchandise dont le public est friand. Il faut le cacher pour ménager l'effet de surprise, alors même que tous ces propos sur l'ambition n'ont rien de très original. [...] Mais l'essentiel est plutôt de voir que l'expression de lieu commun lui permet d'explicitement une de ces attentes.

partir duquel l'*inventio* devient possible. Chaque lieu commun, repris à son compte par un sujet, expérimente de nécessaires adaptations. Ces modifications sont inévitables, puisque le concept de « lieu commun » s'affuble de simples adages, comme pour une expression stéréotypée, voire un raisonnement dans son ensemble.

Afin de cerner les prérogatives du lieu commun nous reprenons les considérations suivantes d'Andrée Chauvin, auteure de l'article intitulé « Lipogramme et rhétorique : aspects du travail du lieu commun chez Georges Perec ». Elle distingue, en effet, dans son approche du concept de lieu commun, deux plans distincts, celui du langage et celui des idées :

Je reprends la distinction courante entre un plan logique, idéologique, argumentatif du lieu commun et un plan linguistique d'énoncés littéralement constitués marqués par une certaine banalité et que je préfère appeler stéréotypes verbaux plutôt que clichés s'appliquant restrictivement aux tropes lexicalisés. Les stéréotypes verbaux désignent donc pour moi non seulement les figures usées mais aussi les expressions idiomatiques, locutions, tournures usuelles, c'est-à-dire toute association lexicale perçue comme déjà inscrite dans la pratique linguistique¹⁹.

En conséquence de quoi, dès lors que l'on se réfère au plan du langage, nous proposons de reprendre le terme de « stéréotype verbal », c'est-à-dire un énoncé récurrent au point que l'agglutination de chacun des termes constituant le stéréotype a engendré une nouvelle expression. Le sens de celle-ci s'en trouve renouvelé et transcende la simple addition de chacun des termes du stéréotype verbal.

Le stéréotype verbal le plus marquant de notre série textuelle repose, bien entendu, sur la structure de la seconde Épode d'Horace, celle du *beatus ille*, à laquelle nous consacrerons une partie importante de notre réflexion. Celui-ci, souvent dénommé par la critique « motif », « thème », consiste, en réalité, en un élément du langage, un stéréotype verbal, ne se trouvant pas nécessairement et uniquement associé à l'éloge de la vie rustique. En outre, l'expression « *beatus ille* » ne transmet pas dans sa traduction directe l'idée de retraite, de vie agreste, mais est, en réalité, l'incipit tronqué du poème. Privée de la suite du vers, la formule *beatus ille* fait

Cela désigne une valeur à la fois sûre et reconnue, quelque chose comme un passage obligé. Le public applaudira la doxa. (p. 62)

Ce lieu commun, cette « marchandise », nous remémore à quel point la poésie est, elle aussi, au Siècle d'or, un bien qui s'échange, la plupart du temps sous forme manuscrite, et est lue dans des cercles lettrés, ou à la cour. Sur les planches comme dans les cercles poétiques, les sonorités, en tant qu'éléments marquants et attendus par l'auditoire, méritent donc une étude approfondie sur les liens entre leur signifiant et leur signifié.

¹⁹ Andrée CHAUVIN, Christian PLANTIN, « Lipogramme et rhétorique : aspects du travail du lieu commun chez Georges Perec », *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Éd. Kimé, 1993, p. 27.

donc sens pour la critique qui l’aborde comme un motif, tandis que le créateur voit en elle une anaphore incontournable. Traduite en espagnol, elle est employée en tant que stéréotype verbal, dans les textes de notre corpus, selon les tournures suivantes : « *Cuán bienaventurado*²⁰ », « *Dichoso el que*²¹ ». C’est donc bien l’édifice critique qui l’a portée au rang de « motif ». Revenons, à cet égard, à l’ouvrage de Gustavo Agrait qui traite, non pas du stéréotype verbal et de son apparition dans les textes, mais bien, plus généralement, du *beatus ille* en tant que « thème ».

Chaque critique interprète ce stéréotype verbal à des fins différentes. Par exemple, Dolores Fernández López entend dans son article « *El beatus ille quevediano* », le stéréotype verbal « *beatus ille* » comme un « *tópico* », un « lieu commun », et un « thème ». Pour sa part, Begoña López Bueno semble évoquer, elle aussi, différentes strates discursives dans son analyse du poème de Lope de Vega, inséré dans les *Pastores de Belén*²² : l’hispaniste qualifie ainsi ce texte lopesque comme étant « *una de las tantas actualizaciones que el vigoroso topos suscitó en la literatura española del llamado Siglo de Oro*²³ ». Au paragraphe suivant, elle

²⁰ Formule que l’on retrouve chez Garcilaso, Églogue II, comme vers d’ouverture du Chant de Salicio :

*¡Cuán bienaventurado
aquél puede llamarse
que con la dulce soledad s’abrazo,*

Mais aussi sous la plume de Lope de Vega, dans les *Pastores de Belén*, la première strophe du chœur des bergers :

*¡Cuán bienaventurado
aquél puede llamarse justamente,
que sin tener cuidado
de la malicia y lengua de la gente
a la virtud contraria,
la suya pasa en vida solitaria!*

²¹ Cette tournure fait l’objet du choix le plus fréquent :

- Fray Luis de León l’a choisie dans la traduction de la seconde Épode d’Horace : « *Dichoso el que de pleitos alejado* ».
- Elle revient dans les deux textes suivants de Francisco de Aldana : *Epístola a Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della* (1577) « *¡Dichosísimo aquél que estar le toca contigo* » (v. 295) « *¡Oh tres y cuatro veces yo dichoso* » (v. 298) ; *Octavas del mismo capitán Aldana sobre el bien de la vida retirada* « *Dichoso aquel pastor que a su ganado, / con dulce soledad blanda y segura,* » (v. 302-303).
- Elle est aussi convoquée dans l’Ode XXI de Francisco de Medrano, *A Iuan Antonio de l’Alcazar por la templanza* : « *Dichoso a quien, con seso sano, / Dios le dio, bienamigo, / lo asaz con parca mano.* » (v. 53-55).
- Et enfin, dans l’Épître de Hernando de Soria Galvarro, *A su primo Lucas de Soria, Canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla* : « *dichoso el caminante que apresura / los passos de manera a su Jornada / que no le cierre allí la noche obscura,* » (v. 79-81). Ces citations ne représentent que quelques exemples, parmi les textes du corpus.

²² Le texte en question figure dans l’anthologie d’Antonio CARREÑO, *Lope de Vega, Poesía selecta*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 304-307.

²³ Begoña LÓPEZ BUENO, « *Beatus ille y Lope* [...] », art. cit. p. 197.

utilise l'expression latine de « *res retórica*²⁴ », tout en adaptant son emploi selon les différents niveaux du texte :

*De por qué el éxito de la inserción de esa res retórica en nuestra historia literaria y cultural, ha sido cuestión abordada en multitud de ocasiones, desde vertientes más atencidas a lo textual hasta reflexiones en el ámbito de lo que llamaríamos la historia de ideas (si es que procede poner, para entendernos, puertas a un campo que es el mismo)*²⁵.

Quant à l'emploi du *beatus ille*, deux champs se détachent : le champ textuel et celui de l'histoire des idées. Une telle classification reviendrait, de ce fait, à considérer le *beatus ille*, à la fois comme stéréotype discursif, *res retórica*, —champ textuel— et comme motif —champ des idées. Elle poursuit, en effet, de la sorte : « *la interpretación de este lugar común puede parecer, en principio, —y pongo énfasis en ello— tan fácil, que resulta casi enfadosa de puro obvia, pues el deseo de retiro resulta ser la expresión más connatural de quien*²⁶ [...] ». Le concept de lieu commun est associé, selon ce point de vue, à son contenu sur le plan des idées : le *beatus ille* s'affirmant donc comme le lieu commun du désir de retraite.

Or, dans tous les textes de notre corpus, le lieu commun de la retraite n'exige pas le recours systématique au stéréotype verbal du *beatus ille*. Sur ce point, nous pouvons citer, par exemple, le sonnet de Benito Arias Montano, « *Quien las graves congojas huir desea* » ou bien celui de Francisco de Aldana « *El ímpetu cruel de mi destino* », dans lesquels le thème de la vie retirée du monde n'est pas introduit par le célèbre stéréotype verbal. Pourtant, dans une autre de ses œuvres, les « *Octavas sobre el bien de la vida retirada* », l'auteur sollicite, cette fois, le stéréotype verbal aux vers 302-305 :

*Dichoso aquel pastor que a su ganado,
con dulce soledad blanda y segura,
del dulce soto al fresco arroyo helado,
sólo apacienta y harta de verdura;*

Aucune interdépendance ne préexiste entre le thème, les idées, et le stéréotype verbal du *beatus ille*, sur le plan du langage, dans les textes. Pourtant, dans les études littéraires, la célèbre tournure renvoie, parfois, indifféremment, à la *res retórica*, au lieu commun, ou au

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ *Loc. cit.*

motif littéraire (plus large). En ce qui concerne ce travail, nous nous proposons d'employer la formule « *beatus ille* » exclusivement en tant que stéréotype verbal et non comme un possible lieu commun évocateur d'un imaginaire bucolique et retiré.

Dans la mesure où les textes du corpus appartiennent tous à cette « écriture de la prévisibilité » que décrit Didier Alexandre, il devient alors envisageable de déterminer ces filiations, depuis le signifié jusqu'au signifiant : « La prévisibilité fait de la lecture la vérification d'un sens intentionné à partir d'un signal donné par le texte. Elle suppose un terme générique [...] appelant des prédicats déjà vus, déjà lus, déjà dits²⁷ ». À tous les niveaux de l'écriture on peut donc déceler une fixation de prédicats déjà utilisés par des auteurs antérieurs et suffisamment employés et diffusés pour qu'ils soient reconnus par le lecteur. Ce dernier s'avère être, non seulement à même de reconnaître le thème et l'argumentation développés dans le passage qu'il a lu, mais de surcroît, de prévoir, voire d'anticiper la suite de la démonstration : « Cette fixation affecte la forme et/ou le contenu, et établit chez le lecteur ou l'écrivain un horizon d'attente conforme à des habitudes données par des expériences antérieures²⁸ ». De plus, l'auteur de cet article établit différents degrés de l'*imitatio* dans le texte : « le lieu commun laisse attendre certains clichés formels et thématiques », auxquels on associe « des prédicats métaphoriques eux-mêmes très conventionnels, ou des prédicats qualificatifs figés par la *doxa* (blancheur /pureté...) ». De telle sorte que, schématiquement, on puisse présenter l'expression de la thématique jusqu'au stéréotype minimal (du thème au sème) comme il suit :

Thème

< motif

< lieu commun

< cliché formel (stéréotype verbal)

< prédicat métaphorique / prédicat qualificatif

< lexique (champ sémantique)

< sème.

²⁷ Didier ALEXANDRE, « « Chants du cygne » : le cliché et sa prévisibilité en poésie », *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, op. cit., p. 47.

²⁸ *Loc. cit.*

Cette analyse menant du thème au sème s'appliquerait ainsi à notre corpus, en ce qui concerne plus particulièrement l'éloge de la vie rustique :

La vie retirée du monde (thème)

< éloge de la vie rustique (motif)

< l'homme rural vit en symbiose avec la nature (lieu commun)

< emploi de certains verbes de perception (cliché formel) / les éléments naturels sollicitent tous les sens (cliché thématique)

< les oiseaux chantent, le ruisseau coule, l'arbre apporte de l'ombre, la terre permet une bonne récolte, la table est toujours garnie (prédicats métaphoriques) / l'oiseau est libre, la source est claire (prédicats qualificatifs)

< terme appartenant au champ sémantique de la nature.

Cette structure tend à établir une sorte d'arborescence du thème de la vie retirée du monde. Bien que schématique, elle constitue un repère lexical utile à l'analyse d'une écriture de l'*imitatio*. Elle permet de circonscrire, dans l'analyse, ce qui relève du syntagme, de la langue, et ce qui relève des idées, afin de souligner les liens étroits qu'entretiennent la forme et le fond. Ainsi, sur le plan de la forme, de l'expression, on peut dégager les notions de cliché, de stéréotype, de prédicat métaphorique ou d'adage ; tandis que sur le plan des idées, se détachent les concepts de thème, de motif, de lieu commun, de *topos*, de traits, et de sèmes.

Comme nous l'avons dit, la poésie, à cette époque, acquiert alors une portée tant sociale que littéraire : si elle se prétend un vecteur d'idées, elle demeure un moyen de promotion sociale, mondaine, d'où l'importance de flatter son public en répondant à ses horizons d'attente. C'est pourquoi juger de la sincérité d'un auteur en analysant le traitement particulier d'un lieu commun dans sa poésie n'est pas pertinent en dernière instance²⁹. En effet, le recours au lieu

²⁹ Nous citerons, à cet égard, le commentaire de Gustavo Agraït, au sujet de l'Épître de don Diego Hurtado de Mendoza à son ami Boscán :

Una vez más se encuentra la vida campestre como sinónimo de una existencia feliz y reposada, y embellecidos los menesteres y placeres rústicos. No obstante es de sospecharse que el beatus ille en Hurtado de Mendoza no pasa de ser simple tema literario. Su bucolismo parece tan falso y sospechoso como el de las pulidas pastoras del siglo XVIII francés. (Gustavo AGRAIT, *op. cit.*, p. 80).

Son critère demeure très difficilement appréciable. Comment déterminer si un texte dépasse le « *simple tema literario* » ? Ce propos sous-tend une considération négative du concept de lieu commun car trop « policé ». Le point de vue sur le texte de Hurtado de Mendoza est d'autant plus fragile qu'il est difficile de le justifier, même si l'on comprend bien ici le propos du critique. La part hégémonique du lieu commun semble rendre

commun répond à la fois à une confrontation avec la tradition —l'*imitatio*—, avec soi —l'*inventio*—, puis à une demande du lectorat (du point de vue de la réception). Nous entrons là, il est certain, dans un débat fort classique : celui de la valorisation d'un espace, fût-il minime, de contribution personnelle réactualisant, non pas tant le thème mais l'expression linguistique du lieu commun.

Sur ce point, Miléna Mikhailova, à l'occasion de sa réflexion relative au rapport de l'agent du récit (le personnage) et du lieu commun dans un récit de fiction, définit le lieu commun de telle sorte qu'elle résume ce que nous venons d'énoncer jusque-là : « Envisagé dans un contexte plus large, dans un discours de fiction, le lieu commun a cette particularité de réunir et d'objectiver, en quelque sorte, l'espace de la création et celui de la réception³⁰ [...] ». C'est pourquoi nous devons étudier ce corpus sans mésestimer l'importance des théories de la réception (les attentes du lectorat) ni omettre la tension entre la *doxa* et le sujet. La notion d'autorité, en pleine émergence dans la période qui nous intéresse, apparaît comme fragilisée, à première vue, dans l'écriture des lieux communs. Miléna Mikhailova traite cette même question dans le champ des textes contemporains de fiction. Depuis sa perspective, elle analyse le rapport de l'auteur et du sujet énonciateur au lieu commun : « Celui-ci [le sujet énonciateur] est présent et absent à la fois : présent à travers celui qui le profère, « l'auteur », et absent, car c'est l'opinion publique qui parle à travers la parole de l'auteur³¹ ». Cette citation étaye notre réflexion. Au Siècle d'or, il est loisible d'affirmer que l'auteur existe dès lors qu'il agit comme le porte-parole d'un lieu commun, il est l'auteur au sens étymologique, qui vient du latin *augere*, et signifie celui qui accroît ce qui existe déjà dans l'écriture. En devenant auteur, il apparaît comme digne de figurer dans une illustre lignée et de prendre, à son compte, des sujets dits « *cultos* », sérieux. Ainsi donc, non seulement il est reconnu en

difficilement perceptible la part personnelle, ou d'*inventio*, de l'auteur du XVI^e. Le plus surprenant tient au fait que le critique estime au plus haut point l'Épître morale à Fabio d'Andrés Fernández de Andrada, à l'instar de grand nombre d'hispanistes, et à très juste titre, d'ailleurs, comme le montre l'appréciation suivante :

[...] *En éste y en otros aspectos más, la Carta de Hurtado guarda cierto parecido con la Epístola moral a Fabio, aunque no alcanza en ningún momento ni la sobria y decorosa belleza formal de la segunda ni mucho menos su perfecto equilibrio ideológico. Ibid., p. 78.*

Rappelons que cette Épître fut écrite par celui-là même qui partit aux Indes en compagnie de ce « Fabio » qu'il avait incité à venir le rejoindre sur ses « *nativos lares* ». Au plan biographique, à première vue, Andrés Fernández de Andrada, ne semble pas avoir fait sien l'idéal stoïcien de sa voix poétique. Pour autant, pourrait-on considérer le texte comme un « simple thème littéraire » ? Non, bien entendu. La qualité d'un texte, structuré par des lieux communs ne se mesure pas à la sincérité de son auteur (d'ailleurs, qui est en mesure de le savoir ?) mais dans le travail sur la langue poétique élaboré à partir du lieu commun.

³⁰ Miléna MIKHAILOVA, « Le sujet et le nom, dans un discours fondé sur les topoï », *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés, op. cit.*, p. 71.

³¹ *Loc.cit.*

tant qu'auteur³², mais, qui plus est, il se voit qualifié d'auteur cultivé, écrivant pour un public choisi, comme si l'inscription dans cette sorte d'universalité oblitérait la marque du sujet énonciateur. En revanche, son autorité et son nom, ne sont pas nécessairement apposés au bas de ses poèmes recopiés par des amateurs dans des collections manuscrites diverses. L'autorité ne relève donc pas alors de la propriété intellectuelle mais du partage d'un héritage intellectuel.

Si le stéréotype verbal « *beatus ille* » s'est enraciné dans la littérature universelle, et tout particulièrement dans la poésie espagnole, à partir de la seconde Épode, c'est bien la production horatienne dans son ensemble qui nourrit le motif de la vie retirée du monde. Il suffit de feuilleter l'anthologie de Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres* pour cerner la prégnance de la pensée dudit auteur. Cette prégnance, depuis la Renaissance, au sujet de laquelle J. A. Estienne affirmait déjà, dans le cas de la poésie française, que « nul autre poète ne s'est plus infusé dans nos veines³³ » est, en partie, le ferment des textes du corpus sélectionnés ici. Nous estimons donc que la seconde Épode figure parmi les œuvres les plus connues, reconnues et attendues par les auteurs et lecteurs du Siècle d'or : en cela, elle

³² Au tournant des XVI^e et XVII^e siècle, la notion d'auteur connaît une véritable évolution, et les premières velléités à sortir de l'anonymat et à apposer son nom en couverture d'un recueil de composition surgissent (Juan de Jauregui fait montre de cette ambition, par exemple). Nous empruntons à Antoine Compagnon cette première définition généraliste du terme d'auteur :

Le nom d'auteur est indispensable à toute classification bibliographique : il désigne une œuvre comme une étiquette sur un bocal. Mais le nom d'auteur n'est pas seulement une référence commode sur la couverture d'un livre, une cote embryonnaire. C'est également le nom propre d'une personne qui a vécu de telle à telle date (ou qui vit encore, mais les auteurs sont morts de préférence). On écrit des vies des auteurs ; c'est même ainsi que l'histoire littéraire a commencé, à des fins d'attribution et d'authentification. Et l'auteur est aussi une autorité : une valeur, un (plus ou moins) grand écrivain, un membre du canon littéraire. Toute personne qui écrit ou a écrit n'est pas un auteur, la différence étant celle du document et du monument. Les documents d'archives ont eu des rédacteurs ; les monuments survivent.

Néanmoins, le professeur précise au paragraphe suivant de sa leçon que la fonction auteur est relative aux genres discursifs et aux époques historiques :

La fonction auteur n'est pas universelle, ni uniforme, ni constante : ce ne sont pas les mêmes textes qui ont été attribués à des auteurs au cours des temps. Ainsi le textes « littéraires » (si on peut employer ce terme avant l'époque moderne), récits, contes, épopées, ont été longtemps reçus sans noms d'auteur et dans l'anonymat de leur énonciation, leur ancienneté leur étant une autorité suffisante. En revanche, au Moyen Âge les textes scientifiques portaient un nom d'auteur, garant de leur autorité et signe de leur approbation. Suivant un chiasme entamé aux XVII^e et XVIII^e siècles, un anonymat croissant a caractérisé les textes scientifiques, jouissant de l'autorité de la science, tandis que le discours littéraire a dû être attribué : l'anonymat littéraire n'a plus été acceptable dans le régime littéraire moderne (voir le débat sur les Lettres portugaises de Guilleragues, les usuels de Quérard sur les pseudonymes, etc.). Les œuvres littéraires sont désormais traitées par auteurs, parfois par écoles ou genres, mais par auteurs pour l'essentiel.

Extraits de la deuxième leçon du cours *Qu'est-ce qu'un auteur ?* dispensé par Antoine Compagnon à l'Université de Paris IV-Sorbonne (UFR de Littérature française et comparée), disponible en ligne sur le site Fabula.org, URL : <<https://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>>, consulté le 28/08/2018.

³³ J. A. ESTIENNE, *Étude morale et littéraire sur les Épîtres d'Horace*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1851, p. 4.

influence directement l'écriture du motif de la vie retirée du monde. Un constat partagé par Javier de Echave-Sustaeta, —l'auteur de l'article « Horacio desde dentro, el secreto del *Beatus ille*... »— lorsqu'il se penche spécifiquement sur la seconde Épode d'Horace : « *El beatus ille [...] es el que abre precisamente la primera huella cierta en la influencia de Horacio en nuestras letras, bien entrado el siglo XV, en las estancias XVI, XVII y XVIII de la Comedieta de Ponza del Marqués de Santillana*³⁴ »

En effet, la fameuse Épode est l'héritage le plus visible et marquant de la poésie horatienne, les critiques l'ont souvent mise en avant, pour contenir le stéréotype verbal tant de fois repris. Cependant, le thème se voit enrichi de tout l'édifice poétique et philosophique élaboré par le poète de la Sabine : impossible, de ce fait, d'établir une parenté unique avec la seconde Épode³⁵. De son œuvre émane une pensée cohérente qui a forgé littéralement le texte auriséculaire : il s'agit de vivre conformément à la nature, « *sequere naturam* ».

³⁴ Javier De ECHAVE-SUSTAETA, « Horacio desde dentro - El secreto del *beatus ille*... », *Anuario de Filología*, N° 1, 1975, p. 59. Ces stances sont également considérées par Menéndez y Pelayo comme étant le point de départ de la réécriture des textes horatiens par les poètes espagnols (*Horacio en España: solaces bibliográficos*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885, p. 40). Voici les strophes du Marquis de Santillane telles qu'elles figurent dans l'ouvrage :

*¡Benditos aquellos que con el azada
Sustentan sus vidas e viven contentos,
E de cuando en cuando conoscen morada
E sufren pascientes las lluvias e vientos!
Ca estos non temen los sus movimientos,
Nin saben las cosas del tiempo pasado,
Nin de las pressentes se facen cuidado,
Nin las venideras dó han nascimiento.*

*¡Benditos aquellos que siguen las fieras
Con las gruesas redes e canes ardidos,
E saben las trochas e las delanteras,
E fieren del arco en tiempos debidos!
Ca estos por saña non son conmovidos,
Nin vana cobdicia los tiene sujetos,
Nin quieren thesoros, nin sienten affetos,
Nin turban temores sus libres sentidos.*

*¡Benditos aquellos que, cuando las flores
Se muestran al mundo, deciben las aves,
E fuyen las pompas e vanos honores,
E ledos escuchan sus cantos süaves!*

*¡Benditos aquellos que en pequeñas naves
Siguen los pescados en pobres traynas,
Ca estos non temen las lides marinas,
Nin cierra sobre ellos fortuna sus llaves!*

³⁵ Les deux ouvrages suivants proposent des éditions bilingues des traductions espagnoles. Tous deux commentent et mettent en relation le texte horatien avec la poésie espagnole, notamment celle du Siècle d'or. Quinto HORACIO FLACO, *Epístolas / Arte Poética*, edición crítica, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

L'Épître X du *Livre premier* à Fuscus Aristius « *Urbis amatorem Fuscum saluere iubemus*³⁶ » en est un parfait exemple. Le texte s'articule selon l'opposition entre la ville et la campagne, entre la vie de Fuscus et celle d'Horace. L'objectif de ce dernier tient à la difficile quête du bonheur et de la liberté, par l'acceptation de son propre sort : « *Laetus sorte tua uiues sapienter*³⁷ ». Le premier pas de ce programme exige une rupture avec les puissants : « *Fuge magna*³⁸ », la formule, bien que concise, contient une matrice poétique féconde. Elle marque, en effet, le point de départ, au XVI^e siècle, d'une série textuelle se fondant sur la thématique de la fuite, de la rupture avec les lieux du pouvoir. Avant même de décrire la possibilité d'un lieu-refuge, le poète délimite l'espace, l'entourage, dont il faut s'échapper.

L'héritage textuel révèle un faisceau dans lequel se confondent, en outre, toute l'œuvre horatienne ainsi que celle d'une multitude d'auteurs classiques parmi lesquels : Virgile, bien sûr, mais aussi Cicéron, et surtout Sénèque, dont l'influence semble croître au fur et mesure que s'annonce la crise espagnole, au tournant du nouveau siècle. Marcelino Menéndez Pelayo, dans son minutieux *Horacio en España*³⁹, s'est donné pour but d'établir les liens entre différentes œuvres poétiques espagnoles et les textes horatiens. En ce qui nous concerne, la finalité n'est pas de retracer systématiquement toute l'ascendance de chaque lieu commun : un tel travail relèverait de l'impossible ou de l'approximation. L'historien de la littérature soulignait, à ce propos, l'immensité de la tâche : « *¡Qué enorme zumbido el de la colmena horaciana!*⁴⁰ » appuyant la thèse qu'un lieu commun prend plus souvent sa source dans une polygénèse que dans une monogénèse.

La voix poétique dans un texte lyrique est plurielle. Elle est une voix singulière que la tradition n'annule pas complètement, écrivant dans un contexte littéraire et historique bien déterminé. Et ce, d'autant plus lorsque l'on entre dans une écriture de l'intime, épistolaire, même si elle est de facture poétique. Ainsi, comme l'indique Manon Brunet : « Les multiples formes d'écrit intime constituent des corpus privilégiés pour saisir les rapports entre le privé et le public à une époque et dans un milieu socioculturel donnés⁴¹. »

Quinto HORACIO FLACO, *Odas y Epodos*, edición bilingüe de Manuel Fernández Galiano y Vincente Cristóbal, Madrid, Cátedra, Letras Clásicas, 1990, (les traductions de cette épître sont de nous).

³⁶ Quinto HORACIO FLACO, *Epístolas / Arte Poética*, op. cit., p. 62.

³⁷ *Ibid*, I, 10, v. 44, p. 67. « Joyeux, tu vis ton sort avec sagesse »

³⁸ *Ibid*, I, 10, v. 32, p. 66. « Fuis les dignités »

³⁹ Ces poèmes sont classés suivant une division qui avait cours à l'époque entre l'école salmantine et l'école sévillane. Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Horacio en España*: op. cit.

⁴⁰ *Ibid*, p. 32.

⁴¹ Manon BRUNET, *Érudition et passion dans les écritures intimes*, Collection Littérature(s), Québec, Édition Nota bene, 1999, p. 9.

Or, nous pensons qu'il est nécessaire, afin de préparer à une appréciation plus fine des textes du corpus, de préciser, dans cette introduction, après avoir défini les notions structurant le sujet de notre étude, le contexte d'écriture. Cette démarche a pour but de saisir l'instant poétique mais aussi le processus par lequel se construit un lieu commun en poésie. Ainsi, l'écriture de la vie retirée du monde prône la censure d'un monde dévoyé et fait l'éloge d'un mode de vie en marge du nœud communautaire, et se voit, de la sorte, imprégnée par le contexte social. Dans la plupart des textes, le « je » se définit par son inadéquation avec le fonctionnement du groupe, avec la norme, faisant de cette même norme, dans l'espace de liberté qu'est le poème, une anti-norme, un ensemble de règles où les meilleurs, loin d'être récompensés, stagnent ou voient leurs ambitions freinées. S'opposent alors deux univers, celui inique de la société des hommes et celui de l'écriture, espace immatériel, de liberté où s'opère un rééquilibrage des valeurs.

Le poème engendre donc un microcosme discursif, une « patrie sans frontière », dans lequel le moi dans le siècle se confronte au moi lyrique, et dans lequel l'espace réel se heurte également à l'espace plus ou moins fictif et rêvé d'un ailleurs plus accueillant. De cette inexorable opposition naît la substance propre de cette écriture de l'ailleurs qui consiste en une écriture de contraste entre « *alabanza* », éloge d'une part, et « *menosprecio* », la critique, d'autre part. Ainsi les lieux communs empruntés aux classiques se révèlent d'une actualité brûlante pour les auteurs, lieux qu'ils doivent alors adapter et réactualiser à leur propre expérience vitale. Francisco Rico explique très clairement ce processus de reprise et d'actualisation qui nous intéresse dans les lignes suivantes :

Lo cierto es que uno de los indudables aciertos del humanismo, y clave de su difícil éxito, fue transmitir su pensamiento no sólo como pura materia especulativa, sino como parte de un ejemplo vivo y personal, como producto de hombres concretos en un mundo preciso e histórico. Esa voluntad de inserción en el mundo no se limitó a los vivos, y procuró humanizar la sabiduría que provenía del pasado⁴².

Sur ce point, il nous paraît alors nécessaire de présenter les conditions historiques ayant favorisé la réactivation et le développement d'un motif littéraire hérité d'Horace. Nous précisons donc les traits communs entre ces deux périodes historiques, pourtant éloignées, et soulèverons la question des rapports qu'entretient la poésie avec le pouvoir et ses

⁴² Francisco RICO, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 1993, p. 52.

institutions. En effet, le traitement de cette question servira à appréhender le paradoxe apparent chez ces poètes entre leur désir littéraire de solitude et leurs perspectives sociales.

Le fait que certains des poètes critiquent sévèrement la cour et soient eux-mêmes courtisans semblent étayer l'idée que la poésie lyrique et morale demeure un espace en marge de la réalité historique, de la politique, tel un ailleurs poétique sans conséquence. Cette poésie dite « sérieuse » était même considérée comme un atout pour obtenir une promesse d'avancement, de mécénat, auprès de ceux-là même au sujet desquels elle s'indignait. Outre l'idéal moral, certains textes prônent une retraite rurale, un retour à la terre, à l'agriculture et à des valeurs familiales, en lien direct avec la seconde Épode d'Horace. Faut-il y voir une volonté politique ? Une certaine forme de prosélytisme ? Une telle manœuvre rappellerait l'objectif des *Géorgiques* de Virgile, où l'auteur « *se propone avivar el gusto por las faenas campesinas, por lograr la vuelta al laboreo de los campos*⁴³ ». L'œuvre de l'ami d'Horace témoigne des rapports pouvant exister entre poésie, pouvoir et société, à l'instar du *Menosprecio de corte et alabanza de aldea* d'Antonio de Guevara cherchant à énumérer les avantages de la vie à la campagne. Ce dernier texte de 1539, eu égard à sa date de composition, s'impose comme le point de départ de notre corpus. Compte tenu de son importante diffusion, il influença sans conteste, sur le plan des arguments, les productions poétiques à venir.

L'élan poétique, le besoin de repli sur soi et d'écriture se présentent comme étant une réponse à plusieurs circonstances suffisamment partagées et répandues pour qu'elles réactivent la série textuelle étudiée à l'occasion ce travail. Avant d'entrer dans l'essence du motif littéraire et de sa formation, il convient de le recontextualiser en sollicitant l'histoire des idées et d'établir certains parallèles entre le berceau du stoïcisme et sa réapparition en Europe —et tout particulièrement en Espagne— où il semble avoir trouvé une résonance profonde.

À cet égard, María Zambrano a déjà étudié la question dans son ouvrage *Pensamiento y poesía en la vida española*. Aussi pour ce faire nous appuierons-nous sur sa démonstration. Le berceau du stoïcisme est espagnol, et Sénèque en est le plus illustre représentant. D'après María Zambrano « *El cuño hispánico quedó impreso vigorosamente imponiendo nada menos que un estilo en la urbe romana; la España provincial dio al Imperio aquello de lo que el*

⁴³ Javier de ECHAVE-SUSTAETA, art. cit. p. 62.

*Imperio podía enorgullecerse más*⁴⁴». Sénèque, par ses écrits, pose les fondations d'une pensée philosophique riche déjà de l'héritage grec. Une pensée qui préconise de se détacher du monde, de ses souffrances et passions afin d'atteindre une forme d'ataraxie épargnant à l'homme stoïque la douleur et la déception. La sérénité, gage de bonheur, s'acquiert en opérant un retour sur soi, en se désolidarisant de ses attaches sociales, en conciliant le corps et l'esprit : c'est dans cette réunification que l'âme humaine résout les contradictions qui la malmènent. Une résolution qui s'érige en grand principe universel et répond au fonctionnement de la nature à l'ordre naturel des choses. Dans cet ordre d'idée, la pensée stoïcienne en elle-même propose une philosophie de l'éloignement, de la solitude et du retour à la nature. Inspirés de ces principes, les textes de notre corpus, certains particulièrement, font la part belle au décor naturel à la fois source de jouissance poétique, la *voluptas litteratum* dont nous parle Quintilien, et idéal ou métaphore d'une vie réglée selon les lois de l'univers et non selon celles des hommes. De surcroît, María Zambrano rappelle que l'on a souvent considéré le stoïcisme comme une « philosophie de crise historique » : « *Y es que el estoicismo es un fenómeno propio de crisis histórica, ante todo. Indica que algo se ha ido, que el hombre se encuentra de nuevo en una soledad sin asidero, al mismo tiempo que rodeado de una riqueza cultural extraordinaria*⁴⁵».

Au cœur de notre corpus, notamment parmi les textes datant du XVII^e siècle, la notion de crise, celle de désillusion, ce *desengaño* si espagnol trouve un écho certain. La Monarchie espagnole s'épanouit alors dans une société de l'excès, un univers qui pousse certains raffinements à l'extrême, établissant des normes implicites de plus en plus complexes et exclusives. La question de la valeur d'un individu se pose alors, sur le plan des biens et sur le plan moral. Jusqu'au cœur des écrits poétiques, la société du paraître est critiquée dans ses fondations tant les principes les plus essentiels de la justice et de la vie en commun s'y annoncent comme dévoyés. Cette crise globale entraînerait chez l'homme, une crise individuelle, moteur d'écriture :

Le commencement des écritures du moi correspond toujours à une crise de la personnalité ; l'identité personnelle est mise en question, elle fait question ; le sujet découvre qu'il vivait dans le malentendu. Le repli dans le domaine de l'intimité répond à la rupture d'un contrat

⁴⁴ María ZAMBRANO, *Pensamiento y poesía en la vida española*, publication en ligne à partir de l'édition La Casa de España, México, 1939, s. l., sur le site de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL : < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb5704> >, consulté le 27/01/2015.

⁴⁵ *Loc. cit.*

*social fixant le signalement de l'individu selon l'ordre d'apparences usuelles dont l'intéressé s'aperçoit brusquement qu'elles sont abusives et infondées*⁴⁶.

L'impact d'une poésie antique vivifiée par ce parallèle évident entre Rome et *Romulea* est prégnant : à l'instar de Cicéron, Horace ou Épictète, les auteurs associent le destin de l'Espagne à celui de l'Empire romain, prédisant pour elle une fin similaire, un nouvel exemple de « *translatio imperii*⁴⁷ ». Les conquêtes outre-Atlantique se présentent alors comme un pendant des territoires romains, immenses, gagnés aisément mais si difficiles à dominer, à administrer. En outre, les guerres, non plus pour conquérir mais pour conserver les territoires dans un même ensemble, obéissant aux mêmes croyances et pratiques religieuses, épuisent progressivement les ressources financières et humaines de la Couronne. Les affres de la guerre sont bien connues d'Horace, qui fut, rappelons-le, tribun militaire dans l'armée levée par Brutus et qui se vit, de plus, dépossédé de ses biens à la suite d'une guerre civile. Parmi l'œuvre du fils d'affranchi grec, ce sont ses Épîtres qui ont le plus inspiré ses héritiers espagnols⁴⁸ en partie du fait de ces circonstances extérieures similaires et de son parcours individuel qu'il partage avec son lecteur. En effet, ses œuvres de la maturité s'avèrent être riches des enseignements tirés de l'expérience et empreintes d'une volonté d'oublier un passé à la fois difficile et glorieux pour n'en garder qu'une nostalgie de la jeunesse. Une époque heureuse, consacrée à l'étude à l'ombre des écoles fréquentées à Athènes. C'est ainsi que les textes d'Horace dénigrant le système de clientélisme et faisant l'éloge d'une autre vie, éloignée des travers de la société, font particulièrement sens pour nos poètes espagnols.

Si le sujet historique nourrit, de par son expérience, la pratique poétique, celle-ci, bien que critique à l'égard des institutions, telles que la cour, ne met pas en danger le statut du poète lui-même. La critique est tolérée car elle est poésie : elle se protège derrière le rempart de la culture classique et du rayonnement de ses auteurs. Elle s'adresse à des figures, non à des personnes particulières : il s'agit « *del rey* », « *del privado* », « *del cortesano* » mais pas d'une personne nommément. La tradition génère la possibilité, pour le sujet énonciateur, d'écrire à

⁴⁶ Georges GUSDORF, *Les écritures du moi, lignes de vie 1*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 23.

⁴⁷ Henri Patin, dans son édition des œuvres d'Horace fait état des inégalités et des rapports de clientélisme qui régissent l'échelle sociale à l'époque du poète de Vénose : « Il y avait à Rome, par suite de sa constitution aristocratique, de l'extension progressive et indéfinie des propriétés, des immenses fortunes créées par la conquête, une si grande inégalité de conditions, que les trois quarts de la société romaine étaient à l'égard de l'autre en état de clientèle ». *Étude sur la vie et les ouvrages d'Horace* (I) Paris, Édition Charpentier, 1860, s. l.

⁴⁸ Menéndez y Pelayo établit les textes castillans qui sont des traductions, des gloses ou qui ont été plus ou moins directement inspirés par Horace. Ils sont classés suivant une division fréquente à l'époque entre l'école salmantine et l'école sévillane. Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *op. cit.* p. 39.

la première personne, d'être à la fois comme nous l'évoquions plus haut, l'homme, le sujet lyrique, l'écho de la voix d'autres poètes, inscrits avant lui, dans une même tradition sans s'exposer à des poursuites, à des critiques ou à un éloignement de la vie politique et littéraire, bien au contraire⁴⁹.

En outre, la pensée stoïcienne n'est pas une pensée subversive au sens où elle prétendrait renverser les institutions en place. Elle ne propose que la fuite, l'exil, pour échapper au joug du groupe : une solution individuelle et non un complot à l'encontre des formes du pouvoir, le Roi par exemple n'est pas mentionné dans le corpus. À l'exception de textes satiriques et critiques —tels que le pamphlet, par exemple, à l'endroit de personnages politiques— ayant pour champ de répercussion le réel et prétendant le changer, le renverser, ou l'altérer tout du moins, la poésie morale se cantonne, pour sa part, au domaine des idées et de la philosophie individuelle. C'est bien ce que vient appuyer le propos de María Zambrano qui saisit, dans l'absence de visée révolutionnaire, la grande caractéristique du stoïcisme : « *Parte de una situación de soledad, de profunda insolidaridad con el mundo social que hay, es decir: parte de la situación en que nacen las actividades revolucionarias y el no serlo jamás, es una de sus más profundas características*⁵⁰ ». Le stoïcisme se manifeste, de ce fait, comme une philosophie parfaitement inoffensive, invitant au loisir des courtisans, des nobles, des hommes d'affaires en quête de diversion, d'idéal, ou de réflexion (*docere*) le temps d'une

⁴⁹ En témoigne l'absolue correspondance dans l'Épître de Gutierre de Cetina entre la voix poétique et l'homme, ce que José Manuel Rico García désigne comme : « *la univocidad del yo de la enunciación y del enunciado* » (art. cit., p. 265), c'est donc un témoignage à valeur en partie historique, du moins fondé sur l'expérience d'un homme qui a fréquenté la cour, comme ces vers tendent à le démontrer :

*Yo, que, por experiencia, conocida
tengo la corte ya, voime riendo
de quien sigue tras cosa tan perdida.*

*Y digo que es la corte, si la entiendo,
una cierta ilusión, una apariencia
que se va poco a poco deshaciendo.* (vers 253-258)

Néanmoins, force est de constater la présence de modalisateurs permettant au poète de nuancer son propos : par la conditionnelle « *si la entiendo* » il limite la validité de celui-ci. Il atteste ainsi simplement le fait qu'il a correctement su saisir le mode de fonctionnement de la cour, et revendique une démarche d'humilité et de remise en question. Voyons également l'adjectif « *cierta* » tendant à minorer l'intensité du substantif « *ilusión* ». Enfin, la tournure progressive, renforcée par le groupe adverbial « *poco a poco* » insiste sur le processus, et donc sur sa toujours possible réversibilité. Ce positionnement relativement prudent témoigne, par ailleurs, d'une certaine précocité dans la chronologie du corpus. Écrite vers la moitié du XVI^e siècle, cette composition, où la cour est perçue comme une « certaine illusion », ne présente pas encore les symptômes de la désillusion baroque, noircissant à l'extrême les concepts de la philosophie morale, jusqu'à ce que la vie ne soit plus qu'une pénible antichambre de la mort

⁵⁰ María ZAMBRANO, *op. cit.*, s. l..

lecture. En outre, l'ailleurs poétique et son entourage naturel servent aux créateurs le plus riche des matériaux poétiques (*delectare*)⁵¹.

Après avoir fait mention du contexte historique et des courants philosophiques qui le traversent, nous terminerons cette première approche de la période étudiée en nous situant du point de vue de la réception. En effet, la finalité d'une œuvre poétique dépend de sa diffusion, Jaime Moll en a fait l'étude à l'occasion de ses recherches sur la transmission poétique au Siècle d'or :

*Poesía, transmisión, receptor no son elementos suficientes. Nos falta el creador y un aspecto frecuentemente olvidado: la finalidad de su obra poética, condicionante de la difusión de la misma, mejor dicho, uno los condicionantes, pues no podemos dejar de atender otro aspecto, más personal, más íntimo. Nos referimos a lo que podríamos llamar voluntad de publicación*⁵².

La volonté de diffusion, en tension avec une conception intime, pour soi, de l'écriture, pose la question de la finalité poétique. Deux voies de diffusion s'offrent aux auteurs : le manuscrit et l'imprimé. Jaime Moll met en avant la fonction « engageante » de l'imprimé : « *No podemos unir la poesía de finalidad religiosa o moralizante, que, precisamente por su compromiso, busca la múltiple difusión impresa, a la poesía ocasional, que también impregna la sociedad pero con una continuidad satisfecha por una sucesión de producciones*⁵³ ». Bien que plus difficile à exploiter pour la critique, le manuscrit n'est pas, pour autant, un moyen de diffusion minoritaire. En introduction à son ouvrage, *Corre manuscrito*, Fernando Bouza, rappelle à quel point il était courant et pouvait circuler auprès de nombreux lecteurs :

*La propuesta principal de este libro tiene que ver, precisamente, con ese mundo en el que el manuscrito era tan común y corría de mano en mano. En esto, lejos de reducirse a usos privados o bibliófilos, la escritura ad vivum se presenta como un eficaz complemento o, incluso, un competidor de lo tipográfico, ofreciendo un ágil sistema de copias o traslados que, como veremos, en buena medida llegó a estar profesionalizado*⁵⁴.

⁵¹ Nous pensons, ici, tout particulièrement à la magnificence des descriptions de Pedro Espinosa, le bien nommé « *poeta pincel* » dans son *Epístola primera a Heliodoro*.

⁵² Jaime MOLL, « Transmisión y público de la obra poética », *Edad de Oro*, Vol. 4, 1995, p. 71.

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ Fernando BOUZA, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2001, p. 16-17.

Parmi les poètes que nous fréquentons, très peu ont fait montre d'une volonté de publier leurs textes, à l'exception de Félix Lope de Vega et de Juan de Jáuregui, lesquels ont beaucoup œuvré pour la diffusion imprimée de leurs écrits⁵⁵. La finalité de l'imprimé n'est pas, pour autant, la seule voie vers la notoriété et la reconnaissance. Bien que la poésie morale du corpus n'épouse pas les mêmes objectifs que la poésie moralisante à laquelle fait référence Jaime Moll, elle ne tourne toutefois pas le dos à une possible diffusion. En effet, ainsi que l'affirme Fernando Bouza, il ne faut en rien mésestimer la vitalité de la propagation d'un texte manuscrit :

En suma, para obtener una imagen completa de lo que fue la circulación de los textos en la alta Edad Moderna hay que superar el esquematismo que, de un lado, reduce lo tipográfico exclusivamente a difusión, así como sus copias a productos de mercado, y que, de otro, imagina que lo manuscrito es sinónimo de una voluntad no difusionista⁵⁶.

Pablo Jauralde Pau rappelle, de surcroît, à quel point, au cours du XVI^e siècle, l'impression était coûteuse à cause du faible développement de l'imprimerie et de la cherté du support, le papier. De plus, la législation et les contrôles sur le contenu des publications compliquaient encore davantage le travail éditorial. Il considère la transmission par l'écrit, sous quelle forme que ce soit comme un procédé minoritaire si l'on tient compte du très fort taux d'analphabétisme. La poésie de facture morale que nous étudions connaît une diffusion limitée à des cercles cultivés, les références classiques et recherchées n'étant, volontairement,

Par ailleurs, Fernando Bouza, sur l'invitation de Robert Chartier, a donné une série de conférences sur ce thème : *Hétérographies : formes de l'écrit dans le Siècle d'Or espagnol*. Chacun des quatre volets est disponible en ligne sur le site de l'institution, nous signalons tout particulièrement le dernier chapitre « Plus auteur que l'auteur : traduire comme exercice royal et aristocratique », il y est question d'une époque où « [...] on considère la traduction comme moyen de faire reconnaître l'excellence des grands, et plus encore, comme un exercice où l'on apprend à commander. Les puissants montrent qu'ils le sont parce qu'ils se rendent maîtres du génie des auteurs, en maîtrisant le texte et, dans une certaine mesure, celui qui l'a écrit. »

Fernando BOUZA, « Hétérographies : formes de l'écrit dans le Siècle d'Or espagnol », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 109, 2010, mis en ligne le 27 octobre 2014, URL : <<http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/391>>, consulté le 28 août 2018.

⁵⁵ Pablo Jauralde Pou référence des listes d'auteurs n'ayant pas publié leurs œuvres et les commente ainsi : « *Es curioso cómo las largas listas que confeccionaba Rodríguez Moñino de poetas que mueren sin haber publicado sus versos son casi siempre de los que hoy llamaríamos "poetas de vanguardia", en tanto que la norma se quiebra aquí y allá con nombres harto significativos : Vicente Espinel, Valdivieso, Cristóbal de Mesa, Ledesma, etc. Los más tradicionales.* ». Extrait de « El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII », *Edad de Oro*, I, Madrid, 1982, p. 61.

⁵⁶ Fernando BOUZA, *op. cit.* p. 18.

accessibles qu'à un petit nombre⁵⁷. Une forme de sélection du lectorat à laquelle s'ajoute celle opérée par le caractère exigeant du langage, d'ailleurs revendiqué par des poètes tels Luis de Góngora ayant poussé à l'extrême l'interprétation du *odi profanum vulgus et arceo*, selon une conception absolument aristocratique de la poésie : « *Demás que honra me ha causado hacerme escuro a los ignorantes, que esa [es] la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda*⁵⁸ ». D'ailleurs, certains des poètes ont profité de l'espace de la poésie, notamment parmi les textes de poésie morale, pour distiller leurs théories sur l'écriture et le style qui leur semble convenir à chaque type de poème. Juan de Jáuregui, célèbre pour son inimitié avec Luis de Góngora suite à la diffusion de son « *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*⁵⁹ » plaide, à son tour, dans le *Discurso poético*, publié en 1624, pour une conception élitiste de la poésie :

[...] *que los ingenios plebeyos y los no capaces de alguna elegancia no pueden extender su juicio a la majestad poética, ni ella podría ser clara a la vulgaridad menos que despojada de las gallardías de su estilo, del brío y alteza de sus figuras y tropos, de sus conceptos grandes y palabras más nobles: circunstancias y adornos forzosos en la oración magnífica*⁶⁰.

Il importe donc non pas d'opposer le manuscrit à l'imprimé, mais de saisir la capacité de propagation d'un texte par le biais de l'écrit au sein d'une élite à même d'identifier les thèmes et lieux communs abordés et donc d'y déceler les variations greffées par chaque auteur. En outre, cette vitalité ne s'explique également que par un engouement pour la poésie,

⁵⁷ Maxime Chevalier a cherché à établir le profil des lecteurs au Siècle d'or, intéressés par une littérature de divertissement « *literatura de entretenimiento* ». Voici le constat qu'il propose :

« *Tal público se reduce, después de lo dicho, a los elementos siguientes:*

— *la fracción culta de los hidalgos y caballeros;*

— *la fracción culta del clero, que incluye, como es lógico, el alto clero y los prebendados de vida económica desahogada (pensemos en Luis de Góngora o en Juan de Salinas), pero también unos clérigos más humildes, como Luis de Ferrera, clergue en Barcelona.*

— *los hombres que definiríamos hoy como «técnicos» e «intelectuales», categorías éstas mucho menos cuantiosas en el Siglo de Oro que en el nuestro: letrados, catedráticos, médicos, arquitectos, pintores, funcionarios, criados del rey o de nobles familias (secretarios, bibliotecarios, músicos, preceptores, como lo fueron Alfonso de Valdés, Luis Milán, Jorge de Montemayor, Antonio de Torquemada y Lope de Vega, entre otros).* ». Peut-être cette frange déjà réduite s'amenuise-t-elle encore pour la poésie morale.

CHEVALIER, Maxime, « Para una historia de la cultura española del Siglo de Oro. Cuestiones de método », *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas* (1971), Salamanque, 1982, I, p. 331-340, citation p. 332.

⁵⁸ Cette dernière phrase lui a été directement inspirée par l'Évangile de Saint Mathieu 7, 6.

Luis DE GÓNGORA, « Carta en respuesta de la que le escribieron », *Obras completas*, Éd. Juan et Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1976, 60 éd., p. 896-897.

⁵⁹ Voir l'édition de José Manuel RICO GARCÍA, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.

⁶⁰ Juan de JÁUREGUI, *Discurso poético*, édition de Romanos M., Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 125-126.

engouement entretenu par les cercles poétiques, les échanges littéraires et donc l'oralité. Le poème, en tant qu'objet sonore, se doit de reprendre ou de rompre avec une musicalité (rythme et sonorités) propre au thème qu'elle soumet à son lectorat. D'après Aurora Egido, à l'époque baroque « *la poesía era, o pretendía ser casi todo*⁶¹ », on retrouvait donc « *esta corriente invasora de la poesía*⁶² » dans toutes les sphères de l'art ou de l'écriture. La création en tant qu'acte social et non un acte isolé n'a de sens que dans son rapport aux autres compositions, aux mécènes et au lectorat. Elle ne relève pas d'une « *inventio* » individuelle et détachée de tout contexte mais s'accorde au travail poétique de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Eu égard à un tel constat, il appert que les textes poétiques ne peuvent être abordés simplement comme des documents attestant une réalité historique, un contexte déterminé.

Si l'on veut donc affirmer que les textes de notre corpus, par le prisme du motif de la vie retirée du monde, saisissent le contexte social complexe de l'époque, il est naturellement nécessaire d'éviter le « préjugé naïf selon lequel les textes littéraires renvoient immédiatement à la « réalité »⁶³ ». Dès lors, une fois détectés les filtres littéraires et sociaux influant sur la création d'une œuvre, une lecture sociocritique du texte devient possible. Cette lecture n'est acceptable que dans la mesure où le contexte historique est considéré comme une strate supplémentaire du texte, comme une approche se superposant aux autres. Les œuvres de notre corpus réactivent un thème littéraire d'ordre philosophique relevant de l'axiologie classique « [c]e qui suppose que la notion de texte poétique, en tant que genre et expression littéraire, n'est pas intemporelle⁶⁴ » selon les propos de Marc Marti. Cet article synthétise les différents axes d'étude dans le domaine de la sociocritique du texte. Les épîtres en vers constituent, par exemple, un genre à même de nous fournir des informations sur le contexte d'écriture et sur la société du Siècle d'or. Le ton familier et les événements du quotidien d'un poète y sont a priori retransmis au travers d'un filtre poétique plus ou moins tenu :

[...] *la poésie lyrique occupait une place de choix dans la vie culturelle et sociale de l'époque. Les poèmes de circonstance étaient fréquents. On écrivait pour célébrer différents moments de*

⁶¹ Aurora EGIDO, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelone, Crítica, 1990, p. 9.

⁶² *Ibid.*, p. 11.

⁶³ Edmond CROS, « De la sociologie expérimentale au structuralisme génétique », *Théorie et pratiques sociocritiques*, Montpellier, CERS, 1984, p. 90.

⁶⁴ Marc MARTI, « La poésie peut-elle être un document historique? Le cas de la poésie lyrique néoclassique espagnole », *Tiempos Modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 2001, 2 (3), p. 2, disponible en ligne à l'adresse url : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00604976/document>>, consulté le 25/02/19.

*la vie : anniversaire, deuil, événement militaire, naissance, etc. De la même façon, certains lettrés communiquaient avec leurs proches et leurs amis au moyen d'épîtres en vers. Dans cette perspective, la poésie différait des autres genres. Pour circuler et toucher éventuellement un public important, elle n'avait pas forcément besoin de l'édition*⁶⁵.

L'épître, genre très présent dans notre corpus est à la croisée de tous ces cercles lettrés. Si l'on en croit Pierre Zima, auquel nous empruntons un extrait de son texte fondateur en matière de sociocritique : « Les genres des différentes époques apparaissent comme des tentatives collectives pour résoudre des problèmes sociaux, pour s'orienter dans une réalité changeante et justifier certaines attitudes et actions sur le plan culturel⁶⁶ [...] ». L'épître fournirait, à cet égard, une porte d'accès au contexte d'écriture de l'époque et à une pensée partagée par certains auteurs. Même si une démarche poétique demeure plus individuelle que collective et qu'il existe autant de façons d'appréhender le monde que d'individus, le critique se doit d'être prudent dans l'interprétation du contexte dans le texte, d'autant plus que les études biographiques restent fréquemment trop ténues pour confronter le poétique à l'historique.

Nous considérons donc qu'un auteur existe dans une époque, un contexte, qui influence nécessairement le travail de création. Les similitudes entre le contexte historique de l'Empire romain, à l'époque d'Horace, et les prémices d'une crise de la Monarchie espagnole, fécondent et réactualisent la pensée stoïcienne. Pourtant, si la crise baroque engendre une nouvelle compréhension du monde, les témoignages poétiques partagent aussi, selon nous, des expériences individuelles. Il est, de plus, un espace d'intériorité que la condition, les consignes —d'ailleurs changeantes—, ne parviennent pas à déterminer ni à asservir aux seules données historiques. En outre, la poésie morale, lue par un lectorat extrêmement restreint, confirme l'idée d'une poésie restant dans le domaine du littéraire et dont la diffusion orale, nous échappe aujourd'hui. Sur ce point, Pablo Jauralde Pou met en perspective le caractère minoritaire de cette poésie « *culta* » : « *Todas nuestras historias literarias se limitan a dar cuenta de la literatura culta, una veta harto exigua e históricamente reducida frente a la literatura de transmisión oral*⁶⁷. »

En ce sens, la méthodologie ici retenue est globalisante, dans la mesure où elle vise à dépasser les traditionnelles frontières problématiques de l'antagonisme texte / contexte tant elle cherche à établir un dialogue entre l'œuvre, son créateur, la tradition dans laquelle il s'inscrit,

⁶⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁶ Pierre ZIMA, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, Coll. Connaissance des Langues, 1985, p. 46.

⁶⁷ Pablo JAURALDE POU, *op. cit.*, p. 58.

l'époque de la rédaction, et son public. Il s'agira ainsi de concilier deux démarches⁶⁸ en rapport à notre appréhension de la littérature : celle de l'herméneutique liée, par tradition, aux œuvres consacrées (Le Texte, l'œuvre et sa poétique) et celle des sciences humaines et sociales (Le Monde et le domaine socio-historique). Notre conception du processus créateur répond à la volonté d'une analyse de discours appliquée au fait littéraire afin que ressortent des stratifications de ces œuvres formant le corpus, une signification renouvelée.

Avant même de pénétrer plus avant dans l'analyse outillée des poèmes, il nous paraissait important de préciser ces considérations tant méthodologiques que d'ordre critique. Il nous appartient désormais d'aborder les œuvres de notre corpus en ceci qu'elles défendent des postures morales et que, de ce fait, elles installent des modalités d'énonciation au service d'une démonstration. Notre premier chapitre repose donc sur l'étude de ces dernières, afin de mettre en évidence cette écriture de l'antagonisme entre le Moi et l'Autre (le lecteur, ou un interlocuteur mentionné, ou bien un *exemplum* désincarné), mais encore entre les strates d'une voix poétique en proie à ses propres contradictions.

Dans un second temps, notre lecture s'attachera à expliciter et à regrouper les principaux lieux communs et stéréotypes verbaux usuels de la série. Nous nous attarderons spécialement sur les métaphores attendues du *locus amoenus* et leur traitement, variant selon leur portée morale. En outre, nous essaierons de démontrer en quoi cette écriture de la vie retirée du monde, normée sur le plan du signifiant, l'est aussi, dans une certaine mesure, du point de vue du signifié, tant quelques sonorités évocatrices vivifient les images poétiques, débordant de la sorte l'idéal, pourtant audacieux, du *ut pictura poesis*.

Notre travail se poursuivra, dans un troisième temps, par une lecture diachronique de notre corpus. De fait, certaines images tendent à suivre une périodicité. La figure féminine, par exemple, présente dans les premières décades du corpus, se raréfie au tournant du siècle puis connaît une réactivation à l'époque baroque à la faveur d'un retour vers la période classique. Nous nous intéresserons donc spécialement à ce prisme baroque qui propose une réactualisation du thème moyennant, selon les textes, une « radicalisation » morale ou encore une amplification sémantique et sémiotique. Une fois de plus, notre démonstration s'appuiera sur les domaines thématique et stylistique. Ce troisième chapitre de notre travail concerné par les variations dans l'écriture du thème de la vie retirée du monde s'achèvera par la convocation de trois poèmes s'affranchissant, dans une certaine mesure que nous

⁶⁸ Dominique MAINGUENEAU « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *CONTEXTES*, 2006, article en ligne, URL : <<http://contextes.revues.org/>>, consulté le 20 août 2013.

déterminerons, de ces passages poétiques obligés. En effet, ceux-ci se conformant jusqu'à un certain point à une écriture normée s'accomplissent dans l'expression individuelle d'une voix poétique et de sa propre voie. Les auteurs en question sont passés à la postérité, bien que ne connaissant pas aujourd'hui la renommée d'un fray Luis de León, d'un Luis de Góngora ou encore d'un Francisco de Quevedo. Pourtant, ils ont marqué la série textuelle de leur empreinte, il s'agit de Pedro Espinosa, Bartolomé Leonardo de Argensola et Andrés Fernández de Andrada. Ce dernier a même incarné ladite thématique au point de lui imposer une nouvelle norme, une lecture critique a posteriori.

Enfin, nous resserrons notre corpus à la production poétique sévillane car la fascinante capitale andalouse hébergeait en son sein plusieurs poètes, souvent qualifiés de « mineurs ». Parmi ces auteurs, Juan de Arguijo, Francisco de Medrano, Hernando de Soria Galvarro, Sévillans, héritèrent de la fortune familiale engrangée grâce au commerce avec les Indes occidentales et d'un ou plusieurs domaines ou *fincas*, aux alentours de la ville. Tous trois tournèrent le dos au négoce et prirent la plume pour célébrer l'existence paisible de l'homme sage qui, entouré d'une compagnie choisie, se consacre à la poésie. Leur naufrage économique, leur rejet à l'encontre de la société mercantile qui avait pourtant fait la richesse de leurs parents, manifeste l'échec d'une utopie littéraire à la manière d'Horace et de son domaine des Sabines, modèle avoué de ces poètes. Dès lors, l'hypothèse d'une génération poétique fédérée par l'héritage horatien, et révélée par un contexte économique et social si clivant que celui de la Séville portuaire d'alors mérite qu'on lui dédie une étude. D'autant que la thématique de l'amitié, récurrente parmi leur production au sujet de la vie retirée du monde, suggère un véritable manifeste pour une solitude accompagnée.

I. Rapport à soi et rapport à l'autre dans la serie textuelle

Écrire de la poésie sur le thème de la vie retirée du monde, paradoxalement, n'implique nécessairement pas la solitude de l'auteur.

Au sein de l'écriture, c'est fréquemment l'Autre, —soit un destinataire explicitement mentionné à la deuxième personne du singulier, soit une troisième personne, la figure du courtisan par exemple— ou encore le passé erratique du sujet lyrique, qui incarne une identité en prise avec la société, le pouvoir et l'ambition. L'Autre s'établit, dans son rapport à la figure poétique, selon un rapport d'opposition fonctionnant sur l'admiration ou le rejet.

Pétrarque, dont l'influence s'avère considérable dans l'écriture et le traitement du motif de la retraite, affirme, à l'occasion du chapitre inaugural du premier livre de *La vie solitaire*, qu'il propose à son lecteur sa pensée personnelle, fondée sur son expérience et non celle d'autrui :

Mais dans mon traité je me suis fondé pour l'essentiel sur ma seule expérience, et c'est sans chercher d'autre guide, ni vouloir en agréer un s'il s'en présentait, que j'ai suivi mon propre sentiment ; et je le suis d'une allure plus libre – qui ne va peut-être pas sans quelque prudence – que si je me mettais à la trace d'un autre⁶⁹.

Écrire un ailleurs poétique, c'est donc explorer le champ de l'intime, transmettre une expérience personnelle, se lancer dans une introspection en empruntant pour ce faire le sentier de la tradition littéraire tout en revendiquant une filiation poétique, tant dans les sujets abordés que dans les formes poétiques employées. Le paradoxe créatif implique de se forger une identité à la fois sociale —en tant que poète— et littéraire —en tant que sujet lyrique— pour que se confrontent dans l'acte d'écriture, le moi qui écrit (l'auteur) au moi écrit⁷⁰ (la

⁶⁹ Francesco PÉTRARQUE, *De vita solitaria, La vie solitaire*, Atopia, Grenoble, Million, 1999, Livre Premier, I. 4, p. 41.

⁷⁰ Georges Gusdorf parle dans son ouvrage, *Les écritures du moi, lignes de vie I*, « d'être qui écrit » et « d'être décrit ». Nous nous permettons dans ce travail une formulation proche, préférant ici le participe « écrit » à celui de « décrit » car nous nous situons, dans le cas de la poésie que nous étudions, dans les balbutiements de l'écriture de soi. Le poète ne se dévoile encore que par le biais du prisme poétique, de manière subtile, derrière des masques et des lieux communs, qu'il fait siens et qu'il adapte le plus souvent à sa réalité. Il cherche ainsi une voie, un chemin pour s'écrire plus que pour se décrire.

projection poétique). Dans un premier temps, se crée un rapport de soi à soi renouvelé, au travers de cette recherche séculaire de la réconciliation. Le retour à soi, dans une quête de l'unisson, de l'harmonie, n'existe donc que dans une certaine pluralité et discordance, dans l'inachèvement de la création poétique. Nous partons donc du principe suivant, énoncé par Georges Gusdorf :

En un sens, toute écriture est écriture du moi. Mais, le plus souvent, ce moi qui fait œuvre d'écriture parle d'autre chose ; la littérature du moi commence par l'usage privé et réfléchi d'une écriture qui, au lieu de s'accrocher à n'importe quoi, à la manière des paroles qui s'envolent dans le courant des jours, s'enracine dans la présence de soi à soi qu'elle s'efforce de rendre intelligible à elle-même⁷¹.

Ainsi, se retirer du monde, c'est se réfugier dans un sanctuaire, dans un espace propre à l'introspection, occasion d'un retour et d'une plongée en soi. L'acte d'écriture de soi exige donc un passage par l'introspection puis, dans un deuxième temps, par le langage — à la fois un filtre et un catalyseur— cet « effort d'intelligibilité » qu'évoque Georges Gusdorf, plus haut. Dès les premiers auteurs inscrits dans le corpus, le thème du retour à soi s'affirme, tout à la fois, comme résultat d'une réflexion et prémice d'une nouvelle vie, comme ici chez Juan Boscán dans son Épître à don Diego Hurtado de Mendoza :

*En mi fuerte 'staré dentro en mi muro,
sin locura d'amor ni fantasía
que me pueda vencer con su conjuro. (vers 285-288)*

Dans le poème de Bartolomé Leonardo de Argensola À don Fernando de Borja, vice-roi d'Aragon⁷² un « courtisan repentant » évoque ce travail de conciliation entre celui qu'il fut et celui qu'il est désormais :

*Aquí, de sus desórdenes ausente,
pienso tener por único aforismo
librar de toda sujeción la mente,
para ver desde el centro de mí mismo*

⁷¹ Georges GUSDORF, *op. cit.*, p. 124.

⁷² Nous y reviendrons lors d'une analyse plus approfondie, notamment de sa structure, dans le quatrième chapitre (paragraphe 3-2).

cuántos designios y esperanzas lleva
con trágicos sucesos a su abismo. (vers 463-468)

La présentation de ce travail sur soi revêt un caractère quasi-géographique dans la mesure où l'agriculteur, proposant ici le récit de son parcours, emploie le terme de « centre de moi-même » comme revendication de la pleine connaissance de soi. De plus, le basculement d'une première personne « *pienso* » à une troisième personne « *lleva* » rend tangible cette distanciation de ce qu'il est par rapport à ce qu'il fut. Le retour à et en soi, par l'abandon de son propre passé, surgit, en effet, dans de nombreux textes du corpus, comme un passage initiatique vers la sagesse et le bien-être, transcrit selon des modalités poétiques multiples.

Dans sa seconde Épode, Horace affirme, par le truchement de nombreuses métaphores que « l'homme vivant à la campagne mène une existence harmonieuse avec la nature ». Ainsi, les oiseaux fournissent, par leur chant, de la musique ; l'arbre offre de l'ombre ; les fleurs sont l'agrément des yeux ; la fontaine rafraîchit ; la terre donne des fruits et le bois permet de se chauffer... La nature est une mère nourricière pour l'homme, alors libre de se soustraire aux vices et aux tentations de la cour. Le cadre naturel, puisqu'il est prompt à combler les nécessités premières, vainc le besoin de richesses superflues : pas d'or, pas de gloire, pas de position sociale enviée. Très vite, il apparaît finalement que ce lieu commun n'existe que dans un rapport nécessaire d'antagonisme : voici, entre autres, le constat à partir duquel Augustin Redondo construit son étude du texte de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* : « D'où l'opposition systématique, aisément perceptible à travers les allusions précédentes, entre l'abondance et la vie facile de la campagne d'une part, la pénurie et la vie difficile de la cour et de la ville d'autre part⁷³ ».

Le lieu commun se met au service d'une démonstration plus large, dans un rapport d'antagonisme avec un autre lieu commun. Ainsi donc, la plupart des textes de notre corpus tendent à démontrer la supériorité d'une existence retirée du monde en se livrant à cet effet à la censure de la vie courtoise. L'opposition, dans ce groupement de textes, se cristallise entre la ville et la campagne ou, plus spécifiquement, entre le noyau très restreint de la cour et le lieu confiné de la retraite. Les variantes géographiques sont la conséquence de la part de l'intime et du personnel au cœur de la démonstration. Les auteurs adaptent des lieux communs à une situation individuelle, mais encore à un contexte historique en évolution au cours de la période ici considérée. Le texte d'Antonio de Guevara prônait une retraite

⁷³ Augustin REDONDO, « Du « *Beatus ille* » horacien [...] » art. cit., p. 256.

campagnarde, villageoise, à « *un aldeano* » ; terme au sujet duquel Augustin Redondo précise qu'« Il ne s'agit pas du paysan, mais du petit gentilhomme campagnard⁷⁴ ». Dans ce texte fondateur sur le thème de la vie retirée en Espagne, le destinataire du message se définit d'après des critères sociaux, géographiques et économiques. Or, si certains textes du corpus prêtent vie à des figures délocutées, d'autres proposent une retraite individuelle, et donc une utilisation personnelle du lieu commun. L'espace de création ayant pour objectif de prouver à soi-même et/ou à son lectorat le bien-fondé de cette mise à distance du monde (toute démonstration vise un auditoire, même si ce public n'est, au sens le plus restreint, qu'une projection de soi).

Nous étudierons donc ces constructions thématiques, grammaticales et sémantiques échafaudant une structure énonciative complexe : celle du « mille-feuilles » de la voix poétique et de son rapport à l'Autre en nous appuyant sur la lettre des textes. Aussi cette démarche aura-t-elle pour finalité d'affilier ce travail à la recherche sur la notion d'imitation, mais également à contribuer à l'étude sur les normes des genres poétiques à cette période et à effectuer de la sorte un premier classement des œuvres en fonction des postulats de l'énonciation.

I. 1. L'autre : une *figura correctionis* dans un hors-monde

Cette volonté de faire partager mais aussi de rallier à sa cause se concrétise chez Horace et Sénèque sous forme d'épîtres —dans une moindre mesure chez Cicéron. Dès lors, il ne s'agit plus uniquement d'écrire pour soi mais également pour l'autre, le destinataire. De plus, ces lettres partagent toute l'ambiguïté du genre épistolaire. En effet, si l'auteur écrit pour lui-même, ainsi que pour un destinataire clairement mentionné, il ne s'adresse pas moins à un lectorat plus large, voire universel. Les Lettres à Lelio de Sénèque, par exemple, ou celle à Fuscus d'Horace, ne relèvent donc pas uniquement de la correspondance privée, même si, par certains aspects, elles rejoignent cette finalité.

De ce fait, l'écriture de soi devient également un parti pris, la défense d'une ligne de conduite : celle qu'ont suivie Horace et Sénèque dans la dernière partie de leur vie, de manière plus ou moins intentionnée au départ, après avoir côtoyé les plus grands. Il apparaît donc nécessaire de vérifier, dans notre corpus, si la série textuelle de la vie retirée du monde

⁷⁴ *Ibid.*, p. 254.

se structure, elle aussi, dans un rapport d'opposition, voire d'antagonisme entre deux modes de vie, celui du « moi » et celui de « l'autre » et entre deux géographies : celle de « l'ici » et celle de « l'ailleurs ». Pour ce qui est d'Horace ou de Sénèque, le poète inscrit, à plusieurs reprises, son présent, son « moi » et son « ici » à la campagne : on ne peut que penser à la propriété d'Horace dans la Sabine. En revanche, le destinataire, lui, appartient à une géographie tout autre : un « ailleurs » urbain, fréquemment Rome, par exemple, dans le cas d'Horace.

Il nous faut cependant nuancer ce propos. En effet, si la tradition semble avoir conservé ce rapport entre destinataire retiré du monde et destinataire en prise avec le tourbillon de l'*urbs*, il ne faut tout de même pas négliger d'autres épîtres dans lesquelles les rôles entre les correspondants sont répartis de manière différente. Nous pensons, à cet égard, à l'Épître I, 4, adressée à Tibulle, occasion, pour le poète vénusien, de rappeler combien il importe de profiter du moment présent, à l'instar, cette fois-ci, de son correspondant dans sa retraite champêtre dans la région de Pedum :

*quid nunc te dicam facere in regione Pedana?
Scribere quod Cassi Parmensis opuscula uincat
an tacitum siluas inter reptare salubris
curantem quidquid dignum sapiente bonoque est?*

*¿qué haces ahora en la comarca de Pedum?
¿compones algo que supere los opúsculos de Casio de Parma,
o bien te paseas en silencio por los saludables bosques,
meditando sobre todo aquello que debe meditar un hombre sabio y de bien⁷⁵?*

[...] *que peux-tu bien faire en ce moment dans la campagne de Pedum ? Écris-tu des vers plus beaux que les petits ouvrages de Cassius de Parme ? ou bien te promènes-tu à petits pas à l'ombre salutaire des bois tranquilles, sans autre souci que la méditation du sage et de l'homme de bien⁷⁶ ?*

⁷⁵ Quinto HORACIO FLACO, *Epístolas / Arte Poética*, op. cit., p. 28-29, v. 2-5.

⁷⁶ HORACE, *Œuvres*, Traduction, introduction et notes de François Richard, Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 217.

Une vie retirée, dans un environnement naturel est ici, une fois de plus, la condition nécessaire pour vivre en bonne santé, pouvoir composer de la poésie, et connaître le bonheur. Le destinataire n'est donc pas à convaincre des bienfaits de la vie au grand air, l'auteur de l'Épître ne se présentant pas dans un rapport antagonique avec lui.

Enfin, dans la dernière des épîtres du recueil cité, l'Épître II, 2, destinée à Julius Florus, Horace annonce qu'il abandonne la poésie pour se vouer à la réflexion philosophique. Ce qui nous intéresse spécifiquement dans cette Épître, c'est qu'elle ne correspond pas au schéma du poète retiré qui exhorte son ami à l'imiter. La voix poétique, au cœur de la capitale romaine, est assiégée par le bruit et les dérangements de sorte qu'il lui est impossible d'écrire :

[...] *hic ego rerum
fluctibus in mediis et tempestatibus Urbis
uerba lyrae motura sonum conectere digner ?*

[...] *y yo aquí,
en medio del oleaje de negocios y tempestades de la Urbe,
¿juzgaré digno hilvanar palabras que hagan sonar la lira⁷⁷?*

*Et tu voudrais qu'à Rome, dans le flot des affaires et l'agitation de la ville, je trouve la liberté
d'écrire des poésies lyriques⁷⁸?*

L'intention est similaire : être poète suppose vivre à la campagne, loin des tracas de la ville. Pourtant, la perspective est altérée par le fait que le destinataire prend la plume depuis le lieu qu'il condamne ; « l'ailleurs » étant le lieu des Autres, celui du chœur des poètes :

Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem [...]

Toda la caterva de escritores ama el bosque y rehuye la ciudad⁷⁹ [...]

[...] *tous les poètes aiment la campagne et fuient la ville⁸⁰ [...]*

Le rapport antagonique est, dans ce cas précis, influencé par un changement de perspective.

⁷⁷ Quinto HORACIO FLACO, *Epístolas / Arte Poética*, op. cit. p. 168, v. 84-86.

⁷⁸ HORACE, op. cit., p. 253.

⁷⁹ Quinto HORACIO FLACO, op. cit., p. 166, v. 77.

⁸⁰ HORACE, op. cit., p. 252.

Sous ce rapport, il est de bonne méthode de souligner que, a priori la tradition a conservé la structure poétique impliquant un rapport destinataire / destinataire bien spécifique. En l'occurrence, les liens qui unissent un poète retiré du monde s'adressant à un ami vivant suivant des préceptes en tous points opposés — à l'instar du modèle des lettres de Sénèque. Néanmoins, toute la production épistolaire des auteurs cités n'obéit pas systématiquement à cette structure. Un tel dispositif nous permet de constater la diversité des textes-source eux-mêmes quant à leur situation d'énonciation. On comprend alors que la tradition ne s'est constituée, à première vue, que sur une sélection de ces textes référents. Toutefois, pour étayer cet argument, il conviendrait d'isoler, dans le corpus, cette structure destinataire retiré / destinataire citadin (ou courtisan) et prouver sa prépondérance. Afin de déterminer le rapport entre la voix poétique et le destinataire, reprenons donc les différents schémas énonciatifs rencontrés dans le corpus.

I. 1. 1. Deux conduites opposées, désincarnées, marquées par la présence des déictiques

Le texte horatien, celui de la seconde Épode, enferme une rêverie, un ailleurs, celui d'un laboureur vivant de façon rustique. Il ne s'agit donc pas d'une projection de soi, mais de la vie d'un autre, d'un espace imaginaire et idéalisé, hermétiquement séparé de la géographie de la voix poétique. Cet « *ille* » a fait naître dans son sillage une série de textes poétiques sur cette *figura correctionis*, ce modèle, qui ne relève pas de la géographie de la première personne, mais demeure dans l'éloignement par rapport à soi. Cet éloignement est garanti par la troisième personne : voici donc l'étude de cinq sonnets où l'espace du « non-moi » en quelque sorte, la non-personne selon la grammaire arabe, s'impose comme le vecteur de l'extériorisation d'un moi qui, pour se penser, va quêter l'universel de la pensée face au singulier de l'existence.

A - Benito Arias Montano, « *Quien las graves congojas huir desea,* »

Ouvrons la série par le sonnet de Benito Arias Montano :

*Quien las graves congojas huir desea,
de que está nuestra vida siempre llena,
ame la soledad quieta y amena,*

donde las ocasiones nunca vea.

*En ella de paciencia se provea
contra los pensamientos que dan pena,
y de **memoria** del **morir**, que es buena
para defensa de cualquier pelea.*

*Mas **el que** está de amor apasionado,
no piense estando solo remediarse,
ni con paciencia ni acordar de muerte;*

*Porque la causa trae de su cuidado
dentro en sí, y mientras mas quiere alejarse,
la fuerza de amor siente muy mas fuerte.*

Le lecteur est en présence d'un guide à l'usage de celui qui souhaite se prémunir contre les passions. Cette personne est indéterminée car la voix poétique ne participe pas à l'interlocution sous forme d'une première personne, ni ne se met en scène dans une solitude envisagée pour et par elle-même. Dans cet ordre d'idée, le pronom indéfini « *Quien* » ouvrant le sonnet, puis devenant le sujet sous-entendu des deux premiers quatrains, constitue une *figura correctionis* désincarnée. À noter, dans ce sonnet, l'opposition entre les quatrains et les tercets : entre celui qui veut fuir les passions et celui qui (« *Mas el que* [...]») se perd dans un amour passionné. L'antagonisme entre deux modes de vie, ceux de la vie rurale et de la cour, est substitué ici par un contraste entre deux attitudes morales et philosophiques : s'éloigner des passions ou faire le choix de les vivre à ses dépens. L'emploi de deux pronoms distincts « *Quien* » (vers 1), « *el que* » (vers 9) permet donc de circonscrire les deux pans du texte et de jouer un rôle contrastif nécessaire afin de mettre en relief ces deux perspectives moralement opposées.

La contrainte formelle impose de mettre en valeur le signifié par le signifiant. La vie solitaire comme remède aux passions amoureuses s'imprime dans la lettre même du texte. À cet effet, le troisième vers du premier quatrain se détache du reste de la strophe eu égard à sa structure et à son rythme : « *Ame la soledad quieta y amena* ». Il demeure le seul vers n'ayant pas recours à l'hyperbate, ainsi ce phrasé plus naturel renvoie à la proposition philosophique idéale. Les sonorités « [ame] » « [ame]na » se font écho en début et fin de période rythmique

marquant l'équilibre et l'unité de ce vers dont la césure à l'hémistiche sépare le substantif de la double adjectivation. Le quatrain s'articule donc autour de ce vers central, proposition principale de la phrase, tandis que les enjambements successifs du second quatrain amoncellent une suite ininterrompue de compléments au premier vers de la strophe. Ils matérialisent, dans le signifiant, le flot continu d'obstacles se dressant sur le chemin de l'homme en quête de quiétude. Cette multiplication des entraves s'entend dans l'accumulation de consonnes occlusives sourdes et sonores (soulignées dans le poème). L'omniprésence des occlusives, tout particulièrement en début de mot, isole au cœur du second quatrain le groupe nominal « *memoria del morir* ». Sollicitant par trois fois le son nasal bilabial [m], les deux substantifs semblent artificiellement jaillir de la dérivation d'une même racine « *-moria* » / « *morir* ». Une telle juxtaposition insiste sur l'indispensable concept stoïcien du *memento mori*. Le célèbre lieu commun se niche au cœur de l'argumentation et, il ne pouvait pas en être autrement, au cœur même de la matérialité poétique du sonnet (au vers 7 sur un total de 14). Les deux tercets, introduits par la conjonction adversative « *Mas* » (vers 9), complétée par une triple négation « *no piense* » (vers 10), « *ni con paciencia ni acordar de muerte* » (vers 11) représentent la conduite inappropriée, consistant à oublier sa propre finitude, en empêchant, de la sorte, à l'âme de relativiser et d'abandonner ses chagrins. Le poète travaille donc la fixité, à la fois formelle (le sonnet), et thématique (le *memento mori*), dans la lettre même du texte en opposant deux solitudes. La première, dans les quatrains, se présente comme salvatrice (« *quieta y amena* », « *de memoria del morir* »), tandis que la seconde, dans les tercets, est destructrice (« *ni con paciencia ni acordar de muerte;* »). Une telle spirale de destruction s'illustre par une déconstruction syntaxique : les redondances comme « *dentro en sí* » et celles du dernier vers : « *la fuerza de amor siente muy más fuerte* » défient les normes de la syntaxe. La dérivation « *fuerza* » / « *fuerte* » tend au pléonasme tout comme l'adverbe d'intensité « *muy* » juxtaposé au superlatif « *más* » (déjà usité au premier vers du tercet) trahissent, par cette démesure langagière, le péril de l'esprit en proie aux passions. En outre, l'emploi des fricatives (soulignées ci-dessus) connaît un *crescendo* dans les tercets, tout particulièrement dans les deux derniers vers (nous relevons quatre occurrences au vers 13 et cinq au vers 14 : deux labiodentales -f-, deux interdentes -θ- et deux alvéolaires -s-). Ces consonnes, dont aucune n'est une marque de pluriel, favorisent l'accélération rythmique de ce « *final con fuerza* » cependant que les consonnes nasales bilabiales -m- (en gras), intercalées entre elles, en augmentent l'intensité. Cette consonne embrasse à elle seule, dans la lettre du texte, toute l'opposition thématique entre passion et tranquillité. En effet, chaque occurrence

renvoie à un des deux champs sémantiques (celui de la paix et celui de l'excès) ou bien à une catégorie grammaticale servant à magnifier une valeur adversative ou superlative :

Champ sémantique de la tranquillité :

- « ame » (vers 3)
- « amena » (vers 3)
- « memoria del morir » (vers 3),
- « muerte » (vers 11)

Champ sémantique des passions :

- « pensamientos » (vers 6)
- « remediarse » (vers 10)
- « amor » (vers 9 et 14)

Conjonction à valeur adversative :

- « Mas » (v. 9)

Adverbes à valeur superlative :

- « siempre » (vers 2)
- « mientras más » (vers 13)
- « muy más » (vers 13)

On comprend donc bien, dans ce texte de facture classique, empreint de la thématique du *memento mori*, l'effacement de la voix poétique (seul le possessif « *nuestra (vida)* » peut se rattacher à une première personne, bien que diluée dans un pluriel universel). Le lecteur n'est donc pas le témoin d'un quotidien retiré mais le destinataire d'une réflexion philosophique désincarnée. Dans la lignée de Sénèque, le sonnet rejoint l'intertexte du thème de la vie solitaire. La solitude n'apparaît comme une solution pour se défaire de ses passions qu'à la condition qu'elle ne soit pas une fuite mais l'occasion d'accepter sa propre finitude. On constatera, de plus, une reprise du lieu commun de l'amour comme origine des passions. Ce thème, bien que relativement peu fréquent dans le corpus, exprime, sous la plume de Fernando de Herrera, les souffrances et les errances dans un « désert » stérile. Le lecteur est témoin de l'effacement de la voix poétique à la faveur du plan supérieur et idéal du discours. Ainsi, le poème s'ouvre au champ de la réflexion philosophique au service d'une expérience singulière de la langue poétique. Benito Arias Montano travaille sur la fixité formelle du sonnet en ayant recours à des enjambements ou à des pauses strophiques tendant à confiner chaque posture morale dans un type de strophe. Il met la syntaxe à l'épreuve par des hyperbates, des redondances et touche, particulièrement dans la dernière strophe, à l'harmonie rythmique et grammaticale de la phrase. Les choix sémantiques sont guidés, enfin, par une volonté de cohérence phonique amplifiant le contraste entre les thèmes de l'équilibre et celui des passions. La contrainte formelle et thématique s'avère donc, dans ce sonnet, tant

générique que créatrice puisque le signifiant exécute le signifié et le transcende même, nous autorisant à mesurer toute l'expressivité de la voix poétique.

B - Lupercio Leonardo Argensola « *Quien voluntariamente se destierra,* »

Parmi ces textes mettant en scène une *figura correctionis* en l'absence d'une première personne du singulier se détachent deux sonnets de Lupercio Leonardo de Argensola. Nous commenterons, tout d'abord, le sonnet numéroté [46] dans la *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España* :

*Quien voluntariamente se destierra,
y deja por **el oro** el patrio techo,
y aquel que apenas queda satisfecho
con cuanto trigo en África se encierra;*

*el que para usurpar la mar y tierra
le parece que tiene capaz pecho,
y enmudece **las leyes** y el derecho
con el estruendo y máquinas de guerra;*

*no tiene corto fin el pecho humano,
que como en **ambición** su gusto funda,
siempre está cosas nuevas deseando.*

*Dichoso quien camina por el llano,
sin pedir a **la suerte** otra segunda,
ni bien mayor que obedecer amando.*

La structure est similaire au précédent sonnet de Benito Arias Montano dans la mesure où elle oppose deux types de conduite. Les proportions et l'ordre d'apparition varient cependant : les trois premières strophes décrivent la posture de l'homme ambitieux tournant le dos à ses origines, guidé par la soif de richesse, tandis que la dernière, reprenant la tournure horatienne, salue l'homme qui accepte son sort. Ces deux voies distinctes, désincarnées, sont sollicitées par les pronoms indéfinis « *quien* », « *el que* » et « *aquel que* » (« celui qui ») pour le premier et uniquement « *quien* » pour le second. La langue castillane met à disposition du poète diverses locutions pronominales afin d'attirer l'attention sur un individu, encore dénué

d'identité, dont la conduite est jugée tantôt déviante, tantôt vertueuse. L'emploi de ces trois variantes différentes affirme le caractère universel de ces *exempla*. En outre, ces derniers peuvent entretenir une relation antagonique marquée par des déictiques différents (afin de reprendre le schéma latin du *iste / ille*), bien que ce ne soit pas le cas ici, puisque le pronom indéfini anaphorique « *quien* », pris à l'universel de l'idéation formelle, sert, tour à tour, à dénoncer et à louer une posture morale. Seule l'apposition de l'adjectif aisément reconnaissable « *dichoso* » détermine la connotation du pronom.

L'écriture du poète aragonais se met au service de la thèse du texte, à savoir se contenter de ce que l'on a et de ce que l'on est. Cette posture stoïcienne par excellence se pare des lieux communs habituels de l'intertexte horatien. Parmi eux, nous citerons la nécessité de chérir le « *patrio techo* », l'incapacité de se satisfaire de ce que l'on possède (à l'inverse de ceux qui ne se contenteraient pas même des récoltes de toute l'Afrique⁸¹, vers 3-4), ou encore le recours aux machines de guerre assourdissantes pour arriver à ses fins. La sélection des métaphores et leur traitement rappellent l'Épître morale à Fabio dans la mesure où l'auteur semble s'effacer au profit de la tradition et du discours. Le style est clair et fluide : tout comme dans la célèbre Épître, on ne relève que très peu d'hyperbates, et celles-ci sont concentrées dans le premier tercet. Un tercet dont la charge affective repose sur l'altération de la syntaxe. Au vers 9, le sujet est postposé : « *no tiene corto fin el pecho humano* » ; puis le vers suivant contient une légère hyperbate « *que como en ambición su gusto funda* » (« *que, como funda su gusto en ambición,* ») et enfin, dans le dernier vers du tercet le complément d'objet direct sépare l'auxiliaire du gérondif « *siempre está cosas nuevas deseando* ». Grâce à ce procédé, le poète place au cœur de la strophe le concept qu'il y dénonce, c'est-à-dire l'ambition. Suivant la même démarche, les substantifs « *el oro* », « *las leyes* » et « *la suerte* » occupent une place centrale dans leurs strophes respectives (ils apparaissent en gras dans la transcription ci-dessus du poème). Tous suggèrent des valeurs bafouées ou sources d'insatisfaction. La fluidité et la discrétion caractérisent donc ce style inspiré de l'Épître morale à Fabio, qui tend à moduler l'intensité du discours par l'usage de la polysyndète. Dans les quatrains, les six occurrences (dont quatre dans la deuxième strophe) de la conjonction de coordination « *y* » ralentissent le rythme de la prosodie en accumulant les exemples de déviations. Par trois fois cette conjonction survient en position anaphorique ; or, parallèlement, dans les tercets, les tournures négatives occupent cette même place significative (« *no tiene corto fin* [...] » vers 9, « *sin pedir a la suerte* [...] » vers 13, « *ni bien*

⁸¹ « *Frumenti, quantum metit Africa* » extrait des *Satires* d'Horace, « à Damasippe », v. 10.

mayor [...]» vers 14). Enfin, si l'on ne remarque pas d'allitération suivie dans les strophes, les sonorités consonantiques, en fin de vers, regroupent des notions tantôt critiquées, tantôt louables. Par exemple, la vibrante multiple, comme dans les tercets d'Andrés Fernández de Andrada, suggère le déchirement et l'erreur, tandis que le son affriquée palatale [ʝ] insiste sur les valeurs morales les plus essentielles :

La vibrante multiple	L'affriquée palatale
« <i>destierra</i> » (vers 1)	« <i>el</i> [...] <i>techo</i> » (vers 2)
« <i>encierra</i> » (vers 4)	« <i>satisfecho</i> » (vers 3)
« <i>tierra</i> » (vers 5)	« <i>pecho</i> » (vers 6)
« <i>guerra</i> » (vers 8)	« <i>el derecho</i> » (vers 7)

Chaque colonne et donc chaque rime contribue à un ensemble cohérent quant au signifié et au signifiant. De plus, chaque terme s'impose comme l'antonyme de celui qui apparaît dans la rime suivante, « *destierra* » et « *techo* », par exemple. En conséquence, nous pouvons affirmer que le travail de placement des mots est remarquable dans ce sonnet, d'autant plus que la nature même de ces vocables rajoute au signifié. Les verbes d'action, d'une part, indiquent une démarche contraire à celle de l'acceptation de son sort, d'autre part, l'adjectif et les trois noms communs en « *-echo* » (suffixe hérité des formes substantivées du supin latin (participe passé), dont la morphologie a été palatisée : -ct > -ch-) renvoient à l'aspect accompli de l'action donc, étymologiquement, à la « *satis-factum* ».

Le sonnet de Lupercio Leonardo Argensola, analysé sous l'angle thématique, se situe pourtant à la lisière du thème traité dans cette étude. Il est certain que le sonnet en reprend les mécanismes déjà évoqués et qu'il est affilié directement au texte-source horatien par l'emploi du célèbre « *beatus ille* » dans l'une de ses traductions, celle proposée par fray Luis de León. De plus, la composition réitère des motifs présents dans plusieurs textes du corpus associés, par ailleurs, au thème de la vie retirée du monde : l'espoir, l'ambition, le désir de s'enrichir, les dangers et la vanité des voyages maritimes et des campagnes militaires. Cependant, le cœur de l'argumentation n'est pas d'inciter à fuir un lieu pour revenir à son sol natal (« *el patrio techo* ») mais plutôt, de ne jamais quitter ce dernier (« *se destierra*⁸² »). La perspective s'en trouve inversée et considère le premier des exils : partir de chez soi, et non rompre avec

⁸² Rappelons toute la force expressive du vocable « *destierra* » (déraciner), dans la mesure où l'arrachement que le suffixe privatif suppose et le rapport affectif à la terre sont étayés, tout particulièrement dans la langue espagnole, par la vibrante multiple.

le monde au profit de ses origines. Le poème porte son attention, en quelque sorte, en amont du prisme de la désillusion, du « *desengaño* » : c'est une mise en garde, « *una advertencia previa* ». Un tel traitement explique également le détachement et le choix de la troisième personne du singulier de la part de la voix poétique, dont la création relève davantage ici de l'*exemplum* que de l'écriture de soi.

C - Lupercio Leonardo Argensola « *Tras importunas lluvias amanece,* »

Le second sonnet de Lupercio Leonardo Argensola s'inscrit également dans la lignée directe de la seconde Épode d'Horace, tant dans l'intention que dans la structure et le contenu :

*Tras importunas lluvias amanece,
coronando los montes el sol claro;
salta del lecho el labrador avaro
que las horas ociosas aborrece.*

*La torba frente al duro yugo ofrece
el animal que a Europa fue tan caro;
sale de su familia firme amparo,
y los surcos solícito enriquece.*

*Vuelve de noche a su mujer honesta,
que lumbre, mesa y lecho le apercibe,
y el enjambre de hijuelos le rodea.*

*Fáciles cosas cena con gran fiesta;
el sueño sin envidia le recibe:
¡O corte! ¡o confusión! ¿quién te desea?*

Le laboureur se caractérise par son exemplarité. Seul le dernier vers, à la manière de l'évocation d'Alfius, nous rappelle la finalité de ce texte : l'éloge de la vie rustique afin de mettre en évidence l'absurdité de la vie courtisane. L'antagonisme entre vie rustique et vie de cour assure le lien avec le corpus de la vie retirée du monde, car, dans de nombreux textes, la retraite est circonscrite à un cadre agreste. Ainsi donc, le portrait de la vie de ce laboureur et son activité quotidienne ne font sens que dans l'opposition tacite avec la vie des courtisans. Le lecteur comprend, en filigrane, la dénonciation implicite de la vie de cour : l'homme

travaille la terre la journée durant, il vit donc conformément à la nature, il retrouve son foyer le soir et est entouré de l'affection de ses proches, un repas simple est pour lui un festin, et le sommeil lui vient naturellement. On devine, à l'inverse, que l'homme de cour ne vit pas selon le rythme de la nature, que son travail ne produit rien de concret, que les rapports avec sa famille sont corrompus par divers intérêts, et que l'on ne sert à la cour que des mets raffinés à l'extrême. La cour est dépeinte comme le lieu de l'inquiétude et du « *desvelo* » (mis en exergue par l'asyndète autour du mot « *confusión* »), à l'inverse du monde rural qui est celui de la sérénité. La composition ne prend tout son sens que dans la mesure où le lecteur l'intègre à la série textuelle qui la traverse : l'antagonisme entre vie rustique et vie de cour auquel se superpose le motif du monde à l'envers, la confusion étant une forme de désordre intérieur. Ce texte est le vecteur d'une vision physiocratique de l'Espagne, appuyée par la Monarchie, tant les valeurs du laboureur correspondent à l'idéologie monarchique. Plus d'un demi-siècle après le texte de Antonio de Guevara, le contexte historique amène les économistes à considérer le retour à la nature comme la voie vers un nouvel équilibre social, ainsi que Josph Pérez le rappelle :

Au même moment, la société commence à présenter des signes d'essoufflement, puis de décadence, et c'est la crise de l'agriculture qui retient le plus souvent l'attention des économistes et des faiseurs de projets. Toute une littérature avant la lettre s'efforce d'analyser la situation des campagnes et propose des remèdes plus ou moins adéquats. La baisse de la production agricole et le reflux des populations des campagnes vers les villes préoccupent les gouvernants et les observateurs attentifs de l'économie⁸³.

La terre devient une valeur refuge et sa propriété une garantie de travail. Le milieu rural est valorisé dans les Lettres et les motifs bucoliques s'inspirent des écrits d'Horace et de Virgile au détriment d'une bourgeoisie d'affaires qui se réfugie dans l'investissement des ressources foncières. Ces idées constituent, par ailleurs, le thème de prédilection des *arbitristas*, qui dénoncent sur un plan littéraire et social un des maux de l'Espagne. La poésie tend à concilier la réalité sociale contemporaine avec la tradition littéraire et l'espace de création. En outre, la mise en scène du monde rural n'est pas l'apanage de la poésie morale, elle est fréquemment associée à la poésie et à la littérature pastorale dans laquelle des bergers chantent leurs amours

⁸³ Joseph PÉREZ, « Littérature et société dans l'Espagne du Siècle d'Or », *Bulletin Hispanique*, tome 70, n°3-4, 1968, p. 458-467.

en vers⁸⁴. Noël Salomon, à l'occasion de ses recherches déjà mentionnées sur l'idéal rustique dans le contexte de l'écriture dramatique, analyse la présence de cette idée de la ruralité en confrontant le point de vue de l'écriture et celui de la réception. Il identifie des personnages types, tels que le « paysan utile et exemplaire » visant à susciter le retour vers les campagnes mais répondant tout autant aux attentes du public. Ce public citadin et aristocrate, menant une existence agitée à la cour, regrette ou idéalise la vie simple et finalement peut-être plus aisée qu'il connaissait sur son domaine. Selon l'auteur, le personnage de théâtre devient alors « le porte-parole des intérêts économiques et sociaux d'une société dominée par les propriétaires terriens⁸⁵ », tout comme dans le *Menosprecio de Corte*, où le paysan rustique cède le pas à l'hidalgo, lui aussi propriétaire terrien⁸⁶. C'est donc un double rôle du texte théâtral qui cherche à la fois à convaincre le public des bienfaits de la ruralité et à lui proposer un temps d'évasion dans un univers idéalisé.

Le texte poétique, bien qu'il prétende relever de l'ordre de l'intime et donc ne pas être diffusé en tant que poème, à l'exception d'un cercle extrêmement restreint, fonctionne à l'inverse du théâtre, dont la finalité se manifeste dans la représentation et l'exposition au plus large public possible. En projetant sur la campagne l'image plus vaste du bonheur et, non plus uniquement des arguments pratiques afin de mener une existence chrétienne ou aisée financièrement, le poète aborde un lectorat plus vaste : il touche tout lecteur, toute individualité vivant au sein d'une société.

La figure du laboureur, cliché thématique récurrent, matérialise au plus haut point la *figura correctionis*. D'ailleurs, c'est au lecteur qu'incombe la tâche de déduire la portée philosophique et morale du poème, car les strophes suivent le programme concret et quotidien du laboureur : « *salta del lecho* », « *los surcos enriquece* », « *vuelve de noche* », « *cena* ». La voix poétique critique donc la vie courtisane, de manière implicite, au fil du texte et ne bascule dans l'explicite et le moral qu'au dernier vers : « *¡O corte! ¡o confusión! ¿quién te*

⁸⁴ Voir à ce sujet l'article déjà cité plus haut de Begoña LÓPEZ BUENO, « *Beatus ille y Lope [...]* », art.cit., p. 197-212. La différence entre ces vers et ceux de notre corpus repose dans le décalage relatif au degré de fictionalité : d'après l'auteur de l'article, le cadre d'une poésie pastorale permet de mettre en scène un « *caricato de cortesano [...] con aspiraciones a Arcadias ficticias* » (p. 198) vivant dans une utopie. Contrairement aux figures poétiques pastorales, les voix poétiques de notre corpus, retirées ou bien rêvant d'une retraite, entretiennent un rapport plus ou moins étroit avec le poète, en tant que personne. Si, dans le cas de la poésie bucolique, la frontière qui sépare l'écriture du monde réel est nette, elle l'est beaucoup moins pour nos textes de facture morale et intime. Pourtant, ce filtre poétique existe. Il peut être d'ordre référentiel : nous avons déjà évoqué l'influence horatienne qui crée un filtre d'autant plus présent qu'il établit des parallèles avec la situation des poètes du corpus mais aussi qu'il préétablit une empreinte lyrique et thématique.

⁸⁵ Noël SALOMON, *op. cit.*, p. 306.

⁸⁶ Augustin Redondo dit à ce sujet : « De même, toutes les fois que Guevara écrit *aldeano*, il faut comprendre qu'il fait allusion de façon privilégiée à l'*hidalgo* », art. cit., p. 254.

desea? ». Un tel colophon, résolument antagonique au reste du texte, altère, comme nous le disions, toute l'intention première, selon le même mécanisme utilisé par Horace dans sa seconde Épode. Ces multiples filiations modifient la lecture et la portée du poème. De plus, l'incarnation de la *figura correctionis* en un type : le laboureur autorise la translation du philosophique au pragmatique. Un pragmatisme pourtant idéalisé selon une visée didactique : le paysan est ici un *exemplum*, un modèle dénonçant implicitement les vices de la vie de son contre-modèle : le courtisan. L'antagonisme de deux modes de vie régit l'écriture et la structure du sonnet par le prisme de deux figures délocutées. En conséquence, les notions « d'ici » et « d'ailleurs » ne sont pas pertinentes, étant donné qu'aucune de ces deux sphères n'est celle de la voix poétique⁸⁷. La création poétique tient, dans ce sonnet, à l'épure du style et au double travail sur le rythme et la sonorité. Le sonnet en tant qu'espace de création limité joue particulièrement sur deux aspects sensoriels : le visuel, tout d'abord, avec la matérialité du texte et donc souvent des paronymies en fin de vers ou encore des structures syntaxiques récurrentes, l'aspect sonore, ensuite, et les choix lexicaux qu'il requiert. Les verbes sont situés en position anaphorique ou cataphorique, accélérant ainsi le rythme des tercets, soit du fait de l'hyperbate, soit de l'enjambement. Les verbes en position anaphorique insistent tout particulièrement sur l'initiative du laboureur : « *salta* » (vers 3), « *sale* » (vers 7) et « *Vuelve* » (vers 9). Du fait de la position des verbes, les sujets et leurs compléments sont fréquemment juxtaposés soulignant l'harmonie entre l'acteur et le cadre naturel, marqueurs de la vision physiocratique proposée par l'auteur. L'assonance en [o], au deuxième vers (« *coronando los montes el sol claro;* »), suggère l'harmonie naturelle tandis que le placement, en fin de vers, du substantif « *sol* » ôte au sujet de cette proposition participiale une part de « volonté » en marquant le caractère cyclique et inaltérable de l'ensemble. Les allitérations des deux derniers vers du quatrain confortent aussi les valeurs morales qui y sont convoquées. L'allitération en [l] « *salta del lecho el labrador avaro* » renforce le dynamisme et l'aspect sautillant de ce vers saphique, en particulier jusqu'à la césure grâce à l'alternance de termes de deux et d'une syllabe (2-1-2-1) amplifiant une prosodie ternaire (deux dactyles successifs : óoo-óoo). De la même manière, le substantif « *labrador* » et son qualificatif sont composés de trois syllabes portées par une combinaison vocalique identique (a-a-o). Enfin, au dernier vers du quatrain, l'allitération qui se fonde sur la récurrence des sons fricatifs interdental et palatal (soulignés) nous apprend que le laboureur déteste l'inactivité : « *que las horas ociosas aborrece.* ». Cette sonorité donne corps à une temporalité fuyante sur laquelle le laboureur n'aurait pas prise.

⁸⁷ Nous ménagerons un paragraphe, au troisième chapitre, à ce sonnet lorsque nous étudierons la réactivation baroque et donc bucolique du thème en particulier le cadre familial de la figure du laboureur.

L'harmonie vocalique et la structure même de ce vers mélodique (3-6-[10]) font état d'une paresse contenue par l'occlusive initiale « que » et par la vibrante multiple « aborrece » de la dernière syllabe accentuée.

Nous compléterons cette analyse plus avant en approfondissant l'étude des sonorités dans le sonnet, mais ces premières constatations nous autorisent à affirmer que l'espace de créativité s'exprime conjointement dans les choix sonores et syntaxiques. Ces derniers guident la lecture du sonnet en façonnant un rythme et en suggérant, par l'expression phonique du signifiant, un univers à la fois rude et harmonieux.

D - Francisco de Rioja « ¡Ó rotos leños i mojado lino, »

Dans la parenté de ces poèmes, dont la première personne est absente, nous pouvons mentionner le sonnet de Francisco de Rioja, ici reproduit :

*¡Ó rotos leños i mojado lino,
orror a la ambición más lisonjera!
¿Qué mal fundado error tu paz primera
en la selva turbó, robusto pino?*

*I tú, atrevida yerva, que camino
A fábrica naval diste en la fiera
Agua, ya por su injuria en la ribera
Eres triste escarmiento al peregrino.*

*¡Ó mil vezes dichoso el que igual cuenta
largas oras de ocio entre sus lares,
superior a vulgares opiniones,*

*que ni a la suerte invidiará sedienta,
ni, inútil peso, temerá en los mares
escudriñar sus íntimas regiones!*

Le sonnet affiche une nouvelle fois une structure binaire : d'une part, les quatrains, dans lesquels les métaphores du lin (les voiles) et du bois (le mât) servent à bâtir une critique des voyages maritimes —et de ce qu'ils représentent, c'est-à-dire l'ambition— ; d'autre part, les tercets sont l'occasion de circonscrire la félicité à la tranquillité d'une vie casanière.

L'antagonisme s'élabore selon une certaine symétrie formelle : cette fois, le poète commence par apostropher le lin et le morceau de bois, dont la paronymie (« *leño* », « *lino* ») renforce le parallèle. Cette prosopopée confère au texte une situation d'énonciation particulière : la voix poétique s'adresse à des interlocuteurs (« *robusto pino* », « *atrevida yerva* ») même si ceux-ci ne sont que des visions de l'esprit. Ce dialogue non correspondu sous-tend l'émergence d'une voix poétique de plus en plus prégnante. Néanmoins, c'est de nouveau une personne délocutée et désincarnée qui fait figure d'idéal à imiter : « ¡*Ó mil vezes dichoso el que igual cuenta* ». La présence de la locution pronominale joue un rôle contrastif et structurant, non seulement puisqu'elle introduit un changement de personne mais également car elle inverse la perspective de la voix poétique : de la censure à l'éloge. Le stéréotype verbal est clairement identifiable pour le lecteur qui retrouve le « *beatus ille* » (soit un déictique accompagné d'un qualificatif) employé de manière récurrente dès lors que l'on traite du thème de la vie retirée du monde. La modification apportée par le poète réside dans la perspective hyperbolique qu'il ajoute au stéréotype verbal : « *mil vezes* ». Celle-ci, sorte de surenchère dans la série textuelle, trahit l'usure certaine du stéréotype et donc l'accoutumance qu'elle a pu générer chez le lecteur en perdant de son efficacité sémantique. Toujours dans le but de provoquer l'*admiratio* et de surprendre celui qui lira ses vers, la voix poétique opte donc pour l'hyperbole afin de remobiliser son lecteur, mais aussi pour faire montre d'une situation que l'on peut supposer plus extrême, plus polarisée encore : celle de l'Espagne baroque qui entre en crise. Dans cet exemple, de nouveau, la vie heureuse est une vie retirée dans les lares, une vie de loisir que mène un idéal éthéré, qu'on devine être un modèle pour le poète. Pas de « je », ni d'écriture de l'intime dans tous les sonnets précédemment cités, pas plus que dans le suivant, d'ailleurs, œuvre de Juan de Arguijo, qui dépeint l'univers rustique et humble de Eumelo, simple chasseur d'oiseaux.

E - Juan de Arguijo, « *En segura pobreza vive Eumelo* »

Dans ce sonnet, unique création du mécène sévillan que l'on ait inscrit à notre corpus, est proposée au lecteur l'existence d'un homme libre, qui vit conformément à la nature : non pas un laboureur mais un chasseur. Le motif est emprunté, une fois de plus, aux classiques et reprend l'idée que l'homme, se sustentant de ce que la nature lui prodigue, est un homme libre et heureux, puisqu'il ne désire pas ce qu'il ne peut avoir :

En segura pobreza vive Eumelo

*con dulce libertad, y le mantienen
las simples aves, que engañadas vienen
a los lazos y liga sin recelo.*

*Por mejor suerte no importuna al cielo,
ni se muestra envidioso a la que tienen
los que con ansia de subir sostienen
en las flacas alas el incierto vuelo.*

*Muerte tras luengos años no le espanta,
ni la recibe con indigna queja,
mas con sosiego grato y faz amiga.*

*Al fin muriendo con pobreza tanta,
ricos juzga sus hijos, pues les deja
la libertad, las aves y la liga.*

Dans ce sonnet, la *figura correctionis* prend les traits de cet homme⁸⁸ appelé Eumelo et vivant éloigné de la compagnie de ses semblables, dans un cercle familial restreint. En homme libre, il est détaché des contraintes de la société. Nous pouvons noter l'absence des séries de pronoms indéfinis que nous retrouvons pourtant de manière récurrente dans le corpus. Cette absence s'explique simplement par le fait que le modèle de vertu constitue un personnage central et identifié : Eumelo. D'autant plus que le contre-modèle, celui du courtisan, n'affleure pas dans le sonnet, même si l'on devine que ce portrait est une description en négatif de celle du courtisan. En effet, le poète réitère des lieux communs fréquemment choisis pour dépeindre la vie de cour, mais, dans l'exemple présent, sous forme de deux tournures négatives doubles reliées par un enjambement : « *no importuna al cielo, / ni se muestra envidioso [...]* », « *no le espanta, / la recibe [...]* ». En définitive, ce ne sont pas tant les actes du protagoniste qui importent, mais les vices qu'il n'aurait pas. Les actions de l'humble chasseur demeurent inséparables des valeurs morales qu'elles véhiculent, telles que la liberté « *vive Eumelo / con dulce libertad [...]* », et l'acceptation de la mort « *Muerte tras*

⁸⁸ Eumelo fait-il ici référence au poète ayant vécu au VIII^e siècle avant J-C ? Il serait l'auteur de poèmes épiques tels que les *Corinthiaques* et l'*Europeie*. Nous en doutons. Des personnages mythologiques portant le nom d'Eumelo sont recensés également, mais aucun d'eux ne paraît correspondre au portrait esquissé dans le sonnet. Nous ne pouvons donc pas nous appuyer ici sur l'onomastique afin de déterminer quelle portée morale ce nom avait pour l'auteur, en dehors de sa racine grecque : [Eu] « bon » et [melos] « mélodie, son ».

luengos años no le espanta, ». La seule mention implicite du courtisan se déploie aux vers 6-8 : « *ni se muestra envidioso a la [suerte] que tienen / los que con ansias de subir sostienen / en las flacas alas el incierto vuelo* ». Ce quatrain est marqué par l'abondance de verbes (quatre conjugués et un infinitif) concentrés sur les trois premiers vers, illustrant l'excès d'énergie mal dépensée par ce contre-modèle. La dernière strophe clôt le sonnet sous forme d'épiphore, elle reprend, en effet, les valeurs fondamentales introduites dans la première strophe en les mêlant ou les opposant :

Première strophe	Dernière strophe	Rapport d'opposition
« <i>En segura pobreza</i> »	« <i>con pobreza tanta</i> »	« <i>ricos juzga</i> »
« <i>vive</i> »		« <i>muriendo</i> »
« <i>le mantienen</i> »	« <i>les deja</i> »	
« <i>con dulce libertad</i> »	« <i>la libertad</i> »	
« <i>las simples aves</i> »	« <i>las aves</i> »	
« <i>los lazos y liga</i> »	« <i>la liga</i> »	

L'héritage du chasseur à ses enfants tient à sa connaissance de la nature. Ce savoir-faire unit les générations et les deux strophes. Le poète accentue l'effet de symétrie par le rythme ternaire des derniers vers « *a los lazos / y liga / sin recelo* » (vers 4) et « *la libertad, / las aves y / la liga* » (vers 14). La musicalité conduite par la consonne liquide (lo/la/li/lo) – (la/li/la/la/li) suggère la facilité et la liberté d'une existence sans contrainte. Seule la prosodie nuance la portée de chacun des vers. Le premier est un vers mélodique (oo) oo oo oo [óo) dont la lecture ne croise qu'une occlusive affaiblie (en position intervocalique « *liga* »), mais s'accompagne, au contraire, de sons fricatifs interdental et palatal (en gras dans la citation ci-dessus). À l'inverse, le vers de clôture se compose de trochées et repose sur une accentuation saphique (o oo) oo oo oo [óo) lui conférant une prosodie plus solennelle et appropriée à sa fonction conclusive et récapitulative.

L'incertitude de la vie courtisane et le désir d'ascension sociale (« *el ansia de subir* ») se confrontent à la « *segura pobreza* » de l'homme tirant les moyens de sa subsistance de la nature. La sécurité d'une existence à la temporalité distendue par l'acceptation de son sort se traduit donc dans la prosodie et le travail sur les sonorités révélant l'espace de créativité autorisé par la contrainte sérielle.

I. 1. 2. Le sonnet : une matérialité poétique réduite

Tous les textes précédemment mis à contribution partagent la forme poétique du sonnet : forme brève et corsetée. Celle-ci ne semble pas, a priori, le cadre le plus fréquemment employé pour l'expression d'une voix poétique à la première personne : les méandres de l'intime ne se prêteraient que peu à une écriture métaphorique et sérielle. Espace de la « *figura correctionis* », le sonnet accueille alors un Idéal plus ou moins incarné en un personnage défini et introduit par l'un des pronoms identifiés de la série textuelle. Son aspect édifiant et universel érige ses actes comme l'application vitale de valeurs morales et philosophiques. L'environnement de la retraite tout comme le personnage central n'y sont que peu décrits. Loin des Épîtres à Héliodore de Pedro Espinosa dans lesquelles le poète s'attarde sur le moindre ornement de son jardin, les éléments du décor dans les sonnets transmettent tous, prioritairement, un contenu moral indépendamment de la période historique de composition. En cela, nous pouvons déduire que la matérialité réduite du sonnet, ses quatorze vers, ne permet de recréer dans l'espace poétique qu'une matérialité réduite du lieu de la retraite. Cet espace reflète les valeurs morales de l'homme libre qui s'y est installé et favorise une poétique de l'effacement du moi.

Par conséquent, la rareté descriptive et la quasi-absence de matérialité du lieu de la retraite dans les sonnets renvoient à une géographie non délimitée, à un espace à la fois extrêmement rare —car il n'est accessible qu'à ceux qui ont emprunté la « *difícil senda* », le chemin escarpé—, et paradoxalement très commun, puisque c'est le lieu des origines : l'espace naturel par excellence. Un tel espace contribue, à son tour, à élever « *la figura correctionis* » à un degré d'abstraction majeur, et donc à tendre à l'universalité. Le sujet réactive des lieux communs et une filiation poétique. Il apparaît donc que cette matérialité poétique réduite mène à une lecture plus universelle. L'absence de la première personne du singulier n'y est, de fait, pas étrangère puisque l'on évite ainsi l'individualité : la voix poétique se fait discrète et, si l'écriture sous-entend son adhésion aux valeurs et aux idéaux défendus, il n'est pas fait mention ni du parcours individuel de l'homme dans son siècle, ni du parcours de la voix poétique dans l'espace imaginaire du texte. Le sonnet, du fait de sa génétique, ne concrétise pourtant pas l'espace idoine à l'expression d'une pensée morale. En effet, cette forme italienne que l'on considère introduite en Espagne par Juan Boscán, devient la forme poétique de prédilection du monde courtois :

Ainsi, au début du XVI^e siècle, le sonnet italien s'installe en Espagne, car il devient le véhicule adéquat à exprimer les sentiments de l'homme de la Cour de Charles Quint, qui s'est initié à une nouvelle sensibilité européenne et qui parvient à l'exprimer dans sa langue⁸⁹.

Nous citons ici Marie Roig Miranda qui a scruté les modalités d'intégration et d'adaptation du sonnet italien à la langue et la culture espagnoles. Le sonnet au XVI^e siècle est l'apanage du courtisan, cependant, au fil du temps, son contenu évolue. Dans un autre article⁹⁰, la critique, spécialiste du sonnet, examine l'évolution des thèmes développés dans ces compositions. Selon elle, la réflexion morale ou philosophique s'instaure, notamment, dans la poésie de Francisco de Quevedo, comme un des thèmes les plus présents dans les sonnets. Sur plus de 500 sonnets à l'actif du poète, Marie Roig Miranda en dénombre 94 comme relevant de la poésie morale :

Un deuxième trait intéressant dans les thèmes des sonnets quévédiens est l'importance de la réflexion morale ou philosophique qui, en général, se caractérise par de longs développements et apparaissent plutôt en prose ou, en poésie, sous la forme de silva ou de terza rima, c'est-à-dire de longs poèmes. Or, Quevedo a utilisé plus de cent fois le court sonnet de 14 vers pour exposer de manière originale ses idées, sous forme dense et concise, mais présentant une réflexion complète et cohérente⁹¹.

Les prérogatives du sonnet, dont la forme ne semblait pas prédisposée, au départ, à l'expression de la voix poétique, ni à l'exposition d'une réflexion morale, se modifient donc car leur adaptation permet sa survie au fil du XVI^e siècle⁹². D'ailleurs, le conceptisme quévédien se prête à merveille à ce genre d'exercice. Par conséquent, il n'est pas surprenant de rencontrer des sonnets célébrant l'idéal de vie retirée du monde et se construisant selon la structure duelle, attendue dans des textes plus longs, telles les épîtres par exemple. Sur ce point, on retrouve un schéma bien connu et décrit par Saulo Neiva, entre autres, dans un article sur l'épître en vers au Portugal au XVI^e siècle : [...] *elles se caractérisent par leur rôle didactique dans la critique morale des contemporains et dans la célébration de valeurs liées*

⁸⁹ Marie ROIG MIRANDA, « L'installation du sonnet en Espagne au XVI^e siècle. », *Genre et société*, I, Nancy, Université de Nancy 2, 2001, p. 61.

⁹⁰ Marie ROIG MIRANDA, « Francisco de Quevedo et sa pratique du sonnet », *Le sonnet au risque du sonnet*, Actes du colloque international de Besançon (2004), Paris, L'Harmattan, 2006 p. 63-74.

⁹¹ *Ibid.*, p. 66.

⁹² *Ibid.*, p. 65 : « La possibilité d'exprimer, dans le sonnet, tous les thèmes, est acceptée en Espagne autour de 1625 ».

à l'univers intime du loisir et de l'amitié⁹³. Si le sonnet s'approprie la structure antagoniste du thème de la vie retirée du monde, c'est parce que, dès le départ, eu égard à ses caractéristiques formelles, il demeure, à cette fin, un espace de création idéale autant qu'idéelle. On considère la construction du sonnet de la manière suivante : deux quatrains et deux tercets formant, en réalité, un huitain et un sixain. À juste titre, Marie Roig Miranda considère que « Cette séparation formelle a sa correspondance dans le contenu : dans quatrains et tercets, le point de vue est différent⁹⁴ ». Ainsi, dans trois des quatre sonnets analysés plus haut, la rupture sépare le huitain du sixain. Tout d'abord, dans le texte de Benito Arias Montano⁹⁵, « *Quien las graves congojas huir desea*, », la coupure nette est renforcée par la conjonction d'opposition « *mas* » : « *Mas el que está de amor apasionado*, ». Dans un premier temps, il s'agit de l'éloge de celui qui poursuit l'idéal de la *tranquillitas animi*. Puis, la modification des pronoms indéfinis (« *Quien* » / « *el que* ») autorise le changement de polarisation de la réflexion : la censure est dirigée contre celui qui est prisonnier de ses passions.

Dans le sonnet de Francisco de Rioja « *¡Ô rotos leños i mojado lino*, », la coupure sanctionne indiscutablement un changement de point de vue : dans le huitain, les éléments métonymiques faisant référence aux navires de commerce (« *el leño* », le bois issu du pin dans le premier quatrain, et le lin, « *atrevida ierba* » dans le second) sont l'objet de la critique de la voix poétique. Le ton ainsi que la perspective entrent en rupture dans le sixain, inauguré par une reprise du stéréotype verbal du *beatus ille* : « *¡Ô mil vezes dichoso el que igual cuenta* ». Le rythme fluide et la construction des deux strophes, ne formant en réalité qu'une seule phrase, présentent également des indices syntaxiques de l'inversion de la polarité du poème. Ainsi, d'après ces deux premiers sonnets, nous remarquons que la constante réside dans l'antagonisme. Néanmoins, il n'y a pas un schéma fixe quant à l'ordre d'apparition dans les textes de la censure des mœurs contemporaines, ou de l'erreur individuelle, d'une part, et de l'éloge d'un choix personnel, d'autre part.

Quant au sonnet de Lupercio Leonardo Argensola « *Tras importunas lluvias amanece*, », la perspective est différente puisque, on l'a déjà expliqué, il s'agit de l'esquisse d'un laboureur. Bien qu'il ne soit question que d'un laboureur, le lecteur avisé devine le portrait, en creux, de tout ce que n'est pas un courtisan. Voilà pourquoi le thème du sonnet se concentre sur le

⁹³ Saulo NEIVA, « La redécouverte de l'épître en vers dans le Portugal du XVI^e siècle », *Genre et société*, I, Nancy, Université de Nancy 2, 2001, p. 69.

⁹⁴ Marie ROIG MIRANDA, « Francisco de Quevedo et sa pratique du sonnet », art. cit., p. 67.

⁹⁵ Benito Arias Montano (1527-1598) a composé son œuvre poétique sous la fin du règne de Charles Quint et celui de Philippe II. C'est-à-dire durant cette période d'adaptation du sonnet à la musicalité de la langue espagnole mais également d'élargissement progressif des sujets traités dans l'espace de cette forme poétique.

quotidien de cette *figura correctionis* et progresse donc, sur le plan du sens, selon un axe chronologique. Sont déclinées les étapes de la journée du laboureur, —étayées par le choix dans chaque strophe d'un présent fréquentatif ou d'habitude : le travail dans le huitain, et le repos dans le sixain. La journée commence donc par le lever : « *Tras importunas lluvias amanece* », puis le labeur agricole dans le deuxième quatrain : « *La torba frente al duro yugo ofrece* ». Dans les tercets, le laboureur regagne son foyer « *Vuelve de noche* » (premier tercet) et partage un repas avec sa famille : « *Fáciles cosas cena* » (deuxième tercet). Ainsi, la même importance est accordée au temps de travail et au temps de repos, car, c'est dans le bon usage de son temps libre, de l'*otium*, que l'on peut déterminer la valeur morale d'un homme. La voix poétique crée une sorte d'harmonie imitative du travail répétitif du paysan grâce aux sonorités et à la prosodie qu'autorise le sonnet.

Un axe chronologique régit, de la même manière, le sonnet de Juan de Arguijo. Cependant, cet approche s'étend sur une durée plus longue : celle de l'existence, de la mort et même d'un temps au-delà de la mort, suggéré par l'héritage que le défunt lègue à ses enfants. Il ne s'agit pas tant, dans le huitain, de l'activité routinière du personnage mais davantage de la portée morale de son style de vie : la pauvreté, la chasse, la liberté et l'absence de cupidité (« *En segura pobreza* » vers 1, « *con dulce libertad,* » vers 2, « *no importuna al cielo* » vers 5, « *ni se muestra envidioso* » vers 6). Le sixain se centre sur le thème de la mort qui, envisagée dans le premier tercet (« *Muerte tras luengos años no le espanta,* » vers 9), fauche le chasseur dans le second (« *Al fin muriendo con pobreza tanta,* » vers 12). Sa façon de vivre conditionne donc sa mort, selon la longue tradition des *artes moriendi* : il meurt en homme libre, non sans avoir enseigné à ses enfants à chasser comme lui. Dans la pauvreté et l'humilité, Eumelo mène une existence idéale, empreinte de stoïcisme, à l'image de sa mort. La chronologie de son existence épouse la forme strophique du sonnet. La coupure marque, non pas la moitié de sa vie mais la perspective de sa finitude, la séparation entre le monde des morts et celui des vivants.

« *Quien voluntariamente se destierra,* », de Lupercio Leonardo Argensola s'ajoute aux sonnets rompant avec la répartition des idées suivant la rupture entre le huitain et le sixain. L'apparition du stéréotype verbal du *beatus ille* ne s'effectue qu'au dernier tercet, les trois premières strophes n'appartenant qu'à une seule et même phrase. La répétition des pronoms indéfinis, ainsi que des conjonctions —la polysyndète (« y »)— souligne à quel point une majorité d'hommes choisissent de suivre un chemin erratique. En revanche, face à cette masse cupide du *vulgo*, une minorité prend la décision de se satisfaire de son sort.

Proportionnellement, donc, le poème respecte l'état des choses qu'il dénonce. De plus, retarder l'évocation du stéréotype verbal —considéré comme indispensable ou, tout du moins, attendu— se révèle aussi une excellente stratégie poétique pour le mettre en valeur et capter l'attention d'un lecteur averti et dans l'expectative.

Au terme de cette analyse, il ressort que le thème de la vie retirée du monde, à l'instar de la seconde Épode d'Horace, ne génère pas systématiquement l'occasion d'une exposition de l'intimité du poète ou d'une prise de parole à la première personne du singulier. Cette écriture ne se limite donc pas uniquement à un dialogue entre le moi et l'autre, entre deux interlocuteurs séparés par une géographie différente : l'ici et l'ailleurs. Le lieu de la retraite peut notamment se circonscrire à l'environnement d'une *figura correctionis*, d'une troisième personne, dans un hors-monde et un hors-temps, puisqu'elle n'appartient pas à l'espace d'énonciation de la voix poétique. Dans ces cas-là, la voix poétique ne revendique pas une appartenance géographique car on ignore tout de sa personne : est-elle, elle aussi, retirée ou à la cour ? Toutefois, dans la mesure où le poème se clôt par l'éloge de la vie agreste et retirée de la cour, nous sommes enclins à imaginer que l'auteur épouse, moralement, cet idéal, mais (contrairement à d'autres épîtres ou odes) rien n'indique alors que, pour sa part, il l'ait mis en pratique. Cette poétique de l'effacement du moi déplace l'espace de créativité sur le signifiant et sur ses liens avec le signifié. Le contenu importe donc autant que sa parfaite exécution sonore, prosodique et rythmique.

L'antagonisme entre l'éloge d'une vie retirée et la censure de la vie de cour n'est pas non plus explicite dans tous les textes. Cette dichotomie de l'écriture peut se manifester dans l'implicite, généralement dans le colophon. Cependant, l'insertion de ces compositions dans une logique sérielle en modifie la portée : même lorsque l'éloge d'une vie retirée et rustique n'est pas confronté aux us courtois, le sous-entendu persiste tant du fait de l'auteur que du lecteur, en quelque sorte conditionnés par la tradition. Jusque dans l'expression —par l'emploi de tournures privatives, de formules négatives— se dessine en creux la censure d'un monde aux valeurs inversées, comme un second poème non-écrit mais que le lecteur comprendrait en filigrane, entre les vers. L'absence de polarisation dans le poème ne signifie donc pas que cet antagonisme n'existe pas dans l'esprit de l'auteur et surtout dans celui d'un lecteur capable de « *ver muchos versos al trasluz de uno solo*⁹⁶ » comme le soulignaient Juan

⁹⁶ Andrés FERNÁNDEZ DE ANDRADA, *Epístola Moral a Fabio y otros escritos*, edición de Dámaso Alonso, dispuesta por Carlos Clavería, con estudio de Juan F. Alcina y Francisco Rico, y bibliografía comentada por

Francisco Alcina et Francisco Rico à propos de l'Épître morale à Fabio. L'élément structurant de ces textes, ou du moins l'un d'entre eux, se déprend de la présence des pronoms indéfinis, générant un parallèle entre les *exempla* et les contre-exemples, entre la grandeur des uns et l'absurdité des autres. Ainsi, le sonnet véhicule la forme idoine d'un acte « mental » poussé au raffinement d'une contraction conceptuelle et formelle. Aperçu sous ce jour, le sonnet remplit, à la perfection, les deux engagements requis, à savoir imiter et réinventer, dans le cas présent, en amenuisant la forme et en universalisant le propos.

Dans les textes précédents, nous n'avons pas relevé de présence à la première personne du singulier de la voix poétique. De même et en conséquence, la voix poétique ne s'adresse pas à un interlocuteur ; l'idéal est porté par une troisième personne dont l'univers relève d'un hors-monde, un ailleurs isolé du contexte d'énonciation de la voix poétique. Pour autant, dans notre corpus, d'autres sonnets fournissent l'occasion d'une écriture à la première personne au sujet de la vie retirée du monde, tels « *Huir procuro el encarecimiento* » de Hernando de Acuña, ou « *Cuando miro y reparo lo que he andado* » de Gonzalo de Córdoba, sur lesquels il nous faut revenir. Ces derniers sonnets composent, de fait, un groupe de textes suivant un patron poétique déterminé, dans la parenté de « *Cuando me paro a contemplar mi estado* » de Garcilaso de la Vega, et se veulent la transcription d'une pause introspective. Ils illustrent ainsi le propos de Georges Gusdorf, toujours dans son essai sur les écritures du moi, selon lequel « [...] un bref poème peut en dire plus long sur une existence qu'un long exposé⁹⁷ ». La forme contraignante du sonnet et son efficacité expressive tiennent à l'énoncé même de ses quatorze vers qui renferment cependant l'espace d'une tension concentrée et à tous égards adaptée aux effets recherchés.

D'autres textes du corpus, en *terza rima* notamment —à la longueur donc plus importante— se caractérisent aussi par l'absence d'un interlocuteur, d'une personne à laquelle confier son désir de changement ou à convaincre du bien-fondé de sa propre existence retirée. La voix poétique, se doit, de ce fait, de mettre en place des stratégies narratives afin —et c'est le moteur de tout argumentaire— de retenir l'attention du lecteur et de susciter l'*admiratio*.

Ignacio García Aguilar y Xavier Tubau. Madrid, Real Academia Española, Barcelone, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2014, p. X.

⁹⁷ Georges GUSDORF, *op. cit.* p. 124.

I. 2. L'omniprésence du moi : le poème comme pause introspective

Il ne s'agit donc pas alors de dialoguer ou de convaincre un autre de son point de vue, mais de s'analyser soi et de prendre la décision de rompre ou non avec son passé, de se présenter à un lecteur silencieux. À ce titre, il nous semble pertinent de citer Fernando Lázaro Carreter et son article sur l'exil intérieur, cerné, dans le prisme duel de la voix poétique de fray Luis de León et du récit du *Lazarillo de Tormes* :

[...] porque el escritor que se recluye en sí y en un ámbito idealizado, puede y suele hacerlo – se dice también– como « evasión » de lo cotidiano y como refugio en la patria sin fronteras donde lo soñado existe. Desde esa patria imaginada, lo circundante aparece como una geografía alejada del espíritu, tanto más cuanto más próxima. No pocas veces, esa tierra inmaterial es, no ya un futuro anhelado, sino una añoranza, un pasado irrecuperable⁹⁸.

La « patrie imaginaire » mentionnée par le critique façonne un espace mental inventé en réaction à l'environnement du poète. Sorte d'anti-réalité bâtie pour se protéger du monde qu'il côtoie, elle est à la fois « évaison » du quotidien et « réclusion », repli sur soi. La charge de l'intime est donc extrêmement importante et imprègne l'écriture de l'ailleurs. Nous avons extraits dix textes dans le corpus où la voix poétique n'échange qu'avec elle-même, où l'écriture devient le moment propice pour une pause introspective, un repli sur soi, la mise en scène d'un exil intérieur. Ces textes sont les suivants :

- fray Luis de León, *Canción a la vida retirada*,
- fray Luis de León, Ode XIV, *Al apartamiento*,
- Francisco de Aldana, Sonnet XXXI, « *El ímpetu cruel de mi destino* »,
- Luis Carrillo de Sotomayor, Sonnet : « *Pues servís a un perdido, y tan perdido* »,
- Fernando de Herrera, Élégie VI, « *D'aquel error en que viví engañado* »,
- Gonzalo de Córdoba, Duc de Sessa, Sonnet : « *Cuando reparo y miro lo que he andado* »,

⁹⁸ Fernando LÁZARO CARRETER, *La fuga del mundo como exilio interior: Fray Luis de León y el anónimo del Lazarillo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, p. 13.

- don Diego Hurtado de Mendoza, Sonnet, *La soledad*, « *Amable soledad, muda alegría*, »,
- Francisco de Aldana, Sonnet, *Reconocimiento de la Vanidad del mundo*, « *En fin, tras tanto andar muriendo*, »,
- Lupercio Leonardo de Argensola, Sonnet, « *Dentro quiero vivir mi fortuna* »,
- Luis de Góngora, Tercets enchaînés, « *Malhaya el que en señores idolatra* »,
- Francisco de Rioja, *Silva III, A la pobreza*,
- Lope de Vega, Sonnet CXLII, *A Madrid al partir hacia el destierro en Valencia*, « *Hermosa Babilonia, en que he nacido* »,
- Cristóbal Suárez de Figueroa, Sonnet, « *¡Oh bien feliz el que la vida pasa* ».

L'écriture invite à l'introspection. La voix poétique dissocie, dans l'espace de liberté du texte, son « moi » passé, un être qu'il n'est plus à l'heure où il écrit, de son « moi présent » ou « à venir », alors enrichi de l'expérience d'une existence échaudée par les désillusions de la vie de cour, et donc assagie par ce douloureux apprentissage. Les poèmes de la liste ne s'adressent pas à un destinataire, à une personne en particulier. Ce sont des textes de longueur très variable. Nous avons déjà plusieurs fois rappelé que la tradition littéraire a gardé, pour le thème de la vie retirée du monde, une structure fondée sur l'antagonisme, plus ou moins explicite, entre la vie mondaine et courtisane et une existence isolée du *vulgo*, souvent rurale. Au plan rhétorique, les textes de notre corpus s'inscrivent dans une démarche persuasive, c'est-à-dire visant à convaincre un tiers, le lecteur ou un destinataire clairement énoncé, de prendre la décision, celle de se retirer du monde.

Dans le cas des textes que nous avons répertoriés plus haut, la voix poétique est le grand protagoniste : n'ayant pas d'interlocuteur direct à persuader (le lecteur n'étant jamais apostrophé), nous nous proposons de détailler les stratégies mises en place afin de préserver le caractère génétiquement argumentatif du thème qui fait l'objet de notre étude ici.

I. 2. 1. La voix poétique face à elle-même

Pour la voix poétique, en face à face avec elle-même, l'écriture se déploie dans un hors-temps réflexif dont le but est, cette fois, non pas de convaincre un autre de mourir au monde, mais bien de se persuader elle-même. Aussi, pour se constituer en voix poétique, pour s'appréhender en tant qu'être au travers du langage poétique, faut-il, de ce fait, effectuer à la

fois un retour sur soi —répondre à la question « qui suis-je ? »— ainsi qu’une mise à distance de soi dans le but de retranscrire cette quête par le biais du langage, faire de soi-même une figure, tout à la fois sujet et objet de la pensée :

Lorsque l’homme qui écrit se prend lui-même comme sujet-objet de ses écritures, il inaugure le nouvel espace de l’intimité, dialogue de soi à soi, à la recherche d’une coïncidence impossible, car le témoin n’est pas identique au moi tenu à distance, et dont il s’agit de dessiner les configurations⁹⁹.

De surcroît, un tel dessein exige, de la part de la voix poétique, un travail de dédoublement et de mise à distance de soi à soi afin de combler l’absence d’un interlocuteur ou bien d’un modèle à suivre (une 3^e personne). Dans les poèmes de fray Luis de León, de Francisco de Aldana, de Luis Carrillo et de Fernando de Herrera, ce procédé s’effectue sur deux plans différents. Tout d’abord, le plan temporel, où sont dissociés le « moi » passé du « moi » présent, et du « moi » envisagé ; puis, sur le plan géographique : entre « l’ici » et « l’ailleurs ». Nous estimons que les rapports entre les différents âges de la voix poétique se traduisent par des changements dans les temps des verbes, tandis que la géographie de « l’ici » et de « l’ailleurs » se décline, quant à elle, sur l’échelle des modes : indicatif, subjonctif. Pour étayer cet argument, intéressons-nous, tout d’abord, à la *Canción a la vida retirada* de fray Luis de León¹⁰⁰.

A - Fray Luis de León, *Canción a la vida retirada*

La stratégie discursive de fray Luis de León dans son poème *Canción a la vida retirada* exploite ce dévoilement progressif du « je ». Si les trois premières strophes, citées ci-après, dépeignent la vie reposante de celui ayant fui le bruit du monde, le pronom relatif « celui qui », en espagnol « *quien* » ou « *el que* », reitère, pour sa part, la structure horatienne du « *beatus ille qui* » :

⁹⁹ Georges GUSDORF, *op. cit.* p. 22.

¹⁰⁰ Isabel Uría Maqua, dans le travail cité ci-après, synthétise les réflexions des divers critiques ayant émis un avis quant à l’hypothétique époque de composition de cette œuvre (p. 37-38), et elle en arrive à la conclusion suivante : « *Fray Luis debió de escribir la Oda I en una época relativamente temprana y más tarde pudo ampliarla y retocarla hasta darle el estilo perfecto que hoy tiene. Lógicamente, su vivo sentido de la perfección debió llevarle a retocar no sólo ésta, sino todas las obras de su primera época, ya que todas muestran la perfección formal de la madurez, lo que dificulta el fecharlas con exactitud.* ». Isabel URÍA MAQUA, « La escondida senda y el huerto del poeta en la Oda I de Luis de León », *Criticón*, 105, 2009, p. 37-57. Cette perspective permet d’enrichir la compréhension du texte et notamment l’argument, selon lequel, fray Luis de León opère, au fil des vers, un dédoublement de lui-même.

*¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!* (vers 1-5)

Comme la tradition rhétorique le recommande, toute démonstration doit aller du général au particulier. La vie retirée du monde est envisagée comme étant celle d'un autre « *la del que* » (v. 2), ou bien la voie suivie par quelques rares sages « *los pocos sabios*¹⁰¹ ». Chaque « *lira* », strophe de cinq vers¹⁰², délivre une musique propre fondée sur l'allitération d'occlusives tantôt sourdes, tantôt sonores, et plus ou moins circonscrite à une consonne en particulier. Dans celle-ci, le son occlusif sonore palatal [d] s'impose majoritairement. Il est associé à l'occlusive vélaire sourde en ouverture du poème et au vers suivant. Presque superposés, ces couples consonantiques « *¡Qué des-*» « *del que* » impriment, dans le langage poétique, l'unicité entre un homme et son destin.

À l'inverse, l'anaphore de la négation (« *Que no* » « *No* ») ouvrant les deux strophes suivantes implique une construction en creux de l'idéal à atteindre :

*Que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio moro, en jaspes sustentado.*

*No cura si la fama
canta con voz su nombre pregonera
ni cura si encarama
la lengua lisonjera
lo que condena la verdad sincera.* (vers 6-15)

¹⁰¹ La *lira* conforte cette opposition entre le bruit du monde et l'aspect feutré et secret de l'ailleurs par un contraste entre les sons occlusifs sourds (soulignés dans la citation) et les sonores (en gras).

¹⁰² Cette strophe composée de cinq vers accueille deux endécasyllabes (les deuxième et cinquième vers) et trois heptasyllabes (les premier, troisième et quatrième vers). Ils riment selon le schéma suivant : ABABB.

Les consonnes occlusives sonores (seize occurrences), particulièrement -b- et -d- de la deuxième strophe (en gras) suggèrent les artifices et la démesure d'une vie ostentatoire et ses contrariétés. Puis, le propos se déplace à la strophe suivante vers la marque non matérielle de réussite : à savoir la célébrité. Le chant lexical de la renommée (« *fama* » « *nombre* ») et celui de la flatterie (« *canta con voz [...] pregonera* » « *lengua lisonjera* ») sont encadrés par la double négation anaphorique (« *No cura* » « *Ni cura* »). La sonorité occlusive vélaire sourde [k] (soulignée dans le sonnet) unifie cet ensemble sémantique sur l'hypocrisie des rapports humains.

Ébauché dans ces quinze premiers vers, cet Autre n'est pas un destinataire possible, ni une personne en particulier, il représente un idéal dont le poète décrit les victoires individuelles. Tout le paradoxe de l'écriture tient à la représentation du sujet en un être absolument indéterminé (pas de nom, ni de statut social : c'est l'ouverture maximale du « *el que* » à l'universel) mais dont le poète dévoile l'intériorité, le cheminement sur « *la escondida senda* » —par définition dérobée au regard du public. Ainsi, par identification, le lecteur aperçoit la voie à suivre pour échapper à ses insatisfactions et à la pression du groupe. Cette troisième personne tient lieu ici de *figura correctionnis*, c'est-à-dire de projection, à la troisième personne du singulier —qui est dans la grammaire arabe la non personne— d'un souhait à la première personne.

Ce n'est qu'à partir de la quatrième strophe que la voix poétique centre sa réflexion sur elle-même :

*¿Qué presta a mi contento
si soy del vano dedo señalado;
si, en busca deste viento,
ando desalentado,
con ansias vivas, con mortal cuidado?* (vers 16-20)

Dès lors, le style est bouleversé : la strophe s'élabore en une interrogation rhétorique que la voix poétique s'adresse à elle-même. La structure de la phrase rappelle que cet ecclésiastique, nourri de lectures latines, recourt à une légère hyperbate séparant l'auxiliaire, « *soy* », du participe passé, « *señalado* », selon un usage du latin demeuré très fréquent dans le discours poétique et rhétorique de l'époque. Il inverse aussi la proposition principale « *ando desalentado* » et sa circonstancielle « *en busca deste viento,* ». Le rythme des vers se voit modifié, passant à un rythme binaire, reflet de l'instabilité de la voix poétique. Il est rehaussé

par l'anaphore des compléments circonstanciels introduits par « si » : « *si soy del vano dedo señalado* » et « *si, en busca deste viento, / ando desalentado* » dont la valeur est causale ; mais également par le double complément circonstanciel de manière du vers 20, séparé à la césure par une ponctuation brève. En outre, l'aspect antithétique des adjectifs rapprochés par la structure en chiasme met en exergue, une nouvelle fois, les tourments de la voix poétique. Quant aux sonorités, l'antagonisme se perçoit grâce à une double allitération entre la consonne fricative /s/ (soulignée dans la citation) et l'occlusive sonore dentale /d/ (en gras). Ce contraste sonore accroît le paradoxe entre la fluidité du destin, la fatalité (réurrence de la fricative) et la multiplication des critiques, la succession de moments de découragement, comme autant d'entraves (réurrence de l'occlusive). Les obstacles mentionnés par la voix poétique rappellent la structure, abondamment usitée dans la strophe, d'une nasale /n/ (ou fricative /s/) butant sur une occlusive : « *presta* », « *contento* » ; « *busca deste vento » ; « *ando desalentado ». Le dernier vers de la *lira*, point culminant de l'interrogation, est scindé en deux hémistiches parallèles : l'adverbe de manière anaphorique « *con* » introduit, dans les deux cas, un nom et un adjectif. Cependant, la construction régie par un chiasme altère l'ordre nom/adjectif : « *con ansias vivas, / con mortal cuidado?* ». L'antithèse, quant à elle, relève non pas de la syntaxe mais de la grammaire : les adjectifs s'opposent a priori (« *vivas* » / « *mortal* »), même si du point de vue sémantique ils se rapprochent dans l'intensité ajoutée aux noms qu'ils qualifient. Enfin, dans ce vers complexe, seul l'accent tonique sur le mot « *mortal* » diffère du patron prosodique le plus fréquent : il porte sur la dernière syllabe. Le décalage créé contribue pourtant à l'équilibre de ce vers saphique (2]4/8[10). Aussi, les accrocs et les obstacles s'imposent-ils aux mots, à la syntaxe, et à l'expérience vitale. Ils s'agglutinent au point de cristalliser, dans la strophe suivante, en un point de rupture. En effet, à mesure que le texte avance le « je » s'empare progressivement du discours jusqu'à occuper la fonction de sujet d'un verbe d'action, « *huir* ».**

De ce fait, la strophe suivante consacre la rupture entre le passé, une vie incontrôlable, à la merci des tempêtes, et le présent de la voix poétique. Dans la *lira* précédente, le sujet lyrique sollicitait une voix passive « *soy señalado* » et une périphrase verbale « *ando desalentado* » dont le semi-auxiliaire marque une insistance sur l'état. Au contraire, dans celle à venir, l'apparition du verbe est retardée au dernier vers et mise en valeur grâce à sa situation au début du vers final : « *huyo de aqueste mar / tempestuoso » (v. 25).*

¡Oh monte, oh fuente, oh río!

*¡Oh secreto seguro deleitoso,
roto casi el navío,
a vuestro almo reposo
huyo de aqueste mar tempestuoso. (vers 21-25)*

Cette occurrence verbale en début de vers s'affiche comme le point d'orgue de la phrase, en écho au substantif précédent : « *reposo* » et à l'assonance en [o], marqueur de la première personne du singulier en conjugaison. Tant la trame vocalique que la trame interconsonantique composent un réseau phonique d'échos et de va-et-vient, souvenir du caractère lancinant et inextricable de sa situation passée. La structure se voit, par ailleurs, renforcée par les contre-accents (« *hu/yo / de a/ques/te/ mar / tem/pes/tu/o/so* »).

Le quintil suivant nous intéresse vivement, d'autant plus qu'il est révélateur de la construction d'une voix poématique affirmée, revendiquée par le poète, comme étant sienne, dépassant même la présence d'un héritage textuel balisé. Cette redondance du moi, loin des méandres discursifs des strophes précédentes, ne laisse la place à aucune autre instance énonciative. Sur ce point, le quintil amène une transition par l'affirmation de la volition. La voix poétique y énonce son programme : ce qu'elle veut et ce qu'elle ne veut pas. La prédominance de la volonté et du libre arbitre est, en conséquence, mise en lumière dans la charpente de la strophe car les deux énoncés se succèdent. L'anadiplose précédée d'une négation résulte du fait que le verbe de la première principale « *quiero* » est postposé à ce qu'il détermine, alors que le deuxième verbe, « *no quiero* », lui succédant directement, inaugure la seconde moitié de la strophe :

*Un no rompido sueño,
un día puro, alegre, libre **quiero**;
no quiero ver el ceño
vanamente severo
de a quien la sangre ensalza, o el dinero. (vers 26-30)*

L'énoncé de la volition s'installe selon ces procédés au cœur des préoccupations de la voix poétique, comme elle l'est au cœur du quintil. Les champs lexicaux s'opposent avant et après l'anadiplose. De surcroît, la voix poétique use de paronymes antagonistes quant à leur sens « *sueño* » / « *ceño* » bien que rapprochés par la paronomase. Le passage provoque logiquement l'évocation programmatique de cette nouvelle vie souhaitée. La projection,

introduite par le verbe de volonté « *quiero* », prend corps à la strophe suivante, vers 31-35, dans un hors-monde envisagé et virtuel. Pour esquisser cet univers à venir, la voix poétique fait le choix du mode subjonctif, dans le cas présent dans une tournure optative. De ce fait, la géographie de l'ailleurs perd de sa précision, s'éloigne de l'espace du moi et de l'énonciation : « *Despiértente las aves / con su cantar sabroso no aprendido* ». L'emploi du pronom complément enclitique renforce la fusion de la voix poétique à cette projection ; elle est ainsi dédoublée entre l'« ici » de l'énonciation, dans la concrétion du mode indicatif et l'« ailleurs » imaginé, dans la virtualité du monde subjonctif. C'est une rêverie recréée sous les yeux du lecteur.

Cependant, la structure évolue de manière surprenante puisqu'un glissement de mode s'opère dès les quintils suivants : « l'ailleurs » devient « l'ici » et l'on glisse de la virtualité du subjonctif à l'immédiateté de l'indicatif. Cette évolution a lieu au cours des vers 36-40 où tant le signifié que le signifiant justifient la très solide volonté de la voix poétique. Il convient de vivre pleinement sa vie, de se retrouver soi-même, et en soi-même, de s'éloigner géographiquement et moralement des autres. L'aboutissement d'une telle démarche étant de ne faire plus qu'un avec soi-même, tout d'abord, puis avec la nature, en un exil rêvé comme un espace à la fois géographique et intérieur :

*Vivir quiero conmigo;
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas, sin testigo, (vers 36-38)*

Le premier des cinq vers de la strophe constitue à lui seul une forme d'acmé : le point culminant de l'acte de renouveau de soi. Les occlusives sourdes [t], [k] et sonores [b], [d], [g] découvrent la force et l'enracinement (deux des occlusives sont vélaires) de ce désir d'une palingénésie, fruit d'une régénération et d'une purification, après la tempête (« *aqueste mar tempestuoso* », vers 25). On retrouve également ces mêmes occlusives dans le second vers insistant sur la volonté tenace de la voix poétique. De plus, les infinitifs « *vivir* » et « *gozar* » sont mis en relief eu égard à leur position en ouverture de vers et indiquent toute la potentialité d'un événement saisi prospectivement et souligné par leurs vibrantes sonores [r]. La structure chiasmatisque —infinitif/ « *quiero* »— conforte l'importance, à parts égales, de la volonté et de son pouvoir. Une telle pugnacité entre en rupture avec les deux derniers vers du quintil évoquant, quant à eux, la liberté qu'une telle existence suppose : « *libre de amor, de celo, / de odio, de esperanzas, de recelo.* ». On note les deux tricolons s'opposant au

précédent rythme binaire, tout comme l'absence d'entrave au plan phonétique avec la quasi absence de phonème occlusif. Tant sur le plan du signifié que sur celui du signifiant, le texte retranscrit la quête de liberté du sujet, en suivant une gradation favorisée par l'augmentation du nombre de pieds entre les deux vers, ainsi que l'accroissement morphologique et sémantique des termes. Par exemple, les substantifs bisyllabiques (« *amor* », « *celo* », « *odio* ») cèdent le pas aux termes « *esperanzas* », comptant quatre syllabes, et « *recelo* », trois syllabes. Dans le premier des deux vers, la voix poétique se réfère uniquement aux passions amoureuses, dans le suivant, elle s' imagine débarrassée de toute passion, de toute espérance. La dérivation opérée en fin de vers, entre « *celo* » et « *recelo* » illustre cette inflation sémantique et morphologique d'un vers à l'autre.

La neuvième strophe constitue le passage où « l'ailleurs » devient « l'ici », le « *refugio en la patria sin fronteras donde lo soñado existe* », pour reprendre la citation de Fernando Lázaro Carreter. Il est surprenant de constater que la première personne se décrit désormais au présent de l'indicatif, dans le cadre de sa rêverie, sur les flancs de cette montagne à laquelle il est déjà fait référence au vers 21 (« *¡Oh monte, oh fuente, oh río!* ») : « *Del monte en la ladera / por mi mano tengo plantado un huerto,* ». Le procédé tend à donner corps à la patrie imaginaire, et à se convaincre soi-même, le temps d'un instant, que cette dernière peut exister. La visée persuasive de tout texte invitant à la retraite est appliquée par la voix poétique et pour elle-même. L'artifice imaginaire engendrant la rêverie et l'espace poétique semblent dépasser le simple exercice littéraire. Le dédoublement de la voix poétique —qui se dépeint tantôt dans un « ailleurs », tantôt dans un « ici », en convoquant des modes et des temps, en passant de l'indicatif au subjonctif, en quelque sorte de façon incohérente, ou du moins inattendue— témoigne d'une sorte de schizophrénie poétique, celle d'un homme probablement aux prises avec une époque qu'il rejette. Cet « ici », ce paradis imaginaire, loin des hommes mais au plus près de la nature, prend vie grâce aux efforts du poète pour mettre en action les éléments de cet environnement. Il fait usage de formes progressives de l'action : « *llegar corriendo* » (v. 50), « *va esparciendo* » (v. 55), par exemple, couplées à des prépositions (« *desde* », « *hasta* ») indiquant un mouvement, voire une évolution. De même, le choix du terme « *acrecentar* » avec ses affixes dérivationnels, au lieu de « *crecer* », ajoute à la sensation de croissance et de rapidité. L'effet est similaire avec le terme « *apresurar* » dont l'augmentation de la matérialité du signifiant appuie le renforcement du signifié.

Le dessein du poète est de nous donner à voir, d'insuffler de la vie dans le portrait de ce lieu rêvé, en faisant siens les mécanismes de l'hypotypose. De la sorte, ce hors-monde poétique, à

peine concevable au départ, se charge de contours réels dans l'esprit du sujet, des strophes 9 à 12. Dans les deux *liras* suivantes, la première personne du singulier disparaît et fait place à la censure des voyages maritimes : la critique s'oriente donc vers ceux qui remettent leur vie à l'inconstance et à la furie des vagues. Les trois quintils concluant le poème offrent l'occasion de réinstaurer une distance entre la voix poétique et son ailleurs imaginé : le choix du mode nous semble révélateur. Le retour au subjonctif présent —temps appartenant selon Gilles Luquet au mode de l'inactuel¹⁰³— acte la séparation entre l'énonciation, le moi, au présent de l'indicatif, d'une part, et le rêve, le possible et l'envisagé, au subjonctif, d'autre part :

A mí una pobrecilla / mesa, de amable paz bien abastada, / me baste; (vers 71-73)
tendido yo a la sombra esté cantando. (vers 80)

À souligner, dans ces deux vers, que la dernière occurrence du subjonctif, dans le cas présent sous une forme composée, revêt une importance particulière du fait de sa situation en fin de strophe mais, plus encore, puisqu'elle commande au développement de la strophe suivante¹⁰⁴. Selon ce procédé, le temps reste « suspendu » avant de trouver sa concrétisation aboutie dans le mode indicatif. Son impact est d'autant plus notable que ledit subjonctif vient clore le poème et qu'il répond à celui du vers 73, par la réitération de la terminaison [-*este*].

¹⁰³ Gilles Luquet propose une redéfinition des modes, selon un critère morphologique. Il établit deux modes, celui de l'actuel et celui de l'inactuel. La particularité du mode de l'actuel est que la première personne du singulier possède un signifiant à part (par exemple : *canto*, au présent de l'indicatif). Les temps inclus dans ce mode sont : le présent, le passé et le futur ; ces deux derniers appartiennent au mode de l'actuel dans la mesure où ils permettent d'évoquer une action qui se situe en rapport avec le présent de l'expérience. À l'inverse, relèvent du mode de l'inactuel les temps dont la première et la troisième personnes sont identiques, c'est-à-dire l'imparfait, le conditionnel, le subjonctif présent et le subjonctif imparfait. Le subjonctif n'est alors, dans son analyse, qu'un sous-groupe du mode de l'inactuel. Pour le cas du subjonctif présent, qui nous intéresse tout particulièrement ici, la représentation du temps véhiculée demeure plus abstraite, puisque, par rapport au moment de l'énonciation (du « moi » au présent de l'indicatif, par exemple du verbe *huir* : « *huyo* », vers 25), le subjonctif présent ne fait référence qu'à ce qui n'est pas encore révolu. Une telle hypothèse est pertinente en ce qui concerne notre texte, car c'est bien un déplacement de l'énonciation qui s'opère. Lorsque la voix poétique bascule vers l'indicatif, dans les strophes 9 à 12, après avoir fait le choix du subjonctif à la septième strophe, il y a un passage de l'inaccompli à l'accompli, du virtuel à l'effectif : c'est donc bien après avoir fait sien son idéal, qu'elle peut l'admettre comme sa nouvelle réalité. La théorie que nous avons tenté de reprendre ici se trouve dans l'ouvrage de Gilles LUQUET, *Regards sur le signifiant*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, aux chapitres 7, 8 et 9.

¹⁰⁴ C'est un procédé récurrent chez fray Luis comme le souligne Emilio Alarcos Llorach dans son analyse de l'Ode à Grial. Il énonce cette même idée que « *Con cierta frecuencia, utiliza una estrofa entera como desarrollo y explicación de algo consignado en el verso anterior. [...] El pasaje más parecido, porque también cierra el poema, es el final de la oda I. En el verso 80 manifiesta el poeta: « tendido yo a la sombra esté cantando. ». Y en la lira que sigue lo desarrolla el poeta concluyendo : « A la sombra tendido, / de yedra y lauro eterno coronado, / puesto el atento oído / al son dulce, acordado, / del plectro sabiamente meneado. ».*

Emilio ALARCOS LLORACH, « Tres odas de Luis de León », *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tome 31-32, 1981-1982, p. 36.

Le choix du mode de l'inactuel dans les strophes 15 et 16 participe, sous ce rapport, de l'acheminement du lecteur, mais surtout de la voix poétique, vers la conclusion du poème. L'espace poétique se referme sur une projection plus consciente du rapport en « l'ici » et « l'ailleurs », entre soi et le miroir idéalisé —et de ce fait inactuel— de soi. Ce qui semble surprenant chez fray Luis de León, c'est l'alternance dans la projection de l'inactuel et de l'actuel, entre le virtuel et l'effectif, au sein d'un même texte et d'une même rêverie.

L'énoncé d'un tel besoin de repli rejoint la pensée stoïcienne de l'« unité du moi » en quête de plénitude et de la tranquillité d'âme¹⁰⁵. L'idée de « vivre avec soi » peut paraître pléonastique ; en effet, comment vivre hors de soi ? La formulation n'est pas propre à fray Luis de León, elle est riche d'une longue tradition tant classique que chrétienne et constitue un lieu poétique codifié, que nous retrouverons dans le corpus. Elle marque le point de départ du discours à la première personne du singulier et donc de l'appropriation de l'espace du poème par la voix poétique. Celle-ci se confond avec le poète tant elle a trait à l'intimité de l'être.

Cette survenance progressive de la première personne autorise une ouverture sur l'intime et la description de la retraite idéale dans un cadre naturel offrant au sage, au poète, tout ce dont celui-ci peut avoir besoin. Du général à l'intime et de la figure à l'individualité de poète, le motif littéraire de la vie retirée du monde s'écrit dans cette opposition qui se trouve être, si

¹⁰⁵ De même chez Fernando de Herrera, dans la *Elegía VI* dont voici les trois premières strophes :

*D'aquel error en que viví engañado,
salgo a la pura luz, y me levanto
tal vez del peso, que sufrí cansado.*

*Pudo mi desconcierto crecer tanto,
qu' anduve de mí mesmo aborrecido,
sugeto siempre a la miseria y llanto.*

*Ya buelvo en mí, y contemplo, cuán perdido
rendí el loçano corazón sin miedo
a los dañados gustos del sentido.*

(Fernando de Herrera, *Elegía VI*, v. 1-9)

Une fois de plus, le discours fait part de la séparation entre cet Autre, que fut le sujet, le « je » qui prend conscience, dans le cas présent, de son erreur passée et le « je », dans le présent de la situation d'énonciation, exemple analysé également au paragraphe 2-3 du chapitre III. La langue espagnole, au-delà du motif des labyrinthes et de cette idée d'ascension vers la lumière que nous retrouverons plus tard, se révèle très riche pour exprimer les différents degrés de l'action : l'emploi des périphrases verbales permettant une auxiliarisation du verbe et donc une perte de sens de celui-ci au profit du verbe au mode unipersonnel l'accompagnant autorise le sujet à jouer sur toutes les nuances de l'expression de soi. De même, avec les pronoms démonstratifs qui sont vecteurs de sens : d'où le choix du déictique « *aquel* » par Fernando de Herrera, « *D'aquel error en que viví engañado,* » invitant le célèbre Sévillan à renforcer la mise à distance du passé face au présent, grâce à une nuance dont usaient déjà les latins – ce sera l'objet d'une étude plus approfondie dans la deuxième partie de ce travail – et dont est dépourvue notre langue française. La maîtrise de soi, de sa vie semble donc passer par la maîtrise de l'expression de soi.

l'on examine davantage les instances énonciatives, des jeux de superposition de l'identité du poète.

L'emploi des temps présage donc du divorce entre le « je » révolu et le « je » en devenir, ce qu'entérine la réflexion suivante de Georges Gusdorf s'appliquant, avec pertinence, à cet extrait bien qu'il n'étudie pas spécifiquement, dans son ouvrage, la poésie morale :

[...] la symbolique des mines et galeries, des cavernes, grottes et labyrinthes souterrains évoque l'une des figures privilégiées de la recherche de soi, sur les chemins mystérieux d'où sont absentes les lumières du jour. Celui qui s'engage sur la voie du retour à soi, du retour sur soi, opère une remise en question des significations du langage, équivalente à une inversion des priorités. Au lieu de me laisser aller au fil de ma vie, je veux maîtriser le sens de ma vie¹⁰⁶.

Fray Luis de León ou Fernando de Herrera notamment emploient cette structure discursive fondée sur la rupture entre le passé et le présent. Nous souhaitons la mettre en avant, tant cette architecture des mots dénote le processus d'écriture de soi et de construction de l'identité poétique. Le jeu d'opposition entre passé et présent articulé autour d'une rupture justifie la transition non pas de la retraite comme exil, mais la réappropriation de soi comme préalable nécessaire. Avant d'écrire un « ailleurs », il faut être en mesure de se construire en tant que voix poétique, de passer par les processus de retour vers le passé et de la confession.

La confession, tel un aveu à soi et au lecteur possible, est d'après Georges Gusdorf le propre de l'écriture du moi : « Les écritures du moi se déploient selon le mode de l'aveu, c'est-à-dire de l'incrimination et du soupçon, et c'est précisément ce que met en lumière le mot de confession¹⁰⁷ [...] ».

Le terme de « confession » renvoie également à la perspective augustinienne de la confession comme cheminement et libération de l'humain. Une libération vers l'unique nécessaire qu'est Dieu et sous le regard duquel se déroule l'expérience de la Créature. Au plan chronologique, dans le Christianisme, la première rupture intervient au moment de l'Édit de Constantin. Saint Antoine part au désert pour protester contre l'inféodation de la religion à la politique de l'empereur comme il a déjà été mentionné. Se retirer du monde passe par la volonté de maîtriser son existence, d'avoir prise sur elle, de la comprendre, de prendre conscience de ses

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 126.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 127.

erreurs et par un acte de volonté d'en infléchir le cours, notamment par l'écriture. Ainsi se constituer en voix poétique, c'est soumettre sa vie à l'expérience de l'approfondissement, aux entrelacs de l'aventure humaine, par l'épreuve du langage et au regard d'un finalement toujours possible lecteur. C'est précisément selon cette démarche confessionnelle et presque expiatoire que la voix poétique, dans le sonnet de Francisco de Aldana, *Reconocimiento de la Vanidad del mundo*, brise le rapport au passé et épouse les potentialités d'un avenir retiré.

B - Francisco de Aldana, *Reconocimiento de la Vanidad del mundo*,

La voix poétique façonne dans la lettre même du texte à l'aide des anaphores et les répétitions de sonorités frappantes, le ressassement de ses erreurs passées au point de s'affranchir d'elles à la faveur de la pause strophique entre les quatrains et les tercets :

*En fin, en fin, tras tanto andar muriendo,
tras tanto variar vida y destino,
tras tanto de uno en otro desatino,
pensar todo apretar, nada cogiendo;*

*tras tanto acá y allá, yendo y viniendo
cual sin aliento, inútil peregrino;
¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino
yo mismo de mi mal ministro siendo,*

***hallo, en fin,** que ser muerto en la memoria
del mundo es lo mejor que en él se asconde,
pues es la paga dél muerte y olvido;*

*y en un rincón vivir con la vitoria
de sí, puesto el querer tan sólo adonde
es premio el mismo Dios de lo servido.*

De la même façon que nous avons examiné, plus haut, l'apparition d'un verbe conjugué à la première personne du présent, dans ce sonnet, « *hallo* » marque la première victoire : celle du retour sur soi. Ainsi, la première personne dans un verbe conjugué est nettement la marque du sujet lyrique qui a achevé sa confession et son retour au passé pour initier son changement de vie en assumant et en s'emparant de la voix poétique. La pensée selon laquelle il faut

guerroyer contre ses mauvaises habitudes et vaincre les vices par la connaissance de soi et par la foi chrétienne a été formulée par Melchor Cano, théologien du XVI^e siècle dans son *Tratado de la Victoria de si mismo*¹⁰⁸. Par ailleurs, les emplois des périphrases verbales et des modes impersonnels ratifient, une fois de plus, l'évocation d'un passé où le sujet était un fantoche, un pantin du destin, ou de ses ambitions « *tras tanto andar muriendo* » (vers 1), « *pensar todo apretar, nada cogiendo* » (vers 4). Le rythme en tous points binaire des deux quatrains diffère de celui beaucoup plus fluide des deux tercets. Ce rythme saccadé, répétitif, transmet une sensation de va-et-vient « *yendo y viniendo* » et entérine cette idée par le discours, en offrant l'image d'un passé révolu où la voix poétique, tel Sisyphe poussant son rocher, retombait toujours dans les mêmes travers. À cet effet, le dernier vers du deuxième quatrain, qui, bien que débordant des marques de la présence du moi, retranscrit de manière sonore avec l'allitération en [m] l'incapacité du « je » à s'approprier sa vie, à bien la diriger : « *yo mismo de mi mal ministro siendo,* ». Vers qui traduit également, à l'aide de l'hyperbate, la disjonction de l'être.

Ainsi la voix poétique s'écrit dans un écartèlement, entre ce que le poète fut, cet Autre, et ce qu'il est ou bien ce qu'il souhaiterait devenir ou faire croire au lecteur qu'il est. Il s'établit donc un clivage entre le passé et le présent (voire une superposition, la voix poétique est synthèse de strates antérieures), entre l'homme vertueux qu'il se propose d'être et le reste des hommes, entre l'intime et le général, dans lequel il s'est un temps reconnu. La construction de la voix poétique se fait au fil du poème à mesure que celui-ci s'écrit, elle revient sur elle-même par le truchement de la mise en scène de soi, c'est-à-dire par l'écriture.

C - Francisco de Aldana, « *El ímpetu cruel de mi destino* »

Dans le sonnet de Francisco de Aldana, « *El ímpetu cruel de mi destino* », la voix poétique, en l'absence d'un destinataire, instaure, à son tour, un dédoublement d'elle-même. Dans le cas présent, il s'agit, d'une part, du poète —dont on connaît la carrière militaire— qui se lamente d'être entraîné par le destin loin de chez lui et, d'autre part, d'une projection de son âme, dépouillée de son enveloppe corporelle, « morte au monde » :

¹⁰⁸ En ayant recours au champ lexical de la guerre, Melchor Cano, dans son traité, installe dès le titre la possibilité de guérir son âme dans un syncrétisme total entre une philosophie stoïcienne et la doctrine chrétienne. En effet, la condition d'une telle victoire réside dans la connaissance de soi : « *Semejante advertencia se ha de tener en esta cura del alma para conocer bien nuestras calidades, y no será pequeño remedio conocellas. Entendidos ya los vicios que más naturales nos son, no nos armemos con una generalidad acostumbrada para la guerra de todos juntos, si no entremos en campo con solo uno, el que mas nos fatiga, y vencido aquel, daremos tras el otro; y al fin de las siete vueltas cayran todos los muros de Hiérico, los quales no cayeron con sola una.* » (Chapitre II, p. 11-12), CANO, Melchor, *Tratado de la Victoria de si mismo*, Tercera impresión, Madrid, Imprenta de Andrés Ramírez, 1780.

*El ímpetu cruel de mi destino
¡cómo me arroja miserable
de tierra en tierra, de una en otra gente,
cerrando a mi quietud siempre el camino!*

*¡Oh si tras tanto mal grave y contino,
roto su velo mísero y doliente,
el alma con vuelo diligente
volviese a la región de donde vino,*

*iríame por el cielo en compañía
del alma de algún dulce y caro amigo
con quien hice común acá mi suerte :*

*¡oh qué montón de cosas le diría,
cuáles y cuántas sin temer castigo
de fortuna, de amor, de tiempo y muerte!*

Dans cet exemple précis, le propos de Fernando Lázaro Carreter s'illustre parfaitement : ce n'est pas, en effet, tant la projection d'un idéal rêvé que le désir de récupérer un passé perdu à jamais, celui de retrouver la terre maternelle. La légèreté et la douceur de cet ailleurs contemplé sont entachées de pessimisme, et le corps, abandonné. Seule l'âme retourne chez elle : c'est une vision d'une vie après la mort, et implicitement, donc, l'aveu d'un échec vital. L'échec de ne pas avoir su ou pu vivre sa vie. À cet égard, les exclamatives dans le texte servent à représenter typographiquement et à signaler, lors d'une éventuelle lecture, une altération de la voix poétique, que ce soit pour exprimer une plainte (dans les deux quatrains) ou bien de l'allégresse (dans les deux tercets). De même, les doubles adjectivations amplifient à la fois les lamentations « *grave y contino* », « *mísero y doliente* » et les joies « *dulce y caro* » de la voix poétique. La projection de la voix poétique est à ce point irréalisable qu'elle revêt un caractère hypothétique : la proposition conditionnelle introduite par la conjonction « *si* » est de l'ordre de l'irréel, et son verbe « *volviese* » conjugué au subjonctif imparfait. Parallèlement, la principale dont cette dernière dépend est au conditionnel : ces temps appartiennent, toujours selon la théorie des modes proposée par Gilles Luquet, au mode de l'inactuel. Le subjonctif imparfait, d'après lui, engendre le cadre temporel le plus abstrait au

sein du mode de l'inactuel : c'est-à-dire qu'il n'y a aucun repère entre cette projection et le présent de l'énonciation. Or, comment, dans un absolu hors-monde, la voix poétique peut-elle instaurer un cadre chronologique, dans la mesure où l'espace de référence est dématérialisé ? En effet, ce n'est plus le lieu d'origine qui est convoqué mais sa représentation mémorielle. Le seul repère temporel présente un « après » frappé par une trop grande souffrance (en témoigne, sur ce point, le rythme binaire des deux quatrains « *de tierra en tierra* », « *de una en otra* », « *tras tanto* ») ; cependant le seuil reste à définir et demeure, par nature, imprévisible. En outre, on peut remarquer que, tout comme chez fray Luis de León, les processus de détachement et de dédoublement de soi s'avèrent complexes. D'une certaine manière, le changement de personne entre la conditionnelle et la principale pourrait surprendre : tout d'abord, il est fait mention de l'âme libérée de son corps, donc d'une troisième personne (« *el alma [...] volviere a la región de donde vino* ») ensuite, inaugurant les tercets, d'une première personne du singulier « *iríame* ». Ce « moi » envisagé ne constitue donc plus qu'une projection partielle de la voix poétique : la voix poétique moins son enveloppe corporelle. Néanmoins, l'identification entre le « moi » et l'âme devient totale, puisque, en guise d'accompagnateur, ce n'est pas exactement un ami qui est attendu mais l'âme de celui-ci : « *del alma de algún dulce y caro amigo* ». Ce dernier appartient à l'espace de l'ici, leur amitié est donc rappelée sur le mode de l'actuel, de l'existant, comme en témoigne le verbe au passé simple : « *con quien hice común acá mi suerte* : ». On relève que, dans ce vers, plusieurs des éléments faisant référence au présent, enferment le phonème occlusif vélaire sourd, et trahissent, il nous semble, l'enracinement de tout homme dans sa réalité, dans sa géographie et dans son propre corps.

Le dernier tercet confirme l'analyse menée précédemment : le hors-monde dans lequel se projette la voix poétique forme un univers non assujéti aux contraintes de la réalité, de la finitude et du corps. Le dernier vers, rattaché au précédent par un enjambement, voit son rythme modifié : « [...] *sin temer castigo / de fortuna, de amor, de tiempo y muerte!* ». La fluidité de ce vers, son rythme ralenti par l'accumulation de compléments, la ponctuation et la conjonction « y » caractérisent la vision de liberté dépeinte ici par l'auteur. Une même sensation de liberté que l'on a pu ressentir en lisant ces vers, déjà cités plus haut, de fray Luis de León : « *a solas, sin testigo, / libre de amor, de celo, / de odio, de esperanzas, de recelo* ». Si, chez fray Luis de León, la paix est une liberté surtout intérieure, chez Francisco de Aldana, il s'agit plutôt de se libérer de la contingence d'éléments qui lui sont extérieurs et donc immaîtrisables : la fortune, l'amour, la finitude et le temps qui passe. Seule une âme, dans son

immatérialité, a une chance d'échapper à de telles contingences : c'est donc bien d'un dédoublement très particulier de la voix poétique dont nous sommes témoins ici. Techniquement, la première personne disparaît seulement aux vers 7 et 8 devant la 3^e personne « *el alma* ». Dès le vers 9, cette même âme devient une première personne et l'incarnation de la voix poétique. Un tel procédé souligne non plus le dédoublement de la personne, mais la perte de cette partie de soi soumise aux aléas et aux dangers de l'existence terrestre. La finalité est de recréer un « ailleurs » éthéré, une projection mentale de la région natale, dénuée d'une géographie concrète.

D - Luis Carrillo de Sotomayor, « *Pues servís a un perdido, y tan perdido,* »

L'absence d'interlocuteur nommé avec lequel la voix poétique puisse établir un échange — fût-il tronqué— entraîne une modification de l'écriture. En l'absence d'interlocuteur, nous l'avons déjà constaté, le sujet opère une division de lui-même. La visée n'étant plus de convaincre quelqu'un de la pertinence d'une vie retirée mais de se persuader soi-même d'un tel choix. Le stratagème poétique de don Luis Carrillo de Sotomayor consiste à exposer ses propres pensées, dans un impossible divorce. Cette approche apparaît comme révélatrice d'un mal-être, et d'un profond tiraillement entre l'homme et l'idéal projeté, mais aussi entre le libre arbitre et la contrainte sociale. La véhémence du propos se traduit par l'emploi d'un vocatif : « *pensamientos desdichados* » et l'anaphore de verbes à l'impératif :

*Pues servís a un perdido, y tan perdido,
dejadme, pensamientos desdichados,
basten los pasos por mi mal andados,
basten los pasos por mi mal perdidos.*

*¿Qué, osados, me queréis? Adó, atrevidos,
montes altos ponéis de mis cuidados?
Mirad vuestros iguales fulminados,
mirad los robles de su piel vestidos.*

Le dédoublement de cette voix poétique, priant ses pensées de la laisser tranquille, se consolide comme dans les textes vus précédemment, grâce au rythme binaire. Reflet d'un état d'esprit chancelant, l'écriture réitère les mêmes structures, telles l'hypozeuxie, notamment aux vers 2, 7 et 8 (avec les impératifs) et la répétition presque à l'identique des vers 3 et 4, dont

seule la clausule varie « *andados* » / « *perdidos* ». À l’instar du premier vers, la répétition induit également une amplification du signifié et du signifiant : « *un perdido y tan perdido* ». Le questionnement suivant intervient dans le second quatrain. De nouveau, les interrogations s’adressent à une deuxième personne du pluriel : « *¿Qué, osados, me queréis? ¿A do, atrevidos, / montes altos ponéis de mis cuidados?* ».

Les qualificatifs rappellent l’imprudence de celui qui, au moment de l’écriture, regrette ses faux-pas. Les failles de cet être partagé entre deux extrêmes, entre l’audace et l’humilité, ne se résorbent que dans un cadre retiré et sauvage :

*Dan vida a mi mediano pensamiento
el ver un pino y una fuente clara
en esta soledad, que el alma adora.*

Relevons la place centrale de l’adjectif « *mediano* » à la fois dans le vers et dans le sonnet. La contemplation solitaire de deux éléments naturels « *un pino* » et « *una fuente clara* » favorise la ré-union de la voix poétique. Dans la géographie du texte, l’adjectif « *mediano* » se situe à la croisée de références à des éléments verticaux (« *montes altos* », « *los robles* », « *un pino* », « *El árbol* », « *el alto* ») et à un élément horizontal : l’élément liquide (« *una fuente clara* », « *corrida el agua de humildad, no para,* », « *el humilde llora* »), l’ensemble tendant à constituer le *locus amoenus* espéré. Les références verticales se caractérisent par leur brièveté ; et, à l’inverse, les références horizontales, par leur extension. Leur structure même rappelle, sur le plan typographique, l’écoulement de l’eau qu’elles convoquent.

Schématiquement, les deux cadres soulignent graphiquement l’espace de chacun des deux pôles, des deux chaînes sémantiques :

*Pues servís a un perdido, y tan perdido,
dejadme, pensamientos desdichados,
basten los pasos por mi mal andados,
basten los pasos por mi mal perdidos.*

*¿Qué, osados, me queréis? ¿A do, atrevidos,
montes altos ponéis de mis cuidados?
Mirad vuestros iguales fulminados,
mirad **los robles** de su piel vestidos.*

*Dan vida a **mi mediano pensamiento**
el ver **un pino** y una fuente clara
en esta soledad, que el alma adora.*

***El árbol** tiembla al proceloso viento,
corrida el agua de humildad, no para,
que **el alto** teme y el humilde llora.*

Il se dessine ici à quel point le signifiant rend compte du signifié : les éléments verticaux se suivent comme sur un axe des abscisses, et les éléments horizontaux sur celui des ordonnées, pour dégager un point de convergence, une voie moyenne, celle du « *mediano pensamiento* ». L'expression de « chaîne de mots » —empruntée à Marie Roig Miranda dans son article consacré au *concepto* quévédien¹⁰⁹— nous semble adéquate pour analyser la structure de ce sonnet, dans la mesure où les deux champs sémantiques forment l'ossature du texte. Parmi les trois traits principaux que Marie Roig Miranda avance pour définir le *concepto*, nous relevons les deux suivants, particulièrement utiles au présent objet de notre étude :

C'est une figure étendue, en plusieurs mots, dont chaque élément est un tout qui vient s'intégrer dans un tout supérieur où se manifeste l'idée totale. Concrètement, il s'agit dans le sonnet, de chaînes de mots, dont certains sont indépendants les uns des autres d'un point de

¹⁰⁹ Marie ROIG MIRANDA, « Le concepto dans les sonnets de Quevedo », *Mélanges offerts à M. Molho, t.1*, Paris, Éds. Hispaniques, 1988, p. 537-555.

vue notionnel, mais dont la somme produit un sens nouveau, au-delà des significations de chacun d'eux¹¹⁰.

Dans le sonnet de Luis Carrillo de Sotomayor, deux chaînes de mots se distinguent, chacune associée à une géographie, à une représentation typographique en accord avec la réalité matérielle de ce qu'elles évoquent (une chaîne verticale pour l'élément de l'arbre, et une seconde, horizontale, pour celle de l'eau). Nous pensons, en effet, que ces pôles sémantiques s'associent à deux attitudes morales antithétiques : l'arrogance, d'une part, et l'humilité, d'autre part. Or, toujours selon la spécialiste du sonnet, la matérialité du texte, les jeux de rythme, de sonorités constituent « des ressources expressives [...] [qui] contribuent à donner réalité à l'idée produite par l'*entendimiento* (ou plutôt la partie de l'*entendimiento* que Gracián appelle le *juicio*¹¹¹ [...]) ». L'audace et l'humilité suscitent un clivage dans l'âme du sujet poétique et expliquent ce besoin de scinder son propre esprit. La question se pose donc de la résolution de ce conflit a priori impossible.

Le premier tercet semble apporter une solution : celle de l'*aurea mediocritas*, prônée déjà par Sénèque (dont l'auteur a traduit *De la Brevedad de la vida*¹¹²) qui passe par la solitude et la contemplation (« *el ver* »). Toutefois, comme le souligne Julián Olivares, que nous citons, à notre tour ici, la résolution des oppositions entre les chaînes de mots n'est pas systématique : « *Metaphors usually work in two ways : either their terms are reconciled or they come together for an instant, and then fly apart*¹¹³ ». Du point de vue syntaxique, les deux métaphores sont de nouveau réunies par la conjonction « y » au dernier vers. Pourtant, cette résolution ne consiste pas en une synthèse : elle assoit davantage le constat d'une impossible réconciliation : « *que el alto teme y el humilde llora*. ». Les montagnes sont soumises à l'érosion, les arbres aux bourrasques de vent, l'eau, pour sa part, s'échappe (« *corrida el agua* »), et cette humilité se transforme en servitude, en affliction (« *llora* »). Par ailleurs, Marie Roig Miranda, affirme que le concept quévédien s'articule autour d'un « mot-noyau », dans le cas de notre sonnet, l'expression « *mediano pensamiento* » remplit ce rôle.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 539-540.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 540.

¹¹² Cette traduction figure parmi ses œuvres posthumes, regroupées par son frère Alonso, sous le titre : *Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor*, Madrid, Iuan de la Cuesta, 1611. À noter que Dámaso Alonso a édité en 1936 ses œuvres : Dámaso ALONSO, *Poesías completas de Luis Carrillo de Sotomayor*, Madrid, Signo, 1936.

¹¹³ Dans l'article de Marie Roig Miranda, art. cit., p. 541, ou dans son contexte original : Julián OLIVARES, *The love poetry of Quevedo : An aesthetic and existential study*, Austin, The University of Texas, Ph. D., 1977, p. 359. « La métaphore fonctionne habituellement de deux manières : soit les deux termes sont réconciliés, soit ils se rencontrent le temps d'un instant, puis se séparent. » (la traduction est de nous). Ouvrage traduit en espagnol : *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo, Estudio estético y existencial*, México, Siglo XXI, 1998.

Toujours selon l'auteure de l'article, ce « mot-noyau », dans certains cas, « irradie dans deux directions et sert à opposer », c'est une intersection du sonnet, un lieu de réconciliation, un idéal. D'après Wolfgang Kayser, mis à contribution également dans le travail de la critique, « *el soneto exige construcción, una construcción total del ritmo, que debe encontrar su remate en el último verso*¹¹⁴ [...] ». Ici le *remate final* sanctionne une désillusion, un *desengaño* dont le jeune poète ne semble pouvoir se départir. En effet, malgré une réunion, au dernier vers, des deux éléments structurels du texte —l'audace et l'humilité— chacune de ces valeurs demeure cantonnée à son hémistiche. Ni le fait de craindre, « *temer* », ni celui de pleurer, « *llorar* » n'apporte une issue satisfaisante. Quant au rapport de la voix poétique avec son idéal, il reste prospectif et envisagé. Dans le premier tercet, énonçant les prérequis d'un bien-être, celui du « *mediano pensamiento* », la projection se construit à l'indicatif, « *dan vida a mi mediano pensamiento* ». Ce présent de l'indicatif peut être interprété de diverses manières ; il nous semble surtout inséparable du complément : « *el ver un pino y una fuente clara* ». Or, l'infinitif substantivé inscrit l'événement dans une représentation prospective. Cet infinitif ne contient pas d'information sur l'exochronie de l'événement (c'est-à-dire sur la personne, ou l'époque de l'événement), mais sur la perspective depuis laquelle il est saisi. La présence d'un infinitif substantivé, plutôt que celle d'un substantif synonyme (il n'en manque pas dans la langue castillane : *la vista, la observación, la contemplación...*) démontre le caractère actif de cette contemplation. L'action de « voir » est source de bien-être et devient la condition d'une possible retraite. Finalement, ce présent de l'indicatif dans le sonnet a la valeur d'un présent gnominique ou d'un présent fréquentatif ; il ne ratifie pas une action en train de se produire au moment où parle le locuteur. Il suggère, en revanche, à quel point la voix poétique se connaît : malgré ou grâce à ses erreurs passées, elle sait désormais ce qui lui convient. L'expérience communique sa valeur au mode choisi qui relève davantage d'un présent d'habitude, que d'un présent de l'énonciation : c'est le présent du « Connais-toi toi-même », même si cette connaissance de soi intervient, dans la plupart de nos textes, tardivement et après de nombreuses errances.

E - Gonzalo de Córdoba, « *Cuando reparo y miro lo que he andado* »

Nous ne nous attarderons pas autant sur ce sonnet, puisqu'il conforte notre démonstration : c'est-à-dire que l'écriture de l'intime fonctionne, en présence d'une première personne du

¹¹⁴ Dans l'article de Marie ROIG MIRANDA, art. cit. p. 548, ou dans son contexte original : Wolfgang Johannes KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, version espagnole de M. D. Mouton et V. García Yebra, 4^e édition, Madrid, Gredos, 1942, p. 344-345.

singulier, dans l'espace du « moi » et dans sa temporalité. L'emploi du « *Cuando* » inaugural et du présent de l'énonciation de la première personne du singulier délimite un chronotope. Cet emploi est accentué par la logique de proximité entre la conjonction de subordination « *cuando* » et les verbes de la proposition circonstancielle de temps. Afin de situer la voix poétique dans son moment énonciatif, et de créer l'antagonisme qui structure le sonnet (« moi » présent / « moi » passé / « moi » à venir), les verbes au présent composent le champ sémantique de l'introspection. Ces verbes forment donc l'espace poétique en ébauchent les frontières et annoncent la portée introspective du texte. Ils sont, de ce fait, cantonnés au premier quatrain : « *reparo y miro* » (v. 1), « *y veo* » (v. 2), « *yo hallo* » (v. 3). Le verbe du troisième vers, « *hallo* », est renforcé par la présence du pronom personnel sujet « *yo* », et assume donc une importance particulière. Il enferme une valeur temporelle et causale, à l'instar du *cum* suivi d'un verbe en latin, de ce fait, la conclusion à laquelle arrive la voix poétique après un premier temps d'observation.

À partir de la conjonction inaugurale qui établit le présent de l'énonciation, le sonnet est élaboré en fonction du rapport du « moi » à ce présent : ce qu'il est devenu, ce qu'il fut, et ce qu'il sera, en dernier lieu. L'axe chronologique constitue la colonne vertébrale du sonnet, schématisée dans le tableau suivant :

1^{er} quatrain : la voix poétique délimite son espace énonciatif, et opère une pause introspective.

2^e quatrain : la voix poétique énonce son désir de vie retirée et l'impossibilité de voir ce rêve réalisé.

1^{er} tercet : la voix poétique revient sur son expérience passée qui forge ce qu'elle est aujourd'hui.

2^e tercet : la voix poétique arrive au terme de son bilan. Enfin, elle émet des hypothèses sur l'avenir.

Postulat

*Cuando **reparo** y **miro** lo que he andado*

*y **veo** los pasos por donde he venido,
yo **hallo** por mi cuenta que he perdido
el tiempo, la salud y lo gastado.*

Conclusion

Projection
(emploi d'infinitifs)

*Y si **codicio** verme retirado
y vivir en mi casa recogido,*

Objection

***no puedo**, porque tengo ya vendido
cuanto mi padre y madre me han dejado.*

Vie passée

Conséquence sur
le présent

*Yo me perdí por aprender el arte
de cortesano, y he ganado en ello,
pues he salido con desengañarme.*

Vie passée

Conséquence
hypothétique sur
l'avenir

*Que, pues mi voluntad pudo dañarme,
privados, que son menos de mi parte,
pudiendo, ¿qué harán sino hacello?*

Temps du présent

- **Présent de l'énonciation**, aspect immanent
- Passé composé : temps qui mêle les deux chronotopes : le passé se prolongeant dans le présent.

Les infinitifs marquent la potentialité et fonctionnent avec des participes passés.

Temps du passé : le passé simple, et ses conséquences sur :

- le présent d'énonciation (passé composé)
- sur l'avenir (futur).

Si, dans les textes précédents, le dédoublement de la voix poétique s'articulait dans une alternance entre les modes de l'actuel et de l'inactuel, entre la réalité et l'idéal, dans ce sonnet, le sujet ne quitte pas le mode de l'actuel. En effet, le glissement suit l'axe chronologique de la trame verbale. Nous choisissons de parler de « glissement » car, les deux chronotopes (le présent introspectif, le passé courtisan) n'émergent pas en deux espaces-temps cloisonnés, mais en une continuité facilitée par l'emploi du passé composé et prolongée par l'emploi des infinitifs marquant la potentialité « *verme retirado* » et « *vivir [...] recogido* » (vers 6 et 5). Jointure et passerelle entre deux époques, le temps composé sert la perspective morale en rappelant combien la voix poétique n'est que le résultat de ses expériences, une entité « composite ».

Enfin, ce premier vers sollicitant la géographie et la chronologie du « moi », l'ici et le maintenant, afin de créer une pause introspective, appartient à un intertexte récurrent au Siècle d'or au point de passer pour identifiable par le lecteur¹¹⁵ : « *Cuando me paro a contemplar mi estado* », du sonnet I de Garcilaso de la Vega¹¹⁶, de vingt ans environ l'aîné du troisième Duc de Sessa. La similitude avec le texte de ce dernier est saisissante :

*Cuando me paro a contemplar mi estado
y a ver los pasos por do me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;*

*mas cuando del camino estó olvidado,
a tanto mal no sé por do he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.*

*Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si ella quisiere, y aun sabrá querello;*

¹¹⁵ L'identification de cet intertexte par le lecteur du Siècle d'or nous semble ne pas faire de doute, dans la mesure où ce stéréotype arrive à une certaine usure au début du XVII^e siècle et qu'apparaissent alors, comme pour le *beatus ille*, des versions parodiques de celui-ci. On peut retrouver ces versions dans l'article de Nadine Ly, « La rescritura del soneto primero de Garcilaso », *Criticón*, 79, 1998, p. 18-19.

¹¹⁶ Ce vers, maintes fois repris en ouverture des sonnets espagnols et son évolution, sont mis en perspective par Edward GLASER dans son ouvrage *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1957, particulièrement au chapitre « "*Cuando me paro a contemplar mi estado*": trayectoria de un Rechenschafts-Sonett », p. 59-95.

*que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?*

Bien sûr, ce texte ne suppose en réalité qu'un jalon dans un intertexte¹¹⁷ dont la naissance serait attribuée à Ovide. Nadine Ly, dans son article « *La rescritura del soneto primero de Garcilaso* », remonte la filiation existante entre le texte de Garcilaso et le texte étymon. Il est d'Ovide, dans les *Tristia*, livre IV, 99¹¹⁸ :

*Cum vice mutata qui sim fuerimque recordor
Et tulerit quo me casus et unde subit, [...]*

Et sa traduction :

*Quand tour à tour je considère ce que je suis et ce que je fus, quand je songe où m'a jeté le
sort et ce qu'il m'a fait quitter, [...]*

Pourtant, nous ignorons si la formule est née sous la plume d'Ovide ou bien s'il s'agit d'une variante attestée par l'écriture tandis que de multiples versions orales se sont, quant à elles, évanouies dans l'éphémère de la parole. Il est intéressant de noter que la préface par la conjonction « quand » —chez Ovide, « *cum* » dont la valeur est temporelle et causale— ainsi que la double perspective temporelle dans laquelle s'inscrit la première personne : « *sim fuerimque* » se présentent déjà comme des marqueurs significatifs. On peut sélectionner, pareillement, la structure syntaxique suivante, réitérée dans les créations affiliées : deux verbes à la première personne reliés par une conjonction de coordination copulative. Plus proche de Garcilaso de la Vega, Pétrarque —dont il est fait référence aussi dans l'article de Nadine Ly— et son sonnet CCXCVIII est un *rifacimento* majeur dans l'évolution de l'intertexte :

¹¹⁷ En revanche, il est moins plausible qu'un lecteur, non latinisant, soit en mesure de retracer la série textuelle dans laquelle s'inscrit Garcilaso, jusqu'à son œuvre étymon. On peut faire référence d'ailleurs à Elías L. Rivers, dans son introduction à l'édition de la poésie complète de Garcilaso chez Castalia, qui s'interroge : « *¿es posible que nuestro lector actual, de preparación media, pueda apreciar los calcos y ecos, las imitaciones directas, de múltiples textos italianos y latinos; cuando en gran parte, esta intertextualidad se le escapaba al lector no latinizado del Siglo de Oro?* ». La connaissance de cet intertexte est d'autant plus cruciale pour l'exégète que « *no se puede entender ni la composición poética de Garcilaso, ni a veces el sentido exacto de las palabras, con sus latinismos e italianismos semánticos, sin tener en cuenta esa intertextualidad.* » GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, Éd. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996, p. 31-32.

¹¹⁸ Nadine LY, « *La rescritura del soneto primero de Garcilaso* », art. cit. p. 9-10. La référence du texte d'Ovide donnée dans l'article est la suivante : OVIDE, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 102.

*Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni
c'hanno fuggendo i miei pensieri sparsi,
e spento 'l foco, ove agghicciando io arsi
e finito il riposo pien d'affanni,*

*rotta la fe de gli amorosi inganni,
e vol due parti d'ogni mio ben farsi,
l'una nel cielo, e Païtra in terra starsi
e perduto il guadagno de' miei danni,*

*i' mi riscuoto, e trovomi sí nudo,
ch'ì porto invidia ad ogni estrema sorte:
tal cordoglio e paura ho di me stesso.*

*O mia Stella, o fortuna, o fato, o morte,
o per me sempre dolce giorno e crudo,
come m'avete in basso stato messo¹¹⁹!*

La préfaction se maintient comme le marqueur reconnaissable du thème qui sera abordé : cette position stratégique en ouverture du texte devient programmatique, à l'instar du *beatus ille*, souvent placé en début de texte ou tout du moins en début de strophe. Conjointement à l'idée de contempler (chez Pétrarque « *mirar* ») et au rapport du « moi » présent avec le « moi » passé, se pérennise un stéréotype verbal constant sur le plan syntaxique et sémantique mais vecteur de possibles variantes synonymiques¹²⁰. Au sujet de cette préfaction, Arnulfo Herrera, constate qu'à l'instar du sonnet funéraire dont il étudie les normes, l'auteur tolédan est à l'origine de nombreux débuts de poèmes constituant autant de « *subgéneros* » et de futurs passages obligés pour les auteurs à venir. En note, il retrace la généalogie du sonnet qui nous intéresse ici :

¹¹⁹ Poème extrait du *Canzoniere*, cité par Luis ROSALES, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Trotta, 1997, p. 59.

¹²⁰ On recommande la lecture de l'article de Manuel Ángel CANDELAS COLODRÓN « Petrarca en Quevedo », qui met en parallèle le sonnet de Pétrarque et ces vers du *salmo* « *Cuando me vuelvo atrás a ver los años* » de Francisco de Quevedo :

*Cuando me vuelvo atrás a ver los años
Que han nevado la edad florida mía;
Cuando miro las redes, los engaños
Donde me vi algún día,
Más me alegre de verme fuera dellos,
Que un tiempo me pesó de padecellos.*

AISO, *Actas IV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de publicaciones, 1998, p. 337.

Es todo un tópico que viene desde el Petrarca del soneto CCXCVIII (« Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni ») y se prolonga hasta el siglo XVII, lo mismo a lo divino (« Cuando me vuelvo atrás a ver los años ») en Quevedo o en Lope (« Cuando me paro a contemplar mi estado »), que a lo grave « Cuando reparo y miro lo que he andado » (Gonzalo de Córdoba, tercer duque de Sessa) o a lo burlesco [...]; tuvo tanto éxito que se halla igualmente en Cervantes « Cuando Preciosa el panderete toca », como en fray Luis de León (?) « Cuando me paro a contemplar mi vida » [...]. Son incontables las veces que se usó este comienzo para tratar los más diversos asuntos y no solamente las « retractaciones »¹²¹.

Ces premiers vers, qu'ils soient parodiques ou non, reprennent un stéréotype verbal mais aussi une structure métrique : ce sont des vers saphiques, accentués sur le quatrième et, le plus fréquemment, sur le huitième pied (parfois sur le sixième), couplés d'une synalèphe après la première syllabe tonique (cinquième pied). Garcilaso fait preuve de syncrétisme et l'empreinte qu'il laisse sur les *contrafacta* à venir est évidente. Le poète tolédan s'avère être un incontournable dans l'adaptation des thèmes classiques en langue castillane, tout comme fray Luis de León. D'ailleurs, ce dernier a, en effet, composé sa propre adaptation du stéréotype verbal, ainsi que nous allons le voir ci-après et a imposé cette structure métrique aux successeurs. Tant le filtre de Garcilaso que celui de fray Luis de León permettent de mieux saisir le processus de sélection des textes classiques et de leur réécriture. Les influences de Garcilaso sont doubles : la poésie classique, d'une part, et celle héritée des *coplas*, d'autre part. Elías L. Rivers, souligne la présence de cette dernière, dans le même sonnet :

El soneto I, por ejemplo, tiene elementos que provienen de las coplas castellanas del citado Cancionero general: el fragoso camino alegórico de la vida, el sufrimiento y la muerte voluntarios, el conceptismo y las repeticiones (« me acabo », « acabaré », « acabarme »)¹²².

Les répétitions rythmant les *coplas* facilitaient l'oralité et la mémorisation de celles-ci. Dans les textes étudiés, une telle structure réitérative consolide la démonstration et en affecte la musicalité, à une époque, le Siècle d'or, où l'approche auditive des textes (lus ou récités) était encore importante.

¹²¹ Arnulfo HERRERA, *La muerte en la poesía de Sandoval Zapata (La tradición literaria española)*, UNAM, Mexico, 1996, p. 108-109.

¹²² GARCILASO DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 19.

Saulo Neiva mentionne le fait que l'épître morale au Portugal, au XVI^e siècle, actualise les *topoi* latins aux problématiques de l'époque. Cette idée d'adaptation des *rifacimenti* aux contextes de la Renaissance puis du Baroque se vérifie ici, dans la mesure où la série textuelle, jusqu'au sonnet de Garcilaso, porte sur le thème du chagrin amoureux. Le commentaire de José Montero Reguera sur le sonnet de l'humaniste tolédan pourrait, en partie, correspondre à celui de Gonzalo de Córdoba :

El soneto garcilasiano, [...] ofrece al lector de hoy toda una serie de temas y elementos caracterizadamente renacentistas: el yo del poeta, su interioridad, aparecen de manera expresa por doquier, él es el centro de todo, todo lo que sucede es tamizado por su propio interior; la sensación de enajenamiento y aniquilación del poeta por la indiferencia de la amada que le desdeña y se convierte en su enemiga... Nos hallamos, pues, ante un poema de amor o, quizás mejor, de desamor¹²³ [...].

Cette similitude a pour limite le thème du désamour ; quoiqu'il semble que, dans le texte du Duc de Sessa, le désamour existe entre le poète et lui-même, entre ce qu'il est, et ce qu'il aurait souhaité être. À l'instar de fray Luis de León dont la version est très proche sur le plan du contenu :

*Cuando me paro a contemplar mi vida
y echo los ojos con mi pensamiento
a ver los lasos miembros sin aliento
y la robusta edad enflaquecida,*

*y aquella juventud rica y florida
cual llama de candela en presto viento,
batida con tan recio movimiento
que a pique estuvo ya de ser perdida,*

*condeno de mi vida la tibieza
y el grande desconcierto en que he andado
que a tal peligro puesto me tuvieron.*

Y con velocidad y ligereza

¹²³ José MONTERO REGUERA, « En torno a un soneto garcilasiano de Lope de Vega », I, Congreso AIH, *Actas XIII, Madrid 6-11 de julio de 1998*, Vol. 1, Madrid, Castalia, 2000, p. 617

*determino de huir de aqueste estado
do mis continuas culpas me pusieron.*

La présence du « je » apparaît donc encore plus importante. La problématique de la fuite affleure dans le dernier tercet « *determino de huir de aqueste estado* ». La représentation, cette fois-ci, a valeur de profession de foi et rien ne semble pouvoir empêcher la voix poétique de réaliser son projet. Cette dernière fait montre d'une attitude vitale plutôt optimiste : davantage celle du « *desengañarse* » dans le but de modifier sa conduite, que celle, plus baroque, du « *desengaño* », où la prise de conscience des erreurs passées va de pair avec celle de leur irrémédialité. Le poète joue de l'ambiguïté ou plus exactement de la vaste potentialité sémantique des mots : dans ce cas précis, de la polysémie de « *estado* » (v. 13), et d'autres termes comme « *edad* » (v. 4), « *puesto* » (v. 11). Ce que Nadine Ly nomme « *ductilidad interpretativa*¹²⁴ » se profile comme un des ressorts puissants de l'imitation, puisque tout en reprenant un même terme, il est possible d'y insérer une variation sémantique, en optant pour une acception différente de celle communément employée, tout en maintenant cette incertitude. La polysémie se manifeste comme un ressort fondamental de l'*imitatio* : la lecture d'un texte est complétée par le souvenir des précédents maillons de la chaîne, par la pluralité sémantique des termes employés et par les possibles variations engendrées, tandis que l'écriture s'ajuste à l'expérience personnelle de chaque poète.

Pour revenir et conclure au sujet du sonnet de Gonzalo de Córdoba, rappelons à quel point le thème de la vie retirée du monde y est problématique : à peine est-il déployé que la possibilité de sa réalisation est annihilée, contrairement à la proposition de fray Luis de León. En effet, cet idéal de la voix poétique est sapé par une condition financière précaire (cela n'est pas sans rappeler l'Épître « À son cousin Lucas » de Hernando de Soria Galvarro) mais aussi par un

¹²⁴ Nadine LY, art. cit., détaille aux pages 25-26 les diverses acceptions du terme « *estado* » (ainsi que de « *passo* ») : sur les sept existantes dans le *Diccionario de Autoridades*, elle estime que quatre d'entre elles pourraient convenir au premier vers du déjà cité sonnet I de Garcilaso : « *Cuando me paro a contemplar mi estado* » :

- *ESTADO. El ser actual y condicional en que se halla y considera alguna cosa; [...].*
- *ESTADO. La especie, calidad, grado y orden de cada cosa [...] : hai diversos estados, unos seculares y otros Eclesiásticos [...] y de los Seculares propios de la República, unos Nobles y caballeros, otros Ciudadanos, unos Oficiales, otros Labradores, etc. y cada uno en su estado y modo de vivir tiene orden, reglas y leyes para su régimen [...].*
- *ESTADO. Es también el que tiene y profesa cada uno, y por el qual es conocido y se distingue de los demás: como de Soltero, Casado, Viudo, Eclesiástico, Religioso [...].*
- *ESTADO. Vale también la disposición ù el término en que se halla alguna cosa, o la constitución preferente de ella: como un pleito, una dependencia etc. [...]. »*

passé lourd de mauvais choix. L'expérience malheureuse du poète appelle un construit discursif où le présent porte les marques du passé, justifiant la trame temporelle des verbes. La transition vers le texte suivant est toute trouvée, car à l'instar de Luis Carrillo de Sotomayor, de Francisco de Aldana, ou de Gonzalo de Córdoba, Fernando de Herrera, dans l'Élégie VI¹²⁵, en l'absence d'un destinataire à qui s'adresser, met en place des stratégies énonciatives afin de recréer les conditions d'une écoute. Pour ces multiples raisons, le poème du Sévillan aurait pu être traité dans ce paragraphe de notre étude. Cependant, la forme et la longueur constituent une différence significative entre le texte suivant et les précédents. L'élégie de Fernando de Herrera compte 178 vers et est écrite en *terza rima*, ou tercets enchaînés, sur le modèle italien. Eu égard à ces paramètres, l'enjeu d'une telle composition consiste aussi à maintenir l'attention et l'intérêt du lecteur. Si le dédoublement de la voix poétique est un recours employé par le Sévillan, il ne suffit pas à lui seul à rythmer les cinquante-neuf tercets. La dynamique de la composition requiert la multiplication des voix et, par conséquent, celle des interlocuteurs fictifs.

I. 2. 2. La voix poétique et ses interlocuteurs fictifs

A - Fernando de Herrera, Élégie VI : « *D'aquel error en que viví engañado,* »

À l'instar du poème précédent, la voix poétique met en scène une triple représentation d'elle-même : son « moi passé », tout d'abord, qui vivait donc dans l'erreur, puis son « moi actuel », non pas un « autre moi », mais la synthèse de ces deux représentations. Enfin, un « moi » projeté et idéal se libère des contraintes qui l'assaillent encore au présent de l'énonciation. Tout comme dans les textes antérieurs, le lecteur invisible fait connaissance, dans un premier temps, avec le passé de la voix poétique :

*D'aquel error en que viví engañado,
salgo a la pura luz, y me levanto
tal vez del peso, que sufrí cansado.*

¹²⁵ Le classement que nous suivons est celui de l'édition de ses œuvres poétiques publiées chez Catedra en 1985 menée par Cristóbal Cuevas. Il nous semble indispensable de citer ici l'ouvrage de Begoña LÓPEZ BUENO, *La poética cultista de Herrera a Góngora: estudios sobre la poesía barroca andaluza*, Séville, Alfar, 1987, tout particulièrement les pages 33-86, qui correspondent au chapitre : « *Fernando de Herrera, o poesía y humanismo en la Sevilla de la segunda mitad del XVI* ». Ce chapitre a été édité sous format numérique par la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2010, URL : <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc029b2>>, consulté le 19/02/2015.

*Pudo mi desconcierto crecer tanto,
qu'anduve de mí mesmo aborrecido,
sugeto siempre a la miseria y llanto.* (vers 1-6)

Les verbes au passé simple (« *viví* », « *sufrió* », « *pudo* », « *anduve* ») s'inscrivent en rupture avec le deuxième vers, célébrant une renaissance, un retour à la vie (« *salgo* », « *me levanto* »). À noter que les verbes au passé simple, à la première personne du singulier, sont unis à un participe passé précisant et renforçant le contenu sémantique du verbe, ainsi que l'aspect révolu de l'action. La dernière occurrence nous interpelle car c'est le seul cas où le verbe au passé simple est séparé de son participe passé. Il semble fonctionner davantage comme un semi-auxiliaire et insiste sur l'état du sujet, la langue espagnole préférant que l'auxiliaire et le participe passé ne soient pas séparés l'un de l'autre. Néanmoins, sous l'influence du latin, ce phénomène devient licite en poésie où il est souvent usité. Or, dans ce cas précis, est inséré le complément d'objet indirect : « *de mí mesmo* ». La voix poétique est donc à la fois sujet et complément du verbe. Jusque dans la syntaxe, le langage poétique fait le récit de ses brisures. La triple occurrence du phonème bilabial sonore /m/, souligne cette ambivalence d'un « moi-même » haï, qui divise et sépare (le verbe et le participe passé), occupant une place centrale au sein du vers et du tercet. Cette manœuvre poétique n'est pas sans rappeler la *callida iunctura*, trait stylistique que l'on retrouve notamment chez Horace : le latin autorisant une certaine liberté dans le placement des mots au sein de la phrase. Le poète des Sabines savait en faire usage pour placer stratégiquement les mots sur lesquels il souhaite insister¹²⁶. Dans ses compositions, le Sévillan applique son expérience d'exégète. Rappelons l'immense travail de critique littéraire laissé par lui, donnant lieu à l'un des premiers et des plus marquants Arts poétiques de la période¹²⁷.

Il est également opportun de signaler l'importance des verbes au présent de l'indicatif (v. 2) encadrant le vers et son élément central : « *la pura luz* ». En effet, toute l'épigramme se compose, non pas selon une dualité vie de cour / vie rustique, mais dans une opposition entre la lumière et l'obscurité révélatrices, respectivement, de la vertu et de l'erreur, selon les deux

¹²⁶ À ce sujet, on peut consulter avec profit l'ouvrage de Rafael HERRERA MONTERO, *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Séville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998. L'objectif de son travail consiste à démontrer que : « *Se suele considerar a Herrera como el poeta español petrarquista por excelencia, lo llamaba Lope: "Herrera, que al Petrarca desafía". Pero Herrera es más, entre otras cosas, es un poeta muy impresionado, como lírico y seguidor de los antiguos, por la figura de Horacio* », p. 11. Parmi les traits stylistiques qui permettent d'apparenter l'œuvre d'Horace à celle de Fernando de Herrera, figure l'hyperbate, ce que l'on appelle la « *morosidad descriptiva* » et enfin la « *callida iunctura* ».

¹²⁷ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, estudio de Pepe Iñoria, José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

chronotopes du présent et du passé, entre un « moi » passé et un « moi » présent. La faille intime occupe, de nouveau, le centre d'un poème dont aucun destinataire n'est sollicité. Une nouvelle fois, l'espace poétique relève d'un hors-temps, condition du repli sur soi : une pause dans la chronologie personnelle afin de mieux comprendre les erreurs passées. Les verbes suivants révélateurs de cette démarche sur soi, sont les suivants : « *contemplo* » (v. 7), « *pensar quién soy* » (v. 14), « *deduzir* » (v. 14), « *Considero* » (v. 46), « *Iuzgo* » (v. 52), « *contemplan* » (v. 57). Les moments de pauses introspectives sont donc très localisés dans le texte et concernent les deux passages où le présent de l'indicatif et la première personne du singulier apparaissent : ce sont les périodes du texte bornant le moment de l'écriture. Ce moment de l'écriture, charnière dans l'évolution de la voix poétique, fonctionne dans un rapport avec son passé et son avenir, mais aussi dans un rapport entre cette première personne et des *exempla*, des constructions de l'esprit, qui sont le ferment d'une troisième personne, délocutée : « *perder la vida* » (v. 64), « *La bella virgen* » (v. 70) « *nuestra gloria* » (v. 80), « *Cual* » (pronom équivalent mais pas identique de « *quién* », v. 88 et 91), « *quien espera* » (v. 104). Ces occurrences, nombreuses, surgissent de manière régulière tout au long du poème.

Parallèlement, le poète apostrophe directement trois éléments, se substituant à des destinataires fictifs : tout d'abord, la beauté humaine « *¡Cuán vana eres, umana hermosura!* » (v. 64), puis, la Vertu « *Sola Virtud, tú sola puedes tanto,* » (v. 118), et, enfin, la Muse souveraine « *Si yo pudiese bien en tu belleza / fixar mis ojos, Musa soberana, / y contemplar cercano tu grandeza;* » (v. 148-150). Ces trois prosopopées s'installent de manière ponctuée et rythment la composition, longue de 178 vers. La voix poétique interpelle la Beauté, aux vers 64-66, à l'occasion du thème de la *brevitas* et s'approprie, bien que de manière détournée, le *topos* d'Ausone, poète Aquitain, du *collige virgo rosas* :

*Mas, ó si ser pudiese, qu'este punto
de breve vida, alegres, en sosiego
gozásemos sin miedo y dolor junto.*

Dans cet exemple, ce n'est pas le sujet qui exhorte sa compagne mais la voix poétique qui se lamente de ne pas être apte à jouir de la vie aux côtés de son interlocutrice. Seule la proposition conditionnelle « *si ser pudiese* » laisse entendre cette impossibilité, n'affectant donc pas l'harmonie et la fluidité de la phrase. Les trois vers héroïques (4-6-8) portent leur accent principal sur la sixième syllabe « *pudiese* », « *alegres* », « *miedo* », concentrant de la

sorte la quintessence du propos : l’hypothèse d’une vie joyeuse, étrangère à la peur. Tout le tercet semble graviter autour du qualificatif « *alegres* », formant une incise au cœur même de la strophe. L’harmonie vocalique et la récurrence des consonnes fricatives sourdes (/θ/, /s/) contribuent à la fluidité de cette seule phrase. Les enjambements, de surcroît, libèrent le souffle des entraves de la métrique, et la conditionnelle laisse entrevoir l’absolu d’une harmonie pourtant à portée de main. Les deux apostrophes suivantes, quant à elles, jouent un rôle significatif dans la composition. Afin de saisir l’impact de ces dernières, nous revenons sur les tercets précédant leur apparition, dans le cas de la Vertu, ce sont les vers 109 à 125 :

*Estos deleites, tras quien fui sin freno,
qu’al fin tan caro cuestan, me traxeron
siempre de confusión y temor lleno.*

*Ni fueron firmes ni fieles fueron,
dañáronme huyendo; y si uvo alguno
que no, huyó con cuantos me huyeron. (vers 109-114)*

La première des strophes sollicitées amorce le retour de la première personne, « *fui* », après la référence attendue aux thèmes de la *brevitas*, de la condamnation de l’ambition et de l’*odi profanum vulgus*. L’enjeu, pour le sujet, dans ce tercet et le suivant, se limite à reconnaître ses propres erreurs passées et à dresser le bilan de ce que celles-ci ont pu lui coûter. Dans les deux strophes, l’auteur met à contribution le contraste entre les fricatives sourdes (/s/, /f/, en gras dans la citation) et les occlusives sourdes (/p/, /t/, /k/, soulignées ci-dessus), pour la première, entre les fricatives sourdes et les trois nasales (/n/, /m/, /ñ/ aussi soulignées), quant à la seconde. Les occlusives s’érigent en obstacles phoniques à la douceur, la légèreté et la dépendance à des plaisirs convoqués par les fricatives sourdes : elles en matérialisent le coût et les coups (« *tan caro cuestan* »). L’allitération en [f], fil conducteur de l’extrait — particulièrement du fait de sa quadruple occurrence au vers 112 — renvoie, désormais, à la fragilité et la fugacité de ces mêmes plaisirs : fuyants, ils se refusent à la voix poétique, se dérobent sans cesse dans un glissement orchestré par les consonnes nasales. Le rythme de ces six endécasyllabes raffermi ce double constat de fuite et de confusion. À la suite de deux vers saphiques, on remarque le choix d’un vers emphatique « *siempre de confusión y temor lleno* », dans lequel le premier accent métrique retombe véritablement sur la dernière syllabe du terme « *confusión* ». Le substantif, selon une gradation sémantique, est complété par le

mot « *temor* », « crainte », lui aussi portant l'accent tonique sur sa dernière syllabe. Aux vers 112-114, ce n'est pas tant le rythme des endécasyllabes (un saphique, un héroïque, puis un saphique) qui agit en révélateur mais plutôt les périodes, césures et enjambements. Par exemple, le deuxième hémistiche du vers 113, « [...] *y si uvo alguno* » est absolument inséparable, d'un point de vue syntaxique, de la suite de la proposition subordonnée : « *que no* [...] » et de la principale « *huyo con quanto me huyeron* ». La polyptote sur le verbe « *huir* », encadre et conclut le tercet, et chaque variante morphologique conserve comme sujet référent les plaisirs énoncés à l'aune du tercet précédent.

Le troisième tercet, bien qu'il signifie un retour au présent, ne fait pas en réalité référence au présent de la voix poétique mais à un présent gnominique :

*Seguro gozo puede ser ninguno,
ninguno puede ser perpetuo, en quanto
la tierra cría, y cerca el gran Netuno.* (vers 115-117)

À la suite, la strophe consacrée à la « *Virtud* » réintroduit le présent de l'énonciation, car elle instaure les conditions d'un dialogue unilatéral, entre la voix et la Vertu :

*Sola Virtud, tú sola puedes tanto,
qu' el gozo dar perpetuo, y bien seguro
puedes, si en amor tuyo me levanto.* (vers 118-120)

La voix poétique déporte son amour de la « *umana hermosura* » vers la Vertu. La présence d'un inter-locuteur réactive et renforce l'expression de la voix poétique à la première personne. L'opposition encadrant le poème ne répond pas au *menosprecio de corte* et *alabanza de aldea*, mais à la dualité entre l'obscur, l'instable, le passé et l'erreur, d'une part, et la clarté, la stabilité, le présent et la renaissance, d'autre part. Comme dans les représentations de fray Luis de León, la verticalité forge la symbolique de la vertu. Le *topos* du « *secretum iter* », l'existence de montagnes, recrée un chemin d'élévation tant physique que spirituelle. L'hyperbate tend à magnifier l'importance du verbe et de sa signification : le poète s'élève par la vertu. Ainsi donc, dans l'œuvre de Fernando de Herrera, l'objectif d'une retraite spirituelle n'est pas tant de fuir le lieu concret de la cour, ou de la ville, que de fuir ses erreurs et les vices. Dans ses compositions, la passion amoureuse, source de souffrance, éloigne l'homme de lui-même.

La retraite et, de ce fait, la *tranquillitas animi*, équivalent pour l'auteur à se perdre dans la contemplation de « *la Musa soberana* » :

Si yo pudiese bien en tu belleza
fixar mis ojos, Musa ***soberana***,
y contemplar cercano tu ***grandeza***,

del ciego error y multitud profana,
que s' entorpece en la tiniebla oscura,
no seguiría la opinión liviana,

*antes con **voluntad** libre y **segura**,*
abrasado en tu amor, ocuparía
*la vida en **admirar** tu hermosura;* (vers 148-156)

La Muse se pare des caractéristiques d'une femme sans susciter toutefois une passion destructrice. Bien au contraire, elle est à la source d'une passion créatrice, un *furor poético*. Il affleure, une fois de plus, dans ces vers, l'opposition entre le *vulgo*, d'un côté, avec les champs sémantiques qui le caractérisent (soulignés dans la citation) : l'incertitude, l'horizontalité, l'obscurité ; et, de l'autre, la voix poétique, vertueuse, (marquée en gras dans la citation) accompagnée des champs sémantiques de la fermeté, de l'élévation, et de la beauté.

Le retour de la voix poétique à la première personne du singulier, provoqué par l'apparition d'un nouvel inter-locuteur, s'opère sur un mode hypothétique. Aussi, au cours de ces trois strophes, bascule-t-on dans le mode de l'inactuel par le truchement de la proposition conditionnelle : « *Si yo pudiese* » (v. 148) qui mentionne les conditions nécessaires à la création d'une retraite. La voix poétique énonce, dans un premier temps, ce qu'elle ne ferait pas, « *no seguiría* » (v. 153) puis ce qu'elle ferait en priorité : « *ocuparía* » (v. 155). Avant d'atteindre cet état où elle devient à même d'anticiper l'avenir, elle oscille entre les deux chronotopes, le passé et le présent, selon le même procédé que dans le premier tercet du poème, cité plus haut. Un telle oscillation justifie l'alternance entre les strophes au passé et le retour en soi et à soi, au présent, comme le démontrent, dans les extraits suivants, les références à la première personne du singulier (en gras) et les marqueurs temporels (soulignés) :

« *Ya buelvo en mí, y contemplo,* » (vers 7)
 « *Aora voy por una llana vía* » (vers 43)
 « *Considero apartado yo conmigo,* » (vers 46)
 « *Iuzgo, cuánto es el gusto y el contento*
de gozar la belleza diferente,
qu'en sí contiene este terrestre asiento; » (vers 52-54)

L'alternance constante entre le présent et le passé s'explique par la difficulté de rompre avec toute une vie menée dans l'erreur¹²⁸ :

Grande trabajo es, aunque no es vano,
querer mudar una costumbre larga;
grande es, pero es el premio soberano. (vers 34-36)

Pourtant, après être revenu en soi, après tant d'hésitations, l'apparition de la Muse (v. 148) dont nous avons parlé, ouvre un nouveau champ des possibles, justifié dans le texte par un basculement dans le mode de l'inactuel (avec du subjonctif présent et imparfait ainsi que du conditionnel). Dès lors, « l'ici » et le présent du poète deviennent une projection :

i aquí do el Betis desigual varía
el curso, y buelve y trueca la creciente,
un apartado puesto escogería,

do l'ambición de tanta errada gente,
los deseos injustos, la esperança

¹²⁸ On peut ici établir un parallèle entre l'Élégie de Fernando de Herrera et la *Epístola moral a Fabio*, quant à la difficulté de changer pour mener une existence vertueuse :

No, porque así te escribo, hagas conceto
que pongo la virtud en ejercicio:
que aun esto fue difícil a Epiteto.

Basta, al que empieza, aborrecer el vicio,
y el ánimo enseñar a ser modesto;
después le será el cielo más propicio.

Despreciar el deleite no es supuesto
de sólida virtud; que aun el vicioso
en sí proprio le nota de molesto.

Mas no podrás negarme cuán forzoso
este camino sea al alto asiento,
morada de la paz y del reposo. (vers 133-144)

—*dulce engaño del ánimo doliente*—;

*en este estado, libre de mudança,
no podrían turbarme del sosiego
qu'en la discreta soledad s'alcanza.* (vers 157-165)

Les liens entre le poète et son « ailleurs » poétique se complexifient car l'« ici » est désormais traité sur le mode de l'inactuel « *escogería* » « *no podrían* ». Cette retraite est perçue à la fois comme un « ailleurs », car toutes les conditions à sa réalisation ne sont pas encore réunies (notamment la « *discreta soledad* ») et comme un « ici », étant donné que l'endroit choisi n'est autre que la terre natale. Si cette terre n'est pas Séville précisément, étant donné que la voix poétique est en quête d'un endroit calme et tranquille, c'est, tout du moins, un lieu isolé sur les berges du Guadalquivir. Cette fois, l'ailleurs ne suppose pas un retour à la terre maternelle, puisqu'il ne l'a jamais quittée, mais un éloignement des autres et un retour en soi. Se retirer du monde, selon Fernando de Herrera, revient, en premier lieu, à se débarrasser de la nocivité de certains sentiments. En effet, à l'instar de Sénèque, il estime que :

*Ira, miedo, codicia aborrecida
nos cercan, y huir no es de provecho,
que las llevamos siempre en la huida.* (vers 100-102)

La fuite n'offre pas de solution car quiconque fuit emporte avec soi ses malheurs¹²⁹. La vie retirée du monde, dans ce texte, est comparable avant tout à un cheminement personnel, à un

¹²⁹ Ce motif revient avec récurrence dans la poésie de Fernando de Herrera. La retraite, l'*apartamiento*, est vaine s'il s'agit de fuir l'être aimé, car la passion s'alimente toute seule, même en l'absence de l'autre. Se retirer signifie également, se retrouver en soi, affronter ses vices et ses peurs. C'est un chemin que l'on ne peut arpenter que seul. Or, porter en soi la blessure ou le souvenir de l'être aimé, ce n'est déjà plus être seul. Les deux sonnets suivants font part de ce constat :

long et difficile travail sur soi. Néanmoins, le rapport de cet ailleurs poétique à la situation

*En esta soledad, qu'el sol ardiente
no ofende con sus rayos, estoy puesto,
a todo el mal d'ingrato Amor dispuesto,
triste y sin mi Luz bella, y siempre ausente.*

*Tal vez me finjo y creo estar presente
en el dichoso, alegre y fresco puesto,
y en la gloria me pierdo; qu'el molesto
dolor de l'alma aparta este accidente.*

*Nunca silencio y soledad oscura
pueden dar a quien ama tal contento,
si no se cambiäse l'alegría.*

*Poco en memoria el bien d'amor me dura,
qu'aun en este ocioso apartamiento
no s'afirma en segura fantasía.*

L'auteur suit la même dichotomie que dans l'élégie : celle de la lumière et de l'obscurité. Dans le cas présent, la retraite, décrite en des termes propres à notre série textuelle « *en el dichoso, alegre y fresco puesto* », n'en est pas une étant donné que l'âme, blessée, n'offre pas de répit. La voix poétique se dédouble dans la pause introspective que concède l'espace du poème, c'est l'occasion de réaliser à quel point elle se mentait à elle-même : « *Tal vez me finjo y creo estar presente* ». Cette fracture de l'intime est tangible aussi dans l'opposition entre les notions de présence et d'absence. Ledit antagonisme persiste au point de réapparaître de manière régulière en fin de vers. Dans le sonnet précédent : le vocable « *ausente* » se trouve au vers 4 alors que son contraire, « *presente* », lui fait visuellement suite au vers 5. Ils appartiennent cependant chacun à une phrase et à une strophe différente. Dans le sonnet ci-après, les termes sont inversés, le qualificatif « *presente* » (v.1) ouvre le premier quatrain, tandis que « *ausente* » (v. 4) le clôt :

*Estoy pensando en mi dolor presente,
y procuro remedio al mal instante;
pero soy en mi bien tan inconstante,
qu' a cualquier ocasión buelvo la frente.*

*Cuando m'aparto, y pienso estar ausente,
de mi peligro estoy menos distante:
siempre voy con mis ierros adelante,
sin que de tantos daños escarmiente.*

*Noble vergüença del valor perdido,
¿por qué no abrasas este frío pecho,
y deshazes mi ciego desvarío?*

*Si tú me sacas deste error d' olvido;
podré dezir en onra deste hecho,
que sólo devo a ti poder ser mío.*

L'idéal de retraite, pour l'auteur, tient d'un éloignement géographique accompagné d'une conscience de soi accrue. Ce paradoxe entre l'absence du monde et la présence en soi engendre une matrice féconde d'antagonismes contribuant à matérialiser, sur les plans sémantique et syntaxique, les paradoxes inhérents à l'homme. Les antagonismes structurant les deux textes sont donc les mêmes que dans l'élégie précédemment étudiée. C'est bien toute une œuvre poétique cohérente que l'on peut lire sous la plume de Fernando de Herrera. À ce sujet, il nous semble intéressant, d'aborder les sonnets en les considérant comme une pierre dans un édifice structuré, à la manière d'Annette Bertaux au sujet de l'Ode intitulée « *La Soledad* » : « Dans les Sonnets, la pensée, condensée en images hermétiques, demeure souvent une énigme dont les Élégies et les Odes, où les sentiments sont plus directement exprimés, l'image commentée par un développement, nous livrent la clé ».

Annette BERTAUX, « L'Ode de Herrera « *La Soledad* » », *Bulletin Hispanique*, 34, n°3 1932, p. 235.

La dichotomie des deux « moi » est d'autant plus violente qu'elle se situe, dans les deux sonnets, sur un même espace, celui de « l'ici » : comme l'indique le premier vers du premier sonnet cité, « *En esta soledad* » et un même temps : le présent de l'indicatif.

d'énonciation de la voix poétique demeure obscur. Les choix d'un mode hypothétique et du mode de l'inactuel nous incitent à penser qu'il existe un décalage entre les deux espace-temps. Plus qu'un décalage, il semblerait que les deux lieux et temps s'inscrivent sur des axes séparés et ne pouvant se rejoindre. Pourtant, les quatre dernières strophes nous mettent sur une autre piste : Fernando de Herrera sélectionne, en guise de contre-exemple, le cas d'un homme s'élançant sur les océans pour braver mille dangers. Il conclut par le quatrain suivant :

*pero no avrá gozado, ni entendido
los bienes, qu'el silencio en el desierto
da a un corazón modesto i bien regido,
fuera de todo umano desconcierto. (vers 175-178)*

Le poète paraît détenir l'autorité que lui accorde l'expérience. Le doute plane alors : serait-il ce cœur modeste, ayant choisi de vivre loin de la compagnie de ses semblables ? Difficile de répondre. Ce qui est certain, c'est que, à l'instar d'Horace et de sa *finca* des Sabines, l'on sait que Fernando de Herrera s'est réfugié, un temps, dans « *la quinta* » des Comtes de Gelves. Son existence, pour ses contemporains et ses admirateurs du début du XVII^e siècle, est dépeinte comme modeste et exemplaire. Une fois de plus, le prisme poétique propose une projection de soi qui n'est pas soumise à la véracité¹³⁰.

B - Luis de Góngora : « *Malhaya el que en señores idolatra* »

Cette composition, baptisée par la critique les « tercets de 1609 », se présente comme un texte singulier, tant sur le plan de l'écriture, du style, que du traitement des *topoi*. Le poème se joue, par ailleurs, des frontières entre les genres. C'est un texte de textes et sur le texte : à la fois maillon d'une série textuelle mais aussi espace de réflexion métapoétique. Luis de Góngora travaille les codes du genre épistolaire à sa manière. Longue de 121 vers, l'œuvre est écrite en *terza rima*, forme en passe de devenir le réceptacle privilégié des épîtres morales. Cependant, le poème ne s'adresse pas à un interlocuteur désigné, à l'instar de certains textes dont nous avons déjà parlé. Pour remédier à ce vide, la voix poétique établit un dialogue non

¹³⁰ À ce titre, on peut faire référence à l'édition critique publiée dans *Cátedra* dont nous sélectionnons ici un fragment : « *Como es sabido, en el Renacimiento, los comentaristas del famoso poemario, olvidando sus aspectos crítico-retóricos, buscaban en sus páginas, sobre todo, posibles aspectos autobiográficos, convirtiéndolo así en la biografía de un desengañado de amor [...] La filología se hacía así la hagiografía, y el estudio de la obra un simple pretexto para especular sobre la vida del poeta.* ». Fernando DE HERRERA, *Poesía castellana original completa*, estudio de Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1997, p. 23-24.

correspondu avec les ruisseaux de son jardin, dont le chant, comme une réponse imaginée, autorise la conversation (dans les vers 1 à 40). Une conversation qui se veut familière du fait de la proximité desdits ruisseaux :

Arroyos de mi huerta lisonjeros
(¿lisonjeros?: mal dije, que sois claros):
Dios me saque de aquí y me deje veros. (vers 4-6)

Tenedme, aunque es otoño, ruseñores,
ya que llevar no puedo ruicriados,
que entre pámpanos son lo que entre flores. (vers 10-13)

Mas ¿dónde ya me había divertido,
risueñas aguas, que de vuestro dueño
os habéis con razón siempre reído?

Guardad entre esas guijas lo risueño
a este dómine bobo, que pensaba
escaparse de tal por lo aguileño,

celebrando con tinta, y aun con baba,
las fiestas de la corte, poco menos
que hacérselas a Judas con octava. (vers 31-39)

Cet échange tronqué entre la voix poétique et les ruisseaux se clôt, au terme de cette dernière strophe, favorisant la transition entre le passage précédent et la suite du texte abordant les thèmes de la flatterie et des usages courtois. La solitude de la campagne (vers 79-87) est apostrophée à son tour, au point de dématérialiser encore davantage l'interlocuteur fictif. D'ailleurs, l'interaction entre la voix poétique et son interlocuteur y est moindre, et relève, en partie, de la tradition du stéréotype verbal. Enfin, le dernier —et plus surprenant— interlocuteur est la mule qui l'attend pour le ramener chez lui. Elle se situe sur un plan extrêmement concret du présent de la voix poétique, comme si l'arrivée de celle-ci à bon port venait mettre un terme à la rêverie et à l'écriture.

Le poème fait donc état de plusieurs présents de la voix poétique. Tout d'abord, celui supposé de l'énonciation : qui correspond à « l'ici » dans le poème, c'est-à-dire le moment du départ, à Madrid « *Dios me saque de aquí y me deje veros* » (v. 3), —dans ce vers, la voix poétique

confie son souhait le plus cher, d'où le choix du subjonctif—, « *si acá en polvos no me quedo* » (v. 24), « *Mas basta, que la mula es ya llegada. / ¡A tus lomos, oh rucia, me encomiendo!* » (v. 120-121). À ce présent de l'énonciation se superpose un présent de la rêverie : la projection de la voix poétique dans ses jardins est si forte qu'elle s'y imagine déjà. Les verbes sont au présent, comme, par exemple, dans le deuxième tercet :

*Si corréis sordos, no quiero hablaros;
mejor es que corráis murmuradores,
que llevo muchas cosas que contaros.* (vers 4-6)

La volonté de réalisme est notable dans le travail sur les sens. Notamment le sens de l'ouïe toujours associé, déjà par Horace, au ruisseau. L'élément liquide fournit l'arrière plan sonore de l'idéal de vie retirée et rustique. Luis de Góngora accorde une attention toute particulière à la musicalité des vers. Par exemple, il emploie dans les vers précédents une dérivation « *corréis* » / « *corráis* », et joue sur le contraste entre les phonèmes bilabiaux /m/ et les occlusifs sourds /k/, révélant peut-être ainsi le murmure de l'eau et son mouvement.

Comme un jeu de poupées russes, de *cajas chinas*, la voix poétique enchâsse une rêverie qui tient de l'irréel. Aussi, convoque-t-elle pour ce faire le subjonctif imparfait :

*Si yo tuviera veinte mil ducados
Tiplones convocara de Castilla,
De Portugal bajetes mermelados;* (vers 13-15)

Le mode de l'inactuel, et particulièrement le subjonctif imparfait, éloigne encore davantage la voix poétique du présent de sa narration. C'est un hors-monde, un conditionnel absolu, une perspective ludique dans laquelle tout est possible ; entre autres, de repousser les contraintes matérielles et financières. L'origine de la rêverie naît donc d'un souhait très concret : celui de posséder « *veinte mil ducados* ». Ladite rêverie est circonscrite à des espaces réels « *Castilla* » et « *Portugal* ». Ces occurrences, empruntées au monde réel, sont mêlées, à la façon des songes nocturnes, à des éléments plus fantaisistes : « *bajetes mermelados* » (v. 15). Même l'adjectivation mobilise les sens. Le qualificatif semble être un emploi néologique de « *mermelada* », la confiture. On perçoit très instinctivement le sens que le poète a voulu lui donner ici : un baryton mielleux¹³¹, trop sucré, dégoulinant. C'est une référence à peine voilée

¹³¹ Robert Jammes propose pour ce tercet la traduction suivante :

à ces artistes de cour, dont la flatterie s'impose comme le chemin vers le succès et la reconnaissance. Ces hommes, ces musiciens, sont nommés par des termes qui peuvent également signifier des instruments de musique ou des partitions¹³² les privant ainsi de leur capacité créative, voire de leur humanité. Cette caractérisation se délimite dans un rapport antagonique avec les autres musiciens dont il est fait mention dans les tercets : ce sont les oiseaux. En effet, comme à plusieurs reprises dans le poème, le texte fait écho au texte. Nous sommes en présence d'une rêverie dans la rêverie, au sein de laquelle la voix poétique remplace ces courtisans flagorneurs par des éléments naturels : l'écoulement de l'eau fournirait, de la sorte, le fond sonore idéal aux oiseaux « *Pájaros suplan, pues, faltas de gentes* » (v. 19). Lesdits oiseaux deviennent de véritables prodiges de la musique, libres de pratiquer leur art, et dont le chant n'est pas un récital appris par cœur¹³³ : « *que en voces, si no métricas, süaves,* » (v. 20). L'oiseau symbolise donc le poète suprême puisqu'il est à la fois, source d'inspiration, créateur et instrument de sa création :

*Si je possédais vingt mille ducats,
j'engagerais des ténors de Castille,
de Portugal, des basses melliflues ;*

La citation est extraite de : *Comprendre Góngora : anthologie bilingue*, présentée et traduite par Robert Jammes, *Anejos de Criticón*, 2009, 18, p. 175.

¹³² D'après la RAE :

- « *Tiplones* », vient de « *tiple* » et signifie notamment :

2. m. *Guitarra pequeña de voces muy agudas.*

6. com. *Persona cuya voz es la de tiple.*

7. com. *Persona que toca el tiple.*

C'est donc à la fois l'homme, l'instrument et le musicien.

- et le terme « *Bajete* »

1. m. Mús. *Voz de barítono.*

2. m. Mús. *Tema escrito en clave de bajo, que se da al discípulo de armonía para que se ejercite escribiendo sus acordes y modulaciones.*

Ici à la fois la partition, le morceau, et celui qui chante.

¹³³ Le cliché tant formel que métaphorique est récurrent dans la poésie de la vie retirée du monde, car les oiseaux sont l'incarnation de la liberté, le pendant de l'homme prisonnier des contraintes sociales. L'idée du « *canto no aprendido* » apparaît chez Garcilaso de la Vega, deuxième Églogue, dans le chant de Salicio « *y las aves sin dueño, / con canto no aprendido,* » ; également chez fray Luis de León : *Despiértenme las aves / con su cantar sabroso no aprendido*; dans la *Canción a la vida retirada*. Chez Gerónimo de Porras, dans la *Silva a don Alonso de Heredia y Cabrera* les oiseaux ravissent par leur chant et sont accompagnés par le murmure du ruisseau :

*escuchando las aves,
que al parecer piadosas
con música me asisten deliciosas,
sin perturbarlas miedo
de mis suspiros graves;
ya en las murmuradoras
aguas risueñas, con las de oro guijas
engañando mi pena el tiempo paso,*

Gerónimo de Porras reprend probablement en ces vers un lexique consacré, entre autres, dans les tercets de 1609. C'est un poète de la dernière génération du groupe d'Antequera (Andalousie), né en 1603 et mort en 1643. En 1639, furent publiées ses *Rimas varias*, à Antequera. Il existe une édition électronique de celles-ci par Jesús M. MORATA, ainsi qu'une version papier depuis 2013 : *Rimas varias de Gerónimo de Porras Antequera 1639*, Parnaso Áureo, IV, Grenade, 2013.

*si ya no es que de las simples aves
contiene la república volante
poetas, o burlescos sean o graves,* (vers 22-24)

Cette idée de totalité et de perfection rappelle que les « *tiplones* » et les « *bajetes* » ne sont que des instruments ou des partitions, des exécutants au service d'un prince et les esclaves de la métrique. Le langage fait place à l'harmonie chez les oiseaux :

*y qualche madrigal sea elegante,
librándome el lenguaje en el conuento,
el que algún culto ruiseñor me cante,* (vers 25-27)

La voix poétique initie un parallèle, à partir de cette strophe, entre lui et les oiseaux. L'idée que la sonorité importe davantage que le langage n'est pas sans rappeler les choix d'écriture de Góngora, notamment quant au soin apporté à la musicalité du texte : le rythme et ses altérations, la répétition de structures syntaxiques¹³⁴, les allitérations, les figures dérivatives « *memoria* » et « *memoriales* » (v. 110 et 111 respectivement). Sa volonté de dépasser les contraintes de la langue est palpable, comme le suggère l'emploi de paronymes « *bobo* » (v. 35), « *baba* » (v. 37), de néologismes « *ruicriados* » (v. 11), de latinismes « *dómine* » (v. 35), d'un emprunt à la langue italienne « *corteggiante* » (v. 76), et, enfin, de diérèses « *tiorbas* » (v. 17), « *süaves* » (v. 20). Le poète travaille sur la matière même du discours, le signifiant, quitte à transgresser les normes syntaxiques, orthographiques et lexicales afin de s'approprier l'adage du vers 26 : « *librándome el lenguaje en el conuento,* ».

La grande finesse de l'écriture gongorine dans ce poème tend à faire coïncider le signifiant et le signifié dans une indivisible union : les dix premières strophes, sur le plan sémantique, convoquent le thème de la musique (les métaphores filées sur les oiseaux, les instruments, le murmure de l'eau) alors que le signifiant s'attache à reproduire, par les moyens cités plus haut, cette musicalité. Parallèlement à la musique, est développé le cliché thématique de la liberté du chant de l'oiseau, non soumis aux règles de la métrique :

*Pájaros suplan, pues, faltas de gentes,
que en voces, si no métricas, süaves,*

¹³⁴ Voir, à ce sujet, Nadine LY, « Gramática española del hipérbaton (1609-1615) », *El Poeta Soledad: Góngora (1609-1615)*, éd. Begoña López Bueno, Saragosse, Prensas universitarias de Zaragoza, 2011, p. 83-122.

consonancias desaten diferentes;

si ya no es que de las simples aves

contiene la república volante

poetas, o burlescos sean o graves, (vers 19-24)

À l'instar de ces oiseaux, Góngora clame son statut de poète et sa liberté en bousculant à son tour la langue castillane.

La « rêverie dans la rêverie », ainsi que nous l'avons nommée, s'étend du vers 13 au vers 30. La transition et le retour à la première rêverie sont délivrés par la conjonction « *mas* » à valeur adversative et par une nouvelle apostrophe, redoublée d'une interrogation à l'adresse des ruisseaux. La voix poétique est donc brutalement rappelée dans son premier « ailleurs », celui de son jardin, et poursuit la discussion avec les ruisseaux :

Mas ¿dónde ya me había divertido,

risueñas aguas, que de vuestro dueño

os habéis con razón siempre reído? (vers 31-33)

Pas de référence donc à la situation d'énonciation, ni de retour dans le présent de narration, qui correspond au départ pour Cordoue. Dans le passage qui suit, de la douzième strophe jusqu'à la vingt-troisième, le poète passe en revue sa carrière poétique —et politique puisque l'une et l'autre semblent indissociables, dès lors que l'on écrit pour chercher les faveurs de la cour— : le *símil* avec les oiseaux devient alors patent. Il rappelle à ses ruisseaux qu'il mérite leurs moqueries tant il a renié, par le passé, sa condition de poète, puisqu'il a célébré les fêtes et les fastes de la cour. Le ton du discours prend alors une teinte satirique : « *celebrando con tinta y aun con baba / las fiestas de la corte* » (v. 37-38), il se compare à un traître : écrire pour la cour est aussi condamnable que composer des vers à Judas lui-même. Ce type de poésie apparaît comme dégénérée tant les images dans le texte relient l'idée de création poétique à une certaine banalité. Par exemple, le terme « *dómine* » revêt une charge péjorative : signifiant à la fois le maître ou le régent, comme on le disait au XVI^e siècle, c'est aussi le pédant, celui qui se prend pour un « *maestro* » sans l'être et se risque à de maladroits latinismes. Un prosaïque —mais symbolique— rhume a chassé le « Góngora poétique » du texte, de la cour et de la poésie que l'on y fait :

*Cantar pensé en sus márgenes amenos
cuantas Dianas Manzanares mira,
a no romadizarme sus Sirenos. (vers 40-42)*

La voix poétique se souvient de son parcours à la cour, de ses talents mis au service du Prince. Le mode est celui de l'actuel, du passé simple, jusqu'au vers 52 qui signale le point de rupture à partir duquel la voix poétique se projette et initie un changement de vie :

*No más, no, que aun a mí seré importuno,
y no es mi intento a nadie dar enojos,
sino apelar al pájaro de Juno:*

*gastar quiero de hoy más plumas con ojos
y mirar lo que escribo. El desengaño
preste clavo y pared a mis despojos. (vers 52-57)*

De nouveau une conjonction ponctue le texte et signale une altération du rapport de la voix poétique à elle-même. Le retour à Cordoue semble être définitif puisque le choix des modes et des temps varie : il opte pour un futur « *seré* », des subjonctifs « *preste* », « *se queden* » (v. 58). Ces derniers encadrent l'action dans un espace consécutif au présent de l'énonciation qui relève de l'inaccompli. La négation anaphorique « *no* » et les tournures négatives « *sino* », « *nadie* » (soulignées ci-dessus) sont complétées par la récurrence de la syllabe « *-no-* » (en gras dans l'extrait) en position cataphorique. L'ensemble conforte l'expression de la volonté du poète. En outre, les infinitifs contribuent à la prégnance de la vision programmatique (la représentation qu'ils donnent de l'action est prospective) : « *gastar* », « *mirar* » sont associés au verbe « *quiero* » revenant très fréquemment dans les textes du corpus au moment de l'évocation de la rupture entre les deux univers et les deux attitudes antagonistes. Le verbe introduit donc la formulation d'un nouveau programme : celui d'une vie éloignée du monde, sage et docte, ainsi que le confirme la métaphore du vers 42 : « *apelar al pájaro de Juno* ».

Ce n'est que passée la moitié du poème que le lecteur est rappelé au présent d'énonciation de la voix poétique. Ce retour sans transition est pourtant détectable grâce aux déictiques, les adverbes de lieux « *Allí* » (v. 67) et « *acá* » (v. 69) et aux verbes au présent de l'indicatif « *me guardan* » et « *no me quedo* » (v. 29). Les deux espaces antagoniques sont donc le jardin

cordouan et Madrid. Ce vers est annonciateur de la fin du poème : « *siempre hallé para mí el rocín cansado* », il préfigure le départ assuré vers Cordoue, la terre natale. Le jeu de l'ici et de l'ailleurs introduit le thème de la vie retirée du monde, cachée de la vue des autres par l'emploi du stéréotype verbal du *beatus ille* : « *Dichoso el que pacífico se esconde* » (v. 73). Le discours célèbre l'antagonisme entre la vie de cour, lieu de perfidie, nid de serpents, et la solitude de la campagne, lieu de la félicité. La voix poétique apostrophe la solitude (« *Oh soledad de la quietud divina* », v. 79) devenant son guide et celui de sa mule, aiguillée par l'appel de la campagne.

Le texte se fait une fois de plus écho à lui-même au vers 85 : « *¿quién todos sus sentidos no te aplica?* ». C'est exactement la finalité poétique poursuivie par l'auteur : jouer de tous les sens du lecteur. Sur le plan du signifié, il mêle les considérations morales et le réveil des sens que procure la nature, dans toute sa sensualité baroque. Sur le plan du signifiant, il fait en sorte que le lecteur sollicite ses sens, lui aussi, grâce au travail sur la musicalité, comme nous l'avons déjà mentionné. Au moyen de ces procédés, le signifiant exécute le signifié à tel point que le poète semble insérer des éléments de réflexion métapoétique dans le contexte d'une voix poétique lui ressemblant beaucoup. Le passage favorise alors une progressive mise à distance de l'idéal, comme si l'on allait du particulier, cette fois, au général. L'insertion du déictique impersonnel « *el que* » et l'apostrophe à la solitude contribuent à cette distanciation et dématérialisation de l'idéal. Un tel mouvement de recul donne corps à la transition vers l'évocation d'une *figura correctionis* : ici « *el prudente* » (v. 89), le sage. Celui-ci n'est nommé qu'à ce vers-là et devient le sujet implicite des verbes jusqu'à la fin des tercets, l'acteur principal. Il existe dans ses actions : « *se reclina* » (v. 95), « *vive* » (v. 100), « *se burla* » (v. 107), « *No gasta* » (v. 103), « *no paga* » (v. 103), « *No pisa* » (v. 109). La description de la retraite ne s'appuie pas, explicitement, sur des valeurs morales, mais sur les actions (ou non-actions) concrètes et quotidiennes de l'homme vivant avec la nature.

Cette composition se trame tel un condensé de nombreux textes. C'est une composition sans interlocuteur, néanmoins trois éléments sont apostrophés, et le dialogue entre la voix poétique et les ruisseaux de son jardin se prolonge sur environ la moitié du poème. Ce dialogue n'est pas sans rappeler l'approche énonciative de l'épître. Cependant, la voix poétique expérimente ce rapport de soi à soi dans une triple temporalité : l'actuelle, au point de rupture, l'ancienne, et celle à venir, rêvée. L'imposant déploiement de la première personne du singulier s'évanouit pourtant progressivement pour laisser place à une réflexion morale, puis à la description de l'existence paisible du sage sur ses terres (« *del pueblo a su heredad, de ella a su fuente* » v. 93). Le mouvement des tercets de 1609 va donc du particulier (de sa propre

expérience à Madrid et Cordoue) au général (par le prisme d'une *figura correctionis* : le sage). Le travail mené par Luis de Góngora sur le thème de la vie retirée du monde s'avère relever de la « distillation poétique » (*imitatio*) puis de la recomposition individuelle (*inventio*), adaptée à son contexte personnel.

Le quatrain final suppose une rupture abrupte : ce colophon, aucunement préparé par des indices clausulaires, éjecte le lecteur hors de la rêverie dans laquelle l'avait mené la voix poétique :

*A la gula se queden la dorada
rica vajilla, el bacanal estruendo...
Mas basta, que la mula es ya llegada.
¡A tus lomos, oh rucia, me encomiendo!* (vers 118-121)

La rupture finale prend le lecteur par surprise dans la mesure où elle ne correspond pas à la césure strophique mais intervient au cœur du quatrain final. Or, l'usage tend en poésie morale à l'instauration d'une unité de sens dans cette ultime strophe. Ici pas de conclusion puisque la voix poétique, avec l'usage des points de suspension, laisse justement pour inachevée la description de la vie retirée à la campagne. Le retour est donc violent, c'est une interruption, comme si l'auteur écrivait réellement pendant ce moment d'attente, comme s'il s'agissait d'un journal. Le ton choisi, proche de l'oralité, induit une référence à une action triviale (dans le sens littéraire que l'on peut donner au mot : c'est-à-dire qui est « banale, commune, qui relève du simple bon sens, de la réalité la plus évidente¹³⁵ ») : la mule étant prête à partir, il s'en remet à elle pour retrouver sa Cordoue, son jardin et ses ruisseaux.

Après avoir abordé le poème comme un dialogue de soi à soi, une pause introspective avant le retour sur ses terres maternelles, à l'instar des œuvres précédentes, nous compléterons cette étude en soulignant désormais certaines particularités de ce même texte. Il nous apparaît, en effet, comme un texte hybride et difficilement classifiable au sein de la série textuelle que nous avons sollicitée.

¹³⁵ Définition empruntée au dictionnaire unilingue de Larousse en ligne :
[http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trivial_triviale_triviaux/79846]

I. 2. 3. Les tercets de 1609, texte de l'hybridation

Le poème a toujours soulevé, parmi la critique, de nombreuses interrogations quant à la catégorie générique, mais également quant à la lignée dans laquelle l'inscrire. Nous nous proposons de réfléchir, quant à nous, tout d'abord, à la tension entre la prégnance du texte matrice d'Horace, la seconde Épode, et ce qui l'en éloigne. Enfin, nous exprimerons notre point de vue sur l'épineuse question du genre de ce poème en *terza rima*, dont les exégètes ont débattu, à la lumière d'une comparaison avec un texte considéré comme un sommet du genre, l'Épître morale à Fabio.

A - Les tercets et la seconde Épode d'Horace

Le texte de Góngora, eu égard à sa forme (les tercets enchaînés) et sa situation d'énonciation à la première personne du singulier, peut sembler n'entretenir aucun rapport, dans sa conception, avec le *beatus ille* horatien. Pourtant, certaines structures comme la célèbre *callida iunctura*, ou enfilade de mots, au vers 73, apparaissent sous la plume de l'auteur des *Solitudes*.

Les images qui sont les incontournables du *locus amoenus*, depuis Horace jusqu'au XVI^e siècle, d'après Ernst Robert Curtius, ne manquent pas dans le poème. En effet, selon lui, l'essence de cette nature idéalisée est constituée de « *un árbol, [...] un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves*¹³⁶ [...] ». On retrouve ces éléments marquants dans le texte-étymon, aux vers 23-28 :

*libet iacere modo sub antiqua ilice,
modo in tenaci gramine:
labuntur altis interim ripis aquae,
queruntur in Silvis aves
frondesque lymphis obstrepunt manantibus,
somnos quod invitet levis*¹³⁷.

Afin de prendre toute la mesure de la parenté entre le texte-source et les tercets, il importe d'identifier ce qui a pu être un maillon de la série textuelle : la traduction de fray Luis de

¹³⁶ Ernst Robert CURTIUS, « El paisaje ideal », *Literatura europea y Edad Media Latina* (1), traduit de l'allemand par Margit Frenk Alatorre et Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 280-286, mais nous l'avons extraite d'un article d'Esteban TORRE, « La traducción del Epodo II de Horacio (Beatus ille) », *Hermēneus*, Revista de Traducción e interpretación, 1, 1999, p. 2.

¹³⁷ Quinto HORACIO FLACO, *Odas y Epodos*, op. cit., p. 388.

León. Tous deux emploient la langue castillane : de ce fait, l’empreinte du Salmantin n’a été que plus marquante encore que le texte latin originel. À ce titre, le traducteur Esteban Torre, dans son travail sur cette même traduction, estime que :

En modo alguno el Beatus ille de Fray Luis cumplió plenamente en su momento histórico el papel de insertar en la literatura de los Siglos de Oro aquel monumento vivo de la Antigüedad clásica. Tanto sus obras propias como sus traducciones formaron un todo indisoluble: los poemas traducidos pudieron, en verdad, ser recibidos como tales poemas, y no meramente como un desvaído sucedáneo del original¹³⁸.

C’est pourquoi il est pertinent de comparer les vers de ce dernier avec ceux du Cordouan :

*Debajo de un roble antiguo ya se asienta
ya en el prado florido.
El agua en las acequias corre, y cantan
los pájaros sin dueño.
Las fuentes al murmullo que levantan
despiertan dulce sueño, (vers 23-28)*

Luis de Góngora prolonge le dialogue tronqué avec les ruisseaux, il essaime, au fil du texte, des indices rappelant la traduction de fray Luis de León. Citons ici les vers 7-8 : « *Si corréis sordos, no quiero hablaros; / mejor es que corráis murmuradores*, ». Le poète suggère la vitesse d’écoulement de l’eau et son murmure sous la forme renouvelée de l’échange. En effet, au murmure de l’eau répondent les propos de la voix poétique : « *que llevo muchas cosas que contaros*¹³⁹ ». Le bruit de l’eau associé au sommeil réparateur évoqué dans l’œuvre du Salmantin l’est également dans ce texte, bien que le lien de cause à effet ne soit pas aussi clairement énoncé : « *Allí el murmurio de las aguas ledo, / ocio sin culpa, sueño sin cuidado / me guardan, [...]* » (v. 67-69).

Plus avant dans le texte, autre élément attendu du *locus amoenus*, la prairie, survient à son tour :

¹³⁸ Esteban TORRE., art. cit. p. 11.

¹³⁹ Ici encore, le poète annonce la tonalité familière et interactive qui colore le texte. Ce vers alimente donc la rêverie du poète, mais il atteste un parti pris métapoétique qui n’est pas sans rappeler la démarche épistolaire évoquée dans le très célèbre incipit de l’Épître de Garcilaso à Boscán : « [...] *ni será menester buscar estilo / presto, distinto d’ornamento puro / tal cual a culta epístola conviene.* » GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, éd. cit., p. 125.

*Sobre el aljófara que en las hierbas luce,
o se reclina, o toma residencia
a cada vara de lo que produce. (vers 94-96)*

Si auparavant le rapport entre la nature et la voix poétique s’instaurait par le biais par des souvenirs et de la rêverie, dans le cas de la citation ci-dessus, la figure du « *prudente* » éloigne le sujet énonciateur de l’élément naturel. En conséquence, l’écriture tend à l’idéalisation et se rapproche, sur ce point, de la perspective horatienne.

Enfin, le dernier élément à être présent à la fois, dans le passage horatien et dans l’énumération d’Ernst Robert Curtius, est le cliché sur les oiseaux libres : « *pájaros sin dueño* ». Dans les tercets, cet « ailleurs » rappelé à la mémoire ou imaginé, laisse entrevoir de discrètes références au texte-source : le cliché du repas rustique « *Sírvele el huerto con la pera gruesa / émula en el sabor, y no comprada,* » (v. 115-116) fait écho à la traduction de fray Luis de León, « *y pone mil manjares no comprados* ». Ce fruit, la poire, apparaît déjà, dans la seconde Épode, au vers 19. De plus, l’idée fondamentale chez Horace selon laquelle la terre cultivée est un héritage « *rura paterna* » (v. 3), revient aussi dans les tercets, au vers 93 « *del pueblo a su heredad* ». Le cadre rural concentre de grandes similitudes dans ces textes d’Horace et de Góngora, où l’agriculture (et la structure sociale rurale) fait l’objet d’une apologie et d’une exaltation qui entre en consonance avec l’époque de leur rédaction respective. Cependant, le Cordouan distille les références au long du texte et des espaces : l’espace de la voix poétique et de sa rêverie, celui de son jardin, ou celui de l’homme sage vivant à la campagne. À l’instar du poète de Venose, il insiste sur l’aspect sensoriel du monde agreste, sur le plan du signifié et du signifiant.

En conclusion, bien que la situation d’énonciation diffère entre le texte-étymon horatien et celui de Góngora, la construction des deux poèmes se rejoint en un point crucial : la chute. Même si, dans sa traduction, fray Luis de León modifie le colophon original (il ne fait pas allusion au patronyme de l’usurier : Alfius¹⁴⁰), Luis de Góngora reproduit, dans sa

¹⁴⁰ Toujours dans le même article, Esteban Torre analyse en ces termes l’omission du traducteur : « *En la estrofa final, las divergencias son aún mayores. Vayamos al texto de Horacio: “Cuando dijo estas cosas el usurero Alfio” (haec ubi locutus faenerator Alfius), que “enseguida” (iam iam) “iba a convertirse en un campesino” (futurus rusticus)... El ánimo del oyente, del lector, queda en suspenso. Pero sólo se trataba de una broma. El usurero seguirá siendo, irremediablemente, un usurero: “recogió todo su dinero en los Idus” (omnem redegit idibus pecuniam) y ya “intenta volver a prestarlo en las Calendas” (quaerit kalendis ponere). Volvamos ahora al texto de Fray Luis. Evidentemente, el esguince, la ironía, el guiño del original se han desvanecido. Un seco “ansi” sustituye a todo el primer verso. Por otra parte, las exigencias de la rima han impuesto una cláusula añadida: “loaba la pobreza”. Esquemática, descarnadamente, se nos dice que es un usurero, “un cambio”,*

composition, un final abrupt inspiré par Horace, que nous avons déjà traité plus haut dans cette étude. La sortie du rêve est, dans les deux poèmes, aussi brutale qu'inopinée. L'incidence de ce final inattendu sur la perception retrospective de toute la composition constitue également un trait commun, à ceci près que le colophon de 1609 ne fait pas de la voix poétique quelqu'un de cynique. Celle-ci, malgré tout, désenchanté la vision idyllique du *vir rusticus*, pour revenir à des considérations plus basement terre-à-terre.

Pour mettre en lumière les limites de ce rapprochement entre les tercets et la seconde Épode, rappelons, une fois de plus, l'importance de la première personne du singulier dans le texte du XVII^e siècle, et l'impact des apostrophes qui donnent l'illusion d'un échange avec les interlocuteurs fictifs. De plus, l'antagonisme entre le courtisan et l'homme de la campagne forge l'ossature des tercets, contrairement à la vision horatienne. En effet, même si cet antagonisme est sous-entendu dans tout le poème du Latin, il n'apparaît explicitement que dans les deux premières strophes et dans la dernière.

B - Les tercets et la question du genre

Gerardo Diego est l'auteur d'une des plus célèbres appréciations critiques relatives aux tercets : il voit dans le poème la forme d'une « *epístola moral sin Fabio*¹⁴¹ ». Voyons donc quelles sont les raisons qui peuvent conduire Gerardo Diego à établir une telle comparaison entre les deux textes. Rappelons, néanmoins, au préalable, que l'Épître morale à Fabio fut écrite, d'après Dámaso Alonso, avant le 27 octobre 1612, date à laquelle, don Alonso Tello de Guzmán, le destinataire de l'Épître cesse d'être prétendant à la cour, suite à l'obtention d'une charge au Mexique. Il estime aussi que cette Épître fut écrite peu de temps avant ladite nomination. La période de rédaction du célèbre texte est donc ultérieure à celle des tercets et correspond probablement davantage à celle des *Soledades*, diffusées à partir de l'été 1613. Cette date revêt une certaine importance dans la mesure où le Cordouan ne pouvait avoir à l'esprit l'Épître morale du Capitaine Andrada lors de la rédaction du poème.

quien alaba las excelencias de la vida rural, "dispuesto y [=¿ya?] al arado". Aunque puede pensarse que hay aquí un hipérbaton violento ("y dispuesto al arado"), creo más bien que la "y" tiene un valor adverbial, enfático y latinizante: "ciertamente", "también", "incluso". En cualquier caso, es claro que el "cambio" estaba "dispuesto" a dedicarse "al arado", esto es, a convertirse en un labrador. Pero, después, decide seguir prestando con usura ("dar a logro") todo el dinero que había cobrado de sus anteriores "ditas" o préstamos. » p. 10.

¹⁴¹ Tant de fois citée, il devient difficile de retrouver l'origine exacte de la citation. Nous nous en remettons donc à Antonio Carreira, qui reprend la formule dans : Luis DE GÓNGORA, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1986, p. 152.

Le célèbre commentaire se démarque par sa pertinence car, à y regarder de plus près, les tercets partagent certaines similitudes avec l'Épître en question. En premier lieu, la forme des poèmes est quasi identique : tous deux sont composés en *terza rima*, en tercets enchaînés, selon le schéma ABA BCB, en endécasyllabes. La clause est constituée, comme il est d'usage, dans les deux textes, d'un quatrain. Quant au nombre de vers, nous en comptons 121 dans celui de Góngora, contre 205 dans celui de Fernández de Andrada : même si la longueur des deux poèmes diffère presque du simple au double, les deux textes appartiennent, dans le corpus, à la catégorie des longs poèmes.

Sur le plan de la situation d'énonciation, l'Épître se veut être un échange entre un destinataire et un destinataire absent, dont la réponse sera différée. Cependant, afin de garder l'attention du lecteur, la voix poétique apostrophe ce dernier, le questionne (par le biais d'interrogations rhétoriques) et le conseille (par l'emploi de verbes à l'impératif). Chez Andrés Fernández de Andrada, les vocatifs apparaissent à intervalles réguliers : au début (« *Fabio* » v. 1), au milieu (« *Quiero, Fabio, seguir a quien me llama* » v. 115) et à la fin de l'Épître, (« *Ya, dulce amigo, huyo y me retiro* » v. 202). Entre ces apostrophes, la voix poétique prodigue des conseils à son destinataire en employant des verbes à l'impératif¹⁴², à huit reprises dans le texte. Ainsi donc, sur les neuf parties mises en évidence par Dámaso Alonso (et que nous avons légèrement modifiées), huit intègrent, soit une injonction, soit une apostrophe, c'est-à-dire une interaction avec le locataire. Luis de Góngora, en 1609, avait aussi recours à ces techniques pour instaurer les apparences d'une conversation avec un locataire : nous avons déjà parlé des apostrophes adressées non pas à un destinataire humain, clairement identifié, dès le titre, mais à un élément naturel, les ruisseaux ; à un concept, la Solitude, et à un animal, moyen de transport, la mule. Les apostrophes¹⁴³, comme nous l'évoquions plus haut, sont réparties, comme dans le poème de Andrés Fernández de Andrada, de manière équilibrée. Pourtant l'enjeu n'est pas ici de maintenir l'attention des destinataires auxquels il écrirait une lettre, mais auxquels il songe dans sa rêverie. Cependant, il leur adresse des conseils « *mejor es que corráis* » (v. 8), « *Tenedme* » (v. 10), « *Guardad* » (v. 34), « *Ponme sobre la mula* » (v. 86). Comme dans la composition de Andrés Fernández de Andrada, l'échange se distend, à l'approche de la fin du texte, entre les vers 91 et 117. Il est même inexistant, puisque ce passage correspond à l'évocation du « *prudente* » dans son quotidien. Celui-ci fait figure de

¹⁴² Les impératifs relevés dans le texte d'Andrés Fernández de Andrada sont : « *dejémosla* » (v. 19), « *Vente, y reposa* » (v. 31), « *Busca* » (v. 40), « *Iguala* » (v. 58), « *Temamos* » (v. 94), « *No [...] hagas conceto* » (v. 133), « *No te burles* » (v. 190), « *ven y sabrás* » (v. 204).

¹⁴³ Ces apostrophes sont : « *Arroyos de mi huerta lisonjeros* » (v. 4) ; « *risueñas aguas* » (v. 32) ; « *Oh soledad* » (v. 79), « *¡A tus lomos, oh rucia, me encomiendo!* » (v. 121).

modèle à suivre, situé dans un ailleurs étranger à tout repère spatial et temporel et à tout lien avec la voix poétique.

Une constante dans l'écriture épistolaire est le soin porté par l'auteur au style : il se veut en apparence très fluide, libéré des contraintes métriques¹⁴⁴, comme s'il s'agissait d'une conversation. L'Épître morale se caractérise justement par cette fluidité, à laquelle fait discrètement référence l'auteur : « *un estilo común y moderado / que no lo note nadie que lo vea.* » (v. 173-174). La voix poétique fait allusion, en réalité, dans ces vers, au style de vie qu'il souhaite mener. Néanmoins, on ne peut, en tant que lecteur —et non en tant que Fabio, destinataire— ne pas comprendre ces deux vers comme une réflexion métapoétique. Cette double lecture, suivant que l'on considère que la voix poétique s'adresse à l'interlocuteur, ou au lecteur de son poème, fonctionne comme une stratégie d'écriture récurrente dans les tercets de 1609. Le style du poème de Luis de Góngora relève de cette fluidité caractéristique de l'écriture épistolaire. À partir de l'analyse de l'hyperbate et de la syntaxe dans les tercets, Nadine Ly souligne cette continuité dans la syntaxe gongorine :

Llevada por el movimiento de los tercetos encadenados y la expresión del desencanto y protesta, la pluma parece correr libre y desahogada, sin interposiciones ni obstáculos sintácticos, lo que no poco contribuye a la impresión de sinceridad y espontaneidad que se le ha reconocido. Se puede aplicar a la sintaxis de los tercetos el rasgo de « irrelevancia » que Andrés Sánchez Robayna le reconoce al léxico y al lenguaje familiar de las epístolas¹⁴⁵: irrelevancia o invisibilidad del andamiaje, para que circulen más libres en primer plano la sátira y el íntimo desahogo¹⁴⁶.

Un style discret et fluide obtenu très certainement à la faveur d'un long travail de maturation, d'élaboration puis d'élagage formel. L'aspect faussement conversationnel, les interrogations rhétoriques ainsi que les tournures proches de l'oralité impriment donc les caractéristiques de sincérité et de spontanéité attendues dans une épître. Les tournures telles « (*¿lisonjeros?: mal*

¹⁴⁴ Dámaso Alonso, dans son étude sur la plus célèbre épître morale, décrivait, en ces termes, la fluidité, l'aspect évident de l'écriture du capitaine Fernández de Andrada : « *Ésta [la palabra] se amolda de modo extraordinario al verso, y llena en justa plenitud la estrofa. Tal suma de aciertos, ¿fue la obra de un sabio medidor y equilibrador de elementos, o manó de esta sabiduría no planeada, que es la intuición creativa? No lo sabemos. Sí, que la impresión en el lector es que todo cayó en su sitio justo y con las palabras precisas y exactas que lo tenían que decir.* » Andrés FERNÁNDEZ DE ANDRADA, *La "Epístola Moral a Fabio"*, éd. cit., p. 42.

¹⁴⁵ La critique fait ici référence à Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, « Los tercetos gongorinos de 1609 como epístola moral », en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 88. Par ailleurs, il affirme : « *es precisamente porque buscaba la « sinceridad » y la expresión de una situación personal por lo que escogió el molde de la epístola horaciana.* », p. 95.

¹⁴⁶ Nadine LY, « Gramática española del hipérbaton », art. cit., p. 84.

dije, que sois claros): » (v. 5), ou « *Mas basta, que la mula es ya llegada.* » (v. 120), se rapprochent d'un style bas, non soutenu. Or, le propre de l'écrit est justement de pouvoir revenir sur son texte, d'y apporter des corrections et d'astreindre l'auteur à l'inachèvement. Ici, la voix poétique rectifie son propos à la suite de ce qu'elle vient d'écrire (et non de dire !) au vers précédent, comme si chaque parole, *a vuela pluma*, était inscrite une fois pour toute. Une écriture qui se pare des prérogatives de la conversation, vise la spontanéité, et veut donner l'illusion de l'authenticité : telles sont les caractéristiques d'une épître, et telles sont celles des tercets de Luis de Góngora. Les frontières entre le poète et la voix poétique sont volontairement floutées. D'ailleurs, la littérature critique en apporte la preuve : les travaux biographiques visant à établir des parallèles entre les textes poétiques, les épîtres, et la vie de leurs auteurs ne manquent pas. C'est bien que l'association poète et voix poétique, dans les textes, fonctionne au point que cette adéquation peut sembler aller de soi. Dans le cas des tercets, comme de l'Épître morale, le poète tire le meilleur parti de cette superposition auteur / voix poétique, il apparaît nécessaire de faire alors la lumière sur les liens entre le texte et l'expérience de son auteur. D'ailleurs, pour Robert Jammes, les tercets de 1609 constituent certainement : « [...] la plus spontanée, la plus sincère et la plus significative de toutes les poésies qu'il ait écrites. Dámaso Alonso a prouvé récemment qu'elle était bien l'expression de déceptions personnelles, de l'écoeurement de don Luis devant les lenteurs de la justice, l'absurdité d'une machine administrative qui broie les hommes ou les épuise¹⁴⁷... ». Cette composition de Luis de Góngora semble renfermer une part autobiographique plus importante que l'Épître morale à Fabio. En effet, il est établi que son auteur, Andrés Fernández de Andrada, suivit au Mexique son protecteur —Fabio— Don Alonso Tello de Guzmán. À l'inverse, le départ de Madrid pour Cordoue correspond à l'issue d'un séjour infructueux du poète à la cour. Son séjour avait notamment pour motif de relancer la procédure judiciaire à l'encontre de don Francisco de Aguayo, pour l'assassinat de son neveu, quatre ans plus tôt. Le texte communique, d'après Dámaso Alonso, « *el aburrimiento, la desesperación por la actitud parcial y poco amistosa de la justicia y por la lentitud*¹⁴⁸ [de cette procédure] ». À l'instar d'une lettre, les tercets ne sont donc déconnectés ni de la vie de leur auteur, ni de leur contexte. Grâce aux mentions de l'expulsion des morisques de Valence et de la saison de l'année (« *aunque es otoño* » vers 10), son auteur suggère la date de rédaction du poème (toujours si l'on considère celui-ci comme retraçant un épisode

¹⁴⁷ Robert JAMMES, *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1967, p. 132.

¹⁴⁸ Dámaso ALONSO, « La muerte violenta de un sobrino de Góngora », en *Obras completas, VI, Góngora y el gongorismo*, 2, p. 114.

biographique). D'après Miguel Artigas, cette date doit se situer entre le 3 octobre 1609, jour du verdict du procès contre don Francisco de Aguayo, et le 27 novembre de cette même année, date à laquelle des documents attestent la présence de don Luis à Cordoue¹⁴⁹. De plus, le rapport aux puissants occupe le thème central du texte : le poète fait état de son ressentiment, mais surtout de l'impuissance dans laquelle il se trouve face à la machine judiciaire : « [...] *si acá en polvos no me quedo / molido del dictamen de un letrado / en la tahona de un relator, [...]* ». Par-delà la tradition littéraire, don Luis relate un épisode de sa vie. À partir de celui-ci, il étend sa réflexion morale à un plan plus large. Le basculement s'effectue à partir du vers 73, inauguré par le stéréotype verbal du *beatus ille*. Le mouvement du texte conduit, comme nous le disions, du particulier (le départ de Madrid et l'issue du procès) au général (avec l'apostrophe à la solitude et la *figura correctionis* de « *el prudente* »).

Les tercets de 1609 se rapprochent donc, sur le plan de la forme, de la situation d'énonciation et, sur celui du contenu, du genre épistolaire. Pour autant, ils se différencient fortement de l'Épître morale à Fabio, qui, elle, ne laisse entrevoir que très peu d'indices géographiques et temporels. Ces indices autoriseraient à situer le destinataire et son destinataire, et précisément leur localisation. Dans le poème de Góngora, dès le deuxième tercet, un lieu, « *Madrid* », est mentionné. En revanche, dans l'Épître morale, au vers 32, la voix poétique exhorte Fabio, son destinataire, à venir le rejoindre dans la « *antigua Romúlea* », où coule « *la fiera corriente del gran Betis* » (vers 20). Ces références topographiques sont contemplées à travers un filtre poétique. Ce filtre consiste à les nommer par leur désignation latine : il s'agit de Séville et du fleuve Guadalquivir. Le poète installe ce faisant une distance entre la réalité du lieu et la recreation poétique de celui-ci. De plus, l'identité de l'interlocuteur, Fabio, —prénom qui a une longue tradition poétique¹⁵⁰— demeure incertaine ; la seule évidence se limitant à son statut de courtisan. Enfin, la progression argumentative de l'Épître morale se construit du général au particulier, c'est-à-dire dans un schéma opposé au texte de Luis de Góngora.

La voix poétique de l'Épître morale avance, tout d'abord, un argument d'ordre général, comme, par exemple, dans le tercet inaugural « *Fabio, las esperanzas cortesanas / prisiones son do el ambicioso muere / y donde al más activo nacen canas;* ». Dans un deuxième temps, elle s'accompagne de personnages-types qu'elle élève au rang d'exemples : (« *más coronas dio al prudente* » vers 13) ou de contre-exemples (« *al que esperó obstinada y locamente* »

¹⁴⁹ Miguel ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925, p. 114.

¹⁵⁰ À ce sujet, nous recommandons la lecture de l'article d'Isabel COLÓN CALDERÓN, « El linaje de Fabio », *eHumanista, Journal of Iberian Studies*, University of California, 3, 2003, p. 91-104.

vers 15). Enfin, dans un troisième temps, elle applique sa thèse, une fois étayée par plusieurs illustrations à valeur suasoire, à lui-même et/ou à son destinataire : « *Vente, y reposa en el materno seno / de la antigua Romúlea, cuyo clima / te será más humano y más sereno.* » (vers 31-33).

À la lumière de ces constats, on aboutit à la conclusion que les tercets de 1609 se rapprochent du modèle générique de l'épître, sans pour autant sortir du dialogue de « soi à soi » : en effet, les interlocuteurs imaginés tendent à recréer certaines particularités de l'écriture épistolaire. Néanmoins le parallèle avec l'Épître morale à Fabio, établi par Gerardo Diego ne se vérifie pas systématiquement. À notre sens —et nous allons pousser plus avant dans ce travail sur ce sujet— cette Épître, sans doute la plus célèbre d'entre toutes, n'est ni la plus représentative ni la plus « orthodoxe » de la série textuelle à laquelle elle appartient. Elle n'est, en réalité, pas un paradigme, mais une composition qui, sur certains aspects, s'éloigne du genre de l'épître en vers. C'est pourquoi la comparer aux tercets ne se révèle pas toujours pertinent, bien que les deux poèmes jouent avec les frontières du genre. Puisque le rapprochement atteint certaines limites, peut-être conviendrait-il davantage de parler d'hybridation poétique, dans ces marges créatives, plus importantes qu'il ne paraît à première vue, que de convergence formelle et contextuelle. Toujours au sujet de cette comparaison, Gonzalo Sobejano, dans son article « *Lope de Vega y la Epístola poética* » a émis l'appréciation suivante :

Horaciano en tantos aspectos, Góngora no escribió, que sepamos, una sola epístola. Los tercetos de 1609, « Malhaya el que en señores idolatra » a los que Gerardo Diego llamó « epístola moral sin Fabio », no van dirigidos a ninguna persona, sino (en perfecto ejemplo de apóstrofe) a los arroyos de su huerta, a la soledad del campo cordobés y a la mula preparada ya para conducirla hasta allí desde la mentirosa Corte. Así pues, « epístola moral sin Fabio » y « sin epístola »: sin un Fabio nombrado o pensado no hay epístola posible¹⁵¹.

Sans Fabio il n'y a pas d'épître possible : la classification du poème de don Luis demeure donc difficile. D'ailleurs, c'est un texte qui n'a pas de titre. Or, l'usage veut que, la plupart des épîtres en arborent un, contenant généralement le nom du destinataire et, éventuellement, le thème du poème¹⁵². Le texte a donc été baptisé du nom de la forme strophique dans laquelle

¹⁵¹ Gonzalo SOBEJANO, « Lope de Vega y la Epístola poética » Salamanca-Valladolid (1990) *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Éd. Manuel García Martín, Universidad de Salamanca, 1993, I, p. 17.

¹⁵² Les exemples ne manquent pas dans le corpus, en voici quelques-uns :

il a été écrit : « *Los tercetos* » et de l'année de rédaction « *de 1609* ». Une telle dénomination est révélatrice du caractère inclassable, unique en son genre, de l'œuvre.

C'est véritablement un texte hybride qui emprunte certaines des particularités formelles et énonciatives de l'épître, tout en les altérant : « *llevar el género más lejos* ». Nous citons ici les propos d'Andrés Sánchez Robayna, extraits de sa réflexion sur l'épître poétique en tant que genre qui considère, pour sa part, que les tercets de 1609 ont leur place dans la catégorie des épîtres :

Góngora ha operado (de manera revolucionaria, como no podía ser de otra manera en su caso) por reducción y esencialización del horacianismo epistolar, esto es, yendo al núcleo mismo del género, que no es sino la reflexión ética acerca de un conjunto de valores morales transformados en tópicos. Góngora no sólo inclinó la balanza del lado doctrinal, sino que también decidió audazmente, suprimir la figura del destinatario mismo de la afectividad, esto es, el amigo al que se escribe. Él mismo era, en realidad, ese destinatario¹⁵³.

Si le poème, par certains aspects rappelés ci-dessus, est « révolutionnaire », c'est également un texte relayant une longue tradition littéraire (« l'horatianisme épistolaire »), adaptée au contexte de l'époque et à un épisode de l'expérience personnelle de son auteur. Le motif premier de la « *alabanza de aldea y menosprecio de corte* » se recentre sur le thème de la « *linsonja* » (vers 43) : cette « *adulación* » (vers 58) stérile du courtisan envers le Prince, mais aussi du poète envers celui dont il dépend. La clé de voûte du texte repose sur la défense de la liberté et de l'indépendance, comme celle dont jouit la « *república volante* » (vers 23), plus encore que sur la *aurea mediocritas*, quant à elle, noyau philosophique de l'Épître morale à Fabio.

Toute la complexité du genre poétique épistolaire se cristallise dans cette réconciliation a priori impossible entre la correspondance, la missive, et l'écriture poétique. Plusieurs épîtres

-
- Rodrigo Fernández de Ribera, *Epístola a Don Juan de Heredia, capitán de infantería, De la vida de aldea*,
 - Francisco de Aldana, *Epístola a Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della*,
 - Gutierre de Cetina, *Epístola a don Diego Hurtado de Mendoza*,
 - Vicente Espinel, *Al doctor Luis de Castilla*, [Il est le fils illégitime de don Diego de Castilla, doyen du chapitre de la Cathédrale de Tolède. Luis de Castilla fut caché en Italie où il rencontra Le Greco, c'est par son intercession que le peintre arriva à Tolède.]
 - Hernando de Soria Galvarro, *Epístola a su primo Lucas, Canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla*,
 - Pedro Espinosa, *Epístola Segunda a Heliodoro o Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia*,
 - Bartolomé Leonardo de Argensola, *A Don Fernando de Borja, virrey de Aragón*,
 - Lope de Vega, *Epístola a Elisio de Medinilla*.

¹⁵³ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, « La epístola moral en el Siglo de Oro », *La epístola*, Begoña López Bueno (dir), V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Grupo PASO, Séville, Universidad de Sevilla, 2000, p. 138.

en vers de grande qualité sont inscrites à notre corpus. En effet, ce genre poétique, très malléable dans sa forme, ainsi que les tercets de Luis de Góngora le prouvent, est associé fréquemment à des thématiques d'ordre moral. Nous analyserons donc ces épîtres et les strates discursives où il demeure difficile de faire la part entre le moi qui écrit et le moi écrit.

I. 2. 4. L'épître : une voix poétique plurielle

Les notions telles que l'écriture du moi ou écriture de l'intime renvoient généralement à l'autofiction ou à l'autobiographie selon la part d'imaginaire et de subjectivité apportée au récit. Il s'agit, de ce fait, bien souvent de prose narrative, catégorie à l'intérieur de laquelle l'écriture épistolaire, la correspondance tout particulièrement, constituerait « une marge¹⁵⁴ », comme le désigne Anne Coudreuse dans sa réflexion sur l'écriture de soi. En effet, de l'épistolaire résulte une écriture de soi fragmentée en différentes lettres et, en partie, dictée par la présence invisible du destinataire. Elle est ce « dialogue tronqué » auquel les critiques ont souvent fait référence, et par là même revêt une tonalité conversationnelle, à la fois de par sa forme mais aussi de par l'héritage horatien des *sermones*¹⁵⁵, écrits en vers, précédant de l'épître humaniste. Le discours dans les *sermones*, propre de l'éloquence privée, reprend le mode de la conversation : « Le *sermo* est lié au monde détendu et intime de l'*otium*¹⁵⁶ », il invite à des questionnements moraux. Il se situe dans la lignée de cette poésie dite « sérieuse », dont la finalité didactique exige que le poète adapte le traitement à l'époque de ses contemporains. C'est pourquoi, tout comme Saulo Neiva, nous estimons qu'une partie de notre travail, lors de l'étude des problématiques morales que soulèvent ces textes, sera d'analyser « comment ces poètes ont su adapter la tradition de l'art épistolaire à des questions morales qui concernaient directement leurs contemporains¹⁵⁷ ». L'épître poétique s'inscrit, au regard de sa forme, dans une longue tradition, dans une écriture poétique et en vers l'éloignant de l'écriture épistolaire qui consisterait en un échange de lettres. Ainsi, pour revenir à l'expression d'Anne Coudreuse, l'épître poétique impliquerait alors une écriture du moi « en marge de la marge » car elle ne constitue pas dans sa matérialité, ni totalement dans

¹⁵⁴ Anne COUDREUSE, « Le cas de l'épistolaire », *Le propre de l'écriture de soi*, sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, Paris, Téraèdre, Collection Passage aux Actes, 2007, p. 65.

¹⁵⁵ Pour une histoire de l'épître poétique, ses différentes origines et formes d'expression, on peut consulter avec profit l'ouvrage de Saulo NEIVA : *Au nom du loisir et de l'amitié, Rhétorique et morale dans l'épître en vers en langue portugaise au XVII^e siècle*, Paris, Centre Calouste Gulbenkian, 1999. Bien qu'il se réfère à l'épître en vers en langue portugaise, l'auteur dresse de nombreux parallèles avec l'épître en espagnol, avec laquelle sa voisine portugaise partage de nombreux traits. Parmi lesquels les influences de Cicéron, de Sénèque et d'Horace.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.

sa finalité, une véritable correspondance, un échange de lettres en prose (dans notre corpus, seule une réponse à une précédente épître de Bartolomé Leonardo de Argensola est consignée). Cependant, l'épître en vers joue de cette appartenance double au genre poétique et au genre épistolaire, selon des degrés variables et difficilement appréciables par le critique.

A - L'épître, son péri-texte et sa trajectoire poétique

Toute l'ambiguïté énonciative se bâtit autour de l'apparence de « non-fictionnalité¹⁵⁸ » comme le souligne Claudio Guillén dans son essai sur le pacte épistolaire. En effet, le texte reste un espace de création, une représentation, revêtant en lui-même un intérêt poétique dépassant l'intention communicationnelle bien que l'auteur le signe de son nom, écrive à la première personne et s'adresse directement à un « tu », un récepteur. Par ailleurs, il est usuel que le patronyme de ce dernier – parfois un surnom poétique – mentionné dans la plupart des cas, apparaisse dans le titre même de l'épître, telle une véritable lettre, par exemple la *Epístola a Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della*, de Francisco de Aldana, de 1532, ou encore, la *Epístola a su primo Lucas Canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla* de Hernando de Soria Galvarro. Dans ces exemples, émetteur et récepteur sont clairement définis et nommés. Dans le dernier cas, il est même fait mention du lien unissant l'auteur et le destinataire, ainsi que la charge que celui-ci exerçait. De tels détails, dans la mesure où ils ont été rédigés ou bien apportés par Hernando de Soria Galvarro lui-même lors de la rédaction de l'Épître et non par la main d'un anonyme qui l'aurait recopiée (d'un éditeur ou d'un critique), ces détails donc sont essentiels dans l'instauration d'une forme de pacte autobiographique avec un lectorat plus ample que le destinataire premier. Pour ce qui est de l'Épître à Lucas, il n'a pas été consigné de manuscrit autographe. Le seul manuscrit connu de ce texte est tiré d'un ouvrage de la première moitié du XVII^e siècle¹⁵⁹ (ce qui correspond à la période de rédaction estimée et qu'Antonio Rodríguez Moñino situe entre 1608 et 1614¹⁶⁰) dans lequel sont compilés divers textes en vers et en prose. On retrouve dans ses lignes quelques *loci obscuri* dus à de probables erreurs de copie telles que « *puesto* » au lieu de

¹⁵⁸ Claudio GUILLÉN, « El pacto epistolar: las cartas como ficciones », *Revista de Occidente*, 197, 1997, p. 83.

¹⁵⁹ Ce manuscrit est la propriété de l'Hispanic Society of America. *La Epístola a su primo Lucas Canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla de Hernando de Soria Galvarro* en occupe les pages 272-275r. Il est décrit par Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO et María BREY MARIÑO dans leur *Catálogo de los manuscritos poéticos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of América*, 1965, I, n. LVIII. p. 352-355.

¹⁶⁰ Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO, « Hernando de Soria Galvarro (Dos poesías inéditas) », *Mélanges à la mémoire de Jean Serrailh*, II, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, p. 285. Les années auxquelles fait référence Antonio Rodríguez Moñino correspondent à la période où Hernando de Soria Galvarro était probablement encore à Séville. On ne retrouve sa trace à Naples qu'en 1615. Elle est nécessairement postérieure à 1607, année de la mort de son ami et poète Francisco de Medrano, dont il partage le souvenir dans la lettre.

« *puerto* »¹⁶¹, induisant que le texte n'est donc probablement pas autographe. Le titre, très certainement postérieur, ne suggère pas l'intention directe de l'auteur, d'ailleurs le choix d'un possessif à la troisième personne pour désigner le lien familial qui existe entre émetteur et récepteur (« *su primo* ») laisse penser qu'il fut ajouté par un tiers. Nous remarquons donc qu'il existe des lectures et des copies successives d'une même œuvre conduisant ainsi, à l'insu de son auteur, à des variations, à une micro-réécriture inconsciente ou consciente parfois d'un copiste ou d'un éditeur zélé. De ces altérations, mêmes infimes, peuvent éclore de nouvelles perspectives herméneutiques, comme le cas précédemment cité du terme « *puerto* » remplacé par celui de « *puesto* », ce qui pour le philologue représente une difficulté supplémentaire. En effet, ces déformations, lorsqu'elles font sens et demeurent plausibles, sont malaisément détectables s'il n'existe pas d'autre version du texte pour les contraster. Ces constatations mettent en évidence le fait qu'une fois le poème entre des mains autres que celles de son auteur, celui-ci poursuit une trajectoire littéraire qui échappe à son créateur : la création ne lui appartenant déjà plus. En conséquence, il est évident que la notion d'auteur, à cette même période, diffère radicalement de celle que nous connaissons aujourd'hui.

B - L'écriture « de la non fictionnalité »

L'historiographie au XIX^e siècle, puis les mouvements d'analyse sociocritique du texte littéraire au XX^e siècle, ont voulu percer les secrets des épîtres, en analysant leurs auteurs et récepteurs en tant que sujets historiques, dans le contexte d'écriture et de réception de leurs œuvres, afin notamment de livrer les liens de concordance entre les destinataires et destinataires, d'une part, et leur projection poétique, d'autre part.

Cet intérêt à comparer et parfois à assimiler auteur et voix poétique se manifeste tout particulièrement en ce qui concerne le genre de l'épître en vers. Claudio Guillén, que nous avons cité plus haut, fournit un premier élément de réponse en mettant en évidence « l'illusion de la non fictionnalité¹⁶² ». Il est certain que l'auteur d'une épître en vers tend lui-même à créer l'illusion : ceci n'est pas une épître, ce n'est pas un poème, c'est, d'abord, une lettre. C'est donc une forme littéraire qui prétend ne pas appartenir à la littérature, surtout lorsque le titre donné au poème n'est pas « *epístola* » mais bien « *carta* ». C'est, à l'évidence, un jeu de connivence car l'épître morale s'élève progressivement comme la forme privilégiée d'une

¹⁶¹ Voir à ce sujet l'étude du texte réalisée par Begoña LÓPEZ BUENO : « Una epístola (moral) de Fernando de Soria: canón genérico y contexto sevillano », *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, coord. Mercedes de los Reyes Peña, Rogelio Reyes Cano, Klaus Wagner, Séville, Universidad de Sevilla, 2001, p. 261-282.

¹⁶² Claudio GUILLÉN, *op. cit.* p. 83.

poésie dite « sérieuse » et philosophique. Il s'agit de conférer à la littérature un aspect quotidien ayant une finalité précise : celle de l'échange et de l'information. Néanmoins, la poésie reste poésie : le contenu, présenté comme un ensemble de conventions, circonscrit le texte au monde du littéraire. Démontrer la nécessité de fuir, se faire le chantre d'une vie loin du monde appartient également aux règles (normes sous-entendues, héritage d'une pratique qui les précède) de l'écriture poétique morale. Son auteur s'affiche comme l'actant singulier —mais pas unique— de la situation dialogique, tout à la fois homme, auteur et voix poématique. Aussi pouvons-nous déjà constater que cette situation d'énonciation se veut naturellement artificielle ou artificiellement naturelle puisque de la lettre à l'épître il y a un saut, non pas seulement qualitatif en termes de discours, mais aussi en termes de fictionnalisation, puisque l'on dépasse alors la simple vocation communicationnelle.

C - L'identification du locuteur textuel au sujet poétique : une voix plurielle

L'épître poétique se joue donc des frontières entre vie et littérature. En effet, la convention littéraire —au Siècle d'or, elle relève davantage encore peut-être d'un usage ou d'une pratique poétique que d'une convention— vise à ce que le locuteur textuel soit identifié au sujet historique. C'est la nature même de l'épître poétique, tant elle prend la forme d'une lettre. Elle possède, de ce fait, comme nous l'avons vu, une vocation communicationnelle, même si elle n'en revêt que l'apparence. Le choix générique de l'épître influe donc sur le discours poétique mais aussi sur le contenu du texte car celui-ci s'adresse à un destinataire. Nous rejoignons sur ce point Saulo Neiva, quant à l'approche qu'il propose de la notion de genre aujourd'hui :

Il joue un rôle crucial, en ce qu'il « structure la lecture », sans pour autant constituer un indice d'une quelconque « essence » ou « substance » du texte. La généricité d'un texte résulte plutôt de la dynamique qui s'établit entre les « traits de genre » indiqués par l'auteur – un fonds commun de contraintes formelles, thèmes, modes, motifs..., ainsi que les fonctions qui leur sont attribuées - et le processus de « reconnaissance » de ces traits, auquel se livre le lecteur. Autrement dit, lorsque nous parlons d'un genre aujourd'hui, nous procédons à un rapprochement entre différents textes, qui est à moduler en fonction de plusieurs facteurs, relevant à la fois de leur production (les pratiques d'écriture et les fonctions qui leur sont attribuées) et de leur réception (circulation, lecture, réinterprétation, classement¹⁶³).

¹⁶³ Saulo NEIVA, « Fortunes et infortunes de la notion de genre », *Caietele Echinox*, vol. 16 : *Fortunes et infortunes des genres littéraires*, Cluj-Napoca, Université Babes-Bolyai, 2009, p. 22-35, citation p. 26.

La forme poétique ou le genre détermine un certain nombre de contraintes dans le processus d'écriture et de lecture du texte. Il en va donc de même pour l'épître. Ces contraintes sont à la fois formelles —les tercets enchaînés par exemple—, thématiques —un contenu moral—, et discursives —un dialogue à une voix, un échange avec un absent. L'épître génère, en effet, un lecteur désigné qui est supposé recevoir la lettre et censé la lire. À l'inverse, un sonnet, dédié par exemple à une dame, rehausse cette dernière au rang de sujet de l'écriture, ou du moins de source d'inspiration mais pas en un nécessaire lecteur. Il n'est de ce fait pas établi un lien direct, communicationnel entre sujet et objet, ni entre l'homme, le poète, et la dame à qui sont destinés les vers : rien ne garantit que cette dernière ait un jour le poème entre ses mains ni ne le lise. En outre, le thème ou la dédicace peuvent n'être que prétextes à l'écriture. Dans le cas de l'épître, ce doute n'existe pas en apparence, la voix poétique écrit comme si elle s'adressait directement à son destinataire. À l'instar de la relation auteur / sujet lyrique, l'identification du destinataire réel et du « tu » poétique semble, elle aussi, aller de soi. On constate, de la sorte, que la mention de ce dernier, c'est-à-dire du « tu » textuel, associée à la dénomination du genre poétique, forment souvent le titre du poème. Dans certains cas, les titres étaient apposés par l'auteur lui-même ou, comme c'était plus généralement le cas, par des éditeurs et critiques ultérieurs, à l'instar de la *Epístola moral a Fabio*, dont le titre s'est fixé bien après sa diffusion première. Il faut ici souligner que la présence même d'un titre, d'un périphrase, fait glisser la composition de sa fonction épistolaire première à une fonction d'abord poétique. On n'intitule pas, en effet, une lettre, on l'adresse. Quelques exemples de manuscrits de la *Epístola* nous autorisent à scruter, dans ce cas, le périphrase épistolaire, à interpréter les variations et à réfléchir par là même à la construction de la voix poétique dans le cadre de l'épître : genre très présent dans notre corpus. Ces manuscrits ont été choisis pour être peu ou prou contemporains de la date de rédaction du texte par Andrés Fernández de Andrada, dont la limite *ad quem* est fixée à la fin de l'année 1612, date où le destinataire, Fabio, c'est-à-dire don Alonso Tello de Guzmán, cesse d'être prétendant à la cour pour devenir *corregidor* de la ville de Mexico. Dámaso Alonso, dans son ouvrage intitulé *La « Epístola Moral a Fabio », de Andrés Fernández de Andrada, edición y estudio*¹⁶⁴, a étudié le poème et octroyé définitivement à Andrés Fernández de Andrada sa qualité d'auteur. Il y fait figurer un premier manuscrit du célèbre poème qui date du XVII^e siècle. On peut y lire en titre :

¹⁶⁴ Andrés FERNÁNDEZ DE ANDRADA, *La « Epístola Moral a Fabio », de Andrés Fernández de Andrada, edición y estudio* de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1978.

De Bartolomé Leonardo de Argensola contra las vanas esperanzas y pretensiones de la Corte, exhortando a un amigo suyo q[ue] las deje y se retire a su patria. Escribióla a un caballero sevillano, pretendiente en Corte.

Pas de trace ni de Fabio, ni du terme « épître » dans cet intitulé mais une présentation de la situation d'énonciation, de la situation d'écriture dont nous pouvons percevoir déjà toute la complexité. En effet, d'une part, l'auteur du manuscrit informe du nom de l'auteur supposé du poème, en tant que personne ayant existé : il assimile donc clairement auteur et sujet lyrique —il y a bien sûr une erreur d'attribution dans le nom du recteur de Villahermosa en tant qu'auteur de la célèbre Épître. D'autre part, il mentionne le destinataire selon sa qualité poétique « *un amigo suyo* », « un ami », et le situe également en tant que destinataire extrapoématique, dans son époque. Il nous livre son origine et statut social : un « *caballero sevillano, pretendiente en Corte* », c'est-à-dire « d'un gentilhomme sévillan, prétendant à la cour ». À la lecture du périphrase, nous apprenons donc indirectement la veine philosophique et morale, la tradition littéraire des lettres familières et leur ton amical dont se revendique l'Épître. Enfin, nous y découvrons la thèse que développera l'auteur : convaincre le destinataire de la nécessité de se retirer dans sa patrie au détriment de la cour où il vit au moment de l'écriture de la lettre. Dans un second manuscrit, daté lui de 1735, se présente l'annotation suivante :

Copia de la carta que el cap[itá]n Andrés Fernández de Andrada escriuió desde Seuilla a Don Al[ons]o Tello de Guzmán, pretendiente en Madrid, que fue corregidor de la ciudad de México.

La *Epístola moral a Fabio* est introduite comme « *una carta* », une lettre, entre deux personnes, en tant que sujets historiques. L'assimilation est donc sous-entendue mais évidente entre le poète et le capitaine ainsi qu'entre Fabio et don Alonso. De ce fait, il est loisible de penser que, d'après ce périphrase, l'Épître, avant d'être copiée et de devenir un poème dont la lecture est rendue accessible à un cercle plus large, est, d'abord, considérée comme un objet de communication, une lettre privée. C'est par l'acte de copie, et, ensuite, de diffusion que le public-récepteur modifie la portée de la situation d'énonciation selon une translation du capitaine Andrada au sujet lyrique et du prétendant Tello de Guzmán à la figure poétique du courtisan. De même que précédemment, le troisième manuscrit nous décrit la « *Epístola*

Moral » comme étant une lettre : « *Carta: de Andrés de Andrada escripta a vn amigo pretendiente* ».

Aussi, ce texte, parmi les plus célèbres de la poésie espagnole, estimé par la critique et ce, dès le XVII^e siècle, comme étant l'expression la plus parfaite du courant de pensée néo-stoïcien ne s'est-il pas toujours intitulé *Epístola moral a Fabio*, ce qui atteste le parcours du texte poétique après sa création, indépendamment de la volonté de l'auteur. Cette évolution s'est opérée au fur et à mesure des éditions retranscrivant l'épître, souvent parmi les œuvres d'un autre poète¹⁶⁵ dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Aussi nous semble-t-il opportun de nous demander si l'apposition de ce titre de *Epístola moral a Fabio* n'a pas contribué à renforcer, en partie, le caractère paradigmatique, exemplaire, qui a été attribué à la composition. Une telle constatation apporte, de plus, un élément de réflexion quant à la construction des genres, celui de l'épître morale en tant que forme et contenu normés. Les genres autorisent, en partie, et en partie seulement, à se définir ou à s'établir a posteriori relativement au moment de l'écriture des textes. C'est pour cette raison que nous pouvons penser, pour notre part, que si la *Epístola moral a Fabio* est demeurée comme la représentante de l'épître morale par excellence, ce n'est pas seulement pour son style si équilibré ni par son discours reprenant les lieux de la poésie de la retraite mais parce que le locuteur et son destinataire atteignent à un très haut degré de fictionnalité. Plus qu'un sujet lyrique, l'émetteur est une projection poétique qui porte les valeurs du sage stoïcien et retiré, ce qui influe sur le discours poétique dans lequel est fictionnalisé —par le biais de figures de style telles que la métaphore, la périphrase ou la métonymie— tout ce qui peut rattacher l'épître à son auteur ou récepteur, à son contexte d'écriture, à son époque ou à une quelconque réalité. Ce détachement face au réel —que l'on étudiera dans la lettre du texte au troisième chapitre de ce travail— est l'un des mécanismes littéraires imprimant ce caractère paradigmatique, puisque atemporel et universel, au texte. Seuls l'appartenance au genre épistolaire et le périphrase, ajouté par de tierces personnes sur les manuscrits cités antérieurement, alimentent ce jeu de superposition identitaire dans la situation d'énonciation. De même, le choix du

¹⁶⁵ Dans sa première édition, *Parnaso Español*, tomo I, López de Sedano, Madrid, 1768, (p. 226-233), elle est attribuée à Bartolomé Leonardo de Argensola et s'intitule *Epístola inédita*. Puis dans les *Rimas de Bartolomé Leonardo de Argensola*, Tome III, collection de D. Ramón Fernández, Madrid, Imprenta Real, 1786, (p. 185-192), sous le titre de « *Epístola* », attribuée cette fois à Francisco de Rioja. Dans le tome XVIII de cette même collection, imprimé en 1797, *Poesías de Francisco de Rioja y otros poetas andaluces*, (p. 73-80), elle est nommée « *Epístola Moral* ». MENDÍBIL ET SILVELA, dans leur *Biblioteca selecta de literatura española o modelos de elocuencia y poesía*, IV, Bordeaux, 1819, (p. 393-398), édite le texte attribué encore à Rioja et dont le titre est : « *A Fabio: sobre las esperanzas de la Corte* ».

prénom « *Fabio* »¹⁶⁶ par l'auteur s'avère programmatique tant celui-ci convoque déjà une lignée poétique lorsque Andrés Fernández de Andrada choisit de l'employer. Ledit prénom n'est d'ailleurs pas exclusivement porté par une figure courtisane, ni restreint au cadre de la poésie morale. Il connaît également un certain succès parmi la poésie amoureuse, satirique, burlesque et même religieuse. Inutile alors d'être surpris lorsque Dámaso Alonso fait part de sa découverte sur le devenir du Capitaine —il suivra son protecteur aux Indes— car la *Epístola moral a Fabio* n'offre pas de prise sur la réalité de la situation de son auteur. Elle est de l'ordre du poétique et marque une frontière, un décalage, entre la vie du Capitaine et l'ailleurs poétique qu'il s'est imaginé.

Au sujet de cette frontière fluctuante entre vie et littérature que nous évoquions plus haut, Begoña López Bueno affirme que l'épître peut, « *según los casos y según las lecturas, o literaturizar la vida o vivificar la literatura*¹⁶⁷ ». Il est certain que la frontière entre la vie et la littérature est souvent poreuse, pourtant l'une et l'autre portent en elles des instances de significations en rien homogènes, entre ce qui relève de l'ordre du vital et d'une mise en construction esthétique d'écriture. Il nous paraît de surcroît certain que c'est en fonction du contexte de réception et en fonction de l'acte de lecture d'un texte que l'on peut discerner la réalité derrière la poésie. Begoña López Bueno, toujours, dans l'étude qu'elle consacre à la *Epístola a su primo Lucas* de Hernando de Soria Galvarro déjà citée, démontre que l'auteur y alterne un plan de réflexion qu'elle qualifie de « personnel » avec « un plan général de réflexion¹⁶⁸ ». À cette analyse soulignant la prépondérance du dialogue de l'intime et du général dans la construction de l'idéal poétique de la retraite, nous pouvons associer l'étude de la pluralité des masques dont se pare l'auteur dans son épître qui construit ainsi une voix poétique plurielle. C'est de la sorte que nous prétendons approcher les différentes identités, ou rôles, que revêt l'auteur d'une épître poétique, suivant un degré de fictionnalité croissant. Nous inclinons à penser que le tableau suivant est de nature à illustrer notre démarche :

¹⁶⁶ Pour appréhender les références d'un tel « corpus de Fabio » on peut se référer à l'article d'Isabel COLÓN CALDERÓN, « El linaje de Fabio », art. cit.

¹⁶⁷ Begoña LÓPEZ BUENO, « El canon epistolar y su variabilidad », introduction à l'ouvrage collectif sous sa direction : *La Epístola, op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 270.

TABLEAU 1 : Analyse de la situation énonciative dans l'épître poétique

	L'émetteur	Les normes	Le récepteur	La relation émetteur/récepteur
Augmentation du degré de fictionnalité	Le sujet historique	Il a réellement existé et a occupé une fonction au sein de la société. Il est contraint par la morale de son époque, les hiérarchies d'un ordre social, religieux.	Tu, un destinataire réel et extrapoématique, connu du poète, dont le nom, et parfois la fonction, sont donnés dans le texte ou le périphrase (titre, sous-titre, dédicace...).	Relation épistolaire contrainte par des normes sociales et d'écriture. Relation amicale, familiale, ou intéressée (protecteur et protégé).
	L'écrivain, le poète, l'épistolier, l'auteur	Il est un homme traversé d'inquiétudes littéraires, il prend la plume et compose. Il doit s'inscrire dans une tradition littéraire, dans une continuité et respecter un horizon d'attente des lecteurs.	Les personnes qui auront l'épître entre leurs mains, le lectorat contemporain : des amis poètes et hommes de lettres, des amateurs de poésie ainsi que le lectorat à venir.	L'écrivain cherche à ce que son texte plaise, il s'adresse à un destinataire précis mais aussi, indirectement, à son lectorat. La notion d'autorité alors est différente, le poème appartenant à celui qui en possède une copie.
	L'être humain « Je » et « nous »	Soumis par sa nature duelle à la contradiction : à la fois être de raison et être de passion. Il est aussi à la merci de la contingence, la Fortune, et aux éléments naturels (la mer, les saisons...).	Le récepteur est un <i>alter ego</i> , au sens littéral du terme, un autre « moi », il est tout le monde mais est singulier en même temps. <i>Carta ad hominem</i> .	Il partage l'humanité avec le destinataire, ce qui justifie l'emploi de la première personne du pluriel.
			Le récepteur est le propre auteur qui s'adresse à lui-même. Le « tu » est un prétexte.	L'épître est aussi le lieu où le poète met en scène ses contradictions et sa dualité.
	Le sujet lyrique, la voix poétique qui prend la parole dans l'épître	La convention veut qu'il ne fasse qu'un avec l'auteur, le sujet historique, un « je » uniforme.	« Tu » textuel, un récepteur silencieux, poétique dont l'identité est transformée par le même prisme lyrique que le locuteur.	Selon la convention : relation littéraire et amicale, sur un ton naturel. La frontière entre la réalité et la littérature est volontairement effacée.
	Le sujet est une figure littéraire, La <i>figura correctionis</i>	Il répond à la conception de l'homme vertueux, <i>el varón estoico</i> , empreint de stoïcisme et d'épicurisme.	Le récepteur devient, lui aussi, une figure poétique, souvent celle du courtisan.	La relation n'est plus individuelle mais régie par des conventions littéraires et philosophiques qu'adoptent chacune des figures antagoniques.

Nous avons donc choisi d'y distinguer l'auteur, comme sujet historique, du poète en tant que personne s'adonnant à la création poétique. Ensuite, nous avons dégagé l'homme, en sa qualité d'être humain qui tend à exprimer, dans et par l'épître, des préoccupations communes à tout homme au-delà des cultures et des âges. Puis, dans un troisième temps, présenté le sujet lyrique comme une voix, une première personne du singulier, destinataire poétique de l'épître, et enfin la figure poétique, en tant que voix poétique adoptant les codes et usages d'une figure stéréotypée appartenant à un patrimoine littéraire reconnaissable. Bien entendu, il s'agit ici d'une approche schématique et il est très souvent difficile de mettre en évidence une voix plutôt qu'une autre au cœur de l'écriture car celles-ci se superposent, s'enchevêtrent plus ou moins consciemment, ou s'affirment davantage relativement à d'autres par endroits, sous la plume du poète. Cependant, un tel constat nous incite à énoncer différentes strates énonciatives au sein du discours du locuteur dans le cadre de l'épître. Ces distinctions tendent à s'appliquer, bien sûr, à d'autres poèmes et genres poétiques présents dans le corpus. Ce qui varie en fonction du genre réside dans la relation que chaque entité entretient avec l'Autre. Dans le cas de l'épître, celle-ci tient à cette relation d'identité entre auteur et voix poétique.

Revenons à la seconde Épître, celle de Hernando de Soria Galvarro. Elle fut publiée pour la première fois en 1966 dans un article d'Antonio Rodríguez Moñino intitulé « Hernando de Soria Galvarro (Dos poesías inéditas)¹⁶⁹ ». Le critique situe la date de composition entre 1608 et 1614, période où le poète exerce en qualité de précepteur des enfants du Comte de Castro, ambassadeur pour lors de la Couronne de Castille à Naples : elle est donc contemporaine de l'Épître d'Andrés Fernández de Andrada. Hernando de Soria Galvarro appartient à cette classe d'hommes de lettres ayant vécu entre la fin du XVI^e et le premier tiers du XVII^e siècle et ayant embrassé la carrière ecclésiastique. Précisons, toutefois, qu'il n'obtint la charge de Chantre de la cathédrale de Cordoue qu'après avoir destiné une grande partie de sa vie au service de personnalités de la scène politique de l'époque, tels le Comte de Castro ou par la suite le Duc d'Osuna. Sévillan, il partage avec les autres esprits de la capitale andalouse le goût pour une poésie d'inspiration classique. Cette poésie, notamment horatienne, prônait également un idéal de vie retirée du monde en opposition avec l'agitation frénétique qui régnait alors à Séville ou plus encore à la cour — ayant alors déjà réinvesti la ville de Madrid. À la lecture des dédicaces et des poèmes où il est mentionné, on s'aperçoit que Hernando de Soria Galvarro avait tissé plusieurs liens d'amitié avec d'autres poètes, pas uniquement andalous d'ailleurs, tel Bartolomé Leonardo de Argensola qui lui adressa sa célèbre Épître

¹⁶⁹ Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO, « Hernando de Soria Galvarro (Dos poesías inéditas) », art. cit., p. 281-288.

« *Yo quiero, mi Fernando, obedecerte*¹⁷⁰ ». Certaines de ces amitiés ont parfois dépassé le domaine littéraire, comme ce fut le cas avec Lope de Vega, rencontré à Séville lors du séjour de celui-ci entre 1602 et 1604. Près de trente ans plus tard¹⁷¹, ce dernier lui réserva quelques vers de la seconde *silva* de son *Laurel de Apolo*¹⁷² où il dépeint un Hernando de Soria Galvarro retiré du monde conversant avec les nymphes du grand fleuve Betis. Il est de ces poètes pleinement en prise avec leur époque, se débattant entre leurs ambitions sociales et littéraires souvent contradictoires. Nous reviendrons plus tard sur cet auteur et sur sa place au sein du groupe Sévillan, au tournant des deux siècles.

La confrontation des critères d'analyse de la situation énonciative de l'épître poétique (tableau 1) à la composition du capitaine Andrada (tableau 2) puis à celle de Hernando de Soria Galvarro (tableau 3) dévoile des degrés de fictionnalité bien différents. Tout d'abord, la *Epístola moral a Fabio*, épurée de références au contexte historique d'écriture, entérine une fracture entre la vie de son auteur et la projection poétique de ce dernier :

¹⁷⁰ Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, Éd. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1972, p. 66-75.

¹⁷¹ En reconnaissance d'un fier service rendu par le Chantre de la cathédrale de Cordoue dans une histoire de mœurs assez peu glorieuse pour le célèbre dramaturge.

¹⁷² Lope Félix DE VEGA CARPIO, *Laurel de Apolo, Con Otras Rimas...* Madrid, Iuan Gonçalez, 1630, 4^o (8)-129-(1) folios.

TABLEAU 2 : La situation énonciative dans la Epístola moral a Fabio, d'A. Fernández de Andrada

L'émetteur / locuteur poétique	Dans le texte	Le récepteur	La relation émetteur/récepteur
<p>Andrés Fernández de Andrada. Capitán, courtisan</p>	<p>Aucune donnée reliée à A. F. de Andrada dans le texte. Il en est absent. Sauf, dans le périphrase de certains manuscrits où son grade de capitaine est mentionné.</p>	<p>Don Antonio Tello de Guzmán, « <i>cortesano, caballero sevillano</i> ». Il ne figure pas en tant que tel dans le poème, sauf dans le périphrase.</p>	<p>Relation extrapoématique amicale dans le cadre d'une hiérarchie sociale marquée : A. F. de Andrada suivra aux Indes, A. Tello de Guzmán, son protecteur.</p>
<p>L'écrivain, le poète</p>	<p>Il s'inscrit dans la mouvance de l'épître morale, horatienne. Titre paradigmatique du poème. Pas de réflexion métapoétique ou sur le contexte d'écriture.</p>	<p>Un lectorat ayant une culture littéraire classique, pour lire de la poésie « <i>culta</i> », une lettre savante.</p>	<p>Par le biais de ce poème, il renforce les liens d'amitié avec son destinataire mais cherche à s'assurer aussi les faveurs de celui-ci.</p>
<p>L'être humain « Je » et « nous »</p>	<p>Il apparaît dans le texte avec ses idéaux de vie en tous points mesurée mais avec ses faiblesses : « <i>No, porque así te escribo, hagas conceto / que pongo la virtud en ejercicio: que aun esto fue difícil a Epiteto.</i> » (v. 133-135).</p>	<p>Le récepteur est un <i>alter ego</i>, au sens littéral du terme, un autre « moi » <i>Carta ad hominem</i>.</p>	<p>Il partage l'humanité avec le destinataire, ce qui justifie l'emploi de la première personne du pluriel.</p>
		<p>Le récepteur est le propre auteur qui s'adresse à lui-même. Le « tu » n'est qu'une illusion littéraire.</p>	<p>Le texte est le lieu où le poète met en scène ses contradictions et sa dualité.</p>
<p>Le sujet lyrique : un poète retiré dans ses lares sévillans</p>	<p>Une vision poétisée de la retraite, un discours métaphorique et non référentiel. C'est un ailleurs poétique séparé de la réalité de son auteur : « <i>Un ángulo me basta entre mis lares, / un libro y un amigo, un sueño breve, que no perturben deudas ni pesares.</i> » (v. 127-129). « <i>Ven y repose en el materno seno de la antigua Romúlea, cuyo clima te será más humano y más / sereno;</i> » (v. 31-33).</p>	<p>« Fabio » est invité à rejoindre « <i>el materno seno de la antigua Romúlea</i> » (v. 31-32) il est à la cour et partage avec le poète une origine sévillane.</p>	<p>Relation littéraire amicale sur un plan d'égalité, « <i>dulce amigo</i> » (v. 202).</p>
<p>La figure poétique : El varón estoico/el aldeano</p>	<p>Il répond à la conception de l'homme vertueux, <i>el varón estoico</i>, dans le courant de pensée mêlé de stoïcisme et d'épicurisme, et reprend les lieux de l'écriture de la vie retirée.</p>	<p>La figure du courtisan « <i>Triste de aquel que vive destinado, a esa antigua colonia de los vicios / augur de los semblantes del privado</i> » (v. 52-54).</p>	<p>La relation n'est plus individuelle mais dictée par des conventions littéraires et philosophiques qu'adoptent les deux figures antagoniques.</p>

Augmentation du degré de fictionnalisation



Puis, à l'inverse, dans la *Epístola a su primo Lucas*, Hernando de Soria Galvarro insère de multiples références biographiques. C'est d'ailleurs ainsi qu'il inaugure son Épître : « *Segunda vez a ver de Roma el muro / bueluo [...]* ». De la sorte, ce présent d'énonciation, séparé et inversé par rapport à sa locution verbale « *a ver / vuelvo* », est mis en exergue au début du deuxième vers. Cette tournure communique à la lettre la solennité d'un incipit de récit : « Je revois pour la seconde fois les murs de Rome », et corrobore l'assimilation entre l'homme et sa projection poétique, et ce d'autant que le tercet s'achève sur la métaphore suivante : « *o Lvcas, dudoso peregrino / del hado y de la suerte mal seguro* » (vers 2-3). Voici l'entrée en scène du sujet lyrique qui se définit comme « un pèlerin peu certain de son destin et de sa fortune ». Enfin, nous pensons qu'il n'est pas trop risqué de formuler l'hypothèse selon laquelle le second tercet pourrait être le lieu où le poète termine d'endosser les derniers autres masques de la situation d'écriture :

*A començar de aqui nueuo camino
y aquella senda que seguir me ordena
la inexorable lei de mi destino* (vers 4-6)

Force est de constater une certaine intertextualité quant à ce *topos* classique relayé par Garcilaso de la Vega et fray Luis de León et ses Odes où apparaît la métaphore de la vie comme « *una senda* », « un sentier » souvent difficile et escarpé que le poète doit suivre. C'est ici Hernando de Soria Galvarro, le lecteur et poète, héritier de la poésie du maître salmantin qui écrit ce vers. De plus, l'image du destin inexorable qui échappe à tout contrôle est très fréquente dans la poésie lyrique espagnole. Elle est née de la mémoire matricielle de la littérature et remonte, dans son traitement poétique, à la Grèce antique, tant elle est inhérente à la condition humaine. L'homme, bien qu'il s'épuise en vain à maîtriser le monde qui l'entoure, reste néanmoins soumis à une même forme de contingence que l'on a désignée de différentes façons : le hasard, la destinée, ou encore la Fortune. En conséquence, nous pouvons confronter, avec des résultats bien différents à ceux de l'Épître morale, le poème de Hernando de Soria Galvarro aux mêmes paramètres d'analyse sur la situation d'énonciation que dans les tableaux précédents :

TABLEAU N°3 : La situation énonciative dans la <i>Epístola a su primo Lucas de Soria</i>, de Hernando de Soria Galvarro			
Émetteur / locuteur poétique	Les normes	Le récepteur	La relation émetteur/récepteur
Hernando de Soria Galvarro	Au long du texte, il distille des informations sur lui, comme le fait qu'il reparte pour la seconde fois à Rome, pour s'acquitter de ses obligations professionnelles au service du Comte de Castro : « <i>Segunda vez a ver de Roma el muro / bueluo, [...]</i> » (v. 1-2)	Lucas de Soria. <i>Canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla</i> . Cousin de l'auteur.	Relation familiale et amicale, ils sont cousins, d'où la naturelle complicité : « <i>Yo entré a este laberinto por la puerta / al fin que saues bien;</i> » (v. 22-23) « <i>Pero lo que tu primo aora más siente</i> » (v. 46)
Écrivain, et poète	L'écrivain dans une réflexion métagoétique sur l'acte d'écrire et sa propre écriture : « <i>O ¡Quánto ay que decir! mas no conviene / que en sátira esta carta se convierta / de sátira el estilo sólo tiene.</i> » (v. 154-156). Intertextualité, référence à Garcilaso (lui-même reprenant Pétrarque) : « <i>mas quando a contemplar bueluo los años / que de mi vida digo que pasaron</i> » (v. 1-2).	Il compte donc sur les connaissances du destinataire en matière de genre poétique.	Il s'adresse à son destinataire en s'excusant d'écourter son poème en expliquant que ce dernier ne doit pas prendre la forme d'une satire.
L'être humain « je » et « nous »	Le poète se présente ici en tant qu'homme parmi les hommes, assujetti aux mêmes lois du destin, de la Fortune : « <i>ésta mi vida para que es guardada primo, ¿a qual fin la tiene o paradero la lei del hado mio destinada?</i> » (v. 82-84).	Le récepteur est un <i>alter ego</i> , Lucas, qui en tant qu'homme est soumis aux mêmes lois du destin.	Au-delà des affinités et du lien de parenté, le partage d'une même condition permet d'associer Lucas à ses réflexions.

Augmentation du degré de fictionnalité

<p style="text-align: center;">Sujet lyrique</p>	<p>Projection poétique du poète en « pèlerin » sur le « chemin de son existence », référence claire à fray Luis de León dans ces vers inauguraux du poème (v. 2-6.) : « [...] <i>dudoso peregrino del hado y de la suerte mal segura</i></p> <p style="text-align: center;"><i>A començar de aqui nuevo camino y aquella senda que seguir me ordena la inexorable lei de mi destino »</i></p>	<p>Lucas a jugé, au préalable, favorablement sa décision de s'en retourner à Rome : « <i>Tú la [la senda] has juzgado necesaria y buena, / y yo también la juzgo necesaria »</i> (v. 7-8)</p>	<p>Relation amicale et sur un plan d'égalité. Le locuteur démontre son point de vue et cherche l'assentiment du destinataire. Pas de référence à une précédente correspondance.</p>
<p style="text-align: center;">L'homme vertueux</p>	<p>La figure de l'homme vertueux pris dans un âge de fer, où la sincérité et la vérité ne sont pas des valeurs partagées et estimées : (v. 106-108) « <i>No sé viuir, no sé viuir, vencido ya me confieso a las dificultades del siglo mentiroso en que e nacido. »</i></p>	<p>Ici, le destinataire n'incarne pas la figure d'opposition du courtisan. Il est un allié, un soutien implicite et muet.</p>	

Nous pouvons donc en déduire qu'au sein de ces deux tercets inauguraux, Hernando de Soria Galvarro s'affuble de différents masques, différentes voix, dont l'objectif est de rendre au mieux l'illusion de non-fictionnalité. Il est lui et sa projection poétique, tout à la fois homme et dépossédé de son identité car il peut devenir figure poétique, confortant sous sa plume le legs d'autres poètes avant lui.

Aussi est-il intéressant désormais de comparer ces quelques vers déjà cités, à l'ouverture de la *Epístola moral a Fabio* :

*Fabio, las esperanzas cortesanas
prisiones son do el ambicioso muere
y donde al más activo nacen canas;*

*el que no las limare o las rompiere
ni el nombre de varón ha merecido,
ni subir al honor que pretendiere. (vers 1-6)*

Il n’y a pas ici de présentation de la situation d’énonciation (le salut au destinataire est très succinct, « *Fabio*, ») mais une entrée en matière presque directe sur un contenu philosophique et moral, sur un ton doctrinal et sentencieux d’ordre général. D’ailleurs, l’emploi des articles définis à valeur globalisante : « *las esperanzas* », « *el ambicioso* », « *al más activo* » témoignent de ce parti pris. Grâce à un degré de fictionnalité plus important de l’épître, le poète devient la voix d’une tradition, l’expression consciente et volontaire du « *sedimento cultural de siglos* » pour citer Montserrat Escartín Gual qui se concentre, dans son article « *De paisajes, epístolas y exilios* »¹⁷³, sur les échanges entre paysage et culture en poésie. D’ailleurs, Claudio Guillén, à l’occasion de ses travaux traitant aussi de la question du paysage, se posait la même question : « où termine la nature et où commence la culture ? ». Nous sommes en présence d’une réflexion analogue à la nôtre, en tant que l’écriture du paysage résulte de la somme des perceptions des différents rôles assumés par l’auteur. Le paysage sera donc, toujours dans une plus ou moins grande mesure — n’oublions pas le rôle de la tradition, du précepte d’*imitatio* — le fruit de l’expérience qu’en a fait le poète dans sa vie, dans ses lectures (l’héritage littéraire). Pourtant, le paysage appartient aussi au sujet lyrique, libre de l’interpréter sur le plan esthétique. Où commence l’intime et où termine le général, en d’autres termes, qui est la voix poétique, et dans quelle mesure est-elle l’expression d’un « je » singulier ou d’une tradition, d’une culture ? Individu ou culture, intime ou général ? Il n’existe pas d’instrument de mesure nous fournissant la part exacte occupée par chacun, néanmoins les indices textuels déjà relevés dans l’Épître de Hernando de Soria Galvarro mettent en relief la stratification de la voix poétique et l’imbrication des différents éléments qui la structurent : les instances se multiplient, en effet, dans les six vers inauguraux. Observons alors — afin de préciser au travers de l’étude des paysages — la présence du « je », d’une perception intime, ou son absence et la place tenue par les « lieux du lieu », ou encore le facteur culturel, les descriptions de la cour et du courtisan puis du lieu de retraite dans le cas de l’Épître morale d’Andrés Fernández de Andrada ainsi que dans celle de Hernando de Soria Galvarro :

La cour :
 (« *E. M. a Fabio* », v. 52-54)

*Triste de aquel que vive destinado
 a esa antigua colonia de los vicios,
 augur de los semblantes del privado.*

¹⁷³ Monserrat ESCARTÍN GUAL, « De paisajes, epístolas y exilios: la mirada crítica de Claudio Guillén », *Propaladia*, n° 3, Archivo de Investigaciones y Teoría Literaria siglos XVI - XVII, 2009, p. 74-85.

Le lieu de la retraite :
(« *E. M. a Fabio* », v. 127-129)

*Un ángulo me basta entre mis lares,
un libro y un amigo, un sueño breve,
que no perturben deudas ni pesares.*

Dans cet extrait, la cour, ainsi que le lieu de la retraite, deviennent « culture », c'est-à-dire qu'ils sont appréhendés comme le fruit d'un l'héritage moral et littéraire. L'épître étant devenue le genre où se confrontent deux univers, deux façons de vivre, celle du courtisan et celle du sage. L'échange épistolaire est propice au développement d'une argumentation unilatérale visant à convaincre le récepteur muet. Si l'on affirme qu'un texte est un héritage littéraire, s'il s'inscrit dans une tradition, c'est qu'il en emprunte des idées, des lieux, des motifs, et des métaphores connues et reconnues par le lecteur avisé de l'époque. La *Epístola moral a Fabio* pousse à l'extrême ce discours à la fois conceptuel et métaphorique. La cour et le lieu de la retraite sont dématérialisés. La cour est la « colonie des vices » et le courtisan cherche à « augurer de son avenir en interprétant, à même son visage, les expressions du favori ». De même, pour son havre de paix, un « angle entre ses lares », où lui suffisent dans l'ordre, un livre et un ami. La polysémie du terme « *sueño* », enrichie d'une longue tradition dans les arts espagnols, signifie tant le songe, que le sommeil ou le rêve, et par extension rejoint le concept d'espoirs et d'attentes inassouvis « *las esperanzas* ». Pas de paysage ici, juste des idées, des métaphores et l'héritage culturel néostoïcien. On ne peut que relier ce degré de métaphorisation et de conceptualisation du langage à la particulière situation d'énonciation de la *Epístola moral a Fabio*, où la première personne s'apparente, non plus à une projection poétique de son auteur, mais à une figure poétique qui prend vie dans cette Épître. La distanciation de cette figure lyrique tendant à se désincarner se ressent par le biais d'une écriture privée de descriptions et de références à une quelconque matérialité.

Si le sage de l'Épître est un homme retiré du monde, Hernando de Soria Galvarro, quant à lui, dans son Épître, se voit retourner au service des puissants et regrette, comme on l'apprend dans les vers 121-126 du poème, que son père, qui fut par ailleurs trésorier de la Maison de la Monnaie, l'institution de la ville où l'on frappait la monnaie, ne lui ait pas laissé un héritage suffisant pour mener à bien son idéal de retraite qu'il énonce alors jusqu'à la fin du poème, vers 229. Sa vision d'une existence eudémonique passe par un projet tout autre, bien plus concret que celui que nous propose le locuteur retiré de l'Épître morale à Fabio, alors que ce dernier fait l'expérience quotidienne de l'exil de soi. Hernando de Soria Galvarro, dans le texte, fait part à son cousin de son intention de se retirer, à la condition qu'il ait « *alguna*

rentilla o pinsi3n cierta » (vers 159). Il compose le lieu et les activit3s auxquelles il vaquerait avec force d3tails et en y ins3rant le r3cit de souvenirs personnels, comme, par exemple, celui des promenades en compagnie de Francisco de Medrano, po3te et grand ami. Il d3crit ce couvent, qui se situerait dans une petite bourgade voisine de la ville « *aquel convento / que de tres millas la gran ciudad vezina / tiene, [...]* » (vers 184-186) et qui surplomberait les ruines d'It3lica. Il s'agit tr3s probablement du Monast3re de San Isidro, dont il ne donne pas le nom mais que son destinataire doit conna4tre. La mention des ruines d'It3lica convoque le souvenir de ses r3flexions en compagnie de Francisco de Medrano. Le motif des ruines est tr3s pr3sent dans la po3sie lyrique du Si3cle d'or depuis Garcilaso et Gutierre de Cetina qui, les premiers, l'import3rent d'Italie, afin d'illustrer l'irr3m3diable fuite du temps et ses ravages :

*Do ve el mudo silencio la ruina
de It3lica desecha que conserua
rastros de la alta magestad latina,*

*y el grande Anfiteatro a quien reserua
forma el tiempo y assientos leuantados,
mas cubiertos de malua y de vil ierua.*

*Acu3rdome de estar all3 assentados
muchas vezes Medrano y yo viniendo
de su hazienda, cerca, aunque cansados, (vers 187-195)*

L'auteur passe habilement de la localisation du monast3re 3 l'introduction du motif litt3raire reconnaissable des ruines, adapt3 cependant au contexte local, celui d'It3lica, auquel Rodrigo Caro a d3di3 sa c3l3bre chanson. Ensuite, il fait appel, non plus 3 la m3moire litt3raire collective, mais 3 sa propre m3moire pour r3veiller le souvenir de Francisco de Medrano et de sa proche propri3t3 de Mirarbueno. Cette parenth3se si intime dans un texte de facture morale, c'est-3-dire ayant une port3e philosophique, est rendue possible par la situation 3nonciative de l'3p4tre qui sous-tend l'existence d'un destinataire 3nonc3 et complice 3 qui l'auteur peut naturellement se confier.

L'3p4tre de Hernando de Soria Galvarro est un lieu de convocation, un laboratoire po3tique, o3 se m3lent diff3rents niveaux d'3criture, diff3rentes voix. Hernando, le po3te, la voix

poétique, la figure littéraire représentent autant de strates qui viennent enrichir le propos et contribuent à l'élaboration d'un locuteur complexe dialoguant avec son cousin et ami, avec tout lecteur potentiel et se référant également aux poètes qui l'ont précédé. Au-delà de l'appropriation d'une culture, d'un patrimoine poétique, le « je » se consolide dans le texte en une entité unique, aux particularités inaliénables, qui s'écrit par exemple dans le souvenir d'une amitié. C'est donc, tout à la fois, le sujet historique, la voix poétique, le poète qui composent ces vers où se mêlent différents degrés de fictionnalité.

En poésie, on ne peut alors penser en termes de frontière ce qui relève du réel et du poétique, de l'auteur et du sujet poétique, mais plutôt identifier, grâce aux poèmes, des ambiguïtés, des superpositions et des enchevêtrements. Entre les lignes d'une épître poétique, cette pluralité est d'autant plus complexe que, par sa forme générique, elle présuppose une situation d'énonciation, émetteur-récepteur faussement univoque. La voix lyrique, qu'elle soit celle de l'auteur à peine masquée, ou qu'elle sollicite une figure poétique telle que celle du sage retiré, emploie un discours différent en fonction de ce degré de fictionnalité dans lequel elle se place. L'analyse du discours, de la lettre même du poème, reste la meilleure façon d'appréhender ces textes littéraires, que sont les épîtres, où l'auteur, sujet historique, prétend s'écrire, à la première personne, sans passer par le prisme déformant de la poésie bien qu'écrivant dans une langue poétisée.

Par ailleurs, la présence d'un sujet récepteur n'est pas le propre de l'épître. En effet, une ode peut s'adresser, elle aussi, à un destinataire. Nous pensons par exemple aux Odes de Francisco de Medrano, ou encore à la *Redondilla* de don Francisco de Borja, Prince d'Esquilache, commençant ainsi : « *Hoy, Silvio quiero trocar /la corte por el aldea* ». Cependant, l'artificielle assimilation entre le nom de l'auteur et la voix poématique n'est pas aussi directe ni évidente que dans le genre épistolaire.

On l'a compris, la grande majorité des compositions progressent donc suivant un antagonisme entre deux hommes ou figures dont les perspectives personnelles se font face. Ce mécanisme polarise, au sein des textes, la traditionnelle confrontation (sur le plan des idées mais aussi dans la lettre du texte) entre *menosprecio de corte/del mundo* et *alabanza de aldea/de la vida retirada*. Nous évoquons l'idée de « figure » poétique, nous entendons par là, le recours à une personne anonymée, exemple ou contre-exemple de l'attitude philosophique du sage. Ces *figurae correctionnis* (modèles) ou contre-modèles surgissent en des points stratégiques des textes et commandent à l'organisation du raisonnement. Elles sont représentées, dans un souci de généralisation et de mise à distance d'une possible individualité, par des pronoms indéfinis et démonstratifs (« *Dichoso quien* » / « *el que* » / « *aquel que* ») dont la multiplicité apporte

de la variation dans la continuité grammaticale et thématique. Parmi ces *figurae correctionnis*, se distinguent principalement le laboureur, mais aussi le berger et le *vir prudens*. La voix poétique peut ne pas s'exprimer, dans le texte, par une première personne du singulier et, auquel cas, traiter le thème de la vie retirée du monde en usant des masques de ces figures poétiques, comme dans le sonnet de Juan de Arguijo, « *En segura pobreza vive Eumelo* », ou encore dans celui de Lupercio Leonardo Argensola « *Tras importunas lluvias amanece,* » ; sonnets où l'homme rustique, a priori dénué de préoccupations morales, vit selon les règles de la nature.

L'antagonisme entre l'éloge d'une vie retirée et la censure de la vie de cour n'est pas explicite dans tous les textes. De même, la voix poétique ne s'accomplit pas dans une nécessaire opposition avec un destinataire ou figure poétique reconnaissable. Certaines compositions délimitent l'espace d'un repli sur soi, d'un travail d'auto-persuasion et de mise à distance de la voix poétique avec elle-même et avec ce qu'elle a été. Ce travail est perceptible dans le choix des modes (entre le « réel » et l'idéal), des temps (matérialisation de la fissure entre le passé et le présent), et de l'endochronie de l'action. L'intertexte de la vie retirée du monde se partage ainsi entre quête d'un idéal et désir de retrouver un Âge d'or à tout jamais perdu.

En outre, le thème même de la vie retirée du monde, invite à un repli sur soi, en soi et à une réflexion qui peut prendre notamment la forme d'une confession. Ainsi, l'écriture et le travail sur soi émanent d'un cheminement parallèle. Un tel processus tend à effacer cette frontière entre « le moi qui écrit » et le « moi écrit », et ce, de manière encore plus évidente pour les poèmes du corpus impliquant un destinataire. C'est le cas des épîtres mais aussi de certaines odes. L'« illusion de non fictionnalité » fonctionne alors comme résolution apparente du conflit auteur/voix poétique, d'autant plus, lorsque le degré d'intériorité s'expose manifestement dans le texte en question.

Notre corpus se caractérise par une hétérogénéité des formes poétiques : nous avons déjà mentionné, dans ce travail, des épîtres, des sonnets, des odes, des élégies, jusqu'aux tercets de Luis de Góngora, texte se jouant des frontières entre les genres et formes poétiques. Ces constatations amènent à questionner ce qui fait le thème de la vie retirée du monde, ce qui le rend détectable et reconnaissable, et à concevoir la matrice d'un patron poétique, au-delà de la question du genre et de l'énonciation. L'antagonisme, plus ou moins implicite, entre la cour et la campagne, et ses conséquences sur l'écriture poétique, nous livrent une première hypothèse d'étude tant cette dichotomie apparaît comme indissociable du thème de la vie retirée du monde.

I. 3. L'antagonisme comme structure

Dans les poèmes du corpus, l'ensemble des strophes n'est pas voué à la description d'un programme de vie retirée du monde. Avant d'aboutir à la possibilité d'un idéal, avant d'en présenter les caractéristiques, les textes tendent à en démontrer l'absolue nécessité. Le thème constitue le point d'orgue des compositions, bien qu'il n'occupe pas, systématiquement, la plus grande partie des vers.

La fonction du « *menosprecio del mundo* » est avant tout contrastive. Dans les textes s'opposent donc, non seulement deux espaces, mais aussi deux types de personnes, deux conduites et, plus généralement, des valeurs morales antagonistes. La répartition de ces deux pôles ne suit pas un schéma préétabli. En effet, chez Horace, dans la seconde Épode, l'anti-modèle de l'homme d'affaires encadre le modèle vertueux du laboureur. La répartition de l'espace du poème est très inégale, proportionnelle, en somme, à l'espace dont peut disposer un habitant de Rome et un habitant de la campagne romaine. Ce schéma n'est pourtant pas le plus couramment utilisé. Or, du rapport entre les deux pôles, dans les textes, dépendent en grande partie les mécanismes d'écriture : le signe, le signifiant, est motivé par le cadre poétique dans lequel il s'inscrit et qu'il développe.

I. 3. 1. Andrés de Perea, « ¡Por cuán dichoso estado »

Dans le texte d'Andrés de Perea, par exemple, la voix poétique opère un constant va-et-vient entre l'existence du paysan et celle du courtisan. Dès les premiers vers, le lecteur perçoit la parenté horatienne :

*¡Por cuán dichoso estado
aquél puede tenerse
que con pobre possada está contento, (v. 1-3)
(e o] ó e o á a e á o [é o)*

Le sujet, introduit par le déictique « *aqué*l » (réminiscence du « qui » de majesté de la poésie latine), renvoie, dès lors pour le lecteur, à la *figura correctionis* bien connue du laboureur ou, du moins, de l'homme se contentant de peu. De plus, les sonorités du tercet exercent un impact contrastif : les trois occlusives sourdes (soulignées dans les vers cités) sont employées à chaque vers, et rythment une trame vocalique très homogène, particulièrement dans le

troisième vers. Les voyelles qui la composent (3 /a/, 5 /o/, et 4 /e/) délivrent le degré d'aperture le plus important. Les voyelles dites « fermées », selon la classification de Hellwag, sont exclues du dernier vers. Le tercet progresse donc en suivant une gradation vocalique. Le contraste voyelles ouvertes/consonnes occlusives imprime du rythme et accentue l'impact du lieu commun. En effet, le premier lieu commun du texte est énoncé ici, c'est celui que l'on dénomme par la formule « *vivere parvo*¹⁷⁴ ». Le clivage sourde/sonore souligne l'allégresse et la satisfaction d'une réussite morale (révélée par les voyelles ouvertes et sonores) fondée sur la capacité à se satisfaire de peu, d'une matérialité sobre (pondérée par les consonnes occlusives sourdes). Cet incipit est donc fondamental et relie la composition à une série textuelle bien connue. Cette inscription est si nette que la formulation du célèbre déictique « *aqué!* », empreint de solennité, s'avère suffisante, dans le poème, pour identifier le premier sujet. Celui-ci n'est reformulé qu'au vers 76, où il connaît de légères modifications¹⁷⁵, de sorte que le cadre de cette existence retirée du monde n'est développé, en tant que tel, que dans les premiers vers du texte :

*pues vive descuydado,
sin más entremeterse
en horas yanas que se lleva el yiento!* (vers 4-6)

« *El pobre* », sujet sous-entendu des verbes, est une *figura correctionis* souvent associée, comme c'est le cas ici, au monde rural. La coordination de la vibrante /v/ (soulignée dans l'extrait) et de la fricative /s/ (en gras) conforte la possibilité d'une existence naturellement exempte de tracas. Le portrait que brossait déjà Horace de ce paysan exerçant un travail physique, labourant la terre avec l'aide de ses boeufs, récompensé en fin de journée par le repos dans le giron familial, est fréquemment repris au Siècle d'or. Parmi les compositions ici sollicitées, nous citerons une nouvelle fois le sonnet « *Tras importunas lluvias amanece* » de Lupercio Leonardo de Argensola¹⁷⁶, la *Silva Al estío*, de Francisco Calatayud y Sandoval¹⁷⁷, ou encore la *Epístola a Elisio de Medinilla* de Lope de Vega¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Ce lieu commun est clairement exprimé aux vers 13-14 : « *Con un pobre sustento / está más satisfecho* ».

¹⁷⁵ En effet, au vers 76, le sujet se décale vers le fils de la *figura correctionis*, il est donc nécessaire de le mentionner : « *pero del pobre el hijo / muestra, en viendo a su padre, regozijo.* » (vers 76-77).

¹⁷⁶ Voir les vers 3 et 4 « *salta del lecho el labrador avaro / que las horas ociosas aborrece.* » et 9-11 :

*Vuelve de noche a su mujer honesta,
que lumbre, mesa y lecho le apercibe,
y el enjambre de hijuelos le rodea.*

¹⁷⁷ Dès les vers 3-6, le cliché du laboureur laborieux est présenté par Calatayud :
ya el labrador gozoso,

À la suite de ce passage introductif décrivant succinctement les lieux communs du laboureur et son environnement, la perspective s'inverse, de sorte que la voix poétique dresse l'inventaire de tout ce qu'un tel mode de vie épargne à ce laboureur. Aussi, les verbes sont-ils tous accompagnés d'une tournure négative, ou d'un adverbe comme « *nunca* » (v. 25) ou « *jamás* » (v. 31) : « *no embidia de los reyes* » (v. 9), « *Nunca le da tristeza / tener poco dinero,* » (v. 25-26) « *ni jamás le atormenta / ver de su casa ausente / a su fingido amigo* » (v. 31-33), « *El oficio encumbrado / no pretende en palacio,* » (v. 37-38), « *No negocia las plaças, / las ricas dignidades,* » (v. 50-51), « *no quiere fantasías,* » (v. 124). Et, enfin, elle énumère les multiples objets qui encombrant les palais « *no pueden yguarse* » (v. 83), « *no le pueden notar en una tilde* » (v. 101), et « *no se ygulan en suma* » (v. 106). Ces négations anaphoriques successives en listant ce à quoi échappe le « pauvre » suggèrent, par opposition, l'ampleur des pénibles obligations attendant le courtisan. Les anaphores ne se cantonnent pas aux négations et sont complétées par la récurrence des conjonctions « *pues* » et « *pero* », celles-ci sanctionnant le contraste et affirmant la structure visant à démontrer la supériorité d'une existence sur l'autre. La conjonction « *pues* » se teinte ici d'une valeur explicative, dans la mesure où elle fonctionne comme un étai discursif qui scande la charpente mentale du discours poétique :

pues le son más sabrosos sus bocados / que todas sus perdizes, (v. 22-23)

pues sólo le conviene / aquello con que puede sustentarse (v. 85)

pues en ellas reposa (v. 99)

pues quando tenga levantado el pecho, (v. 125)

Ces anaphores interviennent comme justification, à la suite des verbes introduits par une négation, afin d'étayer la portée des arguments. La construction récurrente structure

*que su esperanza a colmo ve premiada,
gracias da a sus fatigas,*

¹⁷⁸ Comme en témoignent les vers 46-54 :

*Dichoso aquél, que las lucientes rejas
arrima a las paredes ahumadas,
mas debajo de pajas, que de tejas:*

*Y las coyundas fuertes desatadas,
al macilento buey el heno arroja,
las piernas al pesebre reclinadas,*

*Mientras que su muger, del fuego roja,
que del afeyte no, con los manteles
su capotudo ceño desenoja.*

littéralement le texte, à l'instar des occurrences de « *pero* », ici en tant que conjonction à valeur adversative, transition usitée par le poète afin de basculer d'un univers à l'autre : « *pero del pobre el hijo* » (v. 74), « *pero al pobre humilde* » (v. 100), « *pero el rico de fama* » (v. 110), « *Pero el pobre en sus días* » (v. 124). Les articulations du texte sont axées sur ces conjonctions dont on dénombre quatre occurrences de chaque. Le discours se pose et s'expose alors dans ce clivage où il puise sa dynamique interne et sa construction obligée.

L'éloge de la vie retirée du monde n'est donc pas tant façonné par la description de l'univers du laboureur mais par la censure de la vie du courtisan : entre ces pôles, le poète tisse une trame comparative et contrastive. Aussi, des comparaisons intensifient le rapport d'inégalité entre les deux sphères. Nous relevons, tout d'abord, dans les trois premières strophes, quatre comparatifs de supériorité : « *está más satisfecho / que los grandes con todos sus banquetes;* » (v. 13-14), « *les entra en más prouecho / que a ellos las dulces salsas y saynetes;* » (v. 16-17), « *pues le son más sabrosos sus bocados / que todas sus perdizes,* » (v. 22-23), « *quiriendo más ser pobre / que dar señas del oro o rubio cobre* » (v. 35-36). Puis, aux vers 83 et 106, le verbe « *yguarse* » (déjà cité plus haut) prolonge, à son tour, la mise en regard du courtisan et de l'agriculteur.

Les accumulations des vers 63-66, 76-82, 102-105, 128-136 énumèrent une longue liste d'objets, d'entraves, et de raffinements de la cour. La dilatation de l'espace poétique dévolu à ce pôle signifie la démesure et la prépondérance des contraintes auxquelles est soumis l'homme de cour. Bien que l'espace textuel le plus important soit consacré à décrire la vie du courtisan, le thème central, demeure, à nos yeux, celui de la vie retirée et rustique du paysan. En effet, il est désigné comme sujet de la majorité des verbes —par le biais d'un artifice langagier étant donné que ces mêmes verbes d'action, précédés de tournures négatives, livrent un programme en creux. Par ce jeu de l'écriture, la voix poétique s'attarde, tant sur le fond que sur la forme, sur les contraintes du courtisan : une perspective en contre-pied de la tradition horatienne.

I. 3. 2. Antonio Enríquez Gómez, alias Francisco de Zárata, *Canción, Excelencias del retiro en el campo* : mélange des deux pôles thématiques dans le tissu textuel

Le thème de la vie retirée du monde est la somme de l'éloge d'une vie simple et agreste et du mépris du monde. Une telle ambivalence marque de son empreinte l'écriture des textes. En

effet, si le bonheur est le but ultime, il ne peut être atteint que dans une pleine conscience. Cette conscience s'acquiert à la faveur de ce que l'on abandonne derrière soi. Ainsi donc, la vie retirée du monde consiste en un retour : d'où l'importance du sol maternel et de la propriété dont on hérite. Dès la seconde Épode d'Horace, l'homme rustique heureux n'existe que dans la vision de l'homme urbain. À l'instar du texte d'Andrés de Perea, Antonio Enríquez Gómez, alias Francisco de Zárata¹⁷⁹, travaille cette poétique de l'affrontement qui tend à démontrer la supériorité de son mode de vie sur celui de la cour. D'ailleurs, la lecture du premier et du dernier vers de la composition valide son propos : « *Humilde albergue mío* » (v. 1) et « *¡Oh mil veces dichoso albergue mío!* » (v. 116). L'épanadiplose encadre le poème qui progresse en suivant la répétition de formules en fin de strophes et en début de vers, formant ainsi la trame vouée à lier les deux mondes : celui qu'il a quitté (la cour) et le sien. Les trois premières strophes, au fil desquelles le poète donne à voir le lieu de sa retraite, développent les clichés métaphoriques du *locus amoenus* : les « *arroyuelos* » (v. 2), les « *montañas* » (v. 3), « *el bosque* » (v. 4), « *las flores* » (v. 9), « *las vegas* » (v. 19), les troupeaux de « *ovejas* » (v. 26), et « *corderillos* » (v. 27), les oiseaux « *los pardillos* » (v. 30). Elles sont reliées entre elles par l'homéotéleute, au treizième vers de chaque strophe « *ya vuelvo á vuestra santa compañía.* ». Le thème du *menosprecio de corte* s'insère à l'ouverture de la quatrième strophe comme cause du retour « chez soi » et « en soi » : « *Fuime a la corte, y vuelvo* » (v. 39). La composition même du vers marque l'importance du verbe « *volver* » : « *Fui /me a /la /cor/te, y /vuel/vo* », sur le plan métrique, la rupture ne s'effectue pas au niveau de la virgule mais à la première syllabe de « *volver* ». Le verbe se situe en position de contre-rejet, formant un élément isolé, en relation avec le vers suivant à la manière d'un enjambement : « *vuelvo / de mi engaño corrido* » (v. 39-40). Cette situation est

¹⁷⁹ Antonio Enríquez Gómez (Cuenca 1600 - Séville 1663) est en effet également connu sous le pseudonyme de Francisco de Zárata. Afin d'échapper à l'Inquisition, cet auteur « marrane », accusé de cryptojudaïsme dut fuir l'Espagne avant d'y revenir sous une fausse identité. Elisa Domínguez de Paz, dans son article sur la polémique autour de l'identité d'Enríquez/Zárata nous en apprend davantage sur cette figure peu commune des Lettres espagnoles du Siècle d'or :

Era hijo de un judeoconverso portugués condenado por la Inquisición, dada su condición de marrano o anus. Siendo joven, en Sevilla, se hizo llamar Enrique Enríquez de Paz. Se dedicó al estudio de las humanidades y antes de cumplir los 20 años se alistó en la milicia, llegando a alcanzar el grado de capitán, y recibió los hábitos de la orden lusa de San Miguel. En 1618 contrajo matrimonio con Isabel Basurto, cristiana vieja, fijando su residencia en Madrid, donde frecuentó el círculo de Lope de Vega. [...] En 1636 huyó a Francia por la ruta conocida como "la senda del marrano" al ser considerado sospechoso de cryptojudaísmo. [...] Como judío sefardí, Antonio Enríquez se sentía muy apegado a su país natal; de modo que en 1649, bajo el nombre de Fernando de Zárata, regresó a España de forma subrepticia [...]. No en vano pudo ver cómo la Inquisición de Sevilla le quemaba en efigie el 14 de abril de 1660, acusado de judaizante.

(p. 46- 47)

Elisa DOMÍNGUEZ DE PAZ, « La polémica Zárata/Enríquez Gómez (a propósito de la censura de *La conversión de la Magdalena*) », *Cincinnati Romance Review*, 37, Spring, 2014, p. 45-66.

d'autant plus révélatrice qu'elle fait office de lien avec l'épiphore de la strophe et du vers antérieurs : or, c'est bien là toute la signification du verbe. La transition entre les deux mouvements du texte est donc assurée par un verbe qui, dans sa propre signification, implique l'idée d'un mouvement, d'une transition, d'un retour vers l'origine. Le poète, à partir de ce même vocable, recrée un écho de la vie passée en même temps qu'une projection dans l'avenir, comme le corrobore, trois vers plus avant, l'allitération suivante :

*Con la vista revuelyo
vuestro sitio florido,
 por ver si estoy en yos, ó me he engañado. (v. 42-44)*

De plus, la dérivation (« *re/vuelvo* ») à partir du verbe « *volver* » et de l'afixe, le préfixe « *re-* », révèle la possibilité des jeux, sur la forme et le sens du vocable, ainsi que toute sa portée herméneutique. « *Revuelvo* » à la fois un écho de « *vuelvo* », prolonge l'idée de mouvement : le retour devient recherche. Le caractère pressant de cette quête du lieu et de soi est validé par la synesthésie née du glissement entre la « *vista* » (la vue) et « *revuelvo* » commandant à une vision cette fois mentale. L'auteur sollicite, à plusieurs reprises, des polyptotes, toujours au sein d'une même strophe, en suggérant la polysémie possible à partir d'une même racine lexicale, utilisée tantôt pour célébrer, tantôt pour censurer. Le verbe « *vengo* », par exemple, est utilisé en tant que semi auxiliaire dans les deux cas suivants, pourtant, il y requiert des nuances différentes. Dans sa première occurrence, au vers 54 : « *entré en el mar y vengo mareado* » il est hyponyme de « *estar* », impliquant un état résultant de la proposition précédente « *entré en el mar* ». Dans la seconde, au dernier vers de ce même treizain, « *quietud, no vengo a inficionar tu día,* », sa valeur est prospective, énonce une résolution. Ainsi, un même verbe, employé dans des acceptions différentes, au sein d'une même strophe, ébauche une connexion entre les conséquences du passé de la voix poétique et l'avenir qu'elle envisage.

Un autre exemple s'impose à nous dans le septième treizain. La voix poétique s'adresse, de manière réitérée, à une Babel qu'il laisse derrière lui « *y así, te deajo,* » (v. 77) :

Viva en ti quien desea (v. 78)

viva en ti quien se emplea (v. 81)

viva en tu soberano / albergue quien procura / muerte menos segura (v. 84-86)

viva_en tu_ altivo nido / un necio entremetido (v. 87-88)

que yo, sin tu maraña, / daré hilo vital a mi cabaña. (v. 89-90)

Les quatre anaphores développent deux hypozeuxes. La répétition de ces schémas syntaxiques similaires prononce l'effet de surprise né de la clause au vers 89 : la conjonction « *que* » introduit un changement de rythme en supprimant la synalèphe présente dans les quatre vers anaphoriques. De plus, la répartition des syllabes accentuées ne reprend pas le patron prosodique le plus fréquent du castillan (*da/ré / hi/lo vi/tal /a /mi / ca/ba/ña/*). Le vers rappelle cet élan vital auquel il fait lui-même référence : « *hilo vital* », l'adjectif dérive des verbes anaphoriques « *viva* ». Cette mise en exergue est rehaussée par une trame vocalique dense (onze voyelles pour douze consonnes), dans laquelle prédomine la voyelle -a- (a e i o i a i a i a a) et d'où se dégage une harmonie musicale. Cet élan vital, loin d'imaginer une apocatastase, insiste, à quatre reprises, sur le mode de vie erratique (le *locus communis* du monde immonde, et du monde à l'envers) dans lequel cette Babel est plongée. Pourtant, la voix poétique renonce à modifier cet environnement néfaste, et —non sans cynisme— y invite (« *viva* ») quiconque refuse de vivre en sachant qu'il va mourir : « *quien procura muerte menos segura* » (v. 86).

Les sonorités et les dérivations admettent donc ce resserrement du tissu argumentatif en mêlant des thématiques opposées dans leur signification. L'écriture, si elle se fonde sur l'opposition, ne se réduit pas pour autant à une écriture du divorce. L'antagonisme du poème réside dans sa capacité à mêler, dans la syntaxe, deux pôles incompatibles sur le plan du signifié. Si l'ici s'oppose à l'ailleurs, les deux espaces sont uniquement référencés par des adverbes fonctionnant par paire, or l'exemple le plus parlant se trouve à l'avant dernier vers du poème : « *Siempre aquí es primavera / y allá todo es estío...* » (v. 114-115). Avant d'aboutir à une telle conclusion, ce système binaire connaît une accélération progressive dans la dernière strophe (reproduite ci-dessous) concluant à l'enracinement de « l'ici » en réponse au « là-bas » des vers 65-66 (« *Quédate allá, edificio / de babeles formado,* ») :

*Aquí vivo seguro
del trato y del engaño
hydras sangrientas de la fe traidora.
Aquí vivo seguro
del mayorazgo extraño,
y heredero del Sol y de la Aurora.*

*Aquí la verdad mora:
allá, si bien se mira,
 se mezcla la mentira
 con la lisonja fiera.
 Siempre **aquí** es primavera
 y allá todo es estío...
 ¡Oh mil veces dichoso albergue mío! (vers 104-116)*

Nous relevons donc trois occurrences anaphoriques de « *aquí* » et une seconde apparition de « *allá* » au vers 111, avant la phrase conclusive entremêlant le couple de déictiques¹⁸⁰. Nous ne sommes donc pas en présence, dans notre extrait, d'un couple habituel, car il emploie un adverbe se terminant par le phonème /i/, *aquí*, et un second se terminant, quant à lui, par le phonème /a/, *allá*. Il nous semble que le choix de marier deux déictiques extraits d'une série différente se rapporte à cette intention, de la part du poète, de faire coïncider le message et la forme. Non seulement ces déictiques font sens dans un rapport contrastif, mais encore sont-ils un couple impossible sur le plan du signifiant. La polarité entre l'ici et l'ailleurs est absolue, et pourtant ils ne font sens, dans la situation d'énonciation — c'est le propre des déictiques — que l'un par rapport à l'autre. Tout comme la saveur particulière du monde rural pour un ancien courtisan, l'un donne du relief à l'autre. Le signifié se déchiffre dans le signifiant : Amélie Piel, qui a étudié les déictiques et a comparé les formes qu'elle nomme « simples » et les formes « lourdes », part du constat suivant :

En premier lieu, celui [le constat] de formes déictiques simples este, ese qui entrent en contraste avec des formes lourdes obtenues par renforcement préfixal : celui de la particule épideictique aqu- issue de l'adverbe présentatif latin ECCE. [...] Cet élément s'avère

¹⁸⁰ Marie-France DELPORT a démontré que le système des déictiques espagnols, souvent considéré comme fonctionnant à partir de trois formes *este / ese / aquel*, tout comme les « adverbes de lieu » *aquí / ahí / allí*, se structure en réalité autour de deux couples d'opposition. « Quand deux et deux font trois : le système espagnol des déictiques », *Vues et contrevues, Actes du XII^e Colloque international de Linguistique ibéro-romane, Université de Haute-Bretagne-Rennes II, Limoges, Lambert-Lucas, Collection Libéro, 2010, p. 52-66*. Voici ses conclusions :

D'une part, donc, un couple dont le lien se lit dans les signifiants, constitué d'un premier terme este et d'un second, ese, dérivable du premier par allègement d'une consonne. D'autre part, un couple "de rencontre", qui réunit deux éléments, este et aquel autonomes l'un par rapport à l'autre, distincts et égaux l'un en face de l'autre. Dépassant l'exploit des trois mousquetaires qui, chacun le sait, étaient quatre, les déictiques, tout en n'étant que trois, n'en parviennent pas moins à constituer, sémiologiquement parlant, deux couples. (Ibid. p. 64).

Elle aboutit à cette conclusion moyennant un travail sur le signifiant. Toujours d'après elle, « l'espagnol ancien opposait les couples *acá* et *allá* d'une part et *aquí* et *allí* d'autre part » (*Ibid.* p. 64).

caractéristique du système car on le retrouve sous diverses formes dans d'autres déictiques (aquí, acá, aquende, acullá)¹⁸¹.

Ce « renforcement préfixal » génère ce qu'elle désigne comme un « filtre contrastif ». En effet, si l'on décompose *aquí*, on obtient deux phonèmes opposés : /a/ le plus ouvert et le phonème /k/, le plus fermé, non seulement de l'« instrument préfixal¹⁸² » mais, plus généralement, du système phonologique de l'espagnol contemporain (c'est une occlusive vélaire sourde). Ce filtre, tant sur le plan du signifiant que sur celui du signifié, sépare et rend opposable une notion soit, dans notre cas, le lieu de la retraite, à tout le reste des entités de la même définition, c'est-à-dire, ici, non plus seulement la cour, mais le monde en général. Par opposition, *allá*, maintient la même voyelle (d'aperture maximale) dans le préfixe et le suffixe : le phonème ouvert /a/. La latérale alvéolaire est un phonème ouvert, le plus proche du système vocalique : elle n'exerce donc aucune fonction contrastive. Le déictique *allá* fait donc référence à tout le reste du système dans lequel il est convoqué : *allá* représente le monde, l'ailleurs, tout ce qui n'est pas l'ici. Cette perspective est d'autant plus concluante en considérant le vers 115 de Francisco de Zárata : « *allá todo es estío* », on comprend que le signifiant abonde dans le sens du signifié, celui de l'indétermination. Cette totalité du monde, moins l'ici, désincarnée, se déploie comme une dystopie stérile. Il est de tradition dans la poésie espagnole de considérer le vocable « *verano* » dans son sens étymologique de « *ver annus* » : la saison où tout renaît, c'est-à-dire, le printemps. Il est fréquemment opposé à l'« *estío* », l'été dans sa période la plus intense (en général du 15 juillet au 15 août). La question climatique nourrit l'imaginaire poétique dans les textes andalous. La fraîcheur du climat et une nature féconde donnent, en effet, naissance à un imaginaire commun transposé à l'idéal de vie retirée¹⁸³. Rappelons l'enfance et la jeunesse sévillane de celui qui s'appelait encore Antonio Enríquez Gómez et connaissait, comme tout poète du cercle *hispalense*, la beauté du printemps mais aussi l'embrasement des étés dans la capitale andalouse. La dernière strophe, reproduite plus haut, étaye l'idée que l'« ici », organisé par la triple anaphore introduite par « *aquí* », possède une valeur intrinsèque (celle-ci correspond au *locus amoenus* des trois premières strophes) et une valeur contrastive, compte tenu de ce qu'elle

¹⁸¹ Amélie PIEL, « *Quillotro, quillotranza, quillotrarse, etc... ou quand les démonstratifs changent de camp* », Christian Lagarde et Philippe Rabaté (éds.), *HispanismeS*, n°3, janvier 2014, I, p. 102.

¹⁸² *Ibid.* p. 103.

¹⁸³ Nous pensons aux vers de Juan de Jáuregui, dans le texte *De la felicidad de la vida* que nous étudierons plus avant :

*cómoda habitación, que en el verano
el fresco admita, y en invierno el fuego,
atizado tal vez con propia mano; (v. 40-42)*

épargne à son occupant. Les tournures privatives « *vivir seguro de* » témoignent que la vie retirée se conçoit dans un rapport antagonique avec le monde ; pourtant, les deux thèmes demeurent indissociables l'un de l'autre, tant sur le plan du signifié que sur celui du signifiant.

I. 3. 3. Francisco de Zárata, *A la quietud de la vida de aldea*

Ce second texte de Francisco de Zárata réactive, une nouvelle fois, une philosophie de la dissidence : un réseau d'objections et de comparaisons est rendu possible par le biais de figures de style telles l'antithèse, le paradoxe ou les structures en chiasme. Ces figures font partie de l'arsenal rhétorique du poète afin d'orner cette écriture de l'incompatibilité. Le texte prétend être une réécriture du précédent, ou l'inverse. Les deux compositions s'unissent dans une filiation totale sur le plan sémantique : les mêmes sèmes, lexiques et prédicats qualificatifs. Voilà pourquoi il nous apparaît comme nécessaire d'étudier ces deux compositions, issues d'une même série textuelle, d'une même plume et partageant les mêmes champs sémantiques afin d'en déterminer les variations.

Le poème se compose de vingt-cinq sextets dont les rimes se répartissent en respectant le schéma : ABABCC. Dans les *sextillos* sont alternés les heptasyllabes et les endécasyllabes. La première constatation porte sur l'importance du *locus amoenus* : nous en retrouvons les prédicats métaphoriques habituels de la 2^e à la 9^e strophe. Chacun épouse un élément naturel unique et préservé de toute confrontation avec l'anti-monde. Dans le tableau suivant, nous avons identifié les différents mouvements du texte selon le découpage strophique que nous reproduisons ci-dessous :

Strophe	Thème et structure	
1	Apostrophe au destinataire et introduction du lieu de retraite de la voix poétique.	
2	« <i>Mi albergue</i> » (v. 7) (situation et environnement de la retraite),	Ces strophes sont dédiées au <i>locus amoenus</i> , chacun des éléments le composant est développé dans une strophe.
3	« <i>Cien ovejas</i> » (v. 13),	
4	« <i>el ruiñeñor</i> » (v. 21),	
5	« <i>los corderillos</i> » (v. 26),	
6	« <i>los arroyuelos</i> » (v. 32),	
7	la pêche « <i>a pescar [...] la trucha</i> » (v. 38-39),	
8	la chasse « <i>la perdiz</i> » (v. 44),	
9	le foyer, cœur de la cabane, « <i>fuego</i> » (v. 52) ,	
<u>La solitude du lieu s'oppose :</u>		
10	aux « <i>ciudades</i> » (v. 57),	Le lieu de la retraite est inscrit dans un rapport d'opposition avec d'autres éléments. Cette fois, au lieu d'apprendre ce qui le caractérise, on découvre ce dont il est préservé.
11	à l'ambition « <i>sin ambición profana</i> » (v. 61),	
12	à la vanité « <i>no son las vanidades</i> » (v. 69),	
13	aux vices « <i>triunfa de los vicios</i> » (v. 78),	
14	aux lieux de perdition « <i>Babeles</i> » (v. 82),	
15	aux monarchies souveraines,	
<u>La voix poétique expose les clivages entre leurs deux existences :</u>		
16	(apostrophe au destinataire : « <i>Fabricio</i> ») la pauvreté et la richesse,	Ici, sont comparés certains aspects matériels et concrets de la vie du destinataire et de la voix poétique.
17	les possessions,	
18	le réveil matinal	
<u>La voix poétique oppose :</u>		
19	la cupidité à la tranquillité,	Dans ce mouvement, la voix poétique met face à face son mode de vie et celui de personnages antagonistes.
20	sa vie à celle du courtisan,	
21	sa table à celle du Prince,	
22	son sommeil à celui du Prince,	
23	son réveil à celui du Prince,	
24	sa charrette au carrosse du Prince.	
25	Conclusion : son existence lui apporte une quiétude que ni la richesse ni l'ambition ne pourraient lui offrir.	

Dans le précédent poème de cet auteur, la quiétude constituait l'élément central. De la même manière que dans ce deuxième texte, les premières strophes exposaient exclusivement un *locus amoenus*, un endroit naturel et accueillant. Cependant, le divorce d'avec l'univers courtois s'établissait, dans le premier, sur une échelle temporelle : entre le passé et le présent retiré de la voix poétique, ainsi que sur une échelle géographique, entre « l'ailleurs » que représente la cour, et « l'ici » que représente la « cabane », son refuge. Or, dans le cas du second texte, il n'est pas fait mention d'un passé courtois. Rien n'indique que la voix poétique n'ait pas toujours vécu sur sa montagne. À partir de la dixième strophe, les dissensions entre les deux modes de vie sont patentes. Chaque clivage ne dépasse pas le cadre strophique. Néanmoins, suivant que les objections de la voix poétique sont adressées directement au destinataire ou bien dirigées contre des anonymes stéréotypés (l'homme de cour ou le prince), la structure des sextets diffère. Ces variations prouvent combien le mécanisme antinomique sert une matrice poétique puissante. La confrontation favorise l'évolution et la continuité du thème en altérant les structures et en bouleversant les perspectives de l'énonciation, par exemple.

Au cours des strophes 16 à 19, les existences divergentes de Fabricio et de la voix poétique se chevauchent d'un vers à l'autre, voire s'entremêlent au sein d'un même vers. À l'inverse, dans les sixains 19 à 24, l'écriture polarise les points de vue en scindant les strophes en deux, suivant une structure réitérative. Nous proposons, de ce fait, de comparer quelques-unes d'entre elles, afin de faire la lumière sur ces différences. Voici les vers 91-96, du seizième sixain, ils correspondent à un moment charnière du poème, où la voix poétique interpelle Fabricio :

*Fabricio, si eres rico,
mira bien el caudal que aquí poseo;
y luego te suplico
que me digas quién gana en este empleo;
que yo con mi pobreza
soy más rico que tú con tu riqueza.*

Nous avons souligné, dans cette strophe, tout ce qui a trait au destinataire, et avons mis en gras les mentions au destinataire. Les deux pôles énonciatifs sont imbriqués, au point que, au vers 96, l'un et l'autre forment les deux parties d'une même comparaison. Nous sommes en présence du seul exemple où comparé et comparant cohabitent au sein du même vers. Dans le

reste de la composition, le comparant n'est généralement pas exprimé, il est sous-entendu, ou bien énoncé plus en amont. À titre de référence, nous citerons le vers 132 : « *duermo en mi choza mucho más seguro* », ou bien les vers 137-138 : « *que yo con mejor salva / recuerdo cuando me despierta el alba* ». Dans les deux cas, l'autre partie de la comparaison se situe aux vers précédents, dans la première moitié des strophes. À l'inverse, dans la seizième strophe, le rapport entre destinataire et destinataire se montre plus étroit et moins radical, sur le plan de l'écriture, dans l'espace strophique. Nous en déduisons l'impact de la charge émotionnelle : ce rapport affectif —par conséquent moins théorique— brouille les constructions argumentatives précédentes, qui n'en deviennent pas moins efficaces. N'oublions pas que ce texte n'est pas considéré comme une épître, mais que, par plusieurs aspects, il rappelle ce genre du dialogue non correspondu. D'ailleurs, la dix-septième strophe, en est une parfaite illustration :

*¿Tienes muchos criados?
pues no te envidio sin tener ninguno.
¿Tienes muchos ducados?
pues en mi choza no hallarás ni uno.
¿Tienes quietud? Ninguna.
Pues búrlome por Dios de tu fortuna. (vers 97-102)*

Un interrogatoire composé de trois questions rhétoriques, de trois déductions, et d'une seule « réponse » : « *Ninguna* » (v. 101). La voix poétique répond donc en lieu et place de son ami. La double hypozeux réitère une tournure interrogative et l'anaphore de la conjonction « *pues* ». Cette dernière affirme, tout à la fois, l'apparence conversationnelle et, en tant que connecteur logique, l'implacable supériorité de la quiétude sur la possession. Le verbe « *tener* » apparaît à quatre reprises dans la strophe, et son pendant, les négations, « *ninguno* », « *ni uno* », « *ninguna* », trois fois.

Les strophes 20, 21, 22, 23 et 24 se singularisent par une construction similaire : d'une part, le courtisan ou le Prince, dont sont mis en accusation les comportements, d'autre part, la conduite dissemblable du « moi ». Le pronom personnel sujet « *yo* » précédé de la conjonction « *que* », dans ce cas à valeur adversative, intervient dans le but d'accroître la disjonction entre les deux univers :

que yo sin esta muerte (v. 119)

que yo a quien de esta vanidad no pesa, (v. 124)

que yo sin tanto muro (v. 131)

que yo con mejor salva (v. 137)

que yo sin estas necias fantasías, (v. 142)

Cette structure adversative entérine l'incompatibilité entre les deux attitudes vitales. Elle équivaut au « *pues* » anaphorique rencontré chez Andrés de Perea et est complétée par les prépositions « *sin* » et « *con* », outils d'une dialectique manichéenne. Tout comme dans les autres textes du corpus et, de surcroît, dans ces textes du XVII^e, la pause strophique ou versale n'opère pas comme le seul outil permettant de mettre en contraste deux univers. De la syntaxe, des mots eux-mêmes naissent les ressources rhétoriques comme les antithèses et les paradoxes. On relève, par exemple, aux vers 107-108, le paradoxe suivant : « *Mis arroyos sonoros / mudos me cantan en distintos coros* », les qualificatifs antithétiques sont reliés par un enjambement insistant davantage encore sur le caractère paradoxal du distique. Nous avons déjà traité de ce prédicat métaphorique dans les tercets de 1609 de Luis de Góngora, où les ruisseaux murmurent mais ne « marmonnent » pas, c'est-à-dire ne complotent pas, en référence aux intrigues courtisanes. Le poète sollicite les sens en mêlant perception et paradoxe, comme dans la synesthésie suivante : « *Sale aquí la mañana / mensajera del Sol, y es su carroza / tan suave al oído, / que de sola la luz siento el sonido* » (v. 63-66). Un autre moyen de mettre en mots des contraires est d'avoir recours à la paronomase, notamment par préfixation. Dans l'exemple suivant, ce sont les termes « *desdicha* » et « *dicha* » qui se juxtaposent dans une épiphore antithétique : « *pues no hay mayor desdicha / que a costa de la vida amar la dicha* » (v. 59-60). La paronomase, couplée à l'épiphore cause un effet de miroir, une juste symétrie entre le malheur et le bonheur. Ici encore, le poète aborde les nuances du terme « *dicha* », signifiant à la fois bonheur et chance, bonne fortune. Le message prend alors la forme d'un adage : à savoir qu'à trop attendre de la chance, on provoque son malheur.

Ces quelques exemples se bornent à rappeler les mécanismes d'une poétique de la dissension que suppose le thème de la vie retirée du monde. Ils sont, d'ailleurs, partagés par la plupart des textes du corpus. Les divergences dans la structure des deux compositions de Francisco de Zúrate apportent une démonstration des possibilités créatives subordonnées à la fracture cour/retraite. En effet, bien que les deux textes bâtissent une vie retirée grâce à un ensemble de clichés métaphoriques communs (la montagne entourée d'arbres, les cours d'eaux frais, les

troupeaux de « *ovejas* » et de « *corderillos* », l'allusion à une « *Babel* » ou encore le concept clé de « *soledades* »), ils ne manifestent pas selon les mêmes procédés l'antagonisme entre les deux pôles thématiques. Si dans le premier, l'opposition suit un axe strophique, dans le second, le duel a lieu à l'intérieur même des strophes. Le style s'en trouve en conséquence modifié. Peut-être pouvons-nous déceler, dans le rapport de la voix poétique à cette double géographie incompatible, une réponse à ces divergences. Dans le premier texte, la voix poétique fuit la cour et tire les leçons de cette expérience. Nous assistons à un retour vers des solitudes familières. Aussi nous autorisons-nous à percevoir dans cet axe strophique, la représentation d'une volonté de cloisonnement entre le passé et le présent, une confession pour un nouveau départ.

Enfin, le thème central du texte demeure la *tranquillitas animi* : on dénombre dix occurrences du terme « *quietud* », en incluant le titre de la composition (aux vers 2, 16, 24, 40, 42, 83, 101, 105, 145). Le titre du poème, « *A la quietud y la vida de aldea* » nous interpelle. Bien sûr, on ignore s'il est de l'auteur lui-même, ou bien s'il fut apposé par un amateur de poésie en le recopiant, ou encore par un imprimeur en diffusant l'œuvre, comme il était d'usage. Toujours est-il qu'il engendre un questionnement sur la notion même de lieu commun. Par « *vida de aldea* », le lecteur perçoit déjà les échos du texte d'Antonio de Guevara, le fameux *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea* ». Si dans ce texte, le titre fait mention de la vie —quoique idéalisée— de village, dans le texte de Francisco de Zárata, ce n'est pas tout à fait « *la aldea* » (aussi citée en titre) qui est présentée. La *amoenitas*, dans la composition, dépeint un lieu non pas agreste, rural, mais de montagne, planté de hauts arbres et parsemé d'alpages. De plus, on a noté trois occurrences du terme « *soledad* » (v. 55, 67 et 149) : la solitude, les montagnes, renvoient à un état d'isolement, tandis que le terme de village insiste davantage, pour sa part, sur les rapports sociaux de voisinage. Finalement, il semble bien que cet en-tête, ce cliché thématique, implique des prédicats métaphoriques qui ne lui correspondent plus tout à fait (ou pas systématiquement, du moins). Ce glissement tend à faciliter l'identification de la série textuelle, ce qui pour l'époque, plaide en faveur de la diffusion de celui-ci. Le critique, quant à lui, comprend que cette partie d'un tout globalisant —l'existence villageoise et rurale au sein du plus vaste thème de la vie retirée du monde— est devenue, par métonymie, synonyme de vie retirée, tant ce cliché a connu le succès et a imprégné la poésie de la retraite après Antonio de Guevara.

I. 3. 4. Juan de Jáuregui, *De la felicidad de la vida*

De la felicidad de la vida de Juan de Jáuregui est un poème qui, eu égard à sa structure, n'est pas sans rappeler ceux que nous venons d'étudier, dans la mesure où l'antagonisme entre la vie de courtisan et la vie retirée forme l'axe principal du texte. Cependant, la démonstration ne progresse pas, cette fois, par le biais de comparaisons clairement énoncées commandant à la construction des strophes et de la syntaxe, mais suivant un jeu de parallélismes scindant le texte en deux mouvements. Le premier mouvement est réservé à la censure de la cupidité et des mœurs courtisanes, puis le second destiné à l'éloge d'une vie modérée et retirée dans le but de trouver le bonheur. Pourtant, la description de ces deux espaces et modes de vie peut surprendre : la voix poétique insiste en effet davantage sur l'aspect sensoriel et sensuel dans les tercets se référant à la vie ostentatoire que dans ceux dédiés à l'existence modeste. De la même manière que dans le texte d'Andrés de Perea, l'espace naturel, agricole, de la retraite, se circonscrit à un espace textuel réduit, comme pour mettre en évidence la simplicité d'un tel environnement. Cette même intention semble habiter Juan de Jáuregui optant donc pour utiliser la sensualité de ses descriptions contre les excès de la vie mondaine. De la sorte, il met en relief, par contraste, le peu qu'il suffit de posséder et les qualités morales requises pour atteindre le bonheur. Son texte se classe parmi les épîtres, ainsi que le rappelle l'analyse suivante de Juan Matas Caballero, auteur de l'édition chez Cátedra, que nous citons ici : « *El poema reúne los rasgos más característicos de la epístola de corte horaciano, entre los que destacan: su reflexión ética; composición dirigida a un destinatario concreto; la forma métrica elegida, el terceto*¹⁸⁴ ». Licino, s'il est un destinataire défini et apostrophé à trois reprises, n'en demeure pas moins un interlocuteur effacé : le lecteur n'apprend rien sur lui par l'intermédiaire de ce qui est supposé être un échange épistolaire en langue poétique. En outre, le poème compte vingt tercets, soit soixante vers, ce qui est relativement bref pour une épître¹⁸⁵.

La construction suit une exacte symétrie et, comme dans l'Épître morale à Fabio, les différents mouvements du texte sont signifiés au lecteur par le retour à la situation

¹⁸⁴ Juan de JÁUREGUI, *Poesía*, edición de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, p. 233.

¹⁸⁵ Sur ce point, on peut lire l'avis de Juan de Jáuregui sur les auteurs rédigeant des textes qu'il considère comme bien trop longs, dans l'introduction à ses *Rimas*, qu'il fit publier en 1618 :

Mayor hazaña efectúa el que en pocos pliegos observa estas calidades, que cuantos sin ellas dependen innumerables resmas. Débese también procurar que en toda virtud poética haya perpetuada continuación, porque el amontonar no menos paja que grano es dado a muchos, y levantar con buen garbo una docena de versos, atropellando otros tantos, no lo consiguen pocos; y son más que infinitos los que compran cualquier ilustre locución a costa de un par dellas soeces.

Rimas de don Juan de Jáuregui, Séville, Francisco de Lyra Varreto, 1618. Cette introduction apparaît également dans l'édition de Juan Matas Caballero, *op. cit.*, p. 140-141.

d'énonciation, accompagné d'une apostrophe ou d'un impératif s'adressant au destinataire. Au cours des neuf premiers tercets (du vers 1 au vers 27), la voix poétique dénonce la vanité et la cupidité du monde ; le dixième tercet, lui, introduit sous forme d'une exclamation le thème de la vie heureuse et retirée, en opposition avec le début du poème. Le onzième tercet, qui s'ouvre sur un vocatif, signale le caractère charnière de ces trois vers. Les neuf tercets suivants, des vers 31 aux vers 57, célèbrent la vie simple et heureuse que mène celui qui se contente de peu. Enfin, le quatrain final clôt l'Épître par une réflexion plus large sur l'espace et le temps d'une vie et sur l'importance de la tempérance. Nous proposons de résumer cette trame poétique dans le schéma suivant :

1 ^{er} tercet	tercets 2 à 9	10 ^e tercet	11 ^e tercet	tercets 12 à 19	20 ^e tercet
« <i>Engañaste, Licino</i> » (v. 1), le poète affirme que son destinataire vit dans l'erreur.	Critique de l'avarice et de la cupidité : lieux communs du « monde immonde ».	Exclamation : « <i>¡Oh cuán ajenas son</i> » (v. 28) Tercet central, qui aboutit provisoirement sur le « <i>menosprecio del mundo</i> », et introduit le thème de la vie retirée du monde.	« <i>Oye, Licino,</i> » (v. 31), il l'invite à écouter l'alternative qu'il lui propose.	Vie retirée à la campagne. Modération et tranquillité. Éloge de la simplicité (<i>vivere parvo</i>).	La voix poétique conseille Licino : « <i>ni tiembles</i> », (v. 59) « <i>ni la procures</i> » (v. 60) et conclut sur l'attitude vitale à adopter pour être heureux.

Contrairement donc au texte d'Andrés de Perea, les deux espaces ne sont pas opposés l'un à l'autre sur différents aspects, par le truchement de comparatifs, et de conjonctions, mais selon une construction parallèle en deux parties. De la sorte, les éléments de langage tels les conjonctions, les adverbes de relations exprimant la cause ou la conséquence n'ont plus lieu d'être. L'asyndète qui en découle allège la structure sans pour autant amoindrir la portée argumentative car le raisonnement implicite se doit d'être mené par le destinataire : il n'en est que plus prégnant. De même, la conclusion, au tercet final n'en a que plus d'impact. On peut notifier, cependant, les sept occurrences anaphoriques de la conjonction « y » (v. 6, 10, 14, 16, 19, 22, 24), qui, cumulées aux nombreuses autres occurrences au sein des vers (nous relevons plusieurs adjectivations doubles) manifestent la sensation de surabondance dans le premier mouvement du texte. Nous comparons, dans le tableau suivant, les deux parties de l'Épître de Juan de Jáuregui :

Thème :	Mépris du monde	Éloge de la vie retirée
Les parures	« <i>arábigos diamantes relevados</i> » (v. 5), « <i>en ámbar preciosísimo</i> » (v. 6), « <i>las blandas pieles que alimenta y cría / el moscovita</i> » (v. 8-9).	Pas d'éléments à relever : la vie retirée du monde implique de se délester du superflu.
La maison	« <i>los crespos, recamados lechos</i> » (v. 10), « <i>aposentarse entre dorados techos y paredes forradas en brocados</i> » (v. 13-14), « <i>la superflua copia de sirvientes</i> » (v. 26).	« <i>cómoda habitación, que en el verano el fresco admita, y en invierno el fuego;</i> » (v. 40-41)
Le rapport à la possession	« <i>una y otra mano enriquecida</i> » (v. 4), « <i>del puro metal, que el indio envía</i> » (v. 10), « <i>y en graneros ocultos y cerrados / atesorar las mieses</i> » (v. 16-17), « <i>amontonar riquezas excesivas</i> » (v. 20).	« <i>la moderada hacienda, / habida por herencia,</i> » (v. 34-35), « <i>sin que el dueño / con perpetuos afanes la pretenda</i> » (v. 35-36), « <i>florido y fértil campo, aunque pequeño</i> » (v. 36), « <i>cuya cosecha [...] / ni le desvele ni perturbe el sueño</i> » (v. 38-39).
La table	« <i>y en mesas abundantes y lascivas, / trinchar el ave noble, el pece raro / y las fieras del bosque</i> » (v. 22-24).	« <i>fácil templada mesa, do servidos serán manjares limpios, naturales, no los adulterados o fingidos</i> » (v. 55-57).
Les relations humaines	« <i>[sirvientes] que admire el ignorante y el avaro</i> » (v. 27), « <i>la engañada / multitud</i> » (v. 31-32).	« <i>de litigios exento y pretensiones, nunca pendiente del favor ni el ruego</i> » (v. 44-45), « <i>iguales los amigos, no encumbrados,</i> » (v. 52).
La santé	La bonne santé physique n'est pas une préoccupation, car le bien-être ne passe pas par le corps mais par la possession.	« <i>bien compuesta salud, sin presunciones / de aliento y fuerzas</i> » (v. 46-47).
L'état d'esprit	« <i>en pos de la cudicia torpe y ciega</i> » (v. 19), « <i>ganar lustrosa fama y nombre claro</i> » (v. 25).	« <i>vida feliz y descansada</i> » (v. 29), « <i>tranquilidad del ánimo y sosiego,</i> » (v. 43), « <i>prudente sencillez</i> » (v. 49).

L'exubérance de la nature et sa richesse ne sont pas célébrées dans ce texte qui prône, pourtant, une vie rustique. La traduction de la seconde Épode d'Horace par fray Luis de León nous rappelle à quel point la nature, ou plus exactement la représentation horatienne du milieu naturel, sollicite tous les sens. Les tercets de Góngora en fournissent aussi un bon exemple. Néanmoins, l'espace rural, dans cette composition, intéresse davantage comme vecteur d'élévation morale que pour les sensations qu'il procure. Le concept du *locus amoenus* se voit diminué, puisqu'il est inséré dans une poésie morale, dont la visée ne se borne pas au seul plaisir esthétique mais prétend avoir un impact sur le rapport au monde de son destinataire/lectorat.

La structure des quatre textes que nous avons mis en présence, en l'occurrence, « *¡Por cuán dichoso estado* » d'Andrés de Perea, *Excelencias del retiro en el campo* et *A la quietud de la vida de aldea*, tous deux d'Antonio Enríquez Gómez, alias Francisco de Zárate, puis *De la felicidad de la vida*, de Juan de Jáuregui, partagent toutefois certaines similitudes. Malgré un titre ne faisant pas référence à un affrontement entre deux conceptions vitales antithétiques, les quatre compositions sont construites sur un dissentiment entre la vie retirée du monde et le mépris de ce même monde. Si donc cette structure de la confrontation est commune, la répartition entre l'éloge et l'objection est exécutée de manière dissemblable dans chacun des textes. Tantôt inter-strophique ou intra-strophique, le divorce entre les deux espaces de vie germe de manière différente suivant les poèmes. On l'a déjà souligné, les conditions de l'antagonisme varient en fonction de la situation d'énonciation, du rapport de la voix poétique à elle-même autant qu'à l'interlocuteur, s'il y en a un. Cette tension entre la voix poétique et son passé, ce qu'elle fut et ce qu'elle projette de devenir, constitue un paramètre altérant la structure poétique. Toutefois, l'antagonisme demeure. Les modalités de mise en opposition fluctuent dans cette poétique de la rupture : les deux thèmes peuvent se confronter au sein même des strophes et ainsi, moyennant le recours à des polyptotes, à des conjonctions, qui sont autant de charnières, souvent anaphoriques, démontrer l'implacable supériorité de l'un sur l'autre. C'est l'ossature textuelle que l'on a pu mettre en évidence chez Francisco de Zárate. À l'inverse, dans la composition de Juan de Jáuregui, la rhétorique du clivage se fonde sur la suppression de tous les marqueurs adversatifs. Ils deviennent inutiles puisque le Sévillan ne crée pas, dans le vers ou la strophe, les conditions d'un affrontement. Il opte pour mettre en parallèle les deux pôles en question, l'un après l'autre, dans une construction symétrique, et laisse le lecteur, en apparence, se faire une opinion. Bien entendu, les déductions sont grugées par une prise de position. Sur le plan des idées, celle-ci est affirmée

par une rhétorique et une syntaxe tendant à accabler l'un et à exalter les mérites de l'autre (l'emploi de tournures privatives, soulignées dans le second tableau l'atteste). Le point commun de ces textes réside, en conclusion, dans cette rhétorique de l'affrontement qui se nourrit des jeux sur le signifiant, les paronomases et dérivations, par exemple, et dans la syntaxe, à la faveur des antithèses, des chiasmes, et autres paradoxes. L'opposition demeure tant thématique que structurelle et stylistique.

Une lecture rapide suffit à identifier la parenté des quatre compositions. Pour autant, chacune d'entre elles expose une vision bien différente de ce qu'est la vie retirée du monde : tantôt solitaire (las *Soledades*), tantôt partagée (« *los iguales amigos* » (v. 52) de Juan de Jáuregui), tantôt agricole, tantôt sur les flancs d'une montagne, cherchant la quiétude ou le bonheur (même si le premier est la condition nécessaire au second), ne possédant qu'une humble « cabane » ou une modeste *hacienda*. Le lieu de la retraite, si on lui connaît une série de prédicats métaphoriques lui étant généralement associés, reste pluriel, tant sur le plan thématique qu'au plan de son introduction stylistique. Contrairement aux idées reçues, l'*amoenitas* n'est pas un incontournable du thème. Certains lieux de retraite ne sont suggérés que par les caractéristiques morales qu'ils favorisent chez leur occupant.

Le rapport à la nature et sa mise en mots s'inscrivent au cœur de notre thème et il convient désormais d'étudier la multiplicité des clichés métaphoriques composant la géographie de l'écriture de la vie retirée du monde.

Conclusions provisoires

La question des liens entre les voix et les figures poétiques, dans la thématique de la retraite, présente un objet d'étude nécessaire car la répartition de ces rôles suppose un impact sur l'écriture même du motif et sur la perspective énonciative. Dès la période classique, il n'est pas systématique de voir accordé à la voix poétique le rôle de *vir prudens*. Ce rapport relatif à la figure du modèle concède au poète, affilié à la thématique, la possibilité d'actualiser et d'adapter le contenu philosophique à sa situation personnelle. C'est le cas, par exemple, dans l'Épître de Rodrigo Caro à Juan de Robles, où le destinataire fait figure d'idéal à suivre alors que le locataire est aux prises avec des inquiétudes d'ordre sentimental. À l'inverse, une part importante des épîtres, parmi elles les plus célèbres, résultent d'une communication entre le *vir prudens*, le destinataire et l'ami ; sans oublier le destinataire, qui demeure encore à convaincre et à inviter dans son univers retiré.

Les poèmes auxquels nous avons fait référence dans cette première partie de notre étude font montre de stratégies discursives variées. Le thème de la retraite peut en effet être abordé depuis un angle que l'on pourrait qualifier d'impersonnel, en faisant usage de pronoms indéfinis. Ces pronoms sont les descendants et l'adaptation du célèbre déictique horatien : « *ille* ». La décision de mettre à distance et d'anonymer l'idéal (« *quien* », « *el cual* », « *el que* ») est opérée essentiellement, dans des formes brèves, surtout dans les sonnets. On imagine bien que les contraintes de cette matérialité poétique soient la cause d'un tel choix de perspective. Pour autant, il n'existe pas de rapport systématique entre sonnet et mise en scène d'une troisième personne, d'un idéal, d'un indéfini : Francisco de Aldana ou Gonzalo de Córdoba ont adapté le sonnet à l'expression de la première personne du singulier et ont édifié, dans ces quatorze vers, le programme d'une voix de l'intime. Le lecteur peut également être en présence d'une *figura correctionis*, matérialisée en un personnage, un modèle d'une existence pacifiée et en adéquation avec la nature. C'est le cas du sonnet de Juan de Arguijo sur Eumélos, chasseur d'oiseaux. Une telle mise à distance et la perspective d'une vie retirée du monde depuis une troisième personne délocutée épousent la représentation de l'idéal stoïcien et confortent l'universalité du message.

Cependant, la tentation de l'auteur de mettre une part de soi, de s'écrire une retraite réelle ou envisagée met en relief la part irréductible de l'intime, donc de la première personne du singulier. Le dispositif d'écriture de soi est altéré dans les textes que nous avons présentés par l'absence d'un destinataire. L'enjeu pour la voix poétique revient alors à recréer des

interlocuteurs, par le biais de prosopopées, de personnifications de concepts moraux, de figures mythologiques, ou encore en procédant au dédoublement de soi. Cette poétique de l'intime est le vecteur assumant l'expression de velléités contradictoires : entre ce que l'on a et ce l'on veut, ce que l'on a été et que l'on souhaite devenir. Les brisures entre la virtualité et la réalité sont retransmises par des jeux sur les temps : entre le passé et le présent de la voix poétique, entre les chronotopes du passé, du présent et de l'avenir. Témoins de la « *difficil senda* » qu'est celle de la vie retirée du monde, les différents prismes de l'intime sont autant de voix étayant, entre arguments et contre-arguments, la nécessité de se retirer. Ils tendent, de surcroît, à vivifier les lieux communs et à les mettre face à face, selon un nécessaire clivage.

Le caractère suasoire, même en l'absence d'un destinataire que l'on doit ouvertement convaincre, semble faire partie de la génétique du thème que nous étudions. L'antagonisme et la persuasion forment l'épine dorsale des textes du corpus. Le rapport de la voix poétique à la vie retirée est donc divers : tantôt elle idéalise un mode de vie différent du sien, tantôt elle fait partager son expérience d'une vie loin des turpitudes du monde. De même que, dans les épîtres, le destinataire occupe parfois le rôle de modèle dont la la voix poétique envie l'existence solitaire ou retirée. Il ne préexiste pas de schéma à l'écriture de cette vie retirée du monde, pas de forme poétique ni de situation énonciative. Dans cette absence de spécificité réside tout l'intérêt du thème, et peut-être également sa longévité, car le changement de perspective énonciative et de rapport à l'idéal le réactualise par une évolution constante.

L'écriture de la vie retirée du monde ne peut donc s'appréhender, dans les textes, qu'en prenant aussi en compte l'intertexte du « *menosprecio del mundo* », pendant nécessaire de l'éloge de la retraite. L'opposition entre ces deux espaces confère à la lignée textuelle un fil rouge, dans la mesure où, même en l'absence de l'un des pôles, la perspective sérielle oriente la lecture de chaque texte pris individuellement. La charge même sous-entendue contre la cour s'imisce ainsi et appartient au réseau thématique dans lequel s'insère l'éloge de la vie retirée du monde. L'antagonisme s'affirme alors comme un axe structurant les textes du corpus, bien que de manière différente suivant les compositions : l'opposition naissant de deux mouvements antithétiques du texte, ou bien se déployant au sein des strophes ou encore à l'intérieur de la syntaxe même d'un vers. Il n'est pas de schéma préétabli à ce face-à-face thématique.

II. Géographie et géométrie variable des lieux communs

Avant d'aborder l'évolution dudit motif dans notre corpus de manière diachronique, il demeure indispensable de mettre en lumière, dans un premier temps, ce qui le rend reconnaissable d'un point de vue métaphorique et effectuer le repérage de ces unités de sens récurrentes. Dans le contexte récent de la recherche en littérature sur cette période, Florence d'Artois a mené un travail quelque peu similaire¹⁸⁶. Elle a étudié la question de l'existence d'un genre tragique, remis en cause par ses prédécesseurs. En identifiant une série de structures actantielles, des motifs et des stratégies d'écriture, elle a établi un « patron tragique » : sorte de « boîte à outils » dramaturgique favorisant l'identification d'une œuvre à une logique sérielle. Selon ce procédé, la tragédie espagnole, à l'époque classique, se fonde sur une création à « géométrie variable ». C'est pourquoi, même si les différentes tragédies appartiennent à une logique sérielle ou générique, la norme n'est pas, pour autant, uniforme, théorisée, déterminante. Il semble pertinent de réfléchir, concernant les textes de notre corpus, aux éléments récurrents, ceux considérés comme indispensables pour entrer dans la logique sérielle de la vie retirée du monde, et ceux, secondaires, dont la présence fluctue en fonction des périodes, écoles, individus, à la manière d'un « patron poétique » à la carte lui aussi. C'est, en définitive, la variabilité à l'intérieur d'un schéma qui revitalise les formes essoufflées du canon poétique ou dramaturgique.

Aussi nous interrogerons-nous sur l'existence d'un patron poétique commun et d'un socle minimum à partir desquels le lecteur est en mesure d'identifier le thème de la vie retirée du monde, et ce dans les différentes strates du texte : du cliché au stéréotype verbal, des idées au discours.

Nous engagerons cette étude en nous penchant sur une des œuvres à l'origine de ce retour au thème de la vie retirée du monde, le *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* diffusé en 1539. En réaction au texte de Castiglione *Il cortigiano* (1528 et traduit à l'espagnol en 1534)

¹⁸⁶ Florence D'ARTOIS, « La *tragedia* et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre : le cas de Lope de Vega ». Thèse de doctorat soutenue le 26 juin 2009 à l'Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense, sous la direction de Jean Canavaggio.

qui présente un monde courtisan raffiné et cultivé, Antonio de Guevara y ébauche le portrait d'un monde vicié et ambitieux dans une époque en pleine crise des valeurs individuelles et collectives essentielles. Sa composition appartient à ce courant soulignant les *molestiae curialium*, un thème déjà abordé dans le *Rimado de palacio* ou dans l'ouvrage d'Eneas Silvio, *De curialium miseris* (traduit en espagnol en 1520).

Nous élargirons donc cette étude au recensement des principaux clichés métaphoriques récurrents parmi tous les textes du corpus. Nous en étudierons la fréquence et en tirerons les conséquences quant à l'existence d'un socle identitaire minimum en ce qui concerne la série textuelle. Nous porterons un regard croisé sur le signifié et le signifiant afin de déterminer si certains mécanismes d'écriture et d'unité de sens récurrents apparaissent, dès lors que sont sollicités les lieux communs attendus du *locus amoenus*. En effet, les éléments naturels, et tout particulièrement la triade bucolique (eau/arbre/oiseau), instituent une géographie de l'ailleurs aux multiples interprétations morales et dont la portée est vivifiée, au sein du discours poétique, par des variations perceptibles tant dans le discours moral que grâce à son analyse appliquée au fait littéraire.

II. 1. Pragmatisme et idéalisation du lieu de la *aldea* : *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* d'Antonio de Guevara

L'abandon de la terre par les nobles, notamment par les hidalgos, occupant l'échelon le plus bas de ce corps social, au profit de la cour, est un fait social marquant du XVI^e siècle qui a motivé l'écriture du texte d'Antonio de Guevara. L'auteur se place en défenseur de la propriété rurale et plaide pour que les courtisans ayant délaissé leurs terres y reviennent en vue du salut éternel. Aussi, nous semble-t-il non dénué d'intérêt de nous pencher désormais sur ce texte en tant qu'il forge une image du courtisan et de l'*aldeano*, un courtisan retiré, loin d'être le paysan des campagnes de l'époque. Eu égard à sa thématique, le texte de 1539 est un des rouages permettant de questionner plus avant le lien entre l'écriture et le contexte, dans les exemples de la série textuelle. Bien que n'appartenant pas à la poésie morale, le texte de l'évêque de Mondoñedo, du fait du succès qu'il a rencontré, a très probablement exercé une influence sur le traitement du thème, en lui fournissant des arguments supplémentaires en accord avec les problématiques contemporaines. En outre, l'apport du stoïcisme oriente

l'argumentation sur le domaine du rationnel, tandis que la perspective chrétienne d'être sauvé par une existence vertueuse à l'heure du jugement dernier valide le propos¹⁸⁷.

Le *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* a donc connu une grande répercussion, il est même qualifié de « *best-seller* européen¹⁸⁸ » par Carmen R. Rabell, qui a consacré un article à l'ouvrage. La complexité de ce texte le rend difficilement classifiable : ce n'est certes pas un poème de facture « morale », tels que ceux de notre corpus. Il n'est pas écrit en vers mais en prose, est organisé en chapitres dans lesquels l'auteur développe un argumentaire visant à convaincre les hidalgos socialement déclassés de retourner sur leurs terres, dans leurs villages. Par certains aspects, il est un recueil de conseils à l'attention du gentilhomme de province :

El pobre hidalgo que en la aldea alcanza a tener un sayo de paño recio, un capuz cerrado, un sombrero bueno, unos guantes de sobreaño, unos borceguies domingueros y unos pantuflos no rotos, tan hinchado va él a la iglesia con aquellas ropas como irá un señor aforrado de martas. (chapitre V)

Face à une telle accumulation et une telle description, on ressent une certaine moquerie à l'encontre de ces villageois, si rustres qu'ils considèreraient un ex-courtisan, pauvrement vêtu, comme un véritable roi. Le décalage si grand, entre la *aldea*, le village, et les codes de la cour ou des grandes villes, est prétexte à une touche humoristique insérée à l'intérieur d'un texte, a priori doctrinal ou argumentatif. C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle aboutit Carmen R. Rabell dans son article « *Menosprecio de corte y alabanza de aldea: ¿Crítica lascasiana, propaganda imperialista o best-seller?* ». Elle relève le caractère parfois moqueur du discours ainsi que certaines contradictions dans ce dernier, à la fois au service de la politique de l'empereur Charles Quint et défenseur des théories des franciscains qui se heurtaient, notamment sur le point de la conquête des Indes, à certaines vues de l'empereur :

¹⁸⁷ Gustavo Agrait résume de la sorte la double approche philosophique de ce texte qui mêle des concepts chrétiens et païens, stoïciens en l'occurrence, appliqué à l'antagonisme cour / hameau :

Este nuevo ángulo plantea el problema de la salvación eterna, expresado en términos de corte y aldea. La primera, fuente de innumerables enemigos de la integridad moral, ofrece fácil acceso a los antros infernales; la segunda, medio propicio a una vida de templanza y recogimiento, es un lugar idóneo para preparar el alma en su tránsito hacia la eternidad. Conviene advertir que este aspecto religioso que el tema ha cobrado en la pluma de Guevara contiene, junto a la orientación ortodoxa crítica, líneas de pensamiento derivadas de la filosofía estoica.

Gustavo AGRAIT, *op. cit.*, p. 82-83

¹⁸⁸ Carmen R. RABELL, « *Menosprecio de corte y alabanza de aldea: ¿Crítica lascasiana, propaganda imperialista o "best-seller"?* », AIH. *Actas XI*, Irvine, 1992, p. 245-253, citation p. 245.

*Más que una crítica de la corte o una idealización de la aldea, más que discurso vacilante entre imperialista y lascasiano, entre la posición de consejero oficial y la oposición franciscana, Menosprecio de corte y alabanza de aldea es un retrato de una sociedad conflictiva escrito con un ingenioso y acomodaticio sentido del humor*¹⁸⁹.

Antonio de Guevara anticipe même les éventuelles railleries des courtisans et fait appel, non sans quelque humour, au bon sens du lecteur :

A los lectores de esta escritura ruego que más lo noten que lo rían esto que aquí hemos dicho; pues le es más sano consejo al pobre hidalgo ir a buscar de comer en una borrica que no andar hambreado en un caballo. (chapitre V)

La composition emprunte diverses tonalités, parfois diamétralement opposées, tant les détails excessifs et comiques côtoient un propos plus sérieux et personnel, mené par une voix poétique à la première personne du singulier. Ce « je » narrateur, dans une écriture de l'intime propre aux derniers chapitres, se lance dans une confession, celle d'un homme ayant fréquenté les grandes cours d'Europe, ancien chroniqueur et prédicateur officiel de Charles Quint. La voix poétique déplore, en effet, de n'avoir pas su se retirer de la cour à temps, alors qu'elle était encore jeune et bercée de certaines illusions. En regardant son passé, elle avoue ne pas se reconnaître dans la personne qu'elle a un jour été : « *Yo mismo de mí mismo estoy espantado de verme que no era el que soy y ni soy el que era.* » (chapitre XIX). Bien qu'écrite en prose, l'œuvre renferme un caractère poétique, ou tend à étayer sa démonstration par un discours employant, à la fois, les ressources de l'argumentation et celles de la poésie comme le prouve les dérivations (verbe *ser*), répétitions et paradoxes apparents. Dans l'exemple précédent, l'argument est servi par une construction en chiasme ; on retrouve aussi, dans le texte, de manière récurrente, des accumulations, gradations, exclamations. La syntaxe peut se voir altérée moyennant le recours à l'hyperbate ou, du moins, l'altération de l'ordre naturel des mots dans la phrase. Autant de figures de style devant s'adapter à des discours différents. Car, au-delà des raisons économiques pourtant détaillées et avancées par l'auteur, l'approche morale, philosophique et son ton doctrinal sont au cœur de la démonstration. Le retour sur ses terres doit être motivé par une quête intérieure, vitale, introduite comme celle de la *tranquilitas animi* :

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 248.

¡Oh!, cuán heroico corazón tiene el que la corte deja y de la antigua conversación se aparta y a sí mismo olvida y la privanza que tenía menosprecia. A la verdad, el verdadero menosprecio del mundo y dar de mano a la corte es cuando el cortesano está en hacienda rico, en fuerza robusto, en el cuerpo sano, en la edad mozo y en el valer privado, porque entonces loar le han todos que dejó la Corte de cuerdo y no que se fue de ella corrido. (chapitre III)

Le lien avec les textes du corpus apparaît comme patent, tant dans le phrasé que dans le propos. N’oublions pas que, s’il marque pour nous un point de collusion entre l’écriture et le contexte historique, le texte de Guevara constitue un maillon supplémentaire de cette série textuelle remontant à l’Antiquité. Comme le souligne Carmen R. Rabell, « *Como proyecto utópico y crítica de la corte, el texto de Guevara entra en diálogo con autores precedentes y contemporáneos: Petrarca, Virgilio, entre otros*¹⁹⁰. ». Le traitement du thème traverse deux mouvements, opposés dans l’œuvre : il consiste, à la fois, en une réactualisation des arguments par rapport au contexte de l’époque et une déréalisation de l’espace du village. Carmen R. Rabell constate, à ce propos, que « *Guevara transforma la aldea en un espacio utópico no tocado por el tiempo y los vicios*¹⁹¹ ». Car, si la figure prosaïque de l’*aldeano* ne devait pas manquer de faire sourire le lecteur, la vision proposée de la *aldea* correspond en partie à celle d’un lieu moralement utopique. Augustin Redondo a retracé l’évolution du *Beatus ille* horatien jusqu’au texte du Franciscain. Il a saisi la variété des influences littéraires et idéologiques (la pensée de Sénèque, l’ascétisme chrétien du Moyen-Âge, le franciscanisme, en résumé) et la double représentation de la vie à la campagne. Il voit dans ce texte « une vision fidèle et parlante de la vie du gentilhomme campagnard¹⁹² », pragmatique, et note « l’importance que l’argent va prendre dans le *Menosprecio*¹⁹³ ». Toujours selon le critique, l’abandon de la cour et le fait de mourir au monde dans un élan d’ascétisme font place à une renaissance, à une vie rustique, teintée d’un certain épicurisme¹⁹⁴. Ce particulier mélange d’idéalisme, d’humour, de pragmatisme, complété par le recours à un ton plus doctrinal, appuie l’argumentation et invite le courtisan à prendre une décision où le cœur et la raison s’accordent.

¹⁹⁰ *Loc. cit.*

¹⁹¹ *Loc. cit.*

¹⁹² Augustin REDONDO, « Du “Beatus ille” horacien au “Mépris de la cour et éloge de la vie rustique” d’Antonio de Guevara », art. cit., p. 255.

¹⁹³ *Loc. cit.*

¹⁹⁴ « un verbe revient fréquemment sous la plume de Guevara : le verbe *gozar* (jouir) [...] le renversement est ainsi complet : il ne s’agit plus de se retirer à la campagne pour se préparer à mourir, mais pour apprendre à vivre et à jouir des plaisirs qu’elle offre. L’ambiance ascétique s’estompe de la sorte au profit d’un épicurisme mesuré qui a pour cadre une vie rustique, naturelle, et saine. » *Ibid.*, p. 257.

L'auteur élabore une trame construite sur un va-et-vient entre le général et le particulier, tendant, de ce fait, à intégrer sa démonstration dans une double démarche en quête d'universel, d'une part, et centrée, d'autre part, sur le microcosme de la cour espagnole au XVI^e siècle, celle de Charles Quint en l'occurrence. Les premiers chapitres exposent la figure de l'*aldeano* selon une perspective davantage morale que sociale, en considérant l'âme avant la fonction (et donc le contexte). Le chapitre inaugural prétend, dans cet ordre d'idée, revenir à l'essentiel et prône avant tout l'examen de conscience :

Quiero por lo dicho decir que es gran vanidad y aun liviandad, estando en nosotros la culpa, formar contra otros la queja; porque nos hemos de tener por dicho que jamás nos acabaremos de quejar sino cuando nos comenzaremos a enmendar. (chapitre I)

La véritable dichotomie dans l'œuvre s'enracine entre deux types d'hommes : l'homme de bien, raisonné et l'homme en proie à l'ambition. Les figures de l'hidalgo et du courtisan transparaissent dans un second temps. Dans le tableau ci-dessous, sont relevés les termes sollicités par Antonio de Guevara marquant la divergence dans les choix de vie (sont en gras les qualificatifs ou descriptions ayant trait à l'esprit, et sont soulignés ceux ou celles s'attachant davantage à la géographie de l'environnement personnel) :

L'homme déviant

(vivant à la cour)

« un hombre **malo** »,
 « **los cortesanos** »,
 « el hombre **maligno** »,
 « los hombres **perdidos** »,
 « el hombre **ocioso** »,
 « el hombre **ocupado y laborioso** »,
 « los hombres **viciosos** »,
 « al hombre **bullicioso y orgulloso** »,
 « los que andan en las cortes y viven en grandes pueblos »,
 « el que mora en ella [la corte] »,
 « cuántos necios andan en palacios »,

L'homme vertueux

(vivant dans un village, « una aldea », ou voulant se retirer de la cour)

« el hombre **prudente y cuerdo** »,
 « un hombre **bueno** »,
 « el cortesano en su casa después que hubiere dejado la corte »,
 « el hombre que quiere dejar la vida de la corte »,
 « el hombre **cuerdo y que sabe el reposo** »,
 « al que se va de la corte », « del hombre ya **retraído y virtuoso** »,
 « al que **va a buscar reposo** »,
 « los hombres **buenos** »,
 « el hombre **retraído, hombre sabio** »,

« *cortezanos rudos de ingenio y huecos de seso residen en la corte* ».

« *el cortesano que se retrae a su casa* »,
« *el cortesano que se viniere a reposar a su casa* »,
« *los aldeanos* »,
« *los cristianos* »,
« *hombres de juicios delicados y de sesos reposados* »,
« *cuántos discretos aran en los campos* ».

L'homme est donc défini d'après ses qualités ou défauts sur un plan moral, mais aussi compte tenu de sa localisation géographique : la « *aldea* » ou la « *corte* ». Son statut social, sa renommée, ou l'importance de sa charge ne préjugent pas de sa catégorisation dans l'un ou l'autre des deux camps. Paradoxalement, nous n'avons relevé que huit occurrences du vocable « *hidalgo* » dans le texte. Notons que la première d'entre elles se situe au chapitre cinq seulement : « [...] *el hidalgo u hombre rico que en ella viviere sea el mejor de los buenos o uno de los mejores, lo cual no puede ser en la corte o en los grandes pueblos* [...] » (chapitre V). L'auteur n'insiste pas tant, dans cet exemple ni dans l'œuvre de manière générale, sur le statut social et l'appartenance à la noblesse que sur le capital économique de ce propriétaire terrien, plus pauvre représentant de son état. Le rang social, appréhendé dans sa relativité, dépend de l'environnement : il devient plus facile de briller parmi des campagnards que parmi les Grands d'Espagne. En outre, dans le contexte de l'époque, l'argent et le capital pouvaient rendre perméable la frontière entre la « *hidalguía* » et le tiers état ainsi que l'indique Antonio Domínguez Ortiz dans son ouvrage, *La sociedad española en el siglo XVII. I El estamento nobiliario* : « *En todas partes, el plebeyo enriquecido hallaba facilidades para introducirse en la hidalguía y el hidalgo empobrecido dificultades para conservarlas*¹⁹⁵. » La relativité de la condition d'hidalgo est mise en évidence dans la composition d'Antonio de Guevara, pour qui le déclencheur premier d'un départ de la cour relève d'une mauvaise situation financière. Sur ce point, nous nous appuyons sur l'article à deux voix de Gregorio Colás Latorre et Eliseo Serrano Martín qui renchérit sur les précédents propos de l'historien :

¹⁹⁵ Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La sociedad española en el siglo XVII. I El estamento nobiliario*, Madrid, C.S.I.C., 1963. Edición facsimilar con unas palabras preliminares de Antonio Domínguez Ortiz. Bibliografía y reseñas de Antonio Luis Cortés Peña, Grenade, Universidad de Granada, 1992, p. 178.

*Pero si el status es el principio de la estratificación y de la movilidad social, la economía es el medio que sirve para adquirir y mejorar la consideración social. La economía no justifica por sí misma a la sociedad pero juega un papel fundamental en cuanto permite, al posibilitar la conquista de un determinado status, la permeabilidad social*¹⁹⁶.

La figure de l'hidalgo apparaît pourtant comme un reflet de la société espagnole très stratifiée de l'époque et des maux qui engendrèrent son déclin. Le *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* souligne sa pauvreté et la désertion des terres agricoles.

Il est loisible de lire l'œuvre comme une réactualisation du thème de la vie retirée, dans une perspective rurale et agricole. La volonté de revalorisation de la vie rustique s'adapte au contexte contemporain¹⁹⁷ et prétend même participer à sa rénovation. Entre pragmatisme et poésie, l'ouvrage diffère des textes du corpus qui, pour leur part, considèrent le monde rural en ce qu'il a de bucolique. Le berger, lieu commun et résultat d'un syncrétisme entre la tradition classique et l'influence biblique, évolue dans un monde utopique et idéal, comme ici chez Francisco de Aldana :

*Dichoso aquel pastor que a su ganado,
con dulce soledad blanda y segura,
del dulce soto al fresco arroyo helado,
Octavas del mismo capitán Aldana sobre el bien de la vida retirada, vers 302-305*

Cet extrait est représentatif des autres compositions du corpus mettant en scène un pâtre. L'image du berger y est extrêmement symbolique, —il est par ailleurs associé parfois directement à la figure du Christ, comme chez Vicente Espinel—, en déconnexion absolue avec le contexte de l'époque. Retourner sur sa terre d'origine pour la cultiver n'est pas considéré, en poésie morale, de manière disons prosaïque, comme un moyen de s'enrichir mais plutôt de manière philosophique, comme l'unique voie pour être en accord avec soi-même et avec son environnement. Noël Salomon distinguait, parmi les personnages de

¹⁹⁶ Gregorio COLÁS LATORRE, Eliseo SERRANO MARTÍN, « La nobleza en España en la Edad Moderna, Líneas de estudio a partir de *La sociedad española en el siglo XVII* de Don Antonio Domínguez Ortiz », *Manuscrits*, 14, 1996, p. 18.

¹⁹⁷ Augustin Redondo énumère les raisons de cette « crise qui arrivera à son point culminant entre 1545 et 1548 » aux pages 260-261 de son article, parmi lesquelles le développement urbain, la récession démographique (de 1528-1536) ou l'augmentation du prix du sol.

comedia, la figure du paysan utile de celle du paysan lyrique, et Antonio de Guevara emprunte à chacune d'entre elles pour forger son « gentilhomme campagnard ».

Le *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* d'Antonio de Guevara se présente, en conclusion, comme un texte hybride, où poésie, stoïcisme, morale chrétienne et pragmatisme économique se mêlent. Cette fois, les enjeux sociaux sont latents et le rapport au contexte s'établit en moteur de l'écriture. Dans l'œuvre, rédigée comme le partage d'une expérience personnelle, se dévoilent toutes les influences de sa pensée, fruit de ses lectures, de son appartenance aux Franciscains, ou de l'observation de ses semblables. Pour autant, malgré un contexte omniprésent, le texte surprend par son caractère syncrétique fusionnant des approches morales chrétiennes et stoïciennes et invitant par des moyens tant pragmatiques qu'utopiques à mener une existence rurale. La démonstration de l'auteur, amplement diffusée, nourrit la série textuelle d'autant d'arguments entérinés par le succès de l'ouvrage et actualise aux problématiques contemporaines le cadre naturel horatien du laboureur. Il convient donc de repérer les clichés thématiques et prédicats métaphoriques récurrents du corpus afin d'aborder cette géographie de l'ailleurs dans le but de déterminer les choix esthétiques et poétiques quant à l'évocation de l'espace naturel.

II. 2. Les clichés thématiques et prédicats métaphoriques : les jalons de l'écriture de la vie retirée du monde

Ruth Amossy a travaillé sur la notion de cliché. Nous nous appuyons sur son travail et sur ses très justes formules rappelant que, concernant une certaine littérature, le terme de « cliché » n'a rien de péjoratif. Bien au contraire puisque, grâce à ces emprunts, le poète entrait dans une lignée et était alors en mesure d'obtenir la reconnaissance de ses pairs et les éloges de ses lecteurs. L'auteure de l'article « *Du cliché et du stéréotype, bilan provisoire ou anatomie d'un parcours*¹⁹⁸ » souligne « la fécondité des formules ressassées¹⁹⁹ » face au système de la création littéraire actuelle, né avec l'avènement du Romantisme et prônant « la

¹⁹⁸ Ruth AMOSSY, « Du cliché et du stéréotype, bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », *Le cliché*, dir. Gilles Mathis, collection Interlangues, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 21-28.

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 21.

suprématie du neuf et de l'inouï²⁰⁰ ». L'*auctor*, dans son acception étymologique, en accroissant ce patrimoine poétique, dynamise ses formules essoufflées. Nous avons déjà brièvement fait état du décalage entre la dénomination d'un lieu commun et le contenu développé par celui-ci : aussi « *la vida de aldea* » suggère, dans un nombre significatif de cas, une vie non plus villageoise mais solitaire, voire érémitique sur les pentes d'une montagne. On prend la mesure du flou et du glissement existant entre l'intitulé d'un lieu commun et les traits spécifiques qui le caractérisent : on a déjà remarqué à quel point le stéréotype verbal *beatus ille* était apposé par la critique pour signifier, généralement, toute référence à une nature agreste dans une composition poétique.

Nous proposons donc de repérer et d'analyser les éléments les plus fréquents et de tenter ainsi d'établir un « socle minimum » à partir duquel le thème serait reconnaissable. Pour ce faire, il nous faut, dans un premier temps, identifier ces formules puis les classer.

II. 2. 1. Précisions méthodologiques et conceptuelles sur le choix des entrées du tableau

Commençons par déterminer les deux grandes catégories qui s'opposent : l'éloge de la vie retirée, d'une part, et le mépris du monde, d'autre part (nous choisissons volontairement des termes englobant un large panel de motifs). Nous nous concentrerons particulièrement sur le premier volet du thème, à l'intérieur duquel il est possible de délimiter certains lieux communs comprenant, à leur tour, des clichés thématiques (métaphores) et lexicaux (stéréotypes verbaux). Nous ne devons donc négliger aucune strate du discours poétique. Ce classement prend forme dans un tableau reprenant à la fois des aspects thématiques et formels. Une telle méthode connaît des limites : en effet, il a été nécessaire de sélectionner certains thèmes et clichés plutôt que d'autres, eu égard à leur récurrence. De plus, la formulation de ces derniers se devant d'être concise, il apparaît de bonne méthode de préciser dans le développement suivant ce à quoi elles font référence.

Les clichés thématiques sélectionnés transmettent les grands thèmes hérités des classiques, c'est-à-dire l'*aurea mediocritas*, la *tranquillitas animi* et le *memento mori*. Par l'*aurea mediocritas*, nous entendons tout ce qui a trait à une existence simple, souvent rustique, mais néanmoins heureuse. Les prédicats métaphoriques référencés pour cette idée sont, tout d'abord, le repas frugal, fruit du labeur agricole, non des mets raffinés ou rares, puis, la

²⁰⁰ *Loc.cit.*

métaphore de la couche, modeste, en paille ou sous les étoiles permettant un sommeil réparateur. Parfois, l'évocation du couchage en lui-même est remplacée par celle de la chambre (parée des mêmes vertus).

Le thème de l'*aurea mediocritas* est très lié à celui de la *tranquillitas animi* car l'homme qui accepte son sort et se satisfait de ce qu'il possède gagne nécessairement en sérénité. Nous avons fait le choix d'unir ce cliché thématique au prédicat métaphorique du « *sueño apacible* », tant ils sont inséparables dans les textes.

Trois clichés formels sont également mis en avant, bien qu'ils soient moins reconnus que le *beatus ille* et plus perméables aux variantes. Le premier se réfère aux « *maternos lares* », auquel nous incluons pareillement, « *le materno seno*²⁰¹ », « *le patrio techo* », ou le « *patrio nido* » : l'élément fixe de ce cliché naît donc de l'étroite filiation entre le lieu de la retraite et son occupant. Le second abonde dans le sens du précédent, il s'agit du « *seguro puerto* ». Fréquemment, il constitue l'aboutissement d'une plus vaste métaphore, celle de la nef fragile qui erre sur les océans jusqu'à arriver à bon port²⁰². Cet exemple illustre la porosité

²⁰¹ « *Vente, y reposa en el materno seno* », (Andrés Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio*, vers 31) ; « *y deja por el oro el patrio techo*, » (Lupercio Leonardo de Argensola, « *Quien voluntariamente se destierra* » vers 2) ; « *dulce y patrio nido* » (Luis de Góngora, sonnet *A Madrid al partir hacia el destierro en Valencia*, vers 4).

²⁰² Ces vers de Francisco de Medrano, extraits de l'Ode « *A Don Alonso de Santillán* » proposent un exemple où le qualificatif de « *seguro* » n'apparaît pas, cependant le cliché thématique du « port » en tant qu'abri est convoqué ici :

*Ambos deel mar huimos proceloso
la saña; a mí por medio del cerrado
peligro mi buen hado,
alegre y vitorioso
a puerto me a sacado* (vers 11-15)

La vie, métaphore de l'embarcation sur les flots en furie, fait partie des images générées par le thème de la censure des voyages. Symboliquement, la métaphore dépasse le thème et la période : elle n'est pas sans rappeler la référence biblique au frêle esquif en plein océan. En outre, Lope de Vega, insère dans *La Dorotea*, pièce liée, en toile de fond, aux questions du voyage transocéanique, un poème chanté par le personnage de Fernando, à l'attention de Dorotea dont voici le premier quatrain :

*Po/bre/ bar/qui/lla/ mi/a,/
en/tre/ pe/ñas/cos/ ro/ta,/
sin/ ye/las/ des/ye/la/da,/
y en/tre/ las/ o/las/ so/la:/*

Le contraste entre les deux premiers vers et le deux derniers est marqué par le recours à des consonnes prédominantes différentes : les occlusives sourdes et sonores, dans le premier, évocation de la violence du choc entre la coque de l'embarcation et les rochers (en gras dans la citation), et des vibrantes et liquides, dans le second, rappelant les éléments marins, à savoir le vent et l'eau (soulignés). Contre-pied du « *seguro puerto* » l'image de la « *barquilla* », à la fois métaphore de la vie, de l'amour et des dangers maritimes, sollicite les figures de styles jouant sur la musicalité. Les syllabes à se suivre « *-bre* » et « *-bar* » s'ajoutent aux dérivations « *velas* » et le double affixe : « *desveladas* » et aux anagrammes : « *olas* » « *solas* ». Dans les trois cas, les termes ou syllabes en question apparaissent de manière consécutive. Ces jeux phoniques porteurs de sens entérinent des contrastes, par exemple, entre la solitude de la barque et la foule des vagues incessantes. Dans cette composition de 128 vers, en heptasyllabes, le refuge portuaire ne représente plus une option car la barque a

perceptible entre le cliché formel et le cliché thématique ainsi que le rapport d'influence entre le mot et l'idée, et inversement. Il demeure donc quelque peu réducteur de parler ici de cliché formel ; néanmoins le but de ce tableau étant de schématiser les unités de sens des textes du corpus, il importe d'établir une classification claire. Le raisonnement est similaire pour le troisième cliché formel : « *la difícil senda* ». En effet, ce stéréotype verbal enserme l'idée de la difficulté du chemin menant au lieu de la retraite et, par un degré d'abstraction supplémentaire, l'aspect rude et escarpé du chemin conduisant à la sagesse. C'est bien le nom commun « *senda* » qui concentre le stéréotype ; le prédicat qualificatif, quant à lui, est plus changeant, par exemple : « *no usada* », « *angosta* ».

Le *memento mori*, dernier lieu commun étudié dans le tableau, se lie intimement aux deux précédents. Nous incluons sous ce chapeau le concept de finitude et son acceptation. Dans certains des textes du corpus, l'accent est porté sur la préparation à la mort (c'est le cas de la composition de Francisco de Quevedo, *El Escarmiento*) et, dans d'autres, sur l'idée que l'on meurt chaque jour un peu (le *cotidie morimur* hérité de Sénèque —selon la traduction stoïcienne « commencer de vivre et commencer à mourir »— est récurrent dans les poèmes de Pedro Espinosa, par exemple).

Les autres éléments inclus dans ce tableau sont partie intégrante de la retraite, d'un cadre de vie concret. Tout d'abord, dans le souci d'évaluer la filiation des textes avec la *amoenitas* horatienne, particulièrement celle de la seconde Épode, nous avons référencé les occurrences concernant les oiseaux (qui agrémentent le lieu de la retraite par leur chant et symbolisent la liberté), puis, celles au sujet de l'« élément liquide » : les différents cours d'eau (« *arroyos* », « *fuentes* » et les fleuves « *ríos* » : *el Betis, el Tajo*). Enfin, sont retenus les clichés évoquant les arbres dont l'ombre atténue les rayons du soleil et invite au repos.

connu un sort funeste. Cependant, le personnage/la voix poétique échelonne la dangerosité de la mer suivant l'éloignement des côtes :

Se/gu/ra/ na/ve/ga/bas;/
que/ por/ la/ tie/rra/ pro/pia/
num/ca el/ pe/li/gro es/ mu/cho/
a/don/de el/ a/gua es/ po/ca./ (vers 25-28)

Elaborée sur une trame d'opposition de type conceptiste, la strophe met en perspective des chaînes sémantiques divergentes : « *segura* », « *tierra* », « *poca* » / « *peligro* », « *agua* », « *mucho* ». De façon déstructurée et personnelle, l'image du havre portuaire ressurgit sous la plume de Lope de Vega, reprenant tous les termes du stéréotype verbal à l'exception du mot « *puerto* » (on n'en relève aucune occurrence dans le poème).

Lope DE VEGA, *La Dorotea*, éd. cit., p. 109-110.

Afin de compléter l'étude des liens entre prose et vers (le prosimètre) dans l'œuvre de Lope de Vega, nous recommandons la lecture de *Prose et poésie dans l'oeuvre de fiction de Lope de Vega : de La Arcadia (1598) à La Dorotea (1632)*, Anne-Hélène PITEL, Thèse de doctorat en Études hispaniques et latino-américaines, sous la direction de Pierre Civil, soutenue en 2008 à Paris 3, dans le cadre de l'École doctorale Europe latine et Amérique latine (Paris).

Puis, les colonnes suivantes du tableau situent l'espace de la retraite dans un environnement plus global : soit sous un aspect fertile et verdoyant (une géographie plate, une prairie ou un champ), soit sous un aspect plus rude et vertical (les montagnes à la fois symbole d'élévation morale et de dépouillement). Enfin, et plus rare en poésie morale, l'espace aride du « *desierto* » pose le cadre d'une retraite davantage orientée vers la fuite que vers la recherche de la tranquillité. Les lieux stériles accueillent notamment les anachorètes au cœur brisé, en mettant l'accent sur leur grande solitude (dans les textes de Fernando de Herrera, l'ailleurs devient un désert, un chemin d'errance, exutoire des amours malheureuses). La géographie du lieu revêt en conséquence une importance notable, dans la mesure où à chaque espace naturel correspond un état moral prédéterminé.

Le cadre poétique, vecteur de sens, nourrit l'intertexte et, juxtaposé à des qualificatifs propres à l'humain, reflète un état d'esprit. De sorte que l'appréhension du refuge, du lieu d'habitation, est déterminante dans l'orientation morale de la composition. En effet, lorsque le poète choisit la cabane, la « *choza* », la « *cabaña* » ou encore la « *posada* », il inscrit son travail dans la lignée des textes sur la pauvreté, la simplicité de la vie agreste, en tension avec le monde riche et opulent de la cour. La propriété reçue en héritage et aux dimensions modestes (le « *breve censo* ») offre au légataire une vie simple, ne s'accompagnant ni des tourments de la richesse ni de ceux de la pauvreté et ménageant un temps à l'étude, au loisir et à l'amitié.

Tels sont les critères que nous avons privilégiés pour cette analyse, c'est-à-dire les concepts philosophiques fondamentaux, hérités des classiques, mais aussi la symbolique d'une géographie explicitant une tendance morale et une filiation poétique spécifiques.

II. 2. 2. Recensement des motifs, des clichés formels et thématiques

A - Tableau

Lieux communs dans les textes du corpus, I	Beatus ille	Le locus amoenus			Le cadre de la retraite			L'habitation		Clichés formels			La aurea mediocritas		Les occupations quotidiennes					La tranquillitas animi (el sueño apacible)		Memento mori
		Les oiseaux	L'élément liquide	Les arbres	El campo/ prado	La montaña / selva	Le désert	La choza, posada, cabaña	La propiedad heredada	« Los maternos lares »	Le « seguro puerto »	« La difícil senda »	Le thème	Le repas rustique	Le couchage	L'agriculture/ l'élevage	La lecture et/ou l'écriture	Les amis	La solitude			
Auteur, titre de la composition																						
Garcilaso, <i>Canto de Salicio</i>	X	X	X	X	X							X			X					X		
Fray Luis de León, <i>Canción a la vida retirada</i>		X	X	X		X					X		X		X					X		
Don Diego Hurtado de Mendoza, <i>Epístola a Juan Boscán</i>		X	X	X	X	X						X	X		X	X	X			X		
Juan Boscán, <i>Epístola a Don Diego Hurtado de Mendoza</i>	X	X	X	X	X	X	X	X				X	X	X	X	X	X			X		
Fray Luis de León, <i>Oda XIV, Al apartamiento</i>						X	X			X										X	X	
Fray Luis de León, <i>Oda XXIII, A la salida de la cárcel</i>	X				X		X						X							X		
Fray Luis de León, <i>Oda XVII, En una esperanza...</i>	X				X		X					X	X		X					X	X	
F. de Herrera, <i>Elegía IV, « A la pequeña luz del breve día »</i>	X				X	X	X								X							X
Herrera, <i>Elegía VI, « D'aquel error en que viví engañado »</i>			X				X								X					X	X	
Herrera, <i>Soneto XLI, « Estoy pensando en mi dolor presente, »</i>																						
Herrera, <i>Soneto XLIV, « En esta soledad, qu' el sol ardiente »</i>			X		X															X		
Rodrigo Fernández de Ribera, <i>Epístola a Don Juan de Heredia</i>												X			X					X		
B. Arias Montano, « <i>Quien las graves congojas huir desea</i> »																				X	X	
F. de Aldana, <i>Soneto XXXI, « El ímpetu cruel de mi destino »</i>										X										X		
Francisco de Aldana, <i>Reconocimiento de la vanidad del mundo</i>																						X
Francisco de Aldana, <i>Epístola a Arias Montano</i>	X		X	X	X	X	X					X			X		X			X		
F. de Aldana, <i>Octavas sobre el bien de la vida retirada</i>	X		X		X							X	X		X	X	X	X				
Cosme de Aldana, « <i>Gozábamos quietud alta y sincera</i> »					X	X																

Lieux communs dans les textes du corpus, II	Beatus ille	Le locus amoenus			Le cadre de la retraite			L'habitation		Clichés formels			La aurea mediocritas		Les occupations quotidiennes					La tranquillitas animi (el sueño apacible)		Memento mori			
		Les oiseaux	L'élément liquide	Les arbres	El campo/ prado	La montaña / selva	Le désert	La choza, posada, cabaña	La propiedad heredada	« Los maternos lares »	Le « seguro puerto »	« La difícil senda »	Le thème	Le repas rustique	Le couchage	L'agriculture/ l'élevage	La lecture et/ou l'écriture	Les amis	La solitude						
Auteur, titre de la composition																									
Cristóbal Suárez de Figueroa, « ¡Oh bien feliz el que la vida pasa »	X						X					X									X		X		
Don Luis Carrillo de Sotomayor, « Pues servís a un perdido, y tan perdido »			X	X		X						X									X				
Don Diego Hurtado de Mendoza, <i>La Soledad</i>	X																				X	X			
Gutierre de Cetina, <i>Epístola a don Diego Hurtado de Mendoza</i>								X	X			X									X	X			
Vicente Espinel, <i>Canción a su Patria</i>			X	X	X	X	X	X	X	X					X						X	X			
Francisco de Medrano, <i>Soneto XXVII, A Don Iuan de Arguijo</i>			X					X				X													
F. de Medrano, <i>Oda XXI, A Iuan Antonio del'Alcázar</i>	X		X		X							X	X		X								X		
F. de Medrano, <i>Oda XXX, A Ernando de Soria Galbarro</i>										X												X			
F. de Medrano, <i>Oda XXXI, A Don Alonso de Santillán</i>	X							X	X	X											X		X		
F. de Medrano, <i>Oda XXXIII, a Iuan Antonio de l'Alcaçar</i>			X									X									X		X		
Andrés Fernández de Andrada, <i>Epístola moral a Fabio</i>		X	X									X	X				X	X			X	X		X	X
Juan de Arguijo, « En segura pobreza vive Eumelo »		X										X									X	X			
Hernando de Soria Galvarro, <i>Epístola a su primo Lucas</i>	X				X						X	X			X	X	X	X			X	X	X	X	X
Rodrigo Caro, <i>Epístola a Juan de Robles</i>			X		X													X							
Francisco de Calatayud y Sandoval, <i>Silva al estío</i>			X		X	X						X			X		X				X		X		
Juan de Jáuregui, <i>De la felicidad de la vida</i>					X			X				X	X	X	X								X	X	
Pedro Espinosa, <i>Soledad a Heliodoro</i>		X	X	X	X	X						X	X	X	X						X		X		X
Pedro Espinosa, <i>Epístola Segunda a Heliodoro</i>		X	X	X	X	X		X				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Lieux communs dans les textes du corpus, III	Beatus ille	Le locus amoenus			Le cadre de la retraite			L'habitation		Clichés formels			La aurea mediocritas			Les occupations quotidiennes				La tranquillitas animi (el sueño apacible)	Memento mori	
		Les oiseaux	L'élément liquide	Les arbres	El campo/ prado	La montaña/selva	Le désert	La choza, posada, cabaña	La propiedad heredada	« Los maternos lares »	Le « seguro puerto »	« La difícil senda »	Le thème	Le repas rustique	Le couchage	L'agriculture/ l'élevage	La lecture et/ou l'écriture	Les amis	La solitude			
Auteur, titre de la composition																						
Doctor Andrés de Perea, « ¡Por cuán dichoso estado »	X						X					X	X	X						X		
Luis de Góngora, « Malhaya el que en señores idolatra »	X	X	X	X	X			X				X	X		X	X				X		
Lupercio Leonardo de Argensola, « dentro quiero vivir mi fortuna »																				X	X	
L. L. de Argensola, « Quien voluntariamente se destierra, »	X									X												
L. L. de Argensola, « Tras importunas lluvias amanece, »					X	X						X	X		X						X	
Bartolomé Leonardo de Argensola, A Don F. de Borja virrey de Aragón		X	X	X	X	X	X		X	X			X	X		X	X	X	X	X	X	
B. L. de Argensola, A Don Francisco de Eraso		X	X	X	X				X		X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	
B. L. de Argensola, « Si acomodado en mi fortuna aprieto »							X					X						X				
B. L. de Argensola, Al villano en su rincón													X	X							X	
Francisco de Rioja, « ¡Ó rotos leños i mojado lino, »	X									X			X								X	
F. de Rioja, Silva A don Francisco de Villalón										X	X										X	X
Lope de Vega, extrait de la Dorotea, « A mis soledades voy, »					X								X						X	X	X	
Lope de Vega, « ¡Cuán bienaventurado »	X			X									X	X	X	X			X	X	X	
Lope de Vega, A Madrid al partir hacia el destierro...										X												
Lope de Vega, Aconseja a un amigo como cortesano viejo							X						X						X	X		
Lope de Vega, Soneto CCIII, Natura paucis contenta	X						X						X		X		X		X	X		
Lope de Vega, Canción I, « ¡Oh libertad preciosa, »		X	X	X	X	X	X						X	X	X	X			X	X	X	
Lope de Vega, Epístola a Elisio de Medinilla	X	X	X	X	X	X		X					X	X	X	X				X	X	

Lieux communs dans les textes du corpus, IV	Beatus ille	Le locus amoenus			Le cadre de la retraite			L'habitation	Clichés formels			La aurea mediocritas			Les occupations quotidiennes				La tranquillitas animi (el sueño apacible)	Memento mori
		Les oiseaux	L'élément liquide	Les arbres	El campo/ prado	La montaña/selva	Le désert	La choza, posada, cabaña	La propiedad heredada	« Los maternos lares »	Le « seguro puerto »	« La difícil senda »	Le thème	Le repas rustique	Le couchage	L'agriculture/l'élevage	La lecture et/ou l'écriture	Les amis		
Auteur, titre de la composition																				
Francisco de Quevedo, <i>Desprecio del aparato vano y superfluo</i>							X					X								X
F. de Quevedo, <i>A un amigo que retirado de la Corte pasó su edad</i>	X						X					X					X	X	X	X
F. de Quevedo « <i>Cuando esperando está la sepultura</i> »			X											X						X
F. de Quevedo, <i>Desde la Torre de Juan Abad, « Retirado en la paz de estos desiertos »</i>							X								X					X
F. de Quevedo, <i>Despidese de la ambición y de la corte</i>												X	X							X
F. de Quevedo, <i>Canción, El escarmiento, « ¡Oh tú, que inadvertido peregrinas »</i>	X	X	X	X	X	X	X				X	X	X	X			X	X	X	X
Gerónimo de Porras, <i>Silva a Don A. de Heredia y Cabrera</i>		X	X	X	X	X										X			X	X
Don Francisco de Borja, « <i>Hoy, Silvio, quiero trocar</i> »		X	X	X	X	X						X			X			X	X	
Don F. de Borja, « <i>Dichosa soledad, mudo silencio</i> »			X		X								X	X				X		
Don F. de Borja, « <i>Yo, ni mandar ni ser mandado quiero</i> »										X		X								X
Francisco de Zárate, <i>Excelencias del retiro en el campo</i>	X	X	X	X	X	X	X							X				X	X	
F. de Zárate, <i>A la quietud de la vida de aldea</i>		X	X	X	X	X	X	X	X			X	X	X	X			X	X	
Hernando de Acuña, « <i>Huir procuro el encarecimiento</i> »										X										X
Gonzalo de Córdoba, « <i>Cuando reparo y miro lo que he andado</i> »									X			X								XX
Don Antonio Solís de Rivadeneyra, <i>Contra la soledad</i>							X											X		

B - Les lieux communs et espaces retirés : premiers constats à la lecture du tableau

La première remarque que nous inspire ce tableau est que le stéréotype verbal du *beatus ille* n'affleure pas dans tous les textes du corpus, loin de là. En effet, seul un tiers des textes s'inscrit dans la descendance directe de la seconde Épode d'Horace, du moins, sur ce critère en particulier. L'aspect non nécessaire de la réitération de la formule met en évidence la multiplicité du faisceau à partir duquel se nourrit le thème de la vie retirée du monde. Ce constat souligne, par ailleurs, l'emploi parfois abusif de l'étiquette « *beatus ille* » pour qualifier les textes traitant de la vie retirée du monde.

De la même manière, le *locus amoenus* horatien installant la retraite dans un milieu naturel et entouré de certains éléments symboliques tels les oiseaux, les ruisseaux et les arbres, ne se révèle pas non plus un trait inhérent à la poésie de la retraite. Environ la moitié des compositions ici répertoriées n'implique pas la description d'un environnement naturel ou organique. C'est donc une deuxième association fréquemment faite —celle entre la retraite poétique et le *locus amoenus*— qui est invalidée ici. Selon ce critère, il est possible de séparer le corpus en deux grands mouvements : un premier dans lequel la nature fait partie intégrante de la retraite et requiert, dans un plus ou moins grand degré, la description d'un environnement accueillant axé sur la sollicitation des sens. Le second mouvement, pour sa part, tend à privilégier les qualités morales et philosophiques du lieu d'accueil, indépendamment d'une projection géographique. Le premier groupe de poèmes se démarque par un horatianisme davantage prégnant et parmi ses figures de proue, on peut citer Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, Juan Boscán ou Diego Hurtado de Mendoza, tous influencés par la poésie bucolique. À l'inverse, on constate, à la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, une certaine désaffection pour le cadre naturel idéalisé et, sur ce point, un relâchement de la parenté horatienne. Néanmoins, face peut-être à une certaine usure du thème, mais aussi sous l'impulsion sensuelle et vitale d'un Baroque triomphant, on assiste à l'avènement d'un troisième groupe célébrant la nature selon la tradition de l'*amoenitas*. Ces poètes, plus tardifs, réactivent la filiation dans le sillage de Luis de Góngora qui, déjà, dans les tercets de 1609, invoquait les trois éléments arcadiens mentionnés plus haut. Parmi eux, se trouvent Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631), Antonio Enríquez Gómez (1600-1643), Gerónimo de Porras (1603-1643), Francisco de Quevedo (1580-1645), Lope de Vega (1562-1635), et don

Francisco de Borja (1581-1658)²⁰³. Il s'agit d'une grande tendance et nous avons sollicité, comme faisant partie des premier et dernier groupes, des auteurs réemployant la triade bucolique (eau, arbre, oiseaux), non pas de manière systématique, mais au moins dans une composition. Les éléments métaphoriques installant les géographies de l'ailleurs méritent donc d'être examinés plus avant, selon leur signification morale et le parti pris esthétique qu'ils dévoilent, également selon la fidélité ou les libertés relatives au modèle horatien.

II. 3. Le *locus amoenus* : projeter de l'humain sur du naturel

La tension entre expérience personnelle et discours impersonnel provoque une multitude de variations dans l'écriture à partir d'une filiation textuelle lointaine et éloignée, multiple et aux contours flous. À chaque auteur donc de trouver sa voix dans cette polygénèse poétique²⁰⁴. En revanche, s'il est un trait commun, exploité par les trois poètes antiques les plus repris, c'est-à-dire Cicéron, Horace et Sénèque, c'est le parallèle entre vie retirée du monde et quête individuelle du bonheur. Pour tous trois, se retirer du monde signifie se rapprocher de la nature, et vivre selon ses principes :

Chez Cicéron :

Des termes extrêmes des Biens et des Maux, [3,9] IX (31)

Circumscriptis igitur iis sententiis, quas posui, et iis, si quae similes earum sunt, relinquatur ut summum bonum sit uiuere scientiam adhibentem earum rerum, quae natura eueniant, seligentem quae secundum naturam et quae contra naturam sint reicientem, id est conuenienter congruenterque naturae uiuere.

Laissons donc de côté les opinions que j'ai mises < sous tes yeux >, ainsi que celles qui peuvent leur ressembler ; ce qui reste alors, c'est ceci : le souverain bien consiste à vivre en

²⁰³ Les auteurs sont classés, suivant cette énumération, en fonction de leur date de décès (lorsqu'elle est connue), puisqu'elle met évidemment un terme à leur période de production poétique.

²⁰⁴ Nous souhaitons ici faire partager ces quelques lignes de Christophe CARRAUD, dans son introduction à *De vita solitaria - La vie solitaire de Pétrarque*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1999, p. 7-8 : « Qu'est-ce que la solitude, qu'est-ce qu'une forme de vie quand s'éloigne l'Antiquité retrouvée, et qu'on reste sur le seuil des monastères, aux confins des ermitages ? Quand l'homme antique est de l'autre côté de la vie réelle, comme un présent inaccessible, et qu'on ne peut entrer dans le silence ? Qu'est-ce qu'une solitude qui n'existe pas encore ? Il faut une forme à ce désir hanté par tant de modèles, et qu'aucun ne satisfait. Il faut inventer, puisque ces vêtements du temps ne sont pas vraiment taillés pour soi, et que quelque chose a bougé, et qu'une tristesse est venue. La vie solitaire est cette invention. ».

*s'appuyant sur la connaissance des choses qui arrivent naturellement, en choisissant celles qui sont conformes à la nature et en rejetant celles qui sont contraires à la nature, en d'autres termes, à vivre en correspondance avec la nature et en accord avec elle*²⁰⁵.

Puis chez Horace :

Épître I, X, v. 12-14

*Viuere naturae si convenienter oportet
Ponendaeque domo quaerenda est area primum,
Nouistine locum potioem rure beato ?*

*Si hay que vivir conforme a la naturaleza,
Y para edificar una casa hay que buscar primero el solar,
¿conoces tú un lugar mejor que la bendita campiña*²⁰⁶?

*S'il faut vivre suivant la nature,
et si, pour bâtir sa maison, on doit d'abord chercher l'emplacement,
connais-tu un lieu préférable à une riche*²⁰⁷ *campagne*²⁰⁸ ?

Et, enfin, chez Sénèque :

De vita beata, chapitre 3

Beata est ergo uita conueniens naturae suae, quae non aliter contingere potest quam si primum sana mens est et in perpetua possessione sanitatis suae, deinde fortis ac uehemens, tunc pulcherrime patiens, apta temporibus, corporis sui pertinentiumque ad id curiosa non anxie, tum aliarum rerum quae uitam instruunt diligens sine admiratione cuiusquam, usura fortunae muneribus, non seruitura.

Une vie heureuse est donc celle qui s'accorde avec sa nature et on ne peut y parvenir que si l'âme est d'abord saine et en possession perpétuelle de cet état de santé, puis courageuse et énergique, ensuite admirablement patiente, prête à tout événement, soucieuse sans inquiétude

²⁰⁵ Marcus Tullius CICERON, *Des termes extrêmes des Biens et des Maux*, trad. de Jules Martha, Paris, Les Belles Lettres, 1961, Livre 3, Tome II, IX, paragraphe 31, p. 24-25.

²⁰⁶ Quinto HORACIO FLACO, *op. cit.*, p. 62-63.

²⁰⁷ La traduction du qualificatif latin « *beato* » par « *riche* » ne nous semble pas faire référence au caractère « *providentiel* » de cette campagne apportant à ses habitants la sustentation à la fois du corps et de l'esprit.

²⁰⁸ Quintus HORATIUS FLACCUS, *Épîtres, Art poétique*, trad. de François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1954, Épître X, Livre I, p. 81.

*du corps et de ce qui le concerne, industrielle enfin à se procurer d'autres avantages qui ornent la vie sans en admirer aucun, prête à user des dons de la fortune, non à s'y asservir*²⁰⁹.

Dès l'Antiquité et dans les textes fondateurs de notre série textuelle sur la vie retirée du monde, retraite et quête individuelle de la félicité sont intimement liées. Les auteurs insistent fortement sur le fait de suivre la nature, de respecter ses lois qui diffèrent de celles de la société des hommes. D'après Baltasar Isaza Calderón, le paysage en poésie se conçoit, par convention, comme une projection des sentiments de la voix poétique :

[...] *un rasgo característico del Renacimiento : se trata de humanizar el paisaje. El hombre lo llena todo, en imponente alarde vital, en parte como reacción al carácter anónimo y colectivista que enterró su individualidad durante la Edad Media. Pero no se diga, sin cometer un evidente fraude histórico, que permaneció insensible ante la naturaleza*²¹⁰.

Si cette assertion fait référence à la période de la Renaissance, elle s'applique aussi à l'époque Baroque. D'ailleurs, elle nous semble plus largement inhérente à la nature humaine. Il est le propre de l'homme de projeter ou d'identifier ses comportements sur le monde végétal et animal. Ainsi, dans les compositions étudiées dans ce travail, le paysage change au gré de l'instabilité morale des hommes.

II. 3. 1. L'espace naturel sauvage

Le cadre naturel peut être sauvage ou domestiqué. Chacune de ces deux géographies est alors représentée par les lieux communs différents : « *el monte* » (c'est-à-dire les pentes d'une montagne ou plus largement le sous-bois) pour l'espace sauvage et le « *campo* », ou le « *prado* » pour l'espace agricole et domestiqué. Les lieux s'opposent en ceci que l'espace vertical (« *el monte* ») abrite un espace isolé et fermé (recouvert de forêts) : celui de la liberté et de la solitude en communion avec la nature, ainsi que le symbole géographique d'une élévation morale et spirituelle. Cette strophe de la *Canción a la vida retirada* de fray Luis de León illustre ce symbolisme :

¡Oh monte, oh fuente, oh río!

²⁰⁹ SÉNÈQUE, *De vita beata. Dialogues*, Tome II, trad. d'Abel Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, 1951, chapitre 3, paragraphe 3, p. 4.

²¹⁰ Baltasar ISAZA CALDERÓN, *El Retorno a la naturaleza: op. cit.*, p. 30-31.

*¡Oh secreto seguro deleitoso,
roto casi el navío,
a vuestro almo reposo (v. 21-25)*

À partir de ces vers se développe un *locus amoenus* dont la montagne, ici plutôt le sous-bois, forme le premier élément : un endroit caché et secret, une des caractéristiques essentielles de cette géographie dans les textes.

De même, dans l'Ode *al apartamiento*, le lieu de la retraite est perché au sommet d'une montagne « *sierra* » :

*sierra que vas al cielo
altísima, y que gozas del sosiego
que no conoce el suelo,
adonde el vulgo ciego
ama el morir, ardiendo en vivo fuego: (v. 11-15)*

Fray Luis de León s'adresse aussi à cette montagne à la deuxième personne, il personnifie le lieu, dont on n'a aucune description géographique ou physique si ce n'est son élévation. Cette verticalité devient élévation dans un refuge céleste intériorisé (« *cielo* » / « *sosiego* »), espace du calme total, et se refuse à la médiocrité concrète pourtant paronyme (« *suelo* » / « *ciego* »). Le parallèle avec la conception biblique de l'Enfer et du Paradis semble patent dans la mesure où la « *sierra* » est le moyen d'accéder au « ciel ». L'opposition réitère la construction biblique sans pour autant faire explicitement référence aux textes sacrés : « *el cielo* » ici employé tel une hyperbole pour exprimer la hauteur du mont est un nom commun tandis que le lecteur aurait pu attendre un nom propre (il s'agit d'une énallage).

Ce lieu, plutôt que d'être décrit tel un *locus amoenus*, demeure une abstraction dont la mention par le poète ne se fait pas sous la forme d'une hypotypose ou de sensations comme dans la *Canción a la vida retirada*, mais par les sentiments que ce refuge réveille chez lui. La récurrence des sons fricatifs (ils sont soulignés dans les extraits précédents et suivants) associés à l'espace naturel et au ressenti de la voix poétique relaye un rapport fondé sur l'intime. Ces sons fricatifs et, particulièrement la fricative interdente, influent dans le choix de mots, comme dans l'extrait suivant, où le promontoire, vecteur d'élévation à la fois morale et spirituelle, se prête à la sérénité : « *traspasaré la vida / en gozo, en paz, en luz no corrompida* » (v. 34-35) et la tranquillité « *¡reposo dulce, alegre, reposado!* » (v. 5). Le susurrement de la fricative interdente (« *gozo* », « *paz* », « *luz* ») conduit à l'apaisement

livré par la répétition de l'alvéolaire (la dérivation à partir du nom commun « *reposito* » / « *reposito* » clôt la triple adjectivation du vers 5).

Le lieu commun de la montagne modèle un exemple de la liberté d'adaptation des « formules ressassées ». La « *sierra* » ou « *los montes* », refuge de l'anachorète ou de celui fuyant les passions terrestres, projettent un paysage à l'image de celui qui y est accueilli. Parfois espace stérile, comme dans l'Épître de don Diego Hurtado de Mendoza à son ami Juan Boscán (au sujet de la Vertu : « *Por los desiertos montes va segura* », vers 94), cet environnement incarne le parangon de la difficulté, telle une géographie de la mise à l'épreuve, par opposition à l'écosystème bucolique de l'équilibre (celui des prairies et des alpages). L'espace de la « *sierra* » n'est pas configuré relativement à celui de la prairie. Dans ce contexte, « *los montes* » s'apparentent, à la fois, à la montagne et aux sous-bois. Ainsi, la géographie de fray Luis de León instaure une distance morale et topographique entre lui et le *vulgo*, du fait de l'altitude et de l'accès escarpé. Il introduit tout un autre climat d'intériorité, le point idéal qui est ici un entre-deux. L'interprétation esthétique et morale d'une géographie n'est finalement en rien figée et s'épanouit dans l'intention de chaque poète.

II. 3. 2. Le sous-bois, la prairie, la vallée et les champs : un écosystème harmonieux

Le prédicat métaphorique du sous-bois est très souvent associé à celui de la prairie ou des champs. L'un et l'autre ne s'installent pas, dans ces circonstances, dans un rapport d'opposition. Souvent, ils s'agencent de façon complémentaire : l'un s'assimilant à la projection de l'élévation spirituelle et de la liberté, le second, abreuvé par les ruisseaux descendant des cimes, entérinant la projection poétique d'un rapport symbiotique entre l'homme et la nature.

La *Epístola a Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della* (1577) de Francisco de Aldana illustre parfaitement la possible superposition de plusieurs géographies de la retraite. En effet, la voix poétique, plaçant son amitié au-dessus de toute chose, explique, en deux occasions, dans les tercets suivants, le peu d'importance accordée à l'endroit de la retraite, du moment qu'elle le partage avec son ami, Arias Montano :

*pues la impotencia misma que la tierra^{[1][SÉP]}
tiene para obligar que le dé el cielo^{[1][SÉP]}*

llovida ambrosia en valle, en llano, o en sierra, (vers 199-201)

*¡Dichosísimo aquél que estar le toca^[t]_[sEP] contigo
en **bosque** o en **monte** o en **valle** umbroso^[t]_[sEP]
o encima la más alta, **áspera roca!** (vers 295-297)*

Les deux tricolons (vers 201 et 296) recensent les diverses géographies terrestres possibles, disposant un monde perçu dans son ensemble, comme un « écosystème » avant l'heure. Ces trois prédicats métaphoriques récurrents sont la montagne, la vallée et la prairie. À noter que seul le vocable « *valle* » revient dans les deux énumérations. Bien que les termes proches soient de nature différente « *ambrosia* » et « *umbroso* », il est curieux de remarquer la proximité phonique entre les deux groupes de mots « *ambrosia en valle* » « *en valle umbroso* ». En nous attardant davantage sur les vers 295-297, on repère un travail sur les sons, déjà signalé dans d'autres textes dès lors qu'est usité le stéréotype verbal du *beatus ille*. Le prolongement de « *aquél que* » invite, en effet, à l'emploi suivi de sonorités occlusives sourdes ([t], [k]) encadrées par deux sonores ([b], [d]) (soulignées dans la strophe). Comme pour scander le vers et insister sur chaque syllabe de cet alexandrin (14 pieds métriques), les consonnes tiennent le premier rôle et sont entourées d'une harmonie vocalique très équilibrée (5 -o-, 4 -e-, 4 -i-, 3 -a-). La césure circonscrit le stéréotype verbal au premier hémistiche mais la synérèse (« *que estar* ») introduit le cœur du propos, c'est-à-dire l'amitié : « *estar le toca^[t]_[sEP] contigo* ». L'inversion de l'ordre logique de la syntaxe conforte le rapprochement de la combinaison de phonèmes occlusifs (/t/, /k/, /k/, /t/). De plus, la quasi absence de ponctuation est compensée, dans la strophe, par la triple répétition de la conjonction « *o* » associée à la préposition « *en* » formant de la sorte un patron vocalique (6 /o/, 6 /e/) dans le deuxième vers et le début du troisième. Les voyelles, abondantes, sont réparties de la façon suivante : e ó e / o e ó e / o e á e u ó o (vers 296) et o e í a / a a á a / á e a ó a (vers 297), révélant la rupture du schéma vocalique dès le deuxième pied du vers 297. Ces mêmes voyelles suscitent un nombre significatif de synérèses, accentuant l'harmonie évoquée par le propos et guidant la lecture jusqu'à la fin de la strophe. De plus, le son [a] (huit occurrences) rapporte l'idée d'altitude et dirige, parallèlement, le discours vers son point de plus haute intensité, concluant l'exclamative.

La strophe suivante fournit l'exemple même du rapport entre le paysage et l'humain. Pourtant, dans ces vers, ce n'est plus la nature que l'on compare à l'être humain, mais l'inverse : Benito Arias Montano est associé à la montagne. L'onomastique de son patronyme

s’y prête : Montano / *monte*. Ainsi, toute la construction de l’extrait tourne autour des noms : les nasales reviennent fréquemment, la bilabiale /m/, mais surtout la structure consonantique nasale occlusive (-nt- ou -mb- soulignée ci-dessous) assimilée à la fois au destinataire et à l’espace (« *monte* » et « *cumbre* ») :

*Pareces tú, **Montano**, a la gran **cumbre**^[SEP]
 deste gran **monte**, pues vivir **contigo**^[SEP]
 es **muerte** de la **misma** **pesadumbre**, (vers 319-321)*

Les trois vers se divisent, en réalité, en deux unités de sens : le constat-comparaison puis la cause. Elles sont séparées par une virgule et reliées par la conjonction « *pues* », ce qui explique l’accentuation des vers (2-6[10 (héroïque) ; 4-8[10 (saphique); 2-6[10 (héroïque)). Afin donc d’enraciner la comparaison entre Montano et le lieu d’apaisement auquel il est identifié, le poète sollicite la lettre même du patronyme de son interlocuteur. Néanmoins, dès lors qu’il décrit un lieu idéal où terminer sa vie, après sa carrière militaire, il dépeint à son ami, un lieu intermédiaire :

*Mas para conclüir tan largo tema^[SEP]
 quiero el lugar pintar do, con Montano^[SEP]
 deseo llegar de vida al hora extrema.*

*No busco **monte** excelso y soberano^[SEP]
 de ventiscosa **cumbre**, en quien se halle^[SEP]
 la triplicada **nieve** en el verano;*

*menos profundo, oscuro, húmido **valle**^[SEP]
 donde las aguas bajan despeñadas^[SEP]
 por entre desigual, torcida calle;*

*las partes medias son más aprobadas^[SEP]
 de la natura, siempre frutuosas^[SEP]
 siempre de nuevas flores esmaltadas. (vers 352-363)*

Le verbe « *pintar* » (vers 353) attire notre attention et témoigne de la volonté de décrire et de faire vivre la nature par des mots. La perspective ici est autre, et ces tercets interprètent à la

perfection, tant sur le plan des idées que sur celui du signifiant, le désir de se conformer à *la aurea mediocritas*. Comparons ces vers avec les vers 295-297 cités plus haut : d'une écriture superlative (« ¡*Dichosísimo* », « *la más alta, áspera roca!* ») et exclamative faisant naître une réalité totalisante (le tricolon se rapporte à l'univers), la voix poétique atteint l'heure du bilan. L'humilité et la modération dont elle fait preuve l'incitent à présenter un espace en creux. Elle précise ce qui ne lui convient pas : « *No busco* ». Le verbe « *buscar* » commande le discours des vers 355-360 car il est déjà sous-entendu au vers 358 « *menos [busco] profundo, oscuro, húmido valle* ». En rejetant les extrêmes « *ventiscosa cumbre* » et « *húmido valle* » au profit des « *partes medias* », moins rudes et plus agréables à vivre, la voix poétique bâtit son idéal. Un idéal élaboré selon une unité de sens renforcée par les enjambements presque systématiques entre les vers (à l'exception du passage des vers 362 à 363). Les synérèses à la césure unissent chaque hémistiche (aux vers 355-360) compensant, de la sorte, la ponctuation brève (voir dans la citation, à l'exception du vers 360). La longueur des adjectifs qualificatifs (épithètes et attributs) contraste avec les noms qu'ils déterminent. Nous les avons répertorié dans le tableau ci-dessous :

<u>Élément naturel rejeté</u>		<u>Élément naturel recherché</u>	
<u>Nom commun</u>	<u>Qualificatif</u>	<u>Nom commun</u>	<u>Qualificatif</u>
<i>monte</i>	<i>excelso - soberano</i>	<i>partes medias</i>	<i>frutuosas</i> - <i>esmaltadas</i>
<i>cumbre</i>	<i>ventiscosa</i>		
<i>nieve</i>	<i>triplicada</i>		
<i>valle</i>	<i>profundo – oscuro - húmido</i>		
<i>aguas</i>	<i>despeñadas</i>		
<i>calle</i>	<i>desigual - torcida</i>		

Trois espaces géographiques sont désignés dans ces trois strophes (« *montes* », « *valles* », « *partes medias* »). Évoqués par des noms communs bisyllabiques, ils sont accompagnés de qualificatifs de trois ou quatre syllabes, de telle sorte que la place occupée par ces derniers, dans les trois strophes étudiées, donne corps à ces lieux communs poétiques. L'auteur tient sa promesse de « (dé)peindre » les trois lieux successivement, procédant par élimination dans sa quête personnelle d'endroits où se retirer. Il exploite la matérialité poétique afin qu'elle

s'adapte à sa conception morale de la vie retirée, c'est-à-dire la *aurea mediocritas*, à une géographie idéalisée, intermédiaire et propice à la tranquillité et, enfin et surtout, à son amitié avec le destinataire, Benito Arias Montano. La lettre du texte, les sonorités, le placement des mots, la prosodie et la métrique, même l'onomastique, confortent la prépondérance de relation amicale sur l'espace naturel.

II. 3. 3. Les oiseaux, le ruisseau et l'arbre : le cadre bucolique élémentaire

Déjà, dans la seconde Épode d'Horace, et, par conséquent, dans la traduction de fray Luis de León, ce paysan aisé (car propriétaire de sa terre) répartissait son temps entre plusieurs espaces : ses champs « *labra sus heredades* » (v. 3), les alpages « *o contemplar cual pace, desparcida / al valle su vacada* » (v. 11-12) ou une agréable prairie « *en el prado florido* » (v. 24). Les deux premiers lieux sont associés aux travaux agricoles de culture et d'élevage. Le dernier, quant à lui, s'impose comme un lieu de repos et d'harmonie :

Debajo de un roble antiguo ya se asienta
ya en el prado florido.

El agua en las acequias corre, y cantan
los pájaros sin dueño.

Las fuentes al murmullo que levantan
despiertan dulce sueño.

(vers 23-28)

Les trois éléments centraux de ce paysage bucolique sont donc : l'arbre car il offre de l'ombre, les oiseaux agrémentant de leur chant ce cadre idyllique et, enfin, l'eau, la fontaine rafraîchissante, dont le murmure incite au repos et à l'intériorité²¹¹.

²¹¹ Fray Luis de León, dans la préface de *De los nombres de Cristo*, met en scène un décor en tous points similaires pour ses personnages :

Es la huerta grande, y estaba entonces bien poblada de árboles, aunque puestos sin orden; mas eso mismo hacía deleite en la vista, y sobre todo, la hora y la sazón. Pues entrados en ella, primero, y por un espacio pequeño, se anduvieron paseando y gozando del frescor; y después se sentaron juntos a la sombra de unas parras y junto a la corriente de una pequeña fuente, en ciertos asientos. Nace la fuente de la cuesta que tiene la casa a las espaldas, y entraba en la huerta por aquella parte; y corriendo y tropezando, parecía reírse. Tenían también delante de los ojos y cerca de ellos una alta y hermosa alameda. Y más adelante, y no muy lejos, se veía el río Tormes, que aun en aquel tiempo, hinchando bien sus riberas, iba torciendo el paso por aquella vega. El día era sosegado y purísimo, y la hora muy fresca.

Le murmure de la fontaine, doublé par la présence des méandres de la rivière Tormes, favorise la réflexion et le silence se fait entre les trois hommes. Le plus jeune des trois, Sabino, brise ce silence et prend la parole :

Así que, asentándose y callando por un pequeño tiempo, después de sentados, Sabino, que así me place llamar al que de los tres era el más mozo, mirando hacia Marcelo y sonriéndose, comenzó a decir así:

A - La triade bucolique et sa représentation sonore

Ces composantes horatiennes, reprises dans la traduction de fray Luis de León, ébauchent une première géographie naturelle donnant lieu à de possibles dérivations textuelles. Les sons s'attachent à transcrire une vision : ce constat est particulièrement marquant pour les éléments liquides. En effet, l'eau des « *acequias* », bruyante et sonore, est rapportée par la répétition de sons occlusifs ([g], [k] soulignés vers 25) tandis que le murmure des ruisseaux (« *fuentes* ») est apporté par les liquides ([l], [ʎ]) et par des sons assourdis, dans leur prononciation, par les lèvres ([m] bilabiale « *murmullo* », [f] labiodentale « *fiente* »). Au cœur de cet endroit idyllique, l'eau occupe une place centrale au point que le poète distingue, même dans les sonorités, l'écoulement rapide des canaux d'irrigation du débit moindre des ruisseaux. Les synérèses et enjambements communiquent à l'ensemble une unité propre dans le texte.

Dans la seconde Églogue de Garcilaso, l'image bucolique du pâtre avait déjà pour cadre un *locus amoenus* fondé sur ce même triptyque naturel :

A la sombra holgando

d'un alto pino o robre

o d'alguna robusta y verde encina (v. 14-16)

[...]

Convida a un dulce sueño

aquel manso rüido

del agua que la clara fuente envía,

y las aves sin dueño,

con canto no aprendido,

hinchén el aire de dulce armonía. (vers 27-32)

-Algunos hay a quien la vista del campo los enmudece, y debe de ser condición de espíritus de entendimiento profundo; mas yo, como los pájaros, en viendo lo verde, deseo o cantar o hablar.

Ce paysage luxuriant produirait sur lui l'effet contraire de celui attendu et Juliano renchérit : « *Y pues él no puede ahora razonar consigo mismo mirando la belleza del campo y la grandeza del cielo* ». Pourtant, c'est finalement la lecture du manuscrit *De los nombres de Cristo* écrite par Marcelo et proposée par Sabino (selon un processus de mise en abyme) dans cet environnement propice qui les guidera sur le chemin de l'élévation spirituelle.

Ces fragments sont extraits de l'édition numérique proposée par le site de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-los-nombres-de-cristo--2/html/fedb9fc0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_>, consulté le 28/08/2018. Édition réalisée à partir de *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*, prólogo y notas de Félix García, 2^a edición corregida y aumentada, Madrid, Editorial Católica, 1951, et des ouvrages de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977 et d'Antonio Sánchez Zamarreño, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1990.

Le texte est nécessairement antérieur à celui de fray Luis de León. Du point de vue géographique, son *locus amoenus* délimite une prairie, un espace horizontal où s'écoule paisiblement une rivière. Fortement horatiennes, les tournures du Salmantin rappellent, presque au mot près, celles de son prédécesseur, en particulier quatre éléments, répertoriés dans le tableau suivant :

	Seconde Églogue de Garcilaso (vers 14-16 ; 27-32)	Traduction de fray Luis de León de la seconde Épode d'Horace (vers 23-28)
L'arbre	« <i>A la sombra holgando / d'un alto pino o robre / o d'alguna robusta y verde encina</i> »	« <i>Debajo de un roble antiguo</i> »
L'eau	« <i>aquel manso rüido / del agua que la clara fuente envía</i> »	« <i>El agua en las acequias corre</i> » « <i>Las fuentes al murmullo que levantan</i> »
Le sommeil	« <i>despiertan dulce sueño.</i> »	« <i>Convida a un dulce sueño</i> »
Les oiseaux	« <i>y las aves sin dueño, / con canto no aprendido,</i> »	« <i>y cantan / los pájaros sin dueño</i> »

La filiation de la poésie morale avec la poésie bucolique est tangible à la lecture de ce texte de Garcilaso. Les choix lexicaux sont adoptés par la poésie morale, seules les applications et conséquences de l'espace arcadien divergent. Décor des amours pastorales, cette nature idéalisée devient lieu de prédilection pour la retraite et pour le mépris du monde. Soledad Pérez-Abadín Barro a conduit une étude sur la tradition bucolique au sujet de laquelle elle rappelle, dans la citation suivante, l'influence de l'héritage classique et l'importance de la célèbre œuvre de Sannazaro dans la prospérité du thème :

*La pastoral del Renacimiento hereda el motivo y lo [el árbol] incorpora al repertorio de convenciones provenientes de los modelos clásicos. A su transmisión contribuye sin duda la Arcadia de Sannazaro, que lo emplea desde sus primeras páginas*²¹².

L'arbre, d'après la chercheuse, configure l'espace du « berger poète²¹³ ». D'ailleurs, Garcilaso choisit de détailler tout particulièrement les espèces d'arbres (soulignés par nous dans la citation suivante) entourant son personnage, Salicio :

²¹² Soledad PÉREZ-ABADÍN BARRO, *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Saint Jacques de Compostelle, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2004, p. 110.

²¹³ *Ibid.*, p. 109.

En las églogas de Garcilaso aparece como componente del lugar ameno : « cuando Salicio, recostado / al pie d'una alta haya, en la verdura » (I, vv. 45-46), « A la sombra holgando / d'un alto pino o robre / o d'alguno robusta y verde encina » (II, vv. 51-53). En el primer ejemplo, se añade el detalle descriptivo del lecho de verdura que recuerda el « fronde super uiridi » de la égloga I de Virgilio (v. 80)²¹⁴.

Il existe, en effet, une référence matricielle au *locus amoenus* qui est celle des *Bucoliques* de Virgile. Si nous avons choisi de faire figurer un extrait du chant de Salicio dans le corpus, c'est pour son caractère pionnier quant à l'adaptation castillane de l'*amoenitas* classique et à son influence sur ses successeurs. Pour autant, il n'appartient pas à la poésie morale que nous étudions. On constate par ailleurs qu'il n'est jamais question, parmi le corpus, des rives d'un lac²¹⁵, car l'eau stagnante ne participe pas, dans la même mesure, d'un écosystème en perpétuelle renaissance, témoin du passage cyclique des saisons et symbole de l'écoulement du temps. On se trouve au cœur d'un lexique des correspondances puisque chaque élément naturel porte une signification morale.

À l'autre extrémité chronologique du corpus, la *silva* de Gerónimo de Porras, « *A Don Alonso de Heredia y Cabrera Caballero del Orden de Santiago. Persuadiéndole dé a los cuidados de mano, trocando el bullicio de la Corte por el sosiego de Antequera* », instaure le retour à la nature comme la motivation fondamentale d'une rupture avec le monde courtisan :

*Acaba. Rompa ya el conocimiento
(pues que le debe más tu entendimiento)*

²¹⁴ *Op. cit.* p. 110.

²¹⁵ L'espace amène d'un lac en bordure de mer, lieu dédié à l'ostréiculture, est proposé dans le poème de Bartolomé Leonardo de Argensola « *A Don Fernando de Borja, virrey de Aragón* » :

*Fuera yo sin tardanza y sin contienda
a vivir donde el campo Levorino
ensalza aquella fábrica estupenda,
para cuya lisonja en el vecino
ámbito forma un lago el mar Tirreno,
junto al antes ostrífero Lucrino;
y dando espejo a todo el sitio ameno,
en deliciosos márgenes se encierra,
desde Estabia al sepulcro de Miseno. (vers 52-60)*

Cet espace, introduit par une hypothèse irréalisable du point de vue de la voix poétique (emploi du subjonctif imparfait « *Fuera yo* »), n'apporterait en rien le bien-être recherché par cette dernière : il s'agirait d'un voyage cité parmi d'autres (retourner à la cour de Naples, par exemple) et non la quête d'un « *asiento* », d'un refuge définitif. Ces déplacements successifs iraient donc à l'encontre de la santé de l'auteur, alors vieillissant :

*[...] ¿será obediencia justa
que yo trastorne agora la vivienda,
menospreciando mi salud robusta? (vers 49-51)*

Ces rives, pourtant si agréables, n'accueillent pas une retraite méditative et ne peuvent, sur ce point, rejoindre notre étude.

a la Naturaleza
que otro alguno, a quien dio mayor viveza)
tantos confusos velos. (vers 71-75)

L'idée véhiculée dans cette strophe explique que le destinataire doit tout à la nature, plus exactement son « *entendimiento* », son intelligence, son discernement. L'intérêt de ce passage réside dans la structure et dans le placement stratégique des concepts. En effet, l'auteur favorise l'impact des mots en dépit de la syntaxe habituelle. Ainsi, le terme central « *Naturaleza* » mis en exergue dans un heptasyllable, au cœur même de la strophe, n'est accompagné que d'une préposition et d'un article. Son rôle prépondérant s'affirme grâce à deux comparaisons dans lesquelles elle est impliquée. Ces deux comparaisons se superposent à l'intérieur de la parenthèse et rendent plus difficile la compréhension. Nous nous sommes donc permis de rétablir le schéma « logique » de la phrase. Selon nous : « *pues tu entendimiento, a quien la Naturaleza dio mayor viveza, le debe más [a ella] que otro alguno* ». Ces altérations syntaxiques mettent l'accent sur la sémantique, les substantifs placés en fin de vers se rapportent tous à l'esprit : « *conocimiento* », « *velos* » / « *entendimiento* », « *viveza* ». Parmi les sens figurés de « *velo* », celui-ci s'appliquerait au discours de la strophe entière : « *Confusión u oscuridad del entendimiento en lo que discurre, que le estorba percibirlo enteramente u ocasiona duda*²¹⁶ ». Curieusement, si le mot « *entendimiento* » apparaît dans cette acception, le terme « *conocimiento* » (comme dans la strophe) est mentionné dans la suivante : « *Cosa que encubre o disimula el conocimiento expreso de otra*²¹⁷ ». Ce sens nous semble le plus approprié dans le cas présent. Une fois la parenthèse mise de côté, on obtient les phrases suivantes : « *Acaba. Rompa ya el conocimiento / [...] tantos confusos velos.* ». La première se borne à une injonction à l'adresse de l'interlocuteur qui scinde l'endécasyllabe par un point, après le troisième pied. La connaissance et la raison sont présentées comme la solution face à ce qui est trouble et confus. Sur le plan des idées, au sein du corpus, la raison fournit le rempart et le refuge pour s'éloigner d'un monde insensé. Sur ce point, la poésie morale que nous étudions prépare l'avènement de l'ère de la Raison. Plus en amont, dans ce texte baroque, se déploient les lieux communs de l'*amoenitas*. Pourtant, dans la mesure où la voix poétique, seule, déplore l'absence d'un ami, ni la *tranquillitas animi* ni le bien-être ne sont totalement atteints. Si certains éléments dans la

²¹⁶ Définition de la RAE, *Diccionario de la lengua española*, en ligne, <<http://lema.rae.es/drae/?val=velo>>, consulté le 05/04/2015.

²¹⁷ *Loc. cit.*

nature se singularisent par leur versatilité²¹⁸, les lieux communs s'adaptent, quant à eux, aux sentiments que projette la voix poétique. À l'instar de Francisco de Aldana souhaitant l'arrivée de son ami Benito Arias Montano afin de jouir pleinement du cadre naturel, la voix poétique de cette *silva*, se languit de la venue de celui-ci. La tristesse de cette attente se transmet à la végétation alentour :

*Vuelve la rienda, y mira que echan menos
 estos valles amenos
 y estas plantas, las tuyas,
 tristes de tu tardanza
 (si bien con esperanza
 de que les restituyas
 en breve su alegría),
 y más yo que ellos y ellas,
 pues muere el sol y nacen las estrellas:
 y aquél, solo me deja,
 sin que el oro sutil de su madeja
 pueda haber divertido un solo instante*

²¹⁸ Les deux éléments en question occupent la quatrième strophe et sont la fleur et la lune. L'anaphore « *No siempre* » et la répétition de la conjonction distributive « *ya* » mettent en évidence la visée du propos, c'est-à-dire l'aspect changeant de la nature :

*No siempre, no, la flor que el humor rojo
 del pie de Venus esmaltó, vistosa
 pompa es fragante del ameno prado:
 que tal vez, lastimosa,
 yace fatal despojo
 de pie villano o severo arado.
 No siempre está la Luna de un semblante:
 ya la verás creciente, ya menguante,
 ya pálida, ya flava, ya serena;
 aclara ayer, llueve hoy, mañana truena;* (vers 35-44)

La lune et ses variations nourrissent des clichés métaphoriques récurrents en poésie. Moins fréquente, l'image de la fleur, ici la rose, non pas comme symbole de la beauté éphémère mais tantôt comme ornement de prairie, tantôt comme une dépouille, sa beauté ayant été fauchée par la foulée d'un homme ou les sillons de la charrue. Nous déduisons qu'il s'agit d'une rose, car il est fait mention de l'épisode mythologique au cours duquel Vénus, se précipitant parmi les roses, afin de rejoindre au plus vite Adonis mourant, teint de son propre sang les fleurs blanches, dont les épines lui lacéraient la chair. La rose, fréquemment associée au jardin, est ici intégrée au paysage d'un « *hermoso prado* » ou d'un champ agricole « *severo arado* ».

Au sujet de la valeur de la rose en poésie, on peut consulter l'exhaustif travail doctoral de Javier DE LA PEÑA ÁLVAREZ, sous la direction de Álvaro Alonso, Université Complutense de Madrid, 2009, intitulé *Flores en la poesía española del Renacimiento y Barroco*. La rose y est présentée de la sorte : « *La rosa, como reina de las flores, es la que más aparece en la poesía española del Renacimiento y Barroco. Aparece con dos sentidos: literal y metafórico. Todos los poetas la emplean para describir la belleza de la amada y compararla con la rosa. En otros contextos aparece en la descripción de un locus amoenus –en Garcilaso, en Francisco de la Torre, en Góngora– o como la más bella entre las flores del jardín, que a todas vence por su hermosura.* », p. 16.

Les éléments naturels semblent à l'origine d'échos phoniques dans les vers où ils sont logés ; par exemple, le groupe sujet « *estos valles amenos / y estas plantas* » (v. 82) commande le verbe « *echan menos* » (c'est-à-dire « souffrent du manque ») antéposé et la trame consonantique ([v] ; [m]) du vers précédent (les occurrences sont soulignées). De même, les plantes, sujet du verbe « être » sous-entendu, sont à la source du développement aux vers 83-88. Fortifié par un lien d'appartenance (le pronom possessif : « *las tuyas* ») au destinataire, le nom commun fait surgir une allitération en [t] rappelant tout à la fois le vocable « *plantas* » et l'occlusive dentale sourde, si caractéristique de la deuxième personne du singulier (en gras dans la citation). Les occurrences de ce son en particulier concentrent la sémantique de ce passage (« *las plantas* » = le cadre naturel ; « *tuyas / tu* » = le rapport au destinataire ; « *tardanza* » = la cause ; « *tristes* » = les conséquences sur l'environnement et, par analogie, sur la voix poétique). Le vers 88 surenchérit sur la douleur de la voix poétique, supérieure à celle de « *ellos y ellas* », ces pronoms renvoyant respectivement aux vallées et aux plantes. La répétition de la conjonction « y » complétée par le pronom sujet « yo » porte les accents toniques de l'heptasyllabe (1-3-6 : óóó óó óó) comme le fardeau sur les épaules de la voix poétique. Au son palatal sourd [y] est couplé le son palatal sonore [ʎ], unis tous deux par le truchement des deux synérèses. Les astres, le soleil et les étoiles, calendrier en mouvement, seuls repères temporels, rappellent à la voix poétique le passage du temps, cette fois trop lent, et sa propre solitude. La fluidité des vers 90-92, conséquence des multiples synérèses et des enjambements, trahit la perception d'un temps que rien ni personne ne vient rythmer, hormis l'alternance jour / nuit. Le vers 88, seul vers véritablement scindé en deux parties reliées par la conjonction « y » (4-1-6), la plus brève étant dédiée au jour et, la plus longue, à la nuit, fait état de cette alternance.

À la lumière de l'analyse de ce bref passage du poème, on est en mesure de déduire les liens étroits entre le signifiant et le signifié. Ceux-ci exécutent et accentuent à dessein la portée du propos et élèvent la musicalité de la composition. Le cadre naturel, pour sa part, se révèle insuffisant pour que la voix poétique atteigne une plénitude que seule son amitié avec don Alonso de Heredia y Cabrera est en mesure de lui donner. Le *locus amoenus* devient, de ce fait, dans ce texte, une condition nécessaire mais insuffisante au bonheur et au bien-être :

*Ya de la luz cansado, deseando
estoy **bajen las sombras** de los montes;*

ya de **las sombras**, que los horizontes
 con hebras de oro el sol va ya bordando
 (mas soy **tan desdichado**
 que **hallo con pena inmensa**
 en mi deseo **mi mayor ofensa**);
 ya en el ameno prado
 escuchando las aves,
 que al parecer piadosas
 con música me asisten deliciosas,
 sin **perturbarlas miedo**
 de **mis suspiros graves**;
 ya en las murmuradoras
 aguas risueñas, con las de oro guijas
engañando mi pena el tiempo paso,
por ver si acaso puedo
 hacer buenas las horas,
 mas por el mesmo caso
parece que, **penosos y prolijas**,
 a las **tristezas mías**
eternos siglos son noches y días. (vers 99-120)

Cette longue plainte de vingt-deux vers est scandée par l'anaphore « ya » (« ya de » vers 99 et 101 ; « ya en » 106 et 112). Les lieux communs attendus sont mis en relief eu égard à leur position stratégique : « montes », « horizontes », « ameno prado », « las aves » sont placés en fin de vers et marquent donc la rime. Quant à « las murmuradoras / aguas risueñas » l'image court sur un heptasyllabe et le premier hémistiche de l'endécasyllabe suivant (séparé de la suite par une virgule). Ce paysage bucolique devrait éveiller tous les sens de la voix poétique. D'ailleurs, dès lors que le poète sollicite un sens, la vue ou l'ouïe, il construit une trame vocalique que ni la ponctuation, ni le réseau consonantique ne vient entraver. Les vers 102 et 109 illustrent ce constat :

con hebras de_oro_el sol va ya bordando (o ea e_oo_e o a ya oao)
 con música me_asisten deliciosas (o uia e_ai_e eiioa)

Le premier, en référence aux lueurs de l'aurore, fait appel à la vue, tandis que le second, dédié au chant des oiseaux, à l'ouïe. Les deux vers héroïques (2-6[10]), très équilibrés, introduisent un complément de manière conférant une unité de fonction à l'ensemble. Il se détache de ces deux vers une harmonie sonore, renforcée par la ou les synérèses. Pourtant, un tel environnement n'apaise pas le sujet ayant recours à un langage hyperbolique afin de partager sa tristesse : « *soy tan desdichado* », « *hallo con pena inmensa* », « *mi mayor ofensa* », « *eternos siglos son noches y días* ». Le chagrin se voit accompagné, aussi, d'un travail sur les sonorités, sur les consonnes, cette fois. En effet, le son occlusif bilabial sourd [p], par exemple, apparaît fréquemment dès lors que sont mentionnés les termes « *pena* » et « *tiempo* ». La consonne -p- (soulignée dans la citation) est associée aux notions de peine et de temps, notions ne faisant qu'une, en réalité, dans la perception subjective du temps qui passe. Deux champs sémantiques s'opposent donc, celui du *locus amoenus* et celui de la peine (en gras, dans l'extrait), au point que la voix poétique attend impatiemment que la nuit tombe, puis que le jour revienne. La double occurrence du terme « *sombras* » (vers 100 et 101) explique ce caractère cyclique et pesant d'un temps qui ne passe pas. De surcroît, l'inversion du sujet « *noches y días* » et du complément « *eternos siglos* », au vers 120, accentue l'effet de l'allitération en [s] par le rapprochement des syllabes /-os/ et /so-/ (« *siglos son* »).

Dans le texte de Gerónimo de Porras, la tradition classique bucolique dicte l'écriture de l'espace naturel. Cet environnement, « ici » de la voix poétique, peut être considéré comme idéal. Cependant, l'absence de compagnie —celle du destinataire— module la perception de l'entourage et la nature devient, à l'inverse des vertus dont elle est habituellement affublée, un lieu de solitude. Si, dans la poésie baroque, la retraite fournit fréquemment le remède au *fugit irreparabile tempus*, dans la mesure où le cadre agreste et l'oisiveté matérialisent le temps qui s'écoule, dans le cas présent, les repères temporels naturels ne font que raviver le sentiment d'absence.

La géographie de la retraite, même codifiée par la tradition, fait naître de multiples interprétations. Ces dernières ne s'inscrivent pas nécessairement en opposition avec le contenu moral attendu : car les variations dépendent du sentiment ou du point de vue de la voix poétique envers son destinataire, à l'instar du poème précédent. Chaque composant de l'*amoenitas* fait partie d'un ensemble cohérent. Ainsi, l'arbre, conçu hors de cet écosystème peut générer, à son tour, des symboliques différentes, alternatives.

B - Les arbres et leur ambivalence métaphorique

Si les arbres fournissent de l'ombre et rendent le repos possible, ils peuvent renvoyer aussi à une métonymie antagonique : celle du pin, matériau avec lequel sont construites les nefes voguant sur les océans incontrôlables. Francisco de Rioja, en a fait, par ailleurs, le thème central d'un sonnet dans lequel le conifère se substitue à l'ambition de celui qui, ayant quitté son environnement naturel (la forêt), erre dans un milieu hostile (l'océan) :

*¡Ó rotos leños i mojado lino,
orror a la ambición más lisonjera!
¿Qué mal fundado error tu paz primera
en la selva turbó, robusto pino? (vers 1-4)*

La paronymie entre « *leños* » et « *lino* » est propice au développement métaphorique. Ce « *leño* » (bateau, navire) fait surgir à l'horizon du sens le monde des transactions et des échanges commerciaux. De plus, une seconde paronymie affine les termes « *orror* » et « *error* » selon un lien de causalité découvrant la souillure de l'argent provoquée par les mouvements du capital et des marchandises. En outre, la syntaxe est malmenée dans ce premier quatrain. L'exclamative, par exemple, forme une phrase non verbale au sens hyperbolique, en raison du superlatif et de l'impact du vocable « *orror* ». L'hyberbate des vers 3-4 augmente l'intensité du discours, car, du fait de l'éloignement du verbe « *turbó* » vers la fin de l'interrogative, deux groupes nominaux antithétiques se juxtaposent (« *mal fundado error* » / « *tu paz primera* ») créant, de la sorte, un contraste visuel. À l'image du pin, l'homme ne devrait pas tenter d'échapper à un entourage familial mais se recentrer sur le monde auquel il appartient et ainsi passer de « *largas oras de ocio entre sus lares,* » (vers 10). Ces métonymies, celles de l'arbre et du lin, filant le long du sonnet, symbolisent l'embarcation vers les Indes occidentales et, plus généralement, l'âme humaine qui la dirige. L'arbre, dans ce cas précis, extrait de son écosystème (« *la selva* »), renvoie à une perspective herméneutique tout autre.

C - Les oiseaux : liberté et servitude

Le même constat s'impose pour les clichés métaphoriques se référant à des oiseaux. Dans le *locus amoenus* ils représentent la liberté, ils chantent sans avoir fait l'apprentissage de la musique. Ces autodidactes peuplant les arbres bercent l'homme dans sa retraite. Toutefois,

ces chanteurs peuvent, à l'inverse, porter la flatterie de certains pages à la cour. Ils chantent alors contre leur nature ou leur gré, dans un univers étranger :

*Más quiere el ruiseñor su pobre nido
de pluma y leves pajas, más sus quejas
en el bosque repuesto y escondido,*

*que agradar lisonjero las orejas
de algún príncipe insigne, aprisionado
en el metal de las doradas rejas.*

Andrés Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio*, (vers 46-51)

La préférence, appuyée en début de chaque tercet par le comparatif « *más* » / « *que* », est donnée à l'espace naturel. Une fois de plus, l'humanisation de l'oiseau est rendue tangible par le recours à un motif classique : le *vivere parvo*. Le concept de pauvreté, absolument étranger au monde animal, est à son tour adapté : le nid « *de pluma y leves pajas* » devient un transfert de la chaumière modeste, faite de paille. À l'opposé, la sonorité du vers 50 semble saisir l'entrave et le bruit sonore du métal de sa prison dorée : une homophonie vient corroborer la collusion sémantique entre les termes « prince » et « prison ». De plus, les occlusives sourdes et sonores sont couplées dans quatre cas sur six à une seconde consonne (elles sont soulignées dans la citation ci-dessous). De tels groupes consonantiques (-lg-, -pr-, -gn-) justifient la sensation d'enfermement à laquelle s'ajoute la répétition particulièrement fréquente de la voyelle -i- (en gras) interprétant le cliquetis des barreaux : « *de algún príncipe insigne, aprisionado »). Enfin, la nasale dentale (cinq occurrences) complète l'espace entre les occlusives et la voyelle -i-. C'est une sonorité nasillarde, imprimant un soupçon d'ironie au groupe nominal « *algún príncipe insigne* », niant la noblesse même de ce prince quelconque. Ce même groupe nominal supporte les accents métriques (sur les syllabes trois et six) dans un vers mélodique qui s'attache, pourtant, dans ses sonorités, à amplifier la cacophonie, dénonçant ainsi un crime contre la musique.*

Comme l'oiseau privé de liberté, le courtisan ne peut s'épanouir dans cet univers dissonant. On remarque que, parmi les oiseaux, le rouge-gorge s'impose le plus fréquemment dans le corpus. Son chant et son besoin inaliénable de liberté sont admirés. En conséquence, l'environnement naturel, dans les textes, décrit un espace de création, favorable à l'inspiration. À l'instar de chaque composante de l'écosystème (les arbres, les ruisseaux, les

oiseaux), l'homme ne peut renoncer à ce rapport fécond sans perdre toute inspiration et devenir inutile ou vain.

En conclusion, l'homme, comme les végétaux et les animaux, appartient à un tout indivisible et harmonieux, énoncé selon les codes du *locus amoenus*. En outre, il faut rappeler l'importance du contexte et de la portée morale de tout prédicat métaphorique, car chaque image autorise des interprétations diverses, suivant que la main de l'homme l'a asservie ou non. Dans cet ensemble symbiotique, l'élément liquide —source, fleuve, rivière et son mouvement perpétuel— convie la notion de temporalité, indissociable de la pensée baroque.

D - L'élément liquide, cœur de cet environnement naturel

Dans plus de la moitié des textes du corpus, une place fondamentale, dans la construction du *locus amoenus*, est réservée à l'élément liquide. Il apparaît comme évident de rappeler qu'il est indispensable au développement de la vie ; d'un point de vue pragmatique, il revêt une importance vitale dans les pays méditerranéens pour supporter les chaleurs estivales. Le champ lexical de l'eau (« *fuenta* », « *corriente* », « *arroyo* », « *río* », « *mar* », « *océano* », « *piélago salado* ») déclinée sous ses formes diverses insiste sur son caractère cyclique : les ruisseaux peuvent se voir associés aux cimes enneigées, puis aux fleuves et à la mer. Le « fleuve » a, depuis toujours, constitué une matrice poétique au sujet du temps qui passe (le lieu commun du *vita flumen*). Les célèbres *Coplas a la muerte de mi padre* de Jorge Manrique proposent, notamment, un exemple vibrant de ce cliché. Aussi, vivre retiré auprès d'un fleuve, rappelle l'ascétisme chrétien du *memento mori*. Or, dans son existence retirée, l'homme projette sur l'écosystème naturel le cycle de ses activités journalières, vouées au travail, à l'oisiveté, aux lectures, à l'amitié, aux repas et à un sommeil réparateur. Le fleuve ou rivière invite au repos mais aussi à la conscience de sa propre finitude ainsi que Francisco de Aldana l'exprime, dans son Épître à Arias Montano :

*Húndase toda [el alma] en la divina fuente^{[L][SEP]}
y, del vital licor humedecida,^{[L][SEP]}
sálgase a ver del tiempo en la corriente:*

*veráse como línea producida^{[L][SEP]}
del punto eterno, en el mortal sujeto ^{[L][SEP]}
bajada a gobernar la humana vida (vers 148-153)*

Toute la tension entre la vie humaine, mortelle et fragile, et son rapport à l'éternité germe déjà dans ces vers, préfiguration de l'esprit baroque. L'élément liquide est vivifié par la métaphore

« *del vital licor* » mobilisant par trois fois la consonne latérale alvéolaire -l-. Sa position centrale dans le tercet et l'accentuation oxytonique de l'adjectif et de son substantif créent un contraste avec les deux dactyles des vers 148 et 150. Les deux verbes proparoxytons à l'impératif perturbent le schéma saphique et amènent un frisson de verticalité dans les vers, en matérialisant le plongeon commandé par la voix poétique. Les deux tercets se déploient dans une tension sur le plan sémantique, entre l'horizontalité (« *del tiempo* », « *la corriente* », « *como línea* »,) et la verticalité (« *Húndase toda* », « *sálgase* », « *bajada* », « *gobernar* ») cristallisant l'ascendance du divin sur le mortel (« *divina fuente* », « *punto eterno* » / « *el mortal sujeto* », « *la humana vida* »).

Les poètes ont eu à cœur d'insérer une toponymie familière dans leurs créations. Les Sévillans, par exemple, rendent hommage au fleuve « *Betis* », dénomination romaine de l'actuel Guadalquivir. Le choix du terme latin contribue à la poétisation et la dématérialisation du lieu. Il est établi, d'un point de vue historique, qu'au XVII^e siècle, avant la construction des quais de l'Arenal et le détournement du fleuve, de graves crues ont inondé la ville. Dans les textes de Fernando de Herrera ou d'Andrés Fernández de Andrada, ces catastrophes naturelles et personnelles prennent la forme d'une entité incontrôlable et changeante, le fleuve Betis, à l'image du Destin et de la Fortune :

*i_ aquí do_ el Betis, desigual, varía
el curso, _i buelve_ i trueca la creciente,
un apartado puesto escogería,*

Fernando de Herrera, *Élégie VI*, (vers 157-159).

*Dejémosla pasar como a la fiera
corriente del gran Betis, cuando airado
dilata hasta los montes su ribera.*

Andrés Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio*, (vers 19-21).

Dans le premier tercet appartenant à l'Élégie VI, le rythme vient appuyer l'expression du courant violent et inégal. Il se manifeste dans les deux premiers vers, saphiques, ponctués à l'intérieur même du vers et malmenés par des synérèses et des enjambements (« *varía / el curso* »). La polysyndète se manifeste par quatre virgules qui scandent les vers 157 et 158 et trois conjonctions de coordination « *i* » accompagnant une accumulation qui suggère les remous du fleuve. Dans l'Épître morale, le tercet composé de vers héroïques (2-6 [10])

s'organise autour du grand fleuve, « *el gran Betis* », stratégiquement niché au cœur de la strophe. La tournure est particulièrement concise afin de mettre en valeur les éléments porteurs de sens : « *cuando airado* » condense, en réalité, une subordonnée conjonctive « *[que] cuando [está] airado* ». Au vers précédent, afin d'éviter toute redondance, le groupe verbal est sous-entendu (« *como [dejamos pasar] a la fiera* »). Cette concision, si significative de l'écriture poétique d'Andrés Fernández de Andrada, tend à mettre en valeur le champ sémantique propre au Guadalquivir localisé en début et fin de vers (souligné dans la citation). D'un point de vue visuel, cette chaîne sémantique se développe autour de la mention emphatique du fleuve.

Vivre sur les berges d'un tel fleuve requiert, de la part de ses occupants, une forme de résignation et d'acceptation de son sort, favorable ou non. Dans l'œuvre de Francisco de Medrano, autre Sévillan, le fleuve et son inconstance ébauchent un tableau toujours fluctuant et dont il est impensable de se lasser :

*Dejemos, bienprudentes,
oh mi dulce Mecenas, oh mi amparo,
penas que nos oprimen insolentes;
y allí a la orilla, allí, deel Betis claro,
(casas a ti, gran dueño suyo, estrechas;
a la pequeñez nuestra gran palacio),
vivamos desceñidos,
descuidados vivamos y de espacio,
deel río entretenidos,
pocas, fáciles horas, y derechas.*

Ode XXXIII, *Respuesta a otra de Iuan Antonio de l'Alcaçar en que le combidaba a una casa de recreación sobre el Río* (vers 31-40).

Dans ces vers, l'auteur aborde la Fortune et la variabilité dans une perspective positive et légère, celle de l'*otium*. L'idée d'un « lâcher prise » et celle de l'acceptation de son propre sort s'expriment dans l'impératif « *Dejemos* », qui a sans doute inspiré l'Épître morale à Fabio quelques années plus tard²¹⁹. Sous la plume de l'auteur maniériste, le travail des sonorités donne corps aux réalités décrites : l'exemple le plus tangible est celui du fleuve, retranscrit dans l'emploi récurrent des sonorités latérales [L] et [ʎ] « *y_ allí_ a la_ orilla_ allí,*

²¹⁹ Les Odes de Medrano devaient très certainement être connues d'Andrés Fernández de Andrada qui s'en inspire, notamment dans ses choix lexicaux, pour son Épître morale à Fabio.

deel Betis claro ». Ces sonorités, les plus ouvertes et donc les plus proches de voyelles s'apparentent à l'élément liquide. Elles sont complétées par une harmonie vocalique (i_ ai_ a_ oia_ ai ee ei ao) étayée par quatre synérèses. La fluidité du vers ramène à l'écoulement de l'eau. En effet, les sons exercent un rôle prépondérant dans tous les textes étudiés dans la mesure où ils tendent à stimuler l'interprétation du lecteur. Les vers précédents n'échappent pas à cette constance. Leur destinataire, Juan Antonio del Alcázar, est mentionné au vers 32 sous le nom d'emprunt de « *Mecenas* » (Francisco de Medrano est considéré comme le poète horatien par excellence). Les qualités de ce mécène sont la protection et l'amitié ; qualités que la nasale bilabiale incarne dans l'imaginaire collectif. En effet, la consonne -m- évoque la maternité, et l'appartenance (ce qui relève du « moi »), plus particulièrement dans les textes du corpus, la terre maternelle. Les attributs rassurants de cette sonorité, incluse dans le surnom même de « *Mecenas* », se font écho tout au long du vers : « *oh mi dulce Mecenas, oh mi amparo* ». De manière similaire, le thème de la peine, nous l'avons déjà rencontré dans des poèmes précédents, mobilise la récurrence d'occlusives en particulier les sourdes comme dans le vers suivant : « *penas que nos oprimen insolentes* ; ». Ici, le son nasal alvéolaire [n] (en gras) agit comme le révélateur des entraves dont il est question. L'espace de vie au bord du fleuve est examiné dans un rapport antagoniste avec celui du destinataire et les champs sémantiques se croisent aux vers 5-6 (« *casas estrechas* » / « *gran palacio* » ; « *gran dueño* » « *pequeñez nuestra* »). De ces oppositions surgit le paradoxe apparent affirmant que toute résidence est perçue comme bien petite par son illustre destinataire tandis qu'elle est un palace pour l'humble destinataire. L'invitation auprès du fleuve réunit finalement, dans un double impératif redondant, à la première personne du pluriel « *vivamos* », les deux amis. Le chiasme verbe / adjectif, adjectif / verbe rehausse les qualificatifs sur lesquels s'est greffé le préfixe privatif « *des-* » (« *desceñidos* », « *descuidados* »), réminiscence de ce que les hôtes abandonneraient sur les berges du Guadalquivir.

Le Betis et sa versatilité deviennent une matrice poétique dans la mesure où son évocation admet la superposition de plusieurs concepts moraux (le *memento mori*, le *tempus fugit* et l'acceptation des variations de la Fortune) et peut se parer des caractéristiques d'un *locus amoenus* favorisant l'*otium*. D'autres rivières sont mentionnées dans le corpus comme le « *Guadalecín* » dans la chanson de Vicente Espinel²²⁰, *A su patria*. Cette rivière, la célèbre

²²⁰ Dans cette composition Vicente Espinel prie sa patrie d'origine de l'accueillir en son sein après une longue absence. La voix poétique s'adresse à sa ville, Ronda, bien qu'il ne la cite pas nommément.

Nous ajoutons les éléments biographiques suivants dans le but d'éclairer notre réflexion sur la praxis poétique de l'homme et, par conséquent, sur l'approche herméneutique de cette chanson. Nous empruntons ces

Guadalevín, a creusé le « *tajo* », gouffre entaillant la ville de Ronda. À l’instar du Tormes, protagoniste naturel de l’Épître de Rodrigo Fernández de Ribera à don Juan de Heredia, *De la vida de aldea*, les deux rivières dévoilent des lieux accueillant où paissent les troupeaux sous l’œil de leur berger :

*quando desta ribera
à la del fértil celebrado Tajo,
à repastar pasáre el nuevo atajo;
quizá tendrá memoria
(jó dulce Patria mia!)
de tus mansos corderos algun día,
que para siempre cantarán tu gloria,
y con balído²²¹ tierno
gemirán por su pasto y su gobierno.*

Vicente Espinel, Chanson *A su patria*, vers 127-135.

Beben [las ovejas] el agua del anciano Tormes,

considérations à José LARA GARRIDO, dans son ouvrage : Vicente ESPINEL, *Obras completas, Tomo II: Diversas rimas*, Clásicos malagueños, Malaga, Diputación Provincial de Málaga, 2011.

L’homme vécut de 1550 ou 1551 jusqu’en 1624. Après des études à la Faculté des Arts de Salamanque, il obtint une charge ecclésiastique : Chambellan, à Ronda (1572). Il entretint des liens avec le cercle sévillan de la fin du XVI^e siècle : il aurait en effet séjourné à Séville de 1578 à 1581 et y aurait rencontré Fernando de Herrera, el Licenciado Pacheco, Luis Barahona de Soto et Mateo Alemán. Il a ensuite voyagé en Italie, à Milan, au service du Duc de Medina Sidonia : « *se sabe que viajó por diversas ciudades y que frecuentó círculos artísticos y cultas tertulias y academias. Si bien sufrió varias enfermedades, estos años italianos resultaron decisivos para su consolidación como poeta* » page 34.

Toute son existence durant, Vicente Espinel a cherché à s’illustrer en tant qu’homme de plume et d’épée, comme d’autres poètes du XVI^e siècle. Il a connu les geôles d’Alger et les batailles en Flandres. Ce n’est qu’en 1586 qu’il revient à son sol natal : le critique estime que cette année correspond probablement à la date de composition du poème qui nous intéresse ici. Mais la joie des premiers temps fit place à une situation qui s’aggrava progressivement. Déçu par l’accueil reçu, il perdit également son protecteur, Francisco Pacheco, nommé évêque de Cordoue. Les hypothèses d’un tel désamour entre le poète et sa terre natale sont imputables, en partie, toujours d’après José Lara Garrido, à un décalage important entre la soif de gloire littéraire de Vicente Espinel et le désert culturel que lui offrait la petite ville de Ronda (pour plus de détails on peut consulter l’introduction du Tome II, p. 37). Le poète, retenu par Pedro Espinosa pour figurer dans son anthologie, apparaît comme un homme ayant vécu suffisamment longtemps pour connaître l’évolution des arts et de son pays de la Renaissance au Baroque. Malgré un profil Renaissance (homme de plume et d’épée), ses textes, comme la *Canción a su patria*, brillent par leurs effets baroques, notamment pour ce qui a trait à au traitement du motif naturel. Il dépasse les limites géographiques d’un seul cercle poétique et se mêle aux Salmantins, aux Sévillans, faisant fi des rivalités possibles et fréquentant qui plus est les cours italiennes. Il est parvenu, par ailleurs, chose peu fréquente à l’époque, à faire publier en 1587, à Madrid, un ouvrage intitulé *Diversas poesías de estilo moral y otras cosas*. Nous sommes en présence d’un personnage singulier et dont l’existence et la poésie invalident, en quelque sorte, toute tentative de catégorisation géographique, périodique et stylistique.

Les citations du poème « *A su patria* » sont extraites du *Parnaso Español*, Tomo III, López de Sedano, Madrid, 1770, p. 272-280.

²²¹ Nous n’avons pas modifié le texte de l’édition de 1771. Certains accents dans cet extrait ne correspondent plus à la graphie actuelle. Par exemple, le terme « *balido* », ne porte plus d’accent aujourd’hui, tandis que « *dia* », deux vers plus haut, en porte un.

*con ella se regalan y alimentan;
ni son de rostros bellos ni disformes.*

Rodrigo Fernández de Ribera, À don Juan de Heredia, vers 109-111.

Le cadre agreste, pourtant escarpé, des alentours du Guadalevín suscite une véritable célébration de la nature. Le chant et la poésie se lient intimement à l'environnement. D'ailleurs, quelques vers plus haut, dans cette chanson de Vicente Espinel, le fleuve et ses grottes se profilent comme un espace de résonance pour les vers du fils prodigue, mais aussi comme le vecteur de sa poésie que la rivière portera et transportera jusqu'à la mer :

*Esto [mi sangre] daré por paga
(¡ó Patria!) del talento que me diste,
si acaso en paga tanto bien consiste;
y estas cuevas confusas,
que en tiempo de otras gentes
fueron terrible albergue de serpientes,
serán colegio de las sacras Musas,
y **en las cavernas hondas**
Guadalecín sosegará sus ondas.*

***Resonará por este hondo río,**
que al Oceano riendo su corriente,
(¡ó Ciudad mia!) tu inmortal troféo;
y á la sonora voz del canto mio
el gran señor del húmido Tridente
hará parar las aguas de Letéo.*

Vicente Espinel Chanson *A su patria*, vers 97-111.

Dans les trois extraits précédents, les adjectifs qualificatifs consolident le travail de description, en insistant sur la douceur bucolique des prairies, ou sur les sonorités, la profondeur des grottes, ou la grandeur de sa patrie. Tantôt antéposés, tantôt postposés, ces qualificatifs ébauchent les prémices d'une volonté baroque d'amplifier les sensations. L'œuvre de Vicente Espinel est constellée par l'omniprésence de la thématique de l'eau. Nous

partageons ce constat avec José Ignacio Díez Fernández, qui affirme, dans un article comparant la poésie des trois Épîtres du *Rondeño* à sa prose dans le *Marcos de Obregón*²²² :

*Hay cierta obsesión por el agua. Se asocia a los distintos lugares que recorre Marcos [de Obregón] y aunque queda integrada como parte importante en la descripción del paisaje — recuérdese la Epístola al doctor Castilla— hay también un interés médico y personal en ella [...]*²²³.

Le rapport à l'expérience personnelle offre un angle d'approche, dans la poésie de Vicente Espinel, pour pénétrer la signification d'une géographie. Le lien entre la voix poétique et le paysage de Ronda, escarpé et inhospitalier, ou bien bucolique, se forge à l'image des contradictions que porte en elle toute personne. C'est un paysage, dans sa relation à l'auteur, à la fois de type Renaissance et Baroque. La nature accapare de nombreux vers dans la composition que nous étudions. Son rôle se veut central car elle instaure à la fois le décor du poème et l'interlocuteur de la voix poétique. Les descriptions nombreuses et fournies anticipent et annoncent la conception maniériste de la nature²²⁴. En outre, l'assertion de Gaston Bachelard saisit ce rapport si intime entre la matière (l'eau, la roche ou encore les vents balayant la citadelle calcaire qu'est Ronda) et l'histoire personnelle de chacun. De ce fait, les choix phonologiques servent à exprimer la matérialité d'un environnement : nous avons étudié précédemment, par exemple, comment l'imaginaire rencontre dans les consonnes liquides la transcription mentale idéale d'une rivière ou d'un fleuve. Ce principe de concevoir un endroit auquel nous sommes liés par un attachement affectif, tel notre sol natal, relève de ce que Gaston Bachelard a nommé « l'imagination matérielle ». Cette dernière se concrétise sous différentes formes en fonction de l'élément dominant convoqué. Ainsi, selon un principe qu'il a baptisé « loi des quatre éléments », dans tout espace, l'imagination sélectionne un élément prédominant, en fonction d'une perception et d'une histoire individuelle. Il explicite, dans la phrase suivante, ce processus au sujet du « pays natal » :

²²² José Ignacio Díez Fernández, « *Marcos de Obregón* en tres epístolas de Vicente Espinel », *Dicenda*, Cuadernos de Filología Hispánica, n°11, Universidad Complutense, Madrid, 1993, p. 71-111. Les trois Épîtres comparées au *Marcos de Obregón* datent toutes trois de 1591 et sont adressées « *al obispo de Málaga, don Francisco Pacheco* », « *al doctor Luis de Castilla* » et « *a don Juan Téllez Girón, marqués de Peñafiel* ».

²²³ *Ibid.* p. 102.

²²⁴ Le parallèle avec le roman *Marcos de Obregón* s'affirme dans le traitement de la nature. Nous partageons avec José Ignacio Díez Fernández le constat suivant : « *El motivo de la naturaleza ha alcanzado un desarrollo desmesurado como ocurre en manierismo* », *op. cit.*, p. 77.

*Le pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries ; c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance*²²⁵ [...].

Fernando Lázaro Carreter suggérait que l'idéal de vie retirée sous-entendait non pas un imaginaire envisagé mais un souvenir d'un passé à tout jamais perdu. Or, selon une perspective relativement similaire, le philosophe français capte la démarche presque inconsciente de l'imaginaire cherchant à se souvenir et à décrire son pays natal. Cet imaginaire, guidé par la matérialité d'un lieu chargé émotionnellement, rejoint la démarche poétique baroque consistant à célébrer, dans toute sa sensualité et sa matérialité, un espace naturel. La profondeur des eaux du Tage, dans les vers de Vicente Espinel, fait surgir des travées plus intimes et complexes sur lesquels Gaston Bachelard vient donc d'apporter un certain éclairage. Le paysage dépeint juxtapose à la fois un caractère familier —il est décrit de manière réaliste, dans une tension avec le prisme subjectif d'une relation personnelle avec ce décor si particulier qu'est celui de Ronda— mais aussi un caractère idéalisé —une projection d'une vision morale ou philosophique inspirée des classiques— comme le constate José Ignacio Díez Fernández au sujet de son propre corpus espinélien :

*La presencia de un paisaje real separa la visión espineliana del paisaje idealizado del Renacimiento. El paisaje, en las epístolas y en la novela está lleno de vida, de actividad, de movimiento, y es percibido a través de todos los sentidos. Espinel parece preferir los paisajes andaluces donde el agua es un elemento constante. Abundan en la novela las referencias a una naturaleza no sólo viva, sino también violenta; sin embargo, también aparecen paisajes armónicos y equilibrados donde la vida es la norma dominante (es decir que a pesar de la proximidad al ideal renacentista, no se pie[r]de realismo)*²²⁶.

Les conclusions du critique au sujet du traitement de la nature dans son corpus s'appliquent aussi à la Chanson. Vicente Espinel, en tant qu'artiste charnière, pluriel, adapte les lieux communs bien connus à son propre parcours. « *La cueva* » s'inscrit parmi les éléments les plus baroques de ses paysages. Ces grottes, ici résidence des Muses, représentent des lieux mystérieux (comme l'est l'inspiration, « *el furor poético* ») mais accompagnent surtout un témoignage de la toute-puissance de la nature, de son caractère indomptable, à l'image du fleuve Bétis des Sévillans. Parmi les éléments naturels à caractère baroque contenus dans le

²²⁵ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, Éd. José Corti, 1942, p. 11-12.

²²⁶ *Ibid.* p. 110.

corpus étudié par José Ignacio Díez Fernández, la grotte, la *sierra* et les tempêtes relèvent tout particulièrement de ce courant esthétique :

*Hay una abundancia extraordinaria de cuevas, sierras y tormentas, muy dentro del gusto barroco. Apenas aparecen jardines. Pero junto al paisaje abrupto que declara el poder de la naturaleza que supera al hombre, también hay descripciones donde domina la nota de la armonía y por su sensualidad no son menos barrocas, y en ellas suele aparecer el agua como elemento dinámico*²²⁷.

Cette quasi absence des jardins dans le texte valide la théorie des quatre éléments de Gaston Bachelard. Puisque l'imagination matérielle du poète se focalise sur des éléments rugueux, violents et inquiétants, l'ambivalence de sa relation avec son pays natal n'en est que plus patente. Les jardins, espace de la frontière entre la nature domestiquée et sauvage, n'appartiennent pas à son imaginaire de la ville de Ronda mais sont un ornement, un lieu fermé et réservé.

Les multiples citations de l'article de José Ignacio Díez Fernández ont pour finalité d'entériner le caractère intime et « original » de la poésie de Vicente Espinel. Une poésie identifiable et personnelle bien que façonnée par la tradition. Dans cette constante tension entre les voix du passé et la sienne, entre *imitatio* et *inventio*, le poète se forge une place à part, dont nous pouvons apprécier les répercussions sur les paysages qui jalonnent ses textes. Une place à part, à l'instar des poètes du corpus, qui chacun à leur manière, dans une plus ou moins grande mesure, modifient, altèrent ou dépassent tant les précédents poétiques que les attentes d'un possible lectorat. À la fois révélateur du lien horatien et du caractère intime, d'une part, de la prégnance bucolique et du déchirement baroque, d'autre part, le thème de l'eau évolue au long de notre période dans une perception ambivalente et indissociable de son contexte.

L'occasion de ce regard croisé entre la Chanson et le corpus étudié par José Ignacio Díez Fernández invite toutefois à la plus grande prudence dès lors que l'on considère la sensualité comme l'apanage du baroque. Comme nous l'avons déjà signalé, tous les sens du laboureur et donc du lecteur sont sollicités dès la seconde Épode d'Horace, à partir de laquelle s'est consolidé le *locus amoenus* dans la série textuelle, recentrée autour des éléments de l'eau, des arbres et des oiseaux.

²²⁷ *Ibid.* p. 102.

Il n'existe donc pas une interprétation systématique des prédicats métaphoriques impliquant un élément liquide, tels les sources, les ruisseaux ou les fleuves. Chaque interprétation dépend finalement de la qualité morale mise en avant par la voix poétique, par la filiation avec l'intertexte des lieux communs impliquant un fleuve, mais aussi en fonction de l'expérience de chaque poète-individu, avec un fleuve appartenant à sa géographie et à son imaginaire personnel.

Un sonnet de Luis de Góngora inverse le rapport de la voix poétique à l'élément liquide. Déjà, comme nous le commentions plus en amont dans ce travail, dans les tercets de 1609, se tissait un échange ambigu entre les ruisseaux et la voix poétique. Le murmure des aspirants conspirateurs pouvait rappeler celui des rivières de son jardin (vers 4-9) à cette différence près que la voix poétique lie avec ces dernières, dans un même temps, une conversation apaisante, à voix basse, exempte d'enjeu politique. Dans le sonnet suivant, la présence de l'élément liquide, petits ruisseaux ou fleuves au cours rapide, est associée aux jugements hâtifs et donc erronés :

*No más moralidades de corrientes,
bien sean de arroyuelos, bien de ríos,
corran apresurados o tardíos;
que no me hizo Dios conde de Fuentes.*

*A un rincón desviado de las gentes
apelaré de todos sus desvíos,
choza que abrigue ya los años míos,
aunque pajas me cueste impertinentes.*

*Ministros de mi rey, mis desengaños
los pies os besan desde acá, sea miedo
o reverencia a sátrapas tamaños.*

*Adiós, mundazo, en mi quietud me quedo.
Por esconder mis postrimeros años*

Le poète ironise au point de railler le titre de Comte de Fuentes (qui existait selon Robert Jammes) à l'aide de cet amalgame entre l'élément liquide concret et le concept moral décrié. De nouveau, Luis de Góngora implique la matérialité même des mots, mêle noms propres et noms communs, en créant un système onomastique implacable. La première strophe est dédiée à la rumeur devenue cours d'eau, sous sa forme métaphorique. Nous avons souligné, dans ce premier quatrain, le champ sémantique de l'eau abritant la dérivation entre « *corrientes* » et « *corran* ». La double vibrante, au cœur de ces deux vocables, affleure aussi dans le terme « *arroyuelos* ». L'ensemble tend à matérialiser cette sensation de course, de vitesse et de bruit. La métaphore file le long de cette première strophe et alimente l'ambiguïté sémantique des termes. L'interprétation de l'expression « *moralidades de corrientes* » est donc sujette à caution. Le critique propose comme traduction « apologue de courant ». Serait-ce des récits supposément moraux déviés de leur objectif premier qui sont condamnés ici, c'est-à-dire des rumeurs infondées et aux conséquences désastreuses, ou bien est-ce la moralité même qui est remise en cause ? Une moralité qui suivrait le courant, la pensée majoritaire en renonçant à la réflexion personnelle et au libre arbitre ? Rumeur et morale confèrent, toutes deux, du sens au texte. En suivant les chemins détournés (la dérivation insiste, cette fois, non plus sur la vitesse mais, bien au contraire, sur l'évitement et les détours : « *desviado* », « *desvíos* »), la voix poétique est en mesure de s'installer à l'abri des hommes quel qu'en soit le prix, comme le rappelle la proposition concessive (vers 8). En outre, l'ascétisme chrétien sous-entendu dans son adieu au monde est perverti par le suffixe « *-azo* » à la connotation satirique voire burlesque, qui nous incline à comprendre la référence

²²⁸ Le sonnet figure dans l'anthologie de poèmes du Cordouan sélectionnés et annotés par Robert JAMMES, *Comprendre Góngora, op. cit.* p. 201-202. À partir de ces annotations concernant le sonnet en question, l'on apprend le scandale dont il est à l'origine, comme le traducteur le rappelle :

Salcedo Coronel parle même d'emprisonnement, précisant que ce sonnet fut écrit au sortir de la prison. Peut-être ne faut-il pas aller aussi loin : les commentaires de Salcedo, publiés en 1644, sont postérieurs d'une trentaine d'années aux événements ; mais il est tout à fait vraisemblable que l'insolente chanson de Góngora lui ait valu quelques brouilles en haut lieu, susceptibles de compromettre ses « prétentions ». Ce qui n'empêchera pas qu'à partir de 1617 il devienne le protégé de don Rodrigo Calderón, sans doute peu rancunier.

Cette note est la raison pour laquelle nous avons pris le parti de citer le sonnet dans son intégralité, afin de laisser le lecteur apprécier le caractère provocateur du texte. Pourquoi ce texte aurait-il fait davantage scandale que les autres textes du corpus, dénonçant eux-aussi un Prince, un « *privado* », ou la cour tout entière ? Peut-être cela tient-il à la personnalité de l'auteur et aux circonstances de sa sortie de prison ? Malgré tout, nombreux sont les poètes souhaitant renoncer à la vie publique et invitant leur mécène à en faire tout autant, sans craindre de représailles de la part de ces derniers (c'est le cas de Pedro Espinosa et du Duc de Medina Sidonia, ou encore ceux de l'auteur de l'Épître morale à Fabio et de Don Alonso Tello de Guzmán).

au Nonce de Tolède comme l'évocation de l'asile du même nom, l'hôpital Nonce de Tolède²²⁹.

Le fleuve, comme de nombreux éléments naturels devenus des matrices poétiques, est tourné ou détourné à la guise du poète, sa variabilité et inconstance faisant émerger de multiples interprétations, parfois contradictoires dans des textes traitant, pourtant, d'un thème commun. Gerónimo de Porras, d'Antequera, comme Luis de Góngora, le Cordouan, décontextualisent un élément de l'*amoénitas*, vers l'espace plus subjectif de leur géographie imaginaire : par exemple, le Manzanares est jumelé, chez les deux poètes, à la cour et donc à la flatterie ou pire, à la conspiration. La rivière, en tant que lieu commun, fonctionne suivant une métonymie à caractère géographique : elle inclut la cour, ses habitants mais aussi un environnement contrastant, dans le cas de ces poètes andalous, avec l'utopique terre du Sud, espace d'un éternel printemps²³⁰ :

*Deja ya a Manzanares
y vuelve a Guadalhorce, que sus linfas
mira copiosos mares,
por las que por tu ausencia han derramado,
lágrimas tiernas, sus hermosas ninfas.
Olvida tu Sotillo, celebrado
con menos ocasión que el deleitoso
nuestro, poco dichoso
en sus sitios amenos,
pues, siendo en todo más, merece menos.*

Gerónimo de Porras, À don Alonso de Heredia y Cabrera (vers 121-130)

²²⁹ Afin de découvrir les spécificités des traitements (notamment en matière d'alimentation) réservés à ces patients, on peut lire l'article de Ricardo SAEZ, « Le corps reclus et souffrant dans l'univers hospitalier du Siècle d'Or. L'exemple Tolédan. », *Le corps dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles*, Études réunies et présentées par Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 153-164. Voici une première description de cette institution :

Fondé en 1483, par le nonce apostolique, Francisco Ortiz, l'hôpital des « innocents » de Tolède fut placé sous la tutelle du chapitre de la cathédrale. Initialement prévu pour accueillir 33 fous et 13 donados, des vieillards nécessiteux, ses administrateurs portèrent, en 1567, le nombre des fous à 40 (40 fous numéraires, les autres fous étaient admis en qualité de surnuméraires). (p. 159)

Luis de Góngora superpose donc non sans ironie deux formes de renoncement : la retraite morale et la réclusion mentale.

²³⁰ Nous rappelons, au passage, les vers déjà cités de Francisco de Zárata, sur l'éternel printemps de son refuge andalou, par lesquels il conclut sa composition « *Excelencias del retiro en el campo* » :

*Siempre aquí es primavera
y allá todo es estío...
¡Oh mil veces dichoso albergue mío!*

*Cantar pensé en sus márgenes amenos
cuantas Dianas Manzanares mira,
a no romadizarme sus Sirenos.*

*La lisonja, con todo, y la mentira
(modernas musas del Aonio coro)
las cuerdas le rozaron a mi lira.*

Luis de Góngora, « ¡Mal haya el que en señores idolatra » (vers 40-45)

Gerónimo de Porras dénonce, dans l'extrait précédent, le traitement injuste réservé au Guadalhorce en comparaison au Manzanares. Le paradoxe du vers 130 « *siendo en todo más, merece menos* » clôt la démonstration sur une injustice. De la même manière que le monde courtois est injuste, la moindre occasion devient prétexte aux louanges pour un petit ruisseau sans commune mesure avec le Guadalhorce. Les abords de ce dernier dressent un imaginaire mythologique, proche de celui de la *Fábula del Genil* de Pedro Espinosa. La paronymie « *linfas* » / « *ninfas* » personnifie le fleuve habité, sensible, et le dépeint comme un espace rempli de vie. Les termes « *Sotillo* », « *sus sitios amenos* » dans l'extrait de Gerónimo de Porras, puis le groupe nominal « *sus márgenes amenos* » dans les tercets de 1609, insistent tous sur les rives du fleuve. C'est un lieu fécond en poésie, mais aussi au théâtre²³¹, espace qui héberge des personnages fantastiques comme les nymphes ou les « *Sirenos* » (invention ironique de la langue gongorine).

Le fleuve fait donc partie d'un environnement plus général, qu'il traverse. De ce fait, il charrie avec lui les défauts ou les qualités d'un lieu dont il s'imprègne, à l'image de l'homme influencé par le milieu dans lequel il évolue. Il est loisible, alors, de se demander dans quelle mesure la voix poétique projette son état d'âme sur un paysage, comme on l'a souvent fait remarquer ; ou bien à l'inverse, si une géographie peut conditionner le comportement de la projection poétique de l'auteur. Finalement, ce dont les textes font état, c'est bien de l'interpénétration entre une géographie personnelle intériorisée et un état d'esprit extériorisé par l'expression poétique. Le paysage désertique auquel nous consacrons la séquence suivante est en mesure d'apporter quelques éléments supplémentaires de réflexion.

²³¹ L'intrigue du *Castigo sin Venganza* de Lope de Vega, par exemple, se noue au détour d'une chute sur les berges d'un fleuve : le jeune Federico et Cassandra, promise au père de celui-ci, succombent à un amour réciproque.

II. 3. 4. Le désert : la projection morale du désir de solitude

Dans un environnement de l'équilibre, celui de l'*amoenitas*, ponctué de lieux à la géographie diverse mais symbiotique, le désert ne trouve pas sa place. Moins fréquent dans notre série textuelle, il n'en est pas moins révélateur d'un état d'esprit projeté par la voix poétique. Ces textes sont les Élégies IV et VI de Fernando de Herrera, la *Canción a su Patria* de Vicente Espinel, l'Épître *A don Fernando de Borja, virrey de Aragón* de Bartolomé Leonardo de Argensola et, du même auteur, le sonnet « *Si acomodado en mi fortuna aprieto* ». Puis nous avons aussi relevé, le sonnet de Francisco de Quevedo intitulé *Desde la Torre*, « *Retirado en la paz de estos desiertos*, ». De manière conventionnelle, le désert est un lieu que l'on cherche davantage à fuir qu'à découvrir. Dans l'extrait suivant d'une Ode de Francisco de Medrano, par exemple, il devient le lieu de l'errance par excellence, étape avant le retour à la terre maternelle :

*Sorino, rindo al cielo,
gracias vezes sin par, porque piadoso,
a mi nativo suelo,
y **deel desierto** al señorial reposo
oy me ha restituído,
de desengaño asaz enriquecido.* (vers 1-6)

A Ernando de Soria Galbarro vuelto de Roma y de la Corte y retirado de todo,

Pourtant, cette région aride, dans le cas présent associée aux mauvais moments de l'existence, peut, chez d'autres auteurs, être considérée comme celle de la retraite. Commençons par les Élégies du Sévillan : la catégorisation des compositions, en tant qu'élégies donc, informe du caractère funèbre de ces pièces. Elles contiennent, en effet, l'idée de renoncement à un amour et, du fait de cette blessure, d'un renoncement à soi et au bonheur. L'existence se limite alors à une errance dans le désert, projection géographique du chagrin de la voix poétique :

*Viéndom'en el error, i que s'encubre
la luz que me guiava en **el desierto**,
un frío miedo el corazón me cubre.*

*Mas yo no puedo de mi engaño cierto
librarme, porqu'el fuego espira ardiente
qu' al mal me tiene vivo i al bien muerto.* (vers 97-102)

Élégie IV

Cet espace plus métaphorique que géographique encadre, pour l'auteur, le lieu du déchirement : c'est celui de la rupture sentimentale, de la passion non correspondue et de la remémoration constante de celle-ci. Comme pour aiguïser cette souffrance, les deux tercets sont bâtis sur des oppositions, paradoxes et antithèses. Le dernier vers cité est particulièrement significatif à cet égard car il superpose deux substantifs « *mal* » « *bien* » et deux qualificatifs « *vivo* » « *muerto* » donnant naissance à un paradoxe apparent. D'autres binômes antinomiques se font face : « *frío* » / « *fuego [...] ardiente* » ; « *encubre* » « *cubre* » / « *luz* » « *librarme* ». À cet espace se greffe une référence biblique : à l'Enfer et à ses flammes perpétuelles, mais aussi à la perte de la lumière et à l'éloignement du Ciel. Les bousculements syntaxiques, tels l'hyperbate du vers 97 (le verbe « *cubrir* » est postposé et fait écho, comme une conséquence directe, au verbe dérivé « *encubrir* ») ou l'éclatement du groupe verbal « *no puedo [...] librarme* » relatent la perte de repères de la voix poétique. De plus, les concepts porteurs de sens occupent ainsi des positions stratégiques en début ou fin de vers, accentuant, visuellement, ces oppositions dans lesquelles on lit déjà les prémices du conceptisme. La poésie de Fernando de Herrera accorde une importance particulière, comme celle de fray Luis de León, aux notions de verticalité et d'horizontalité : ainsi l'ombre et la lumière, les cieux et la terre, le corps et l'esprit donnent naissance à une écriture poétique axée sur les contrastes et l'élévation de soi.

Plus avant dans cette même composition, la voix poétique examine sa possible guérison et son retour à la vie dans des contrées plus fertiles :

*Será el prado i la selva de mí amada,
i cantaré, como canté, la guerra
de la gente de Flegra conjurada.*

*I levantando l'alma de la tierra,
subiré a las regiones celestiales,
do todo el bien y quietud se cierra. (vers 130-135)*

De prime abord, ces deux tercets se caractérisent par le soin apporté à l'harmonie vocalique, qui, comme nous l'avons noté à plusieurs reprises, scelle une euphonie propre aux lieux bucoliques. Du vers 130 se dégage particulièrement cet équilibre auquel contribuent la

métrique de ce vers mélodique (3-6 [10]) ainsi que les synérèses, au nombre de trois, ajoutant fluidité et cohérence à l'ensemble. Les deux derniers vers de la strophe (un saphique et un mélodique), reliés par un enjambement, dénotent sa propre structure consonantique. Nous avons souligné les huit occurrences de sonorités vélaires dans ce distique ([g], [k], [x]), et mis en gras les cinq occurrences d'occlusives dentales ([d], [t]). En outre, les voyelles -e- et -a- (e a ee e ea ouaa) apportent une unité à l'ensemble. Cette trame consonantique et vocalique, jumelée à la dérivation sur le verbe « *cantar* », épouse l'enthousiasme du retour à la création poétique, dans la lignée d'Homère, s'attardant sur les origines du monde mythologique à savoir la Gigantomachie —c'est à « *Flegra* » que seraient nés les Géants, en guerre contre les Dieux du fait de leur insolence. Enfin, dans le dernier tercet cité, toute opposition a disparu laissant place à une harmonie sémantique justifiée par l'élévation morale : les concepts moraux sont imprégnés du discours biblique. Dans cette strophe, les virgules respectent la pause versale et la logique syntaxique est maintenue. La fluidité de cette phrase permet au signifiant de s'effacer pour mettre en évidence le signifié.

Le désert s'impose comme un exil « *un destierro* » temporaire, nécessaire, pour se remémorer et soigner ses blessures sentimentales, un moment d'errance avant de retrouver le bien-être moral dans un environnement plus favorable à la poésie. Le langage poétique s'attache à rendre le plus fidèlement possible le ressenti de l'être dans une géographie à son image.

Dans le cas de l'Élégie VI, deux occurrences du terme « *desierto* » doivent être relevées. La première située dans le tercet suivant s'insère dans un tricolon dont la portée morale prétend à l'universel :

*Ningún monte, o **desierto**, ningún llano,
a do pueda llegar gente atrevida,
nos tendrá libres del error profano. (vers 97-99)*

De ce fait, cette occurrence n'est pas révélatrice de la projection géographique du lieu retiré envisagé par la voix poétique. En revanche, l'extrait suivant, quatrain de clôture du poème, synthétise l'évocation d'un ailleurs poétique dont le fil conducteur tient à l'isolement (« *un apartado puesto* », vers 159) et à la solitude (« *en la discreta soledad* », vers 165) :

*pero no avrá gozado, ni entendido
los bienes, qu'el silencio en **el desierto***

*da a un corazón modesto i bien regido,
fuera de todo umano desconcierto.* (vers 175-178)

Cette retraite, compte tenu du caractère stérile du désert qu'elle élabore, se rapproche de l'ascèse. Elle rappelle celle de l'anachorète, du moine au désert, lieu de purgation des erreurs du monde. Ainsi, elle se conçoit dans l'humilité et la mise à distance des passions et du *vulgo* et dans la contemplation des Muses (vers 148-153). Elle est à ce point morale et intériorisée que le cadre naturel en devient secondaire (on apprend seulement aux vers 157 que son choix géographique se porterait sur les rives du Guadalquivir). Nous partageons les mêmes conclusions au sujet de cet extrait que pour les vers 130-135 de l'Élégie IV : la structure syntaxique fluide corrobore l'idée d'équilibre. Par le jeu des enjambements, le lecteur est amené jusqu'à la conclusion du texte. Le vers 175 accueille les groupes verbaux, tandis que le vers 176 (seul vers héroïque du quatrain) se repartit entre les trois substantifs. L'adjectivation des deux derniers vers se réfère à l'humain : d'une part, vu de l'intérieur « *el corazón modesto i bien regido* » et, d'autre part, dans son altérité perturbatrice « *umano desconcierto* ». À l'instar des motifs naturels de l'*amoenitas*, le désert est sujet à de multiples interprétations, parfois contradictoires, comme nous avons pu l'apercevoir entre les deux élégies de Fernando de Herrera.

Le désert quévédien présenté dans le sonnet *Desde la Torre* poursuit la même finalité que dans l'extrait précédent, c'est-à-dire s'éloigner du *vulgo* et jouir de la solitude afin de fréquenter les auteurs et la littérature.

*Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.* (vers 1-4)

Selon une approche baroque, le poète met en scène la mort et le temps qui passe. À l'exception du premier vers, le quatrain obéit à une assonance en [o] (soulignée dans le texte). Le présent de la voix poétique (« *vivo* », « *escucho* ») se mêle au passé et à la mort. Les livres incarnent leurs auteurs défunts, et la lecture de leurs ouvrages, par le truchement d'une

synesthésie (« *escucho con mis ojos* ») redonne vie aux trépassés²³². Le lieu de la retraite est idéalisé en tant qu'espace mental confiné, propice à ces conversations. En effet, le démonstratif « *estos* » apposé au nom « *desiertos* » ainsi que le choix d'un pluriel visent à dématérialiser un espace seulement synonyme de solitude (tout du moins de l'absence de ces contemporains) et de quiétude.

La *Canción a su patria* de Vicente Espinel, dont nous avons étudié déjà quelques passages, constitue un texte quelque peu à part, dans la mesure où la voix poétique s'adresse, tout le poème durant, à sa patrie, c'est-à-dire à l'actuelle Ronda, la priant d'accepter son retour. Le poète dresse un portrait complet, concret et globalisant de ce lieu à la géographie si particulière. Comme nous le disions plus haut, il rend hommage à sa rudesse maîtrisée par l'ingéniosité de ses habitants :

*Desiertos riscos, solitarias breñas,
peñascos duros, ásperos collados,
agrias montañas, que medís el Cielo:
agua, que de la cumbre te despeñas
de los montes mas rígidos y elados,
que cubre nieve, ni endurece el yelo:
senoso y verde suelo,
cuya profundidad y anchura apoca
esta soberbia y levantada roca:
ancha vega profunda,
cuyos mas altos vultos,
de aqui parecen á la vista ocultos:
ruinas sacras dó la antigua Munda
sobre peñas tajadas
hizo temblar de Roma á las espadas:* (vers 1-15)

Cet incipit, éloge à sa patrie toujours forte dans l'adversité, s'étend, d'une seule phrase, jusqu'au vers 30, tandis que la voix poétique sollicite l'asile. Dans l'extrait que nous venons de citer, nous avons choisi de faire figurer en gras les substantifs et de souligner les qualificatifs. Dès lors, on s'aperçoit de l'amenuisement de la syntaxe, organisée par la

²³² Robert Chartier a mis ce vers à contribution lors de la leçon inaugurale au Collège de France : *Écouter les morts avec les yeux*, Robert CHARTIER, Coll. Leçons inaugurales du Collège de France, Paris, Collège de France/Fayard, 2008.

conjonction « *que* » et les pronoms relatifs « *cuyas* », « *cuyos* », à la faveur d'une accumulation sémantique insistant sur l'aspect minéral, abrupt et froid. Ces quatorze vers énumératifs servent à magnifier la force de cette ville qui fit un jour trembler Rome. La capitale de l'Empire romain cantonnée au dernier vers semble écrasée par la masse descriptive qui la précède. Le qualificatif « *desiertos* » s'applique donc davantage à prouver la résilience de sa terre natale qu'à proposer un cadre naturel propice à la retraite.

Cette géographie « patriotique » fournit, par transposition, certaines facettes du caractère de ses habitants comme l'âpreté, la distance et la dureté. Une telle évocation d'un retour à la terre maternelle se singularise dans le corpus : le thème central de la composition célébrant, en effet, le rapport filial entre la voix poétique et son sol paternel (« *suelo paterno* » v. 154).

Enfin, dans l'Épître à don Fernando de Borja de Bartolomé Leonardo de Argensola, la mention d'un désert est, pour sa part, symptomatique de la construction du texte tout entier : c'est une composition qui nuance et bouleverse la polarisation cour / campagne. D'ailleurs, toutes les géographies y sont envisagées et le poète se refuse à en adopter une de manière définitive. Nous étudierons plus en détail cette pièce unique dans l'édifice poétique du thème de la vie retirée du monde mais, pour l'heure, voici le tercet concerné par l'évocation du « désert » :

*Ya que piense, en afanes lo convierto,
de cuya infelicísima agonía
vive privilegiado mi desierto;* (vers 484-486)

Ces vers abordent la notion de retraite de façon paradoxale : à la fois en tant que lieu de sérénité et en tant qu'espace des regrets et du vide. Le désert projette généralement un sentiment d'isolement et de tristesse, pourtant, dans ces derniers vers, il marque aussi un rapport ambigü de la voix poétique à la cour n'osant s'avouer qu'elle lui manque. Bartolomé Leonardo de Argensola questionne le besoin de l'homme de se retirer et se penche sur ce qui caractérise, de son point de vue, la nature humaine : l'inconstance et l'insatisfaction. Par ailleurs, dans le sonnet « *Si acomodado en mi fortuna aprieto* », bien qu'il n'emploie pas le terme « désert », il mentionne, dans le premier tercet, la « solitude stérile » :

*¿Por qué la estéril soledad codicio?
Viviendo al siglo de oro interiormente,*

¿No estoy bien retirado a mi conciencia? (vers 9-11)

Ce besoin de solitude naît de l'écœurement de la voix poétique face au *vulgo* inepte : la mise à distance intellectuelle qu'il opère ne lui suffit plus, à ce moment, et il partage avec le lecteur sa volonté de s'éloigner aussi physiquement de la masse des ignorants. La conscience de soi et des choix de vie opérés sont au cœur de la réflexion du Recteur de Villahermosa.

Des observations ici avancées, il ressort que les représentations du désert dans le corpus demeurent peu nombreuses dans la mesure où cette géographie s'oppose au réconfort d'un lieu naturel familier. L'espace désertique accompagne l'état d'esprit d'une voix poétique en quête de rupture. Ce à quoi elle souhaite échapper varie suivant les textes : il peut s'agir des amours malheureuses, de son passé ou de la foule des ignorants. Le « désert » délimite fréquemment un espace extrême et éloigné, invitant à une solitude absolue, différente de la « solitude accompagnée », du « *señoril reposo* » prônée par un grand nombre. Suivant que cet espace solitaire est vécu comme une souffrance ou comme un besoin, les stratégies syntaxiques s'adaptent afin d'insister sur le ressenti. Il n'est pas surprenant que la composition de don Antonio Solís de Rivadeneyra, *Contra la soledad*, réactive le thème en inversant ses polarités : dans sa censure de la vie retirée, il sélectionne le terme « *desiertos* » pour commander à son argumentation. Il critique, sous cet angle, les excès et la stérilité de celui qui se complaît dans sa mélancolie :

*El hombre que del hombre se desvía,
y los desiertos, Parmeno, apetece,
o entre su misma flema se entorpece,
o se embelesa en su melancolía. (vers 1-4)*

L'auteur insiste sur le caractère antinaturel, voire antisocial de celui qui rejette sa propre nature ou groupe, dans une antinomie d'autant plus marquante que l'hyperbate repousse le verbe à la fin du vers, jouxtant le sujet et le complément d'objet direct : « *El hombre que del hombre* ». Les sonorités fricatives dentale [θ] et alvéolaire [s] (soulignées dans l'extrait) couplées à la fréquente utilisation du son nasal bilabial [m] (en gras) dégagent une impression de paresse et d'enlèvement. D'ailleurs, les verbes sont repoussés en fin de vers, à l'exception du dernier vers du quatrain, ce qui tend à amoindrir la portée des actions et à les reléguer au second plan. La pluralisation du concept géographico-moral du désert charge celui-ci d'une

connotation subjective forte (ce sont les déserts de l'âme, les déserts intérieurs propres à chacun) et lui soustrait une part de solennité. Se perdre dans ces déserts semble relever, selon la voix poétique, de la plus grande banalité, comme si le choix de la retraite, devenu majoritaire et galvaudé, perdait de son caractère hautement difficile et dissident.

II. 3. 5. L'*aurea mediocritas* : repas rustique et couche sommaire

Si l'homme trouve logiquement sa place au sein d'un écosystème équilibré, il va de soi que les fruits de la nature et de son labeur garnissent sa table de produits rustiques. Ce lieu commun du repas rustique n'est pas l'apanage de la poésie morale. Il appartient aussi au bucolique : en effet, tant en poésie que dans les œuvres dramatiques et romanesques, les scènes des bergers partageant un repas sont nombreuses. Dans les textes du corpus, le repas offre l'occasion de se sustenter mais aussi de célébrer la terre et ses fruits, de revenir à cette harmonie de l'homme dans la nature : à l'Âge d'or. Au cœur des compositions de Luis de Góngora et de Pedro Espinosa, le cadre naturel devient objet de poésie. À l'initiative des *Soledades*, le mouvement baroque s'accorde à montrer la nature dans son aspect général et foisonnant ainsi que dans ses moindres détails. Emilio Orozco Díaz rappelle cette démarche, tirée des mystiques qui [...] *habían enseñado a mirar de cerca, morosa y amorosamente, a la naturaleza toda, desde la elegante y simbólica azucena hasta la más humilde verdura y florecilla silvestre*²³³.

Dans les deux *Soledades* de Pedro Espinosa, dénommées également « Épîtres », la voix poétique, baptisée Hortensio²³⁴ s'adresse à Heliodoro, courtisan, et l'invite à le rejoindre dans

²³³ Emilio OROZCO DÍAZ, *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 171.

²³⁴ Les deux Épîtres sont très proches quant à leur contenu. La seconde semble une réécriture de la première. Cette réécriture cause des modifications, notamment dans le rapport à la nature, dans sa description, mais aussi dans l'écriture et le style du poète. Entre les deux Épîtres, la situation de Pedro Espinosa (Hortensio) a évolué : à l'époque de la rédaction de la première *Soledad*, il est un homme retiré, un ermite, dans la Sierra de Archidona où il mène une vie d'ascèse depuis 1606. Lors de la composition de la seconde, le poète avait déjà obtenu une charge d'aumônier et de recteur auprès de ce même destinataire qu'il implorait de venir le rejoindre : le Duc de Medina Sidonia, Manuel Alonso Pérez de Guzmán. La biographie de Rodríguez Marín sur le poète d'Antequera demeure un ouvrage essentiel pour appréhender les rapports du poète avec la vie poétique et retirée. Elle a été rééditée en *fac similis*, en 2004 :

Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Pedro Espinosa : estudio biográfico, bibliográfico y crítico, fac similis* de la edición de 1907, Malaga, Universidad de Málaga, 2004.

Les deux Épîtres se font le reflet des changements dans l'existence de Pedro Espinosa. Ainsi, Tania Domínguez García, dans son analyse détaillée de l'herméneutique des deux textes, relève que dans la première « *se despliega todo un adoctrinamiento cristiano que conciencia y reorienta la actitud vital de su destinatario* » tandis que, dans la seconde, elle note une perte « *de estímulo espiritual en una composición donde los referentes cristianos y la precisión referencial paisajística han desaparecido: el espacio natural es presentado sin anclaje geográfico determinado que permita al lector, a Heliodoro entrar fácilmente en él.* ».

Tania DOMÍNGUEZ GARCÍA, *Hermenéutica del discurso poético espiritual en Pedro Espinosa*, Malaga, Universidad de Málaga, Estudios y Ensayos, 2008, p. 211 et 212.

son jardin. Le jardin ménage un espace intermédiaire, comme nous le remarquons précédemment, entre la nature et l'espace domestique. Il apparaît donc comme consubstantiel que le repas soit pris à même ce jardin, écourtant, de la sorte, le processus d'élaboration des aliments, resserrant ainsi les liens avec la nature :

*Cuando tu huerto, ya sin sol, regares,
brindándole a las eras la bebida,
el gusto cebarás en los manjares
y rendirás la hambre a la comida.
Mil pasos entre calles de azahares
Al rosario darás por despedida,
y sembrarás jaculatorias santas,
más regados tus ojos que las plantas. (vers 96-103)*

Soledad Primera a Heliodoro

*Saldráte a recibir en azahares
mil pasos el jardín; la bienvenida
cortés le volverás, cuando llegares
brindándole a las eras la bebida.
El gusto cebarás en los manjares
y rendirás la hambre a la comida,
y cohechará otoño tu licencia,
si a sus varas les tomas residencia. (vers 297-304)*

Soledad Segunda a Heliodoro

La particularité du texte de Pedro Espinosa repose sur ce rapport triangulaire entre l'homme, la nature et Dieu. D'ailleurs, le choix d'un futur à la deuxième personne du singulier n'est pas sans convoquer les commandements divins. Plus qu'une invitation, le poème propose un véritable programme au rythme de la nature et du soleil. Dans l'extrait de la première *Soledad*, le verbe « *regar* » encadre la strophe de sa double occurrence « *regares* » (vers 96)

L'ouvrage *El Duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética* et, plus spécifiquement, l'article « La Soledad del gran Duque de Medina Sidonia. El vasallaje poético de Pedro Espinosa » (p. 21-43) écrit par Begoña LÓPEZ BUENO approfondit les liens entre la cour du duc et la poésie de la solitude. L'auteure conclut sa réflexion en affirmant que « *Lo genuino de la soledad del Gran Duque de Medina Sidonia es que Pedro Espinosa supo elaborar aquel paisaje (y el sentimiento que lo inspiraba) en un reducto señorial que neutralizaba el inveterado sistema de opuestos de que se nutría el lugar común .»* (p. 42).

José Manuel RICO GARCÍA et Pedro RUIZ PÉREZ, *El Duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva Publicaciones, 2015.

et « *regados* » (vers 103) et affirme le rapport symbiotique entre l'homme et la nature. Il rappelle combien l'arrosage des plantes est l'occasion d'essaimer quelques prières qui, à leur tour, humidifient les yeux du jardinier. La communion avec les fruits de la nature apparaît comme un moyen de se rapprocher de Dieu. Sur ce point, cultiver son jardin s'assimile au fait de cultiver sa foi :

*oh dulce solitaria compañía
de Cristo, oh fértil riego de sus plantas,
con ojos más mojados que traviesos,
cogiendo gracias mientras siembras besos* (vers 76-79)
Soledad Primera a Heliodoro

La prière et le jardinage tendent vers ce même idéal de prendre soin de soi et de reserrer les liens avec Dieu. Le Christ, mis en exergue par l'enjambement avec le vers précédent, résout le paradoxe de la « solitaire compagnie ». On peut dresser un parallèle entre le vers 79 et le précepte biblique voulant que l'on moissonne ce que l'on sème. Ce vers s'articule selon un axe symétrique autour de la conjonction de subordination « *mientras* » (forme verbale (gérondif) COD - *mientras* - Forme verbale COD). La perception de la reciprocité entre l'homme et la nature —le Divin— est accusée par la simultanéité produite par le gérondif « *cogiendo* » et la conjonction de subordination. Ainsi donc, le vers 32, « *No quiero más que soledad y Cristo* », condense la pensée de la voix poétique : le rapport au Christ se dessine dans une perspective fertile. L'ascèse à laquelle on associe la période de sa première Épître ne concerne ni le style de sa poésie, ni son rapport à la nature. De même, dans les tercets de 1609 de Luis de Góngora, la table est dressée à même le jardin qui fournit le repas, témoignage du lien direct et non perverti unissant l'homme à la nature :

*El margen de la fuente cristalina,
sobre el verde mantel que da a su mesa,
platos le ofrece de esmeralda fina.*

*Sírvele el huerto con la pera gruesa
émula en el sabor, y no comprada,
de lo más cordial de la camuesa.*

*A la gula se queden la dorada
rica vajilla, el bacanal estruendo...* (vers 112-117)

Le jardin et le verger revêtent l'apparence d'une nouvelle Arcadie où, dans le cadre bucolique, se mêlent épicurisme et portée morale. La table, non plus rustique mais naturelle, fait l'objet de comparaisons constantes avec les services les plus raffinés : « *margen de la fuente* » / « *mesa* » ; « *verde mantel* » / « *platos [...] de esmeralda fina* » ; « *la pera gruesa / émula en el sabor [...] de la camuesa* ». Or, le raffinement extrême et superflu relève de la gourmandise —dans son sens péjoratif— et non de la faim. Ainsi les champs sémantiques de la nature et des arts de la table se superposent créant l'illusion d'un repas de fête. Ce cadre idéalisé préservé du monde courtisan appartient à l'intime. À la fois clos mais ouvert sur le ciel, il installe le jardinier dans un nouvel Âge d'or tant espéré. Le raffinement n'est donc pas critiqué comme une déviance courtisane, mais célébré et accepté comme une offrande.

En revanche, dans les textes mettant en scène la figure d'un laboureur, le repas rustique symbolise le fruit du travail agricole et couronne, d'un moment de détente, la fin de la journée. Le repas signale donc, de ce fait, la transition entre le labeur et le repos puis le sommeil, auquel une attention toute particulière est portée dans plus des trois quarts des compositions du corpus. Sommeil qui, dans cette perspective néo-stoïcienne, conditionne le repos du corps et de l'esprit tout à la fois : l'un sans l'autre relevant de l'impossible. Dans le sonnet de Lupercio Leonardo de Argensola, « *Tras importunas lluvias amanece*, », le repas rustique annonce l'aboutissement d'une journée de travail et le moment des retrouvailles avec la famille :

*Vuelve de noche a su mujer honesta,
que lumbre, mesa y lecho le apercibe,
y el enjambre de hijuelos le rodea.*

*Fáciles cosas cena con gran fiesta;
el sueño sin envidia le recibe:
¡O corte! ¡o confusión! ¿quién te desea?* (vers 9-14)

Le retour à une existence rurale et simple est magnifié dans le présent extrait. Autour du foyer, le laboureur fatigué retrouve le peu de choses qu'il possède, pourtant détaillées dans

une accumulation qui donne à penser à un certain foisonnement. Par exemple, le rythme ternaire du vers 10 « *lumbre, mesa y lecho* » (óó óó óó) est orné d'un nouvel élément introduit grâce à la conjonction de coordination « *y* ». Celle-ci relie entre eux les membres de cette maïsonnée et conforte ainsi la notion de « foyer ». Le groupe sujet « *el enjambre de hijuelos* » réitère le schéma précédent : des substantifs ayant un même nombre de syllabes et une même accentuation tonique *en/jam/bre* et *hi/jue/los*. Tant par les rythmes que par les sonorités, le poète parvient à servir l'énergie et le bourdonnement des moments de partage en famille, cette énergie chaleureuse mais tranquille, témoin de l'harmonie familiale. Dans les deux tercets, des paires de mots semblent se faire écho, à partir de la duplication d'une même sonorité, comme le son fricatif uvulaire [x] à la fois dans « *enjambre* » et « *hijuelo* », ou bien le son affriquée palatal [č] « *noche* » / « *lecho* », et enfin la fricative labio-dentale [f] « *Fáciles* » / « *fiesta* » encadrant le premier vers du tercet. Entre chacun des termes d'un même binôme, il existe une étroite connexion tant sur le plan du signifié que sur celui du signifiant. Le repas rustique est au cœur de ce moment de partage, et le qualificatif « facile », ici dans le sens de « simple » semble, au premier abord, antithétique avec l'idée de « fête ». Les deux termes sont pourtant connectés dans le vers par un réseau de fricatives : « *Fáciles cosas cena con gran fiesta* ». Dans cet endécasyllabe saphique, véritable épïcètre du poème, un premier dactyle puis une succession d'iambes exacerbent la fluidité perceptible déjà grâce aux variations des fricatives. Seul le verbe « *cenar* » est intégré au centre d'un vers. Les autres, antéposé « *Vuelve* » ou postposés par le truchement d'une hyperbate « *apercibe* », « *rodea* », « *recibe* », occupent une place périphérique. Le dîner ratifie alors autant la dynamique familiale de partage que le lien symbiotique entre le cultivateur et la nature.

Les sons affriqués et fricatifs ont la préférence du poète, dans ces deux tercets, pour retranscrire le ronronnement familial et la fluidité des rapports entre les acteurs en présence. Pourtant cette mélodie se brise au dernier vers : « *¡O corte! ¡o confusión! ¿quién te desea?* ». Un nouveau binôme reprenant le son occlusif vélaire sourd « *Corte* » / « *confusión* » rompt avec la précédente harmonie. Le rythme est alors bousculé par une ponctuation forte et expressive : deux exclamatives et une interrogative. Ce final fort, « *con fuerza* » s'oppose radicalement au reste du poème, sur le plan du rythme et des sonorités, de même que sur le plan géographique (on passe de la vie rustique à la vie de cour) et, enfin, sur le plan de la temporalité (on est affranchi du quotidien du laboureur). Ce dernier vers échappe donc au cadre thématique et formel du poème et se pose comme la clause d'une démonstration qui n'a pas eu lieu : la vie du laboureur, son exemplarité, a valeur, dans ce texte, d'argumentation.

Le repas rustique ne requiert pas nécessairement l'introduction d'une géographie rustique. Certains textes, épurés de marques bucoliques, insistent cependant sur ce rituel quotidien de l'homme retiré. Par exemple, dans l'Épître morale à Fabio, où la voix poétique ne s'attarde nullement sur son environnement naturel et privilégie la lecture et l'amitié, le lieu commun du repas est pourtant mobilisé. La perspective favorisée par le Capitaine sévillan demeure particulière en ceci qu'elle ne consiste pas en une célébration de la nature et de ses fruits. Choisisant de mettre en avant, dans son écriture, davantage la valeur morale que la sensualité baroque, le poète décrit ces repas sous le signe de la frugalité et de l'équilibre :

*donde no dejará la mesa ayuno
cuando en ella te falte el pece raro
o cuando su pavón nos niegue Juno.* (vers 37-39)

*Esto tan solamente es cuanto debe
naturaleza al parco y al discreto,
y algún manjar común, honesto y leve.* (vers 130-132)

Toujours à la recherche de l'équilibre, la voix poétique prône l'*aurea mediocritas*, dans sa proposition de repas, comme dans la composition de ses vers. Le tissu poétique est structuré, au fil des tercets, par un double mouvement : tout d'abord, par un rythme binaire étayant l'argumentation en la rendant plus exhaustive, comme le prouvent la répétition des conjonctions « *cuando* » et les doubles compléments « *al parco y al discreto* » ; puis par un tricolon, manifestation rythmique de l'idéal horatien : « *común, honesto y leve* ». De plus, la succession de iambes dans ce vers saphique (vers 132) ponctue le raisonnement d'une certaine régularité.

Le repas, tel qu'il existe dans la composition d'Andrés Fernández de Andrada, ne s'attarde pas sur la fertilité de la nature. Il ne s'intéresse ni aux aliments, ni aux convives mais marque un moment clé de la journée. Heure où l'homme stoïque met à l'épreuve son détachement de la possession et de l'absorption excessive d'une nourriture dénaturée. L'image du « *pece raro* » est, par ailleurs, aussi reprise dans *De la felicidad de la vida* de Juan de Jáuregui, choisissant de critiquer ces tables autour desquelles les hommes s'adonnent aux excès :

*y en mesas abundantes y lascivas,
trinchar el ave noble, el pece raro
y las fieras del bosque fugitivas ;* (vers 22-24)

Cet emprunt, « *pece* » avec un e paragogique, dérivé de la langue latine détonne dans l'ensemble sémantique de la composition de la célèbre Épître. Il est justifié dans la mesure où il dénonce une déviance. En outre, les qualificatifs sélectionnés pour décrire la table pourraient s'appliquer parfaitement aux convives. La critique se porte, en effet, non seulement sur l'abondance de mets mais sur leur raffinement extrême, surenchère alimentaire, dont le but est ostentatoire. Un autre Sévillan, contemporain d'Andrés Fernández de Andrada, Francisco de Medrano, au fil de son Ode XXI à Juan Antonio del Alcázar, après avoir énoncé les modestes richesses naturelles que lui prodigue sa propriété, préfère insister, à son tour, sur ce dont sa table est dépourvue :

*Y aunque ni las avejas calabresas
me labran miel, ni vinos regalados
de Ribadabia, añexos, veen **mis mesas**,
ni ocupan **mis ganados**
de Alcudia las dehesas,*

*no pobreza importuna **me atormenta** (vers 41-46)*

L'enjambement strophique, vers la clause de sa démonstration, met l'accent sur l'importance de la modération en toute chose. L'absence de mets raffinés et recherchés importe autant que ce qui garnit sa table. Les choix alimentaires, en poésie morale, sont révélateurs. En conséquence, l'accumulation de négations et d'exemples (accompagnés d'une toponymie précise) renvoie au rejet des excès, thème cher et consubstantiel à l'idéal de vie retirée du monde. Les nasales régissent cette opposition : la dentale [n] introduit les négations puis les sujets des verbes (soulignés dans l'extrait). Ceux-ci occupent, on peut le constater, la majeure partie des vers, tandis que la nasale bilabiale [m] indique la possession et insère les COD (« *me* », « *mis mesas* », « *mis ganados* »). Ces deux substantifs circonscrivent la possession de la voix poétique, réduite, par contraste, à sa plus grande simplicité.

Le repas rustique est l'occasion d'opposer la vie du prince, du *privado* ou du courtisan, à celle de l'homme modeste, du *vir prudens*, et de dénoncer les abus d'un monde précieux jusqu'à l'absurde. La convocation de ce lieu commun, si elle permet de faire l'éloge de la tempérance, célèbre aussi les valeurs de la vie rustique dans la continuité de Virgile ou d'Antonio de Guevara. Finalement, le repas termine la journée du laboureur et clôt le cycle naturel. La richesse descriptive baroque s'empare alors du thème bucolique et pastoral, celui d'un Âge

d'or que l'on croyait perdu, pour le faire revivre dans l'espace d'un jardin. Cette sensualité descriptive est contrebalancée par la frugalité des mets, des fruits non pervertis par quelques transformations avant leur consommation. Les aliments sont porteurs de valeurs morales, suivant leur degré de rareté et d'élaboration, selon une revendication qui résonnent particulièrement de nos jours, à l'heure de la mondialisation, à savoir manger local et de saison ! De la même manière que le cadre naturel adopte la projection des sentiments et de la morale humaine, les repas, l'art de la table et le choix des convives en disent long sur les qualités morales de l'hôte ou du père de famille.

Conclusions provisoires

Le thème de la vie retirée du monde se caractérise par l'emploi récurrent d'un certain nombre de lieux communs et de stéréotypes verbaux, dont le plus célèbre demeure le *beatus ille* emprunté à la seconde Épode d'Horace. Les clichés métaphoriques ne se limitent pas à reprendre les seules images de ce célèbre texte-source mais puisent dans une tradition plus vaste dont il est parfois délicat d'identifier une origine unique et exacte. Ainsi, la poésie de Virgile, la pensée de Sénèque, ou encore celle de Cicéron, engendrent un faisceau textuel et philosophique sur lequel se sont greffés d'autres écrivains plus tardifs (saint Augustin, par exemple) et poètes (Pétrarque, notamment, et son œuvre *De la vie solitaire*). Le retour à la nature devient une constante au cœur de l'intertexte, à la fois la finalité de la retraite et le moyen pour y parvenir. Il apparaît, de fait, qu'à l'époque même de la rédaction des textes, la question de la pluralité ou non des sources faisait débat comme attestent ces lignes du genre du Brocense, Baltasar de Céspedes, dans son *Discurso de las letras humanas llamado el humanista* :

De la imitación an scripto en nuestros tiempos muchos hombres doctos en largos y prolijos discursos y a avido entre muchos grandes cuestiones y controversias de parecer que la imitación se avia de tomar de todos los autores antiguos pues, todos son dignos de ser immitados. Otros son de parecer que la imitación no se avia de hacer de todos los autores

*antiguos ni se an de immitar todos sino se a de escoger uno solo y aquel se a de immitar y por el formar el estilo*²³⁵.

Nous avons entrepris de rechercher dans le corpus les lieux communs, stéréotypes verbaux et thèmes principaux apparaissant de manière récurrente. Le tableau, servant de point de départ à notre étude, tend à démontrer la pluralité des approches individuelles dans un panel de possibilités d'écriture. En effet, il n'est pas de motif incontournable, ou de métaphore obligatoire au traitement du thème.

À l'occasion de ce tableau, nous avons réfléchi à la géographie de la retraite, géographie qui s'est avérée, dans un nombre significatif de cas, relever d'un « écosystème » naturel. C'est-à-dire un espace ouvert et cyclique, composé de montagnes, de sous-bois, de vallées, de prairies. Cette géographie, traversée par des sources, rivières ou fleuves apporte aux hommes qui l'occupent les ressources nécessaires et suffisantes à leur bien-être. Dans cette nature célébrée, l'élément liquide occupe une place centrale. Tantôt lieu de repos, tantôt marqueur du passage du temps et donc de notre finitude, l'espace fluvial renvoie à l'idéal horatien de campagne fertile. La toponymie des fleuves exalte, par ailleurs, le cadre local transposé en poésie. Cette toponymie et celle des ruines locales marquent la volonté de nationaliser, de régionaliser, voire de localiser la création poétique à une géographie toute proche, chargée de souvenir et d'intime.

Le désert, espace géographique antagoniste au repos, projette la stérilité émotionnelle d'une voix poétique aux prises avec des souffrances amoureuses, comme dans les élégies de Fernando de Herrera, par exemple. Cet espace qui s'affirme comme un « hors-monde » n'est, quant à lui, pas cantonné à une toponymie précise. « L'ailleurs » poétique suscite donc l'évocation de cadres naturels divers, en fonction des sentiments et de l'état d'esprit portés par la voix poétique. Les notions d'« ici » et d'« ailleurs », tout comme celles de modèle et de contre-modèle, ne s'expliquent que dans la perspective relative du statut de la voix poétique et de sa relation à elle-même et à un possible destinataire. Chaque élément naturel se précise par un travail sur la lettre du texte. En effet, les lieux communs ne se bornent pas à partager un contenu sémantique. Ce dernier fusionne avec le signifiant qui le met en valeur. Les moyens sont multiples. De la sorte, les jeux sur les sonorités communiquent une densité à des images particulières comme l'évocation du fleuve rehaussée par les consonnes liquides, ou celle de l'eau tumultueuse se heurtant aux consonnes occlusives. Les juxtapositions de sourdes /

²³⁵ Gregorio DE ANDRÉS, *El maestro Baltasar de Céspedes, humanista salmantino y su Discurso de las letras humanas. Estudio biográfico y edición crítica*, Madrid, Real Monasterio del El Escorial, 1965, p. 222.

sonores ou occlusives / ouvertes sont fécondes et rendent tangibles l'opposition entre les concepts. Enfin, la syntaxe, fluide ou saccadée, traduit l'harmonie ou la tension dans un écosystème. Suivant le contexte, le signifiant facilite l'appréhension du signifié et rappelle à quel point chaque composante autorise des clichés différents : l'arbre, par exemple, demeure indissociable de l'environnement horatien. Pourtant, selon le contexte, il invite à une autre perspective morale, notamment en devenant la métonymie de l'embarcation pour les Indes. La prégnance de la vision horatienne de la seconde Épode demeure très vivante dans le corpus, en ceci qu'elle convoque un écosystème reconnaissable formé au minimum du triptyque « ruisseau », « arbre » et « oiseau ». La répétition des clichés sur la géographie du lieu de la retraite façonne cet ensemble identifiable comme étant un espace codifié auquel se superposent des valeurs morales. Néanmoins, il n'existe pas de « patron poétique » ou de lieux communs indispensables. Libre à l'auteur de sélectionner certains clichés au détriment d'autres. La chronologie que délimite l'écriture des poèmes du corpus s'inaugure avec le texte —fondateur par biens des aspects, comme on l'a vu— d'Antonio de Guevara et se poursuit au fil du XVI^e siècle pour s'achever à la première moitié du XVII^e siècle. Couverte donc par cette période, la poésie de la vie retirée du monde voit ses enjeux se modifier, en même temps que les conceptions et considérations morales sur l'homme et sur sa félicité. Après avoir soulevé le point en quoi réside l'identité de ce motif, nous nous attacherons, dans le chapitre suivant de ce travail, à aborder le corpus dans une perspective diachronique. Aussi tenterons-nous de déterminer quelques grandes tendances dans l'évolution du thème.

III. Altération, évolution et invention dans l'écriture de la vie retirée du monde

Selon Ruth Amossy, « le cliché, par son caractère factice, permet de problématiser le sujet, le réel, et le vrai. » ; de la sorte il « participe à l'expression du sentiment personnel aussi bien qu'à la mise en scène du réel²³⁶ ». De ce point de vue, le cliché instaure une tension entre l'intertexte et la personnalité de l'auteur, son vécu. Aussi, les textes du corpus s'inscrivent-ils tous, bien que de manière différente, dans une logique d'actualisation des textes-source : en fonction de leur expérience personnelle, bien sûr, mais aussi, plus largement, en fonction des courants et influences de leur époque. Logiquement, il serait donc possible d'établir des grands courants sur la chronologie qui est la nôtre et qui s'échelonne de la fin des années 1530 à environ la moitié du siècle suivant. Au cours de cette période, le panorama social, économique, politique et littéraire a évolué, tout comme l'intertexte du thème de la vie retirée du monde. Afin de continuer à intéresser et à surprendre le lecteur et de le renvoyer à des questions philosophiques d'actualité, l'approche des lieux communs comme le style, par-delà l'empreinte personnelle, se transforme.

En conséquence, il demeure nécessaire de souligner à quel point ces constatations ne sont valables qu'à grands traits, et que certains textes résistent à toute catégorisation. De même, on ne connaît généralement les dates de composition que de manière approximative. Sous ce rapport, il s'avère périlleux de penser l'intertexte comme une suite linéaire de textes d'autant plus lorsque l'on ignore presque tout de leur diffusion et de leur répercussion. Nous nous efforcerons néanmoins de mettre en avant, tout d'abord, certains courants selon leurs relations à un texte-source, ou à des textes intermédiaires, ainsi que selon leur l'époque et leur style. Enfin, nous réserverons quelques pages à des textes à part, dont la réflexion morale, le travail sur l'écriture et la forme se démarquent par leur qualité, ou leur « originalité » (terme qu'il est extrêmement délicat d'employer dans la mesure où l'*inventio* n'a de sens que relativement à l'*imitatio*). Ces compositions sont les *Soledades a Heliodoro* de Pedro Espinosa, l'Épître A

²³⁶ Ruth AMOSSY, art. cit. p. 23.

Don Fernando de Borja de Bartolomé Leonardo de Argensola, et, pour clore notre éventail, l'Épître morale *A Fabio* d'Andrés Fernández de Andrada. Cette dernière estimée comme « *una cumbre* », un sommet, de la poésie baroque espagnole, unanimement célébrée, opère en effet un travail sur le genre de l'épître, son contenu ainsi que sur son style, façonnant une composition paradoxalement « hors-norme ».

III. 1. L'évolution du thème selon une perspective diachronique

Tout au long de la période qui nous intéresse, le thème de la vie retirée du monde a été abordé par plusieurs poètes suivant une approche plus ou moins horatienne à laquelle d'autres courants de pensée (stoïcisme, épicurisme, ou christianisme) sont venus se mêler. L'évolution de la série textuelle mène, par conséquent, à des ramifications diverses. D'après Karl Vossler, la réactualisation de l'œuvre horatienne, même chez les auteurs les plus fidèles au texte original, s'enrichit d'un soupçon de re-création individuelle :

*En la época del blasonado Marqués de Santillana, el noble oficial imperial Garcilaso, el diplomático Diego de Hurtado, el fraile agustino Luis de León, el orgulloso y desdeñoso humanista Francisco de Medrano, y los leales hermanos Argensola, siguieron a Horacio y, cada uno a su modo, le infundió nueva savia*²³⁷.

Afin de traiter de l'évolution des textes dans une perspective diachronique, nous avons choisi de nous centrer, dans un premier temps, sur l'analyse de deux figures afférentes à la voix poétique et dont le rôle thématique, poétique, voire métapoétique traduit une progression dans l'écriture et l'idéologie de la série textuelle. Ces deux premiers angles de réflexion posent, tout d'abord, la question du personnage féminin : la femme, à la fois source des maux et muse poétique, dont la présence peut surprendre dans un contexte de poésie morale. Ensuite, la deuxième approche retenue est la place accordée au destinataire. Celui-ci, dans les compositions qui s'adressent nommément à un interlocuteur, est sujet de l'écriture et tout à la fois lecteur critique. La présence de ces figures d'une altérité se résolvant, soit dans l'union, soit dans l'opposition, nous apparaît comme révélatrice de l'évolution du thème dans

²³⁷ Karl VOSSLER, *op. cit.*, p. 73.

l'écriture. De la période et de la lecture diachronique des œuvres se démarquent, à grands traits, trois grands mouvements : un premier axe correspondant aux compositions les plus anciennes, s'étendant sur le XVI^e siècle, d'inspiration classique et très proche des textes-source antiques. Le second axe impose une mise à distance du thème désormais cerné davantage dans sa conception morale, épuré de ses représentations les plus matérielles et sensorielles. On peut situer cet axe au tournant des deux siècles, jusqu'à environ les années 1620. Enfin, la dernière tendance, symptomatique du contexte baroque, sanctionne un retour aux éléments descriptifs des premiers textes datant de la Renaissance : un retour presque « exhaustif » aux classiques, une reprise de tous les stéréotypes métaphoriques et verbaux. Ce retour des lieux communs s'accompagne d'une amplification de la matière poétique, des descriptions et de la sensualité ; l'objectif étant de raviver le thème, de s'assurer, —par l'ajout d'exemples et l'allongement de la matérialité textuelle— de la pertinence des arguments et de leur caractère implacablement démonstratif. À l'exercice argumentatif se superpose la volonté de donner à voir, de distraire et d'émerveiller le lecteur mis face soit à une *amoenitas*, foisonnante et spectaculaire, soit à un cadre moral des plus rigoureux, voire mortifère.

III. 1. 1. La femme, amante ou épouse : deux présences poétiques et philosophiques contrastées

Au sujet de l'épître au XVI^e siècle, Andrea Lower, dans son article intitulé « « *Tal cual a culta epístola conviene* » : *aproximaciones a la epístola poética española del siglo dieciséis* », constate l'infiltration de la thématique amoureuse dans les épîtres à caractère moral :

El discurso amoroso invade la epístola moral e informativa afectando no sólo el tema sino otros elementos del repertorio genérico como la actitud, el tono, el talante, y los valores. Podemos ver hasta qué punto el discurso amoroso se apodera del filosófico en las epístolas morales del dieciséis, leyendo las epístolas españolas donde la influencia horaciana es más notable, en los que se esperaría que el discurso filosófico resistiera más²³⁸.

Le discours amoureux se glisse aussi dans d'autres formes poétiques que l'épître. Cependant, la femme n'est pas que l'objet de ce discours, elle cause aussi le trouble du sujet poétique qui en perd le sommeil. Il est, en effet, accordé au personnage féminin, dans le corpus, un

²³⁸ Andrea LOWER, « « *Tal cual a culta epístola conviene* » : *aproximaciones a la epístola poética española del siglo dieciséis* », AIH, *Actas XI*, Irvine, 1992, p. 171-178, citation p. 174.

traitement double et irréconciliable. La femme, selon la tradition stoïcienne se trouve à l'origine d'un déséquilibre incompatible avec l'ataraxie du sage. S'éloigner des passions constituant la clé de voûte d'une vie heureuse et tranquille, l'amour devient source de maux. D'autant plus, lorsque la voix poétique se présente comme « *un amante desdeñado* », rejeté par une dame, cruelle et insensible. La poésie morale lie à la faveur de ce constat la thématique amoureuse à la réflexion philosophique. La retraite recrée alors, dans certains textes, une évasion à la problématique du chagrin amoureux.

La deuxième catégorie de femme en poésie morale fait référence à l'épouse. En effet, la « *mujer honesta* », ou vertueuse, s'occupant du foyer et des enfants, joue un rôle complémentaire dans l'existence du laboureur qui la retrouve après sa journée de dur labeur dans les champs. Cette perspective est, par ailleurs, partagée par Alfius dans la seconde Épode d'Horace. Enfin, cas unique dans le corpus, un poète inspiré par son heureuse expérience matrimoniale concède au personnage féminin une place centrale dans sa poésie. Il s'agit, bien sûr, de Juan Boscán proposant, dans son Épître à don Diego Hurtado de Mendoza, un hymne au mariage et à sa réciprocité (sensuelle, sentimentale, mais aussi amicale, philosophique et métopoétique).

Nous initierons notre étude par ce texte. En suivant une perspective diachronique, nous nous autorisons à dégager, à grands traits, certaines coïncidences dans le traitement du personnage féminin. Tout d'abord, nous notons la prégnance de la perspective horatienne dans cette première étape correspondant à la Renaissance que nous délimitons plus haut. Ensuite, dans un cadre plus localisé et sur deux générations environ (correspondant à celle de Fernando de Herrera et à celle de Francisco de Medrano), les Sévillans attribuent la cause de leur infortune aux femmes. Ils fuient ces fauteuses de trouble, les tiennent à distance et remplacent l'amour par l'amitié. Préféré à la compagne féminine, l'ami, invite à l'élévation morale. Enfin, au cours de la troisième période mentionnée, plus proche des textes classiques, les très horatiens frères Leonardo de Argensola et leurs émules s'illustrent en déployant une vision bucolique de l'épouse, véritable âme du foyer et composante de la *tranquillitas animi*.

A - Juan Boscán, l'Épître à don Diego Hurtado de Mendoza : l'épouse condition de l'épanouissement dans l'*aurea mediocritas*

Cette composition est, en réalité, la réponse à une première épître du destinataire, don Diego Hurtado de Mendoza. À l'orée de notre corpus et de notre chronologie, ces deux textes, parallèlement à l'œuvre de fray Luis de León, exercent une influence considérable sur notre série textuelle et contribuent à l'adaptation des mètres italiens et des thèmes classiques à la

langue castillane. La démarche de ces deux humanistes dépasse largement le thème de notre étude, tant leur travail sur la forme, les genres, la métrique, tout comme sur les thématiques classiques, avait pour vocation de réactualiser l'ancien dans l'écriture espagnole du moment. Don Diego Hurtado de Mendoza, célibataire de son état, répète fréquemment, dans sa production poétique, la frustration qu'il ressent de ne pas être marié et ni d'avoir rencontré l'épouse idéale. À ce sujet, l'humaniste a beaucoup écrit, notamment des poèmes dédiés à Marfira et à doña Marina de Aragón, dans lesquels il est question d'amour et de dédain, motif en réalité conventionnel et partagé par d'autres auteurs indépendamment de leur statut marital. José Ignacio Díez Fernández, à l'occasion de son article « *El Cancionero a Marfira de don Diego Hurtado de Mendoza* », réfléchit aux particularités de ces textes d'influence pétrarquiste, au sein de l'œuvre poétique du diplomate. Il suggère la possibilité d'un *Cancionero a Marfira*, bien que ce dernier ne soit jamais paru en tant que tel :

Bajo el título Cancionero a Marfira incluyo las composiciones poéticas de don Diego Hurtado de Mendoza escritas en metros italianos, dirigidas a Marfira y a doña Marina de Aragón, junto con otros poemas que hablan del amor y de sus efectos en los amantes, todos ellos susceptibles de ser reunidos y ordenados en un cancionero petrarquista.

El Cancionero a Marfira nunca se publicó como tal. De hecho, las obras poéticas de Mendoza se publicaron en 1610, treinta y cinco años después de la muerte de su autor, aunque es fácil suponer que alcanzaron una notable difusión manuscrita (a juzgar por el número de copias que nos ha llegado), superior a la de otros poetas de la época²³⁹.

On saisit donc l'importance de l'œuvre poétique de Diego Hurtado de Mendoza et l'influence que celle-ci a pu exercer sur ses contemporains et successeurs dans la République des lettres. L'esprit de Pétrarque et de ses écrits à Laura est perceptible entre les vers de l'Épître à Juan Boscán. À l'inverse, dans la composition qui nous occupe à présent, écrite par Juan Boscán à Diego Hurtado de Mendoza, la femme participe de l'idéal philosophique de bonheur et de tempérance. Cette position institue le contre-pied d'une longue tradition de poèmes et marque la pensée originale de son auteur, se détachant des conventions littéraires. L'analyse que mène plus largement, dans la citation à venir, Clara Marías Martínez, en comparant le *Livre III* de Boscán et le *Canzoniere* de Pétrarque, s'applique pareillement à l'Épître à Diego Hurtado de Mendoza :

²³⁹ José Ignacio Díez Fernández, « *El Cancionero a Marfira* de don Diego Hurtado de Mendoza », *Revista de Filología Española*, vol. LXIX, n°1/2, CSIC, 1989, p. 119-129, citation p. 120.

Podemos comparar la evolución poética del Libro III de Boscán con la del Canzoniere de Petrarca: coinciden en el reconocimiento de los errores pasados y en el propósito de enmienda, pero tanto el punto de partida como el de llegada son muy distintos, pues Petrarca evoluciona desde el amor humano, inspirado por la mujer, al amor divino; en cambio, Boscán cambia los amores plurales y transitorios de las amadas por el amor estable de la esposa; pero todos ellos son humanos, aunque el segundo tenga ciertas connotaciones religiosas al encuadrarse en el matrimonio. La epístola supone en este sentido una renovación formal, al imitar modelos genéricos clásicos ausentes en la poesía vernácula de Petrarca, y una renovación temática, al incluirse en el ciclo del amor correspondido y celebrado²⁴⁰ [...].

Confirmant le précédent propos, cette Épître se scinde en deux temps : le temps passé, celui des amours contrariées et contrariantes déviant la voix poétique du chemin de la tempérance ; puis, le temps présent, celui du mariage et de la vie conjugale, exercice quotidien de la *dorada medianía*. Bien que la réponse poétique à la première Épître de Diego Hurtado de Mendoza oriente par conséquent la tempérance vers une conception maritale et donc en tous points différente de la première, Juan Boscán reprend la problématique travaillée par son ami ainsi que certains mécanismes d'écriture. De ce fait, les deux textes sont thématiquement éloignés mais poétiquement proches. Parmi ces jeux de parallélismes, nous constatons, dès le tercet inaugural, la conventionnelle reprise de l'énoncé proposé par son correspondant :

*El no maravillarse hombre de nada
me parece, Boscán, ser una cosa
que basta a darnos vida descansada. (vers 1-3)*

Epístola de don Diego Hurtado de Mendoza a Juan Boscán

*Pero viniendo a nuestro prosupuesto,
digo también que **el no maravillarse**
es propio de jüizio bien compuesto (vers 16-18)*

*Verá, en fin, más que todo cuanto vemos,
y en **maravillas no maravillado**
estará, sin sentir jamás extremos. (vers 43-45)*

²⁴⁰ Clara MARIAS MARTÍNEZ, « Construcción poética e ideológica del matrimonio y de la esposa en la epístola de Boscán », *Studia Aurea*, 7, 2013, p. 109-138, plus particulièrement la page 116.

*Así el sabio que bive descansando,
sin nunca oír el son de las pasiones,
que nos hazen andar como bailando,* (vers 64-66)

Epístola de Juan Boscán a don Diego Hurtado de Mendoza,

La deuxième lettre fait écho à la première en ceci qu'elle reprend et développe la problématique lancée par son ami : « *el no maravillarse de nada* », soit l'expression d'une forme d'ataraxie dans la l'appréhension du monde. Il y a là un écart substantiel avec Aristote pour lequel la philosophie prend source dans le verbe s'émerveiller (synonyme de s'étonner en grec), étymologie qu'étudie Michael Edwards dans la citation suivante :

[...] il [Aristote] ne paraît s'intéresser à l'action de l'émerveillement qu'au début de la quête philosophique. Il voit bien que celui qui veut connaître pour connaître, qui place le savoir même au-dessus de l'utilité du savoir rencontre aussitôt l'émerveillement, le mot revenant plusieurs fois en quelques phrases comme pour souligner l'importance de cet état d'esprit initial et efficace. « C'est par le s'émerveiller (to thaumazein), écrit-il, que les hommes, et maintenant et au début [commencent et] commencèrent à philosopher » (1,2, 982b). Je note que, pour Aristote comme pour Platon dans le Théétète, la philosophie trouve son origine, non pas dans le substantif (l'émerveillement), mais dans l'infinitif substantivé (le s'émerveiller) — dans le verbe, dans un acte prolongé de l'esprit²⁴¹.

Au regard de cette étymologie, l'infinitif substantivé (bien plus usuel en espagnol que dans la langue française) « *el no maravillarse* », inaugural dans le poème de Diego Hurtado de Mendoza installe d'emblée le texte dans un rapport contradictoire avec le patrimoine philosophique aristotélécien. Le « *sabio* », l'homme sage, se doit de comprendre son environnement afin de ne pas se laisser duper par les sens. C'est pourquoi l'émerveillement, émotion nécessaire qui incite à la réflexion, doit laisser place à la connaissance. Cette idée évoquée brièvement chez Diego Hurtado de Mendoza aux vers 4-9 est plus longuement traitée chez Juan Boscán, adoptant la posture d'un logicien et, partant, le champ sémantique du raisonnement (souligné dans l'extrait) :

*allí verá con causas los efetos,
y viendo los principios, y su fuente,*

²⁴¹ Michael EDWARDS, *De l'émerveillement*, Paris, Fayard, 2008, p. 56.

no avrá maravillar en sus concetos. (vers 31-33)

Selon lui, il est indispensable de suivre les mécanismes et les lois régissant la nature et le monde. Le but de cette attention particulière portée aux phénomènes naturels et astronomiques consiste, pour les deux poètes, à s'extraire d'un « émerveillement » comparable à une forme d'aveuglement. D'où l'expression a priori antithétique du vers 44 : « *en maravillas no maravillado*²⁴² » citée plus haut et qui reprend le même matériau verbal que celui du destinataire, tout en se détachant de l'exacte traduction préférée par son destinataire, à savoir un infinitif substantivé. Le second terme génère ainsi avec brio l'antithèse et l'antidote du premier.

Dès le départ, à partir d'une problématique commune, l'approche morphologique et syntaxique diverge. Pourtant, certains procédés poétiques sont usités à des fins similaires. Le premier procédé est la dérivation, dont le vers 44, que nous venons de citer, présente une occurrence : le nom commun « *maravillas* » est repris sous la forme d'un participe passé « *maravillado* ». Ici la polyptote opère au sein d'un même vers, mais il se tisse en d'autres occasions entre plusieurs tercets afin de mettre en exergue le fil conducteur du poème. Dans l'exemple ci-dessous, la tempérance, leitmotiv du texte, est exprimée successivement par un verbe au subjonctif, un gérondif et deux substantifs :

*Si en Xenócrates vemos dura vía,
sigamos a Platón, su gran maestro,
y **templemos** con él la fantasía.*

*Conviene en este mundo andar muy diestro,
templando con el miedo el esperança
y alargando con tiento el paso nuestro.*

*Ande firme y derecha **la templança**,
como hombre que pasea por maroma,
que no cae porque no s'abalança.*

²⁴² On peut souligner le procédé de réécriture mené par Francisco de Aldana dans l'Épître *A Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della* (1577), où est repris le terme de « *maravillas* », et le concept de tempérance par le prisme, cette fois, du dialogue avec l'ami :

*Bajaremos allá de cuando en cuando,^{[1][SEP]}
altas y ponderadas maravillas^{[1][SEP]}
en recíproco amor juntos tratando. (vers 373-375)*

*El que buen modo en sí y buen **temple** toma,
con pasos irá siempre descansados,
aunque vaya de Cádiz hasta Roma. (vers 112-123)*

Epístola de Juan Boscán a don Diego Hurtado de Mendoza,

Chacune des occurrences du sème « *templanza* » occupe une place stratégique dans la strophe : soit en début, soit en fin de vers. Seule sa mention au vers 118 bouscule la syntaxe : la tempérance, ici sujet, se voit postposée. Dans le cas du vers 121, le substantif « *temple* » ne clôt pas le vers, mais sa sonorité est reproduite, comme un écho, par le verbe « *tomar* ». Les dérivations morpho-lexicales rencontrées, quant à elles, dans le texte de Diego Hurtado de Mendoza, s'accompagnent de dérivations morpho-syntaxiques, des polyptotes (en gras dans la citation ci-dessous) couplées, de surcroît, à des ajouts de préfixes ou prosthèses (soulignés) opposant des concepts gardant la même proximité phonétique :

*con aquella pasión que me destruye
tornada en compasión, y su cruel ira
en mansedumbre, que de ella más rehúye,*

*te hallases **presente**, oh tú, Marfira,
pues mi corazón, **vengas o no vengas**,
siempre á de **suspirar** como **suspira**,*

*ruégate este cautivo que no tengas
tan duro ánimo en pecho tan hermoso,
ni tu inmortal **presencia** nos detengas. (vers 215-223)*

Une seconde altération morphosyntaxique ornant cette Épître, en position anaphorique cette fois, mérite d'être relevée : car à la modification des personnes s'ajoute la dérivation pronominale de l'enclise. En position anaphorique, cette dernière unit plusieurs tercets entre eux et renforce les liens multiples entre les destinataires eux-mêmes, puis entre le destinataire et le monde :

***Admírate**, Boscán, de la riqueza
del rubio bronce, de la blanca piedra, (vers 46-47)*

admiróte otro tiempo ver cuán bella, (vers 64)

*Admirante mil hombres que escuchando
tu canto están, y el pueblo que te mira,* (vers 70-71)

Progressivement, le sujet s'éloigne de la personne du destinataire (de la deuxième personne du singulier on passe à la troisième du singulier puis la troisième du pluriel) élargissant la perspective à l'entourage et au monde (« *mil hombres* », chiffre hyperbolique, suggère l'anonymat des foules). En revanche, dans l'Épître composée par Juan Boscán, le lien entre destinataire et voix poétique diffère : on constate que l'espace de l'échange entre les deux figures de l'interlocution est minoré. En effet, la voix poétique n'interpelle son lecteur qu'en deux occasions (vers 1 et 94) en usant du terme « *Señor* ». Si Diego Hurtado de Mendoza emploie le tutoiement, Juan Boscán, en ce qui le concerne, a recours à la deuxième personne du pluriel. Le choix de cette modalité, d'usage à l'époque, souligne, par contraste, la manifestation d'un respect. Respect intégré à la morphologie même des mots, eu égard à leur matérialité rallongée, comme pour les adjectifs « *vuestra carta* » (vers 1) « *vuestra mano* » (vers 10). Néanmoins, l'anaphore verbale structurante du début du texte réitère un unique morphème grammatical, c'est-à-dire une même personne, un même sujet, un même temps, en la forme « *Verá* » :

« *allí verá con causas los efetos,* » (vers 31)

« *Verá el correr del sol resplandeciente,* » (vers 34)

« *Verá la luna y su mover mudable,* » (vers 37)

« *Verá mil otros cursos y caminos,* » (vers 40)

« *Verá, en fin, más que todo cuanto vemos,* » (vers 43)

Le sujet de ces verbes remonte au vers 19 : il s'agit de celui qui cherche à vivre selon les principes de la vertu (« *Quien sabe y quiere a la virtud llegarse,* »). Juan Boscán instaure, par ce procédé, une distance entre le destinataire et lui-même. Dans le premier mouvement de l'Épître, l'exemplarité est à la charge d'une troisième personne, un *vir prudens*. Ensuite, dans le second, la narration est assumée, en grande partie, par une première personne du pluriel, non pas le couple de la communication épistolaire comme on pourrait s'y attendre, mais celui que le poète forme avec son épouse. Cette dernière entre en scène à partir du vers 128, comme exemplification de sa conclusion précédente :

*El estado mejor de los estados
es alcanzar la buena medianía,
con la cual se remedian los cuidados.*

*Y así yo, por seguir aquesta vía,
éme casado con **una muger**
que's principio y fin del alma mía. (vers 124-129)*

Avant la mention de son mariage, au vers 127, les antithèses, se construisaient sur l'opposition entre un modèle vertueux —l'homme sage— et un contre-modèle —celui offert par le reste de l'humanité, dans laquelle s'incluait la voix poétique—. Suite à cet événement d'ordre biographique, le texte se recentre, à l'inverse, autour de la voix poétique, les oppositions correspondant désormais au clivage entre le passé et le présent de celle-ci :

- Les antithèses dans le premier mouvement du texte (vers 1-126) sont d'ordre « conceptiste » avant l'heure, jouant sur les mots et les points de vue :

*Como digo, en **lo alto** irá **encumbrado**,
y viendo desde allí **nuestras baxezas**,
llorará y reirá de nuestro 'stado.*

*Nuestras **fuercas** dirá que son **flaquezas**,
terná nuestros **deleites** por **fatigas**
y nuestras **abundancias** por **pobrezas**. (vers 46-51)*

- Dans le second mouvement (vers 127- 402), c'est le temps des verbes qui affermit le clivage passé/présent, malheur/bonheur en respectant le schéma strophique :

« **Eran** ya para mí sus **gualardones**, » (vers 136)
« **Agora son los bienes** que en mí siento, » (vers 139)
« **Solían mis plazer**es dar cuidados, » (vers 142)
« **Agora el bien es bien** para gozarse,
y **el plazer es lo que es**, que siempre **plaze**, » (vers 145-146)

Nous soulignons également les nouvelles dérivations morphosyntaxiques concernant les vocables « *plazer* » (sous sa forme substantive et verbale) et « *bien* » (dans une variante substantive et adverbiale), fils conducteurs de cette deuxième partie.

La réflexion philosophique s'épanouit ainsi autour de la figure féminine qui, chose inédite, ne favorise plus les passions mais la sagesse. Sur ce point, nous partageons l'appréciation suivante d'Andrea Lower : « *Si el depender de otro (u otra) contradice la filosofía de auto-suficiencia, bien mirado, el matrimonio parece ser una medianía entre los rigores del amor cortés y la austeridad de la vida soltera. Así que Boscán sustituye el discurso filosófico de Horacio por el del amor matrimonial*²⁴³ ».

N'oublions pas, d'ailleurs, qu'avant l'hypothèse d'une vie retirée, il est question, en première instance, dans les deux textes, de la vie posée et reposante : « *Así que yo ni quiero ya ni puedo / tratar sino de vida descansada,* » (*Epístola de Juan Boscán a don Diego Hurtado de Mendoza*, vers 172-173). Le concept de repos étant relatif, l'argument de Juan Boscán porte en effet, comme celui de Bartolomé Leonardo de Argensola, sur la nécessaire alternance entre ville et campagne. Se reposer successivement de l'une puis de l'autre afin de ne jamais se lasser de la conversation ni des bergers ni des mondains :

*Pasaremos así nuestra jornada
agora en la ciudad ora en la 'ldea,
porque la vida esté más descansada.*

*Cuando pesada la ciudad nos sea,
iremos al lugar con la compañía,
adonde el importuno no nos vea. (vers 214-219)*

Le seul élément pérenne de l'existence se concentre dans l'affection mutuelle des époux. Aussi l'amour s'apprécie-t-il dans la continuité tandis que les variations géographiques, secondaires contribuent à l'application du principe de tempérance. La transcendance de cet amour fait naître un nouvel être : « *Ésta m'á dado luego un nuevo ser, / con tal felicidad, que me sostiene / llena la voluntad y el entender.* » (vers 130-133). Ce « nouvel être » autorise des interprétations graduées : ce peut être, d'un point de vue individuel, l'homme renouvelé par l'amour qu'il porte et qui lui est porté, ou encore l'être fusionnel formé par le couple envisagé comme une seule entité ou, enfin, l'enfant issu du mariage. Sur ce point, Carlos Clavería, dans

²⁴³ Andrea LOWER, art. cit. p. 176.

une note au sujet de ces mêmes vers, signale la naissance de la fille de l'auteur, Mariana, fruit de son union avec Ana Girón de Rebolledo (1539)²⁴⁴.

Si la ville fédère les amis (« *Mosén Durall allí estará muy junto,* » vers 375, « *No faltará Jerónimo Agustín,* » vers 381, « *En esto acudirá el buen Monlleón,* » vers 390), la campagne développe, à son tour, le cadre idéal pour des rencontres avec les auteurs. Ainsi, par la lecture, on accède à l'œuvre de poètes et de philosophes aux styles et thèmes éclectiques (Virgile, Homère, Properce, et Catulle) :

*Allí podrá mejor filosofarse,
con los bueyes y cabras y ovejas,
que con los que del vulgo an de tratarse.* (vers 221-223)

Les noms de ces poètes étaient déjà mentionnés dans le texte précédent de Diego Hurtado de Mendoza (auxquels se rajoutait Gutierre de Cetina). L'interlocuteur y était également convié. À l'inverse, dans la réponse de Juan Boscán, la voix poétique décrit des réunions amicales, dont Diego Hurtado de Mendoza semble absent et auxquelles il n'est pas convié.

Les motifs horatiens de l'*amoenitas* se succèdent de manière exhaustive : la figure du laboureur (vers 226-228) introduit les images relatives aux travaux agricoles pénibles, tandis que les bergers (229-231) comme sortis de l'Arcadie, passent pour de formidables interlocuteurs afin de s'étendre sur le thème de l'amour. L'influence de la poésie pastorale est palpable et rajoute au caractère moral de l'Épître une note bucolique et idéalisée. La voix poétique décrit son programme quotidien de partage amoureux et parle d'amour avec les pâtres et les nymphes dans le métatexte du poème. À l'image de ces dernières, la voix poétique et l'épouse du poète échangent des propos amoureux : « *Nosotros seguiremos sus [des nymphes] pisadas, / digo yo y mi muger nos andaremos, / tratando allí las cosas namoradas.* » (vers 241-243). La fusion dans le couple est à ce point intense qu'elle est installée dans la syntaxe même du texte, à l'aide de parallélismes ou de chiasmes témoins de l'entrelacement des deux êtres. Le signifiant exécute, selon ce procédé, le signifié dans l'exemple suivant dont l'image du lit conjugal comme champ de bataille est un emprunt à Pétrarque (sonnet 19), repris par Garcilaso, puis par des poètes de l'envergure de Luis de Góngora :

El campo que 'ra de batalla el lecho,

²⁴⁴ Carlos CLAVERÍA, « Introducción » y notas a Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 364.

ya es lecho para mí de paz durable;
dos almas ay conformes en un pecho (vers 151-153)

d'un sano corazon en otro sano (vers 293)

Même l'irrésolue dichotomie entre l'âme et le corps abdique face à l'union par-delà l'altérité, comme atteste le dernier vers du tercet (v. 153), déclarant l'existence en un cœur de deux âmes : chacun des termes isolés en début et fin de vers s'unit dans le qualificatif au préfixe fédérateur, « conformes ». Au sujet de ce même tercet, Clara Marías Martínez constate l'évocation charnelle de l'amour, traitement rarissime dans la poésie morale et, plus spécifiquement, dans notre corpus :

[...] *Boscán sí es muy explícito al resaltar la relevancia de la unión física como reflejo de la intensidad del amor matrimonial. Los versos «cuanto quiero y deseo se me haze./ El campo que era de batalla el lecho/ ya es lecho para mí de paz durable», «[...] cómo podré con mi muger holgarme./ teniéndola en la cama o levantada» [vers 151-153], «Y en regalos de amor habrá porfía./ cuál de entrambos hará más alta raya» [vers 248-249] y «dos que tanto amarse/ pudieron, no podrán hallar momento/ en que puedan dexar siempre d'holgarse» [vers 342-344] parecen referirse a la unión sexual de manera inequívoca, y no resultan tan frecuentes en la poesía castellana no explícitamente erótica de la primera mitad del XVI; menos aún en la poesía amorosa cancioneril y petrarquista.*

Selon nous, bien que le terme « *holgar / folgar* » fasse directement allusion à la jouissance charnelle, sexuelle, au regard du contexte, le verbe autorise toutefois une manœuvre de diversion, voire d'atténuation. Il s'approche du sens de jouissance mystique que prend le verbe « *gozar* » chez saint Jean de la Croix. En outre, le verbe en question est employé en plusieurs occasions, au détour de situations différentes, dans un sens plus large de se divertir, prendre du bon temps : « *Los ojos holgarán con las verduras / de los montes y prados que veremos,* » (vers 294-295), « *Holgaremos entonces con la gente, / y con la novedad d'aver llegado,* » (vers 354-355). Toujours, au sujet la matérialité du texte, la phonétique rend compte de la fusion et de l'intimité du couple. Dans cet extrait, les consonnes nasales (soulignées), marqueurs de l'affection et de la réciprocité, sont scandées par l'occlusive dentale sonore (en gras) se brisant sur l'occlusive vélaire sourde (soulignée par deux traits) : « *Su mano me dará dentro en mi mano, / y acudirán deleites y blanduras / d'un sano corazón en otro sano » (vers 291-293). Sur le plan vocalique, le [a] en alternance avec le [o]*

(particulièrement au vers 291) rend effective la fusion du genre féminin et masculin, c'est-à-dire du phonème ouvert et du phonème fermé. Plus généralement, dans l'ensemble de la composition, la nasale bilabiale revient de manière d'autant plus récurrente qu'elle convoque, tout à la fois, la marque des pronoms à la première personne —le « moi »—, la terminaison des verbes à la première personne du pluriel (très usités dans la composition) et, enfin, le terme même de « *muger* », la femme. Le phonème bilabial à la réalisation phonique [m] et consistant, matériellement, en la rencontre des lèvres, diffuse une totale sensualité. Du fait de son emploi fréquent, la voix poétique octroie à cet amour un caractère rond, accueillant et intime : « *una sola muger me l'asegura* » (vers 166), « *cómo podrá con mi muger holgarme*, » (vers 175), « *Comigo y mi muger sabrosamente* » (vers 211). Cette allitération devient encore plus révélatrice lorsqu'il s'agit de manifester le plaisir d'un repas partagé avec l'être aimé. En effet, au plaisir amoureux se superpose un plaisir sensuel et sensoriel : « *Déxenme'star contento, entre *mis cosas*, / comiendo en *compañía mansamente* / *comidas que no sean sospechosas*. » (vers 205-207). Le choix des sonorités comme le placement relevant de la première personne du singulier (du moi), de la troisième personne du singulier (l'épouse) et de la première personne du pluriel (le couple de la voix poétique) étaye la trame de ces relations sentimentales entraperçues dans le quotidien et l'éternel. Il s'agit des enchevêtrements tissés du dialogue intercommunicationnel de la voix poétique et de son destinataire, narrateur, qui est toujours l'Autre, en l'occurrence la présence incarnée de l'être sexuée : la femme.*

Enfin, cette Épître s'affirme comme le lieu où se mêlent horatianisme, pétrarquisme, stoïcisme et épicurisme traduits par un univers sonore qui creuse sa différence par rapport à cette polygénèse qui l'a provoquée. Le contenu moral y est associé à la présence féminine de l'épouse, l'amour seul autorisant l'accomplissement de soi. Cette caractéristique confère à l'œuvre sa spécificité du point de vue thématique. Elle propose une vision sensuelle et presque auditive de la « *muger honesta* », ne se cantonnant pas à la femme horatienne en charge du foyer. Elle existe en tant qu'*alter ego* et compagne de toutes les activités quotidiennes, des heures de loisir, de lecture ou de contemplation de la nature en adoptant les caractéristiques généralement concédées à l'ami (particulièrement dans les textes sévillans, comme nous l'étudierons plus avant). En outre, la voix poétique insinue le versant le plus sensuel de la relation, dont l'effectivité alimente de surcroît l'expérience existentielle et poétique, à l'opposé du rôle de l'amant rejeté. La tempérance permise donc par la fréquentation d'une altérité régulatrice épargne au sujet le poids d'une existence solitaire. Le

travail sur les sonorités, une fois de plus, autant que le placement stratégique de termes a priori antithétiques rendent possible la rencontre amoureuse. La jouissance, au présent, de cet amour annule systématiquement toute espérance, toute attente, toute quête déraisonnée d'un hypothétique mieux, qu'il soit social, professionnel ou financier. L'amour s'inscrit, de fait, comme le chemin vers l'*aurea mediocritas*. Il inaugure un langage poétique singulier au sein même de la poésie morale, celui de l'union (thématique et syntaxique) des opposés dans un univers sonore célébrant cette rencontre. Cependant, cette perspective unique en son genre ne représente pas la vision poétique majoritaire de la femme dans les textes du corpus et cet écart rend le texte encore plus éloquent.

Correspondant à la vision horatienne première, la présence de l'épouse confinée au foyer affleure, de nouveau, dans les œuvres de la fin de notre période. Elle s'était faite bien plus rare à partir du début du XVII^e avant de réapparaître, à la faveur d'un retour, dans les années 1620 et 1630, aux textes balisant l'origine du thème de la vie retirée du monde. Quant à la femme, l'amante, cause des passions et des maux, elle demeure une constante dans la poésie du corpus, —particulièrement, dans les textes sévillans. À l'amante est alors préféré l'ami, figure de l'*alter ego*, dont les vertus morales et la potentialité poétique s'assimilent à celles de l'épouse, telle qu'elle est célébrée chez Juan Boscán.

B - L'amant éconduit : le *vir prudens* doit s'éloigner des passions amoureuses et se retirer du monde à cette fin

Dans cet élan stoïcien consistant à rechercher la *tranquillitas animi* au prix de l'éloignement des passions, Fernando de Herrera développe le thème de l'amant éconduit selon une perspective morale. Ce revers amoureux le contraint à une retraite forcée, à l'exil, dans un désert de souffrance :

*Viéndom'en el error, i que s'encubre
la luz que me guiava en el desierto,
un frío miedo el corazón me cubre. (vers 97-99)*

Ce tercet illustre très bien le constat établi par Asunción Rallo Gruss dans son travail sur le thème du *menosprecio del mundo* :

[*El menosprecio del mundo es*] un espacio de convergencia en el significado humano de la necesidad de abandono de riquezas, ambiciones, y vanidades, trazando el camino ascético y la preparación para la muerte, como también el lugar del amante desengañado²⁴⁵.

Dans l'Élégie IV, le chagrin d'amour pousse la voix poétique à l'exil, la condamnant à l'errance. D'ailleurs, Karl Vossler rappelle que la poésie du Sévillan est « *hija de la soledad* » et qu'elle « *procede de un corazón tímido, hermético, nada seguro en amor y en segundo, se sirve de una escenificación imaginaria, que con arte propio nace de sí misma*²⁴⁶ ». Cette atteinte sentimentale prive le protagoniste de toute forme de repos, car, où qu'il aille, son infortune le poursuit. Seule la décision de mettre fin à ce chagrin, à cet exil de soi, est en mesure de créer les conditions d'un retour « en soi » et la fin de l'errance au milieu des paysages stériles. L'acte de rupture est saisi de la même manière qu'une rupture morale et géographique avec la cour :

El grave yugo i duro peso frío
qu'oprime a l'alma, i entorpece el buelo
al generoso pensamiento mío

decienda roto i sacudido al suelo,
que la cerviz ya siento deslazada,
ya niego el feudo a Amor, ya me rebelo. (Vers 109-114)

Conséquence de cette brisure, l'âme se libère du joug imposé par le mépris de l'être aimé. En reprenant le contrôle sur soi, la voix poétique, dans cette fuite, sort victorieuse d'un combat contre l'autre et contre elle-même : en témoigne le rythme binaire du vers 114. En réalité, l'ensemble des deux tercets repose sur un édifice binaire, tantôt soulignant la profondeur des blessures, tantôt exaltant l'acte de rupture. L'amour envers l'être aimé se détourne alors au profit de l'amour de la nature :

Será el prado i la selva de mi amada,
i cantaré, como canté, la guerra
de la gente de Flegra conjurada.

²⁴⁵ Asunción RALLO GRUSS, *El menosprecio del mundo: aspectos de un tópico renacentista*, Malaga, Universidad de Málaga, 2004. p. 6.

²⁴⁶ Karl VOSSLER, *op. cit.*, p. 83.

*I levantando l'alma de la tierra,
subiré a las regiones celestiales,
do todo el bien i quietud se cierra.* (vers 115-120)

Les rythmes binaires s'espacent et ont pour fonction d'accompagner l'aspect englobant et absolu de ce changement de cap personnel, à la fois sur le plan spatial (vers 115), temporel (vers 116), et moral (vers 120). L'amour malheureux comparé à une tempête (vers 145-147) dilate la perception du temps et de l'espace dans les paysages alentours (vers 163-165). Le personnage féminin de cette élégie, caché et anonymé par le concept d'Amour, présente le contrepied des vertus dont les poètes Sévillans —lesquels seront évoqués ultérieurement— parent le personnage de l'ami. L'approche du thème amoureux est envisagée de façon très similaire dans l'Élégie VI où la séparation d'avec l'être aimé équivaut, de nouveau, à être séparé de soi-même. La souffrance naît aussi de l'attente, celle qui l'éloigne de la jouissance de l'Autre (vers 103-105). La résolution de cette peine qui consiste en l'attente et l'inquiétude réside dans l'éloignement géographique et donc mental. La retraite marque alors le point final d'une attente infructueuse et le dernier rempart contre le « *vulgo* », elle facilite le transfert des sentiments amoureux infructueux vers l'adoration des muses et la consécration de la poésie lyrique :

*Si yo pudiese bien en tu belleza
fixar mis ojos, Musa soberana,
i contemplar cercano tu grandeza,* (vers 148-150)
[...]
*antes con voluntad libre i segura,
abrasado en tu amor, ocuparía
la vida en admirar tu hermosura;* (vers 154-156)

Fernando de Herrera n'est pas le seul à pâtir d'amours malheureuses. En effet, Rodrigo Caro, à l'instar de son prédécesseur Sévillan, confie à son ami Juan de Robles la gravité de ses peines de cœur, dans la mesure où elles le séparent du bonheur. Dans cette composition en prose, la vocation première de la lettre se dévoile de manière évidente : c'est un outil communicationnel impliquant une intimité cependant toute relative. Les liens d'amitié entre l'auteur de la *Chanson aux ruines d'Itálica* et celui du *Culto sevillano* (1631) se manifestent par cet échange qui prend l'apparence d'une correspondance que l'on imagine suivie car il est

fait mention d'une lettre précédente et de celle à venir. Il subsiste, en outre, un texte de Juan de Robles adressé à son ami au sujet de la polémique concernant le patronage de sainte Thérèse²⁴⁷. Rodrigo Caro recrée, dans sa lettre, l'illusion d'un dialogue en prêtant à son interlocuteur des commentaires : « *« Éste siempre —dirás tú— me cuenta penas », y no puedo señalarte bien las que sufro. »* (lignes 12-13). Cette brève Épître n'en est pas pour autant moins poétique. Cette prose recherchée laisse voir des figures de style telles la dérivation (« *mal* » : nom commun puis adverbe) et l'altération syntaxique témoignant de sa douleur profonde : « *Con ninguna medicina sabe mi corazón herido curar este mal, que mal conoce el amor* » (lignes 13-14). D'autant plus que les antithèses « *sabe* » / « *mal conoce* » et « *herido* » / « *curar* », filent la métaphore médicale, présentant le chagrin amoureux comme une maladie inconnue et sans remède. Exactement opposée à cette existence, celle que mène le destinataire, d'après Rodrigo Caro, s'approprie tous les éléments d'une retraite paisible²⁴⁸ : « *El campo, el manzano, el río, la campiña y el terrenito te da frutas, las Musas te dan saber y la casa te alegra. Esta tuya en verdad es vida, y una muerte penosa aquella mía;* » (lignes 21-22).

Le jeune Francisco de Medrano, quant à lui, échaudé par les dangers de la vie courtisane et des aventures sentimentales, préfère, dans l'Ode XXX, observer l'Amour au loin, à l'abri d'un havre tranquille. Ce sentiment, distancié par la majuscule d'une expérience personnelle, s'ajoute à ceux référencés habituellement dans les poèmes de facture morale à savoir les voyages maritimes et les espoirs courtisans :

²⁴⁷ Juan DE ROBLES a, par exemple, destiné une lettre à son ami prenant part à la polémique au sujet du patronage du Royaume d'Espagne opposant les défenseurs de Saint Jacques à ceux de Sainte Thérèse d'Avila (1515-1582). La figure de proue de ce premier groupe étant Francisco de Quevedo et ceux de la future sainte patronne des écrivains, don Francisco Morovelli de Puebla. Juan de Robles défend aussi cette dernière. Il retravailla postérieurement cette première lettre et l'inclut dans *El Culto sevillano* (1631) où l'auteur en explicite le contexte d'écriture :

Otros papellitos he hecho, más obligado con particulares ocasiones que movido de mi libre voluntad [...] I últimamente la Carta en defensa del único Patronato de nuestro gloriosísimo Apostol al Licenciado Rodrigo Caro.

El culto sevillano, Éd. Alejandro Gómez Camacho, Séville, Universidad de Sevilla, 1992, p. 197.

²⁴⁸ Un article passionnant, co-écrit par Alejandro Gómez Camacho et par José Manuel Rico García, revient sur cette lettre et sur le contexte de la polémique. En note, l'appréciation suivante éclaire la situation personnelle de Juan de Robles terminant de composer son *Culto*, période de retraite qui pourrait correspondre à celle de l'Épître :

Juan de Robles había obtenido en 1608 un beneficio en la iglesia de Santa Marina de Sevilla que le permitiría vivir con suficiencia hasta el final de su vida. Ello le permitió ingresar en la Universidad de Beneficiados el 24 de abril de 1608. Allí desempeñó diversos cargos entre 1611 y 1615. El abad Alonso Sánchez Gordillo, después de la muerte del arzobispo Fernando Niño de Guevara, sostuvo una serie de pleitos con don Pedro de Castro, el nuevo arzobispo, que condujeron a Robles a recluirse en su beneficio, y desistir de las pugnas curialescas que llegaron a amenazar su beneficio; para más detalles sobre el particular ver la introducción de Gómez Camacho a su edición del Culto, 1992, p. 14-15.

Alejandro GÓMEZ CAMACHO et José Manuel RICO GARCÍA, « La participación de Juan de Robles en la controversia sobre el patronato de santa Teresa », *la Perinola*, 18, 2014, p. 255-287, citation p. 258.

*Que yo, experimentado
en iguales peligros, desde afuera,
seguro, el mar turbado
miro, inquieta la corte lisonjera,
y al Amor retoçando,
y a los que aquí y allí van peligrando.* (vers 43-48)

Le thème amoureux n'a donc de place dans son Ode si ce n'est en tant que concept à exclure. Le poète d'Antequera, Pedro Espinosa, se place dans une démarche, en tous points similaire, à l'occasion de son Épître première *a Heliodoro* :

*La capa a Putifar, la sombra al toro,
deja y huye en talares de Cilenio
la ostentación, el oro y las mujeres,
pues tanto vencerás cuanto huyeres.* (vers 5-8)

Ce dernier vers est remarquable compte tenu du paradoxe apparent mis en scène par la structure « *tanto [...] cuanto* », alors même qu'il s'agit de la clause de la strophe. Cette antithèse fait pourtant appel au sens commun car prendre la décision de renoncer et de fuir équivaut à manifester une solide volonté et à gagner les batailles les plus difficiles : celles que l'on livre contre soi-même. Le rythme de ces derniers vers suit une élaboration complexe. En effet, afin d'accroître l'opposition entre les tentations (vers 7) et la volonté (vers 8), le poète modifie la métrique : le vers saphique (4/6/10) « *la ostentación, el oro y las mujeres* » comporte un rythme ternaire. Il entre en contraste avec le vers héroïque « *pues tanto vencerás cuanto huyeres* », suivant un balancement corrélatif. Les adverbes « *tanto* » et « *cuanto* », d'une part, et les verbes « *vencerás* » et « *huyeres* », d'autre part, se regroupent en deux binômes d'où jaillit une relative paronomase. Leur succession imprime un rythme certain : une fois la conjonction « *pues* » en position d'anacrouse ôtée, ces vocables de deux et trois syllabes respectivement alternent suivant un schéma régulier (1] 2 - 3 - 2 - 3). La rythmique de ce vers exécute la discipline requise par ses choix moraux, en réaction à un certain relâchement des mœurs et à la pluralité des tentations (dans le vers 7, par exemple, les trois substantifs consécutifs, comptent respectivement, 4 – 2 et 3 syllabes).

Enfin, nous concluons cette étude sur la figure féminine et le sentiment amoureux présentés comme ennemis de la tempérance par ces vers de Rodrigo Fernández de Ribera, extraits de l'Épître *a Don Juan de Heredia* :

*Generoso don Juan ¿quién tal pensará
que, ausente de Vandalia, el cielo airado
con vida y sin Belarda me mirara?*

*Pero pudo la sobra a un desdichado:
en los pesares y cuidado, **vida**,
y en **la vida**, pesares y cuidado;*

*mas quien pasó el dolor de una partida,
y ausente tuvo fuerzas y paciencia,
no habrá rigor que a su valor no mida. (vers 29-37)*

Le travail sur le rythme et les mots (les terminaisons en «-or» : « *dolor* » « *rigor* » « *valor* » inspirant la douleur par leurs sonorités intenses) et la polysyndète (récurrence de la conjonction « *y* ») étaient l'aspect circulaire et cyclique du chagrin de la voix poétique en l'absence de Belarda (littéralement, *Bellarda* : la belle ardente). Seule la conjonction « *mas* » (vers 35) laisse entrevoir la possibilité d'une issue favorable à cet amour impossible : un triomphe sur soi-même dont l'origine se trouve dans « *el valor* », le courage, postposé en fin de démonstration, comme un secret jalousement gardé. L'équilibre restauré agit comme la conséquence de l'inversement des rapports entre « *lo que sobra* », c'est-à-dire « *los pesares y cuidados* » et l'absence de l'être aimé, « *sin Belarda* ». Lorsque, face au manque (« *una partida* », « *ausente* », « *rigor* ») triomphe la volonté (« *vida* », « *fuerza* », « *paciencia* » et « *valor* ») l'homme retiré du monde est de nouveau en mesure de s'ouvrir aux autres et à son environnement.

Dans les textes, inféodés au thème de la vie retirée du monde essentiellement appréhendé par le prisme de la morale, le personnage féminin tend à disparaître au profit du concept de l'Amour ou, comme dans le cas précédent, à se dissimuler derrière le masque d'un prénom féminin affilié à sa propre lignée poétique. Échapper aux malheurs et, plus spécifiquement, au sentiment amoureux trouve de façon accusée son origine dans la tradition stoïcienne. De plus,

le désir de vie retirée du monde correspond, dans cette intersection de textes, à l'application d'un programme moral dont le but est la quête de la *tranquillitas animi*.

D'autres compositions, plus tardives, invitent le personnage féminin dans les retraites ébauchées par leur projection poétique. Ces figures féminines, l'épouse ou l'amante, sont les héritières de la tradition classique horatienne mais aussi des églogues virgiliennes, à la source même desquelles semblent s'abreuver les auteurs.

C - L'épouse modèle, compagne du laboureur : motif bucolique et réactivation baroque du thème

- L'épouse fidèle du laboureur fait figure d'exception

L'épouse modèle, telle qu'Alfius l'a imaginée, réapparaît dans les compositions de la fin du premier tiers du XVII^e siècle. Cette époque affiche un retour aux textes classiques, sans pour autant négliger une part d'appropriation personnelle des motifs. Ainsi, l'Épître à Elisio de Medinilla de Lope de Vega rend compte de cette tension entre le retour aux métaphores premières et de la nécessaire actualisation de ces dernières aux problématiques baroques. Dans les épîtres de Lope de Vega, se mêlent et se confondent l'espace du privé —un ami écrivant à un autre ami—, et celui de « l'autopromotion » d'un auteur parmi ses concurrents de l'époque, désireux de bénéficier de la reconnaissance d'un public cultivé. En y montrant sa culture classique et un style « *culto* », le prolifique auteur dramaturgique tente de se forger une réputation de poète « sérieux ». À cette fin, il traite des thèmes philosophiques et moraux, dont il était admis que la pratique conférait un grand prestige, notamment auprès de possibles mécènes. Il sélectionne avec grand soin ses emprunts au latin, des aphorismes par exemple, mais aussi à des citations plus étendues allant jusqu'à occuper l'espace de deux tercets : c'est un cas unique dans le corpus.

Par ailleurs, le Madrilène use de cet espace conversationnel comme d'une tribune pour défendre sa production lyrique, en dépit des conventions. En conséquence, les épîtres du dramaturge nourrissent un art poétique qui lui est propre, pensé comme une défense face aux attaques dont il se sent être la victime. La traditionnelle « dispute » qui l'oppose au représentant le plus emblématique des « *culteranos* », le Cordouan Luis de Góngora, vient se greffer sur sa réflexion morale. La voix poétique se défend, en effet, de fréquenter les personnes dont la duplicité et la fausseté pourraient l'atteindre. La retraite est alors particulièrement axée sur la fuite du « *vulgo* », qu'il entend comme la foule des ignorants, certes, mais aussi celle des menteurs, des faux poètes et des femmes manipulatrices. Il est

ainsi fait référence à Luis de Góngora, par le truchement de la métaphore suivante, non exempte d'ironie :

*que no se me da nada que en la rueda
sobre la popa del gigante santo
papagayo Andaluz hablando exceda;* (vers 178-180)

Ce perroquet trop bavard se contente de seriner sans les comprendre les principes aristotéliens les plus élémentaires sur l'imitation : imiter pour créer.

Sous la plume du dramaturge, il en va des femmes, comme des poètes, ou des hommes, de manière générale. Les femmes sont des intrigantes et peuvent duper, au même titre que les amis :

*Mucho pudo conmigo **el falso estilo**
de un amigo traydor, que hay entre nobles
tantos Gitanos, como baña el Nilo.*

***Son propios de muger los tratos dobles**,
porque es pedirles, que lealtad mantengan, o
llorosas cermeñas a los robles.* (vers 79-84)

Lope de Vega prétend s'en prémunir en s'éloignant des hommes à la faveur d'un isolement, source de félicité et de tranquillité :

*Vos entendéis lo que deciros quiero,
capítulo de embustes de Madama,
libro segundo, párrafo tercero.*

*Asido estoy de tan valiente rama,
que **ni falsa muger, ni doble amigo**
me servirán de pulgas en la cama.* (vers 91-96)

Les images, dans le cas de cette double actualisation du thème de l'amitié et de l'amour, délivrent une vision satirique de l'ami et de l'épouse perçus comme de possibles parasites (des « puces ») pénétrant dans la plus secrète intimité de l'individu, dans son lit, le privant d'un sommeil réparateur. Ce dit sommeil étant tout à la fois cause et conséquence du bien-être

stoïcien. L'actualisation passe, de ce fait, par des métaphores aux références contemporaines —celle de l'ami « *Gitano* » (vers 81), associée à l'idée de voleur, par exemple— ou exotiques avec la mention faite au Nil (vers 81) pour accuser le grand contingent des ces hypocrites. En outre, Lope de Vega ne néglige pas de critiquer la cour et la société, en s'attaquant, notamment, aux nobles (vers 80), qui n'ont de noblesse que les apparences et les titres. Il s'en prend, d'ailleurs, aux « *hidalgos* », hommes de peu de valeur, dont la naissance est raillée « *nacistes / de estiércol y ámbar* » (vers 199-200) ainsi que le talent poétique « *jamás pasastes / de cuatro redondillas que escribistes !* » (vers 200-201). La noblesse d'âme apparaît comme une qualité peu commune au sein de cette caste.

Toutes ces métaphores, que l'on considère relativement originales, du moins dans son association à notre thème, réactivent des lieux communs classiques : la méfiance et une forme de « désillusion », de « *desengaño* » très baroque, à l'encontre du genre humain et de la société se manifestant dans une altération du style. Pourtant, on ne relève pas de déchirement baroque, de phrases exclamatives ou de rythmes saccadés. En effet, ce style se caractérise par sa sobriété et sa simplicité ainsi que le serait celui d'un homme ayant l'expérience de la vie. Or, on est en mesure d'affirmer que Lope de Vega a déjà beaucoup vécu au moment de la rédaction de l'Épître. Il connaît l'âme humaine, particulièrement celle des femmes de son époque dont les méandres constituent de formidables moteurs dramatiques. Lui qui les a beaucoup fréquentées —au point que le critique universitaire Pedro García Martín a romancé un des épisodes de sa vie amoureuse²⁴⁹— fait preuve, dans cette Épître, de détachement et d'ironie, traits d'un homme que plus rien ne peut surprendre. Dans un style proche de celui de la conversation (« *Vos entendéis lo que deciros quiero,* » vers 91) établissant une certaine connivence et complicité avec son destinataire, la voix poétique ironise sur le comportement malhonnête et trompeur des femmes : un trait de caractère décrit à satiété au point qu'il pourrait figurer dans un « manuel d'utilisation » à l'usage des hommes (« *capítulo de embustes de Madama, / libro segundo, párrafo tercero* » vers 92-93). L'image de la femme contemporaine, dans la composition, peu reluisante, s'accorde avec la critique, plus générale, d'une certaine dégradation des mœurs touchant les êtres humains indifféremment du genre. En conséquence de ce pessimiste tableau, le poète choisit de s'enfermer dans la solitude enjolivée par une *amoenitas* qu'il développe du vers 100 au vers 126. Cette vie en pleine nature, avec la compagnie choisie d'un ami, réitère, scrupuleusement, les métaphores horatiennes des éléments du cadre naturel (les prés, les fleurs, les monts, les rouges-gorges, le

²⁴⁹ Pedro GARCÍA MARTÍN, *La Virgen de Lope de Vega*, Madrid, Atanor ediciones, 2011.

fleuve, les troupeaux et les arbres). La description se veut donc calibrée et exempte de la moindre trace d'ironie ébauchant l'espace d'un retour en arrière, d'Âge d'or, où il est possible de redevenir ce que l'on a été.

Dans ce contexte, propre à son époque, les compositions arborent, dans l'écriture et le choix des métaphores, une parenté très directe avec les textes-source, rappelant les premières compositions de la moitié du XVI^e siècle. Cette démarche, en quelque sorte archéologique, dans la série textuelle, ne s'avère pas pour autant dépourvue d'un travail d'adaptation aux mœurs contemporaines des auteurs. Dans l'Épître de Lope de Vega, la tension se cristallise donc entre l'univers poétique « arcadien » où évoluent des *figurae correctionis* familières au lecteur, et sa propre et personnelle réactivation d'un *locus amoenus*. Dans le droit fil de la seconde Épode, Lope de Vega revient au stéréotype verbal du *beatus ille* en insistant autant sur les travaux agricoles du laboureur que sur la vie domestique :

*Dichoso aquel, que las lucientes rejas
arrima a las paredes ahumadas,
mas debajo de pajas, que de tejas:*

*Y las coyundas fuertes desatadas,
al macilento buey el heno arroja,
las piernas al pesebre reclinadas,*

*Mientras que su muger, del fuego roja,
que del afeyte no, con los manteles
su capotudo ceño desenoja. (vers 46-54)*

La position des verbes en début de vers (« *arrima* ») ou en fin de vers (les hyperbates « *arroja* », « *desenoja* ») communique un certain relief aux actions éreintantes de la fin de journée (la double vibrante (« *arr-* ») des verbes dédiés au laboureur amplifie cet effet). Le choix des sonorités tend à vivifier les scènes décrites : par exemple, au vers 48, les sons occlusifs monopolisent la trame consonantique (nous les avons soulignés dans la citation) mais sont entrecoupés de trois occurrences de la fricative vélaire [x] (en gras). Une sensation d'assourdissement et d'intimité émane de ce vers. Sensation confortée par le choix de termes courts (principalement mono ou bisyllabiques), une sourdine perçue comme sous l'effet de la paille étouffant les sons. En outre, la trame vocalique presque exclusivement composée de [e] et de [a] (a eao e aa e e ea) parachève l'unité du vers. De la même manière, la strophe affectée

au bœuf (vers 49-51) assimile la sensation de lourdeur à l'évocation de l'imposant ruminant en sélectionnant, pour ce champ sémantique, des mots introduits par des sonorités bilabiales ([p] « *piernas* », « *pesebre* » ; [b] « *buey* », [m] « *macilento* »). De fait, les champs sémantiques se fédèrent en fonction de sons particulièrement évocateurs. Ce principe s'applique également dans le dernier des trois tercets, en l'occurrence, au sujet de l'univers de l'épouse affilié à la consonne -m- : « *mientras* », « *muger* », « *manteles* », couplé au parallèle phonique et antithétique entre « *fuego* » et « *afeyte* ».

Le personnage féminin existe dans un univers agreste : elle attend son époux (« *mientras* ») et l'accueille au foyer. Une telle perspective stéréotypée dans le « hors temps » des « formules ressassées », a valeur d'exemple et condamne, par contraste, la médiocrité des rapports hommes / femmes contemporains de l'auteur. La candeur de l'épouse aux joues rougies par les flammes du foyer et non par une quelconque forme de minauderie trahit sa simplicité et sa sincérité, éloignées des « *tratos dobles* » dénoncés plus avant dans l'Épître. L'hyperbate, dans le dernier tercet cité, insiste sur l'importance de l'action présentée car son verbe, « *desenoja* », résultat de l'ajout de l'afixe privatif « *des-* » annonce une démarche assumée. En effet, l'épouse a pour charge de « défaire » les soucis et la fatigue, la place du verbe, en fin de strophe, rehaussant donc la part du travail féminin. Le recours à l'hyperbate s'impose comme un moyen récurrent et partagé par plusieurs auteurs, dont Lupericio Leonardo de Argensola, afin mettre en avant le rôle de l'entourage familial :

*Vuelve de noche a su mujer honesta,
que lumbre, mesa y lecho le apercibe,
y el enjambre de hijuelos le rodea.* (vers 9-11)

Ce tercet, clausule du sonnet « *Tras importunas lluvias amanece* » rejoint l'approche considérant qu'une fois rentré chez lui, le laboureur se repose et que, de ce fait, il cesse logiquement d'être le sujet des verbes d'action. Le relais est donc pris par la famille ayant la responsabilité de la vie domestique. De la même manière que dans la composition du dramaturge, un ensemble de liens sémantiques se greffe sur le système phonétique : la consonne -m- fait allusion à l'épouse et, par extension, à l'univers domestique (« *mujer* », « *lumbre* », « *mesa* », « *enjambre* »). Le dernier terme cité tenant lieu de jonction entre la sonorité maternelle et celle de la descendance -j- (« *enjambre de hijuelos* »). Un procédé identique s'applique au groupe consonantique affriqué : « *noche* », « *lecho* ». Enfin, on

remarque que ces liens phoniques fonctionnent très fréquemment entre des mots comptant un même nombre de syllabes renforçant ainsi les associations.

L'expression de « *mujer honesta* » découle de la seconde Épode d'Horace, de la « *pudica mulier* » (vers 39), traduite, comme suit, par fray Luis de León :

*Con esto ¿quién del pecho no desprende
cuanto en amor se pasa?
¿Pues qué, si la mujer honesta atiende
los hijos y la casa?
Cual hace la sabina o la calabresa,
del andar al sol tostada,
y ya que viene el dueño, enciende apriesa
la leña mojada, (vers 37-44)*

Dans le prolongement de cet extrait sont décrites les multiples activités domestiques de l'épouse (préparation du repas, traite du bétail). Celle-ci participe vraisemblablement aux travaux agricoles puisque sa peau est brunie par le soleil. On constate, dès lors, que l'accent est mis sur l'épiderme féminin dans les textes ici analysés de Lope de Vega et d'Horace. Les personnages féminins rustiques, assortis à leur mari, se parent à leur tour des qualités morales que l'on lit sur leur visage : l'honnêteté et le sens du travail. Ces épouses incarnent l'exactly opposé des beautés de « chlorose » de ces femmes courtisanes au visage poudré et blanchi, tel un masque derrière lequel cacher les misères épidermiques et morales, les « *tratos dobles* ». Le personnage féminin se construit donc selon une ligne ambivalente dans les textes de Lope de Vega, qui s'attache à dénoncer, non sans ironie et sarcasme, le comportement de certaines femmes, en opposition à la « *honesta mujer* », l'égale morale de son époux. Une troisième présence féminine, idéalisée à son tour, revient dans les créations poétiques des auteurs du Siècle d'or dans le personnage de la « *pastorcilla* », la pastourelle, compagne amoureuse et enjouée au cœur d'une Arcadie pastorale rêvée.

- L'amour bucolique et l'inspiration pastorale : les amours idéalisées des bergers

Si la femme détourne l'homme de ses objectifs moraux et philosophiques, elle fait aussi l'objet d'une véritable idéalisation. Les amours des bergers et le récit de leurs idylles, s'inspirent de la poésie pastorale très en vogue aux XVI^e et XVII^e siècles, mettant en présence des couples vivant leur relation dans une immédiateté favorisée par le cadre naturel. Dans

certaines compositions du corpus, la voix poétique participe de ces jeux amoureux et recherche la réciprocité d'une bergère.

Dans sa *silva A Don Alonso de Heredia y Cabrera, Caballero del Orden de Santiago*, Gerónimo de Porras imagine d'agréables conversations entre son ami, les bergères « *Filis* » et « *Amarilis* » et lui-même. Voici les vers de clôture du poème :

que entre hojas y cristales toca el viento,
pasaremos el tiempo; platicando
tú de tu amante Filis;
yo, gracias de Amarilis;
y con tales discursos divertidos,
sabrosa suspensión de los sentidos,
serán con alegría
soplos las horas y un instante el día. (vers 151-158)

Les conversations avec ces jeunes filles, à l'instar de celles avec son épouse pour Juan Boscán, altèrent la perception du temps, détournent la voix poétique de ses préoccupations. La lettre du texte tend à animer cette nouvelle expérience de la temporalité. Tout d'abord, l'association de binômes (voire trinômes) unis par une sonorité similaire apporte de la fluidité au passage. Arrêtons-nous, à titre d'exemple, sur le lexique suivant : « *pasaremos* » / « *platicando* », « *discursos* » / « *divertidos* », « *sabrosa* » / « *suspensión* » / « *sentidos* ». Chaque groupe sémantique comprend des vocables affichant une même lettre initiale et un même nombre de syllabes. Ensuite, les tournures elliptiques assurent non seulement la fluence mais la légèreté de la syntaxe, reflet d'un temps qui passe, invisible. En effet, au vers 152, le gérondif « *platicando* » concerne tour à tour les deux interlocuteurs, les deux amis avec leurs compagnes respectives (*Filis* puis *Amarilis*). Cette omission induit un enjambement précipitant le lecteur au vers suivant. Ce même procédé est réemployé au vers 157, le verbe « *serán* » commandant aux deux hémistiches du vers 158. Il opère donc comme sujet de « *horas* » puis de « *día* », auxquels il est relié par un enjambement. Ce dernier vers se développe suivant un axe parfaitement symétrique autour de la conjonction de coordination « *y* », selon un double enchaînement nominal d'un sujet puis d'un complément. Enfin, la récurrence de la sonorité fricative alvéolaire [s] (soulignée dans l'extrait) filant jusqu'à la fin du passage prend de l'ampleur dès lors qu'on éte cités les personnages féminins (terminant en

« -is »). L'allitération se manifeste de manière particulièrement marquante au vers 156, où le signifiant figure l'expression du temps qui s'écoule sans que l'on s'en aperçoive.

À l'instar du cadre naturel éveillant les sens, la conversation est savoureuse. Le bonheur amoureux, dans certains textes du corpus, agrmente l'idéal de vie retirée du monde, dans la mesure où cet amour, codifié et quelque peu déréalisé, se singularise par sa légèreté. En outre, cette conception du bonheur et du plaisir se profile, à son tour, dans le sonnet « *Dentro quiero vivir de mi fortuna* » de Lupercio Leonardo de Argensola. L'idylle entre les amants ne contredit pas l'ambition morale de la retraite car les femmes sont dénuées de toute fausseté et perfidie :

*¿qué más aplauso quiero, o más provecho,
que ver mi fe de Filis admitida
y estar yo de la suya satisfecho?* (vers 12-14)

Les phonèmes fricatifs (soulignés) affleurant dans le tercet contribuent, aux côtés de l'harmonie vocalique (par l'emploi réitéré de toutes les voyelles), à signifier cette symphonie de l'amour bucolique : le chuchotement des amoureux. La structure iambique des trois vers (c'est-à-dire constitués d'une série de trochées moins l'anacrouse initiale) affermit, pour sa part, la démonstration du dernier tercet, colophon et donc point culminant de la composition.

Le retour au bucolique, conjointement à la réactivation, au pied de la lettre, des lieux communs et métaphores classiques, notamment horatiennes, affichent la volonté d'un retour aux origines, alors que presque un siècle s'est écoulé depuis la réappropriation, à la Renaissance, de ces mêmes textes. Au cours de cette période, l'approche du thème de la femme, épouse ou amante, amorce une évolution. Du pragmatisme de Juan Boscán relatant le quotidien aux côtés de l'épouse aimée et aimante, le personnage féminin se dématérialise, se déréalise, et emprunte les conceptions plus horatiennes de *figura correctionis*. Dans le monde agreste ou pastoral, elles sont les équivalents féminins du laboureur —travailleuses—, ou du berger —oisives et amoureuses. À cet égard, les *Pastores de Belén* de Lope de Vega s'affirme comme la référence dans le traitement du thème bucolique. La particularité des passages inspirés de la poésie pastorale, dans notre corpus, tient à leur adaptation en matière de considérations morales (en l'occurrence l'oisiveté, la détente, pour « *la pastorcilla* »). De son côté, Rodrigo Fernández de Ribera, dans les tercets *A don Juan de Heredia*, ébauche un statut de la jeune fille et de la femme mariée au sein du microcosme social du village :

*hasta que muere la doncella es santa
entre mil que acá llaman ocasiones,
cosas entre todas que el juicio encanta;*

*la casada está libre de opiniones
aunque entre mil su esposo la hallase,
que acá somos hermanos los varones. (vers 70-75)*

Selon ce fragment, la vie de village, loin des turpitudes de la cour, octroie une certaine liberté aux femmes, dans la mesure où elles bénéficient d'un statut particulier : la demoiselle y est protégée et en sécurité ; l'époux fait confiance à son épouse puisque tous les hommes du village sont frères et ont passé une sorte de « pacte » garantissant la cohésion du groupe. Cette perspective sociale n'est pas sans rappeler les préoccupations, un siècle plus tôt, d'Antonio de Guevara dans le *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Entre les deux périodes, celle du traitement premier de l'intertexte horatien, puis la réactivation de celui-ci à partir, globalement, de la fin du premier tiers du XVII^e siècle, le thème de la vie retirée du monde semble s'orienter vers une perspective de plus en plus morale. La part descriptive sollicitant les sens s'amenuise, à l'exception, bien sûr, de la tendance initiée par Luis de Góngora et suivie notamment par Pedro Espinosa.

Enfin, l'épouse aimée, à l'instar de la figure amicale, offre à l'homme sage l'occasion de transcender la notion d'altérité. Voir en l'autre, revient à s'observer soi-même dans un mécanisme spéculaire. Si la femme se révèle une compagne idéale pour appréhender la nature et sa splendeur, elle autorise aussi la voix poétique à s'abstraire d'un cadre géographique qui deviendrait oppressant : les rigueurs de l'hiver, par exemple, ou les fortes chaleurs estivales. En faisant oublier ce qui est pénible, l'espace de l'amour se bâtit autour de règles spatio-temporelles réinventées. La perception tant de l'environnement que du temps qui passe en est altérée, adoucissant les extrêmes. Au-delà du divertissement et de l'accompagnement, soulageant d'une solitude trop pesante, la femme, selon le cas, contribue à la construction du *vir prudens*, à parfaire l'édifice moral individuel de la voix poétique, mais aussi, en dernier lieu, du lecteur.

Si, dans aucun texte une femme ne participe à l'interlocution, les amis fournissent, en revanche, les destinataires privilégiés d'un rapport communicatif apparenté à l'épistolaire. Le

destinataire poétique, généralement nommé dans le titre même de la composition, est impliqué en tant que moteur d'une démarche informative mais aussi argumentative. Il est alors toujours très délicat de tenter d'assimiler et de dévoiler, derrière les masques épistolaires, les personnes en présence et leurs rapports, tant la prétendue « authenticité communicationnelle » fonctionne et parvient à duper le lecteur. Par ailleurs, d'autres genres poétiques établissent une forme d'échange similaire : les Odes de Medrano, par exemple, transmettent informations et conseils à des destinataires clairement identifiés, dans le paratexte, par leur nom, d'abord, mais aussi par leur statut social. Une telle mention n'empêche pas l'emploi, au cœur du texte, de pseudonymes poétiques, comme des filtres entre la création et la réalité. Ces Odes ne sont pas les seules à être adressées, telles des épîtres, à un destinataire. Certaines *silvas*, étudiées précédemment, annoncent à leur tour un destinataire précis, (la *Silva* IV, À don Fancisco de Villalón de Francisco de Rioja, par exemple), mais aussi des sonnets (« *Si con poco nos basta, ¿por qué, Argío,* » de Francisco de Medrano, adressé à Juan de Arguijo, par exemple). Il semble bien que soit accordé à ces destinataires un traitement à chaque fois différencié. Les critiques ont déjà suggéré la possibilité d'une progressive disparition du destinataire dans les épîtres morales de la période examinée, notamment suite aux tercets de 1609 de Luis de Góngora. Posons ici la question de l'évolution de la place du destinataire dans le corpus, non plus uniquement dans les épîtres mais aussi dans les textes annonçant un interlocuteur afin de clore cette première réflexion diachronique sur notre corpus.

III. 1. 2. Évolution de la place du destinataire

Dans la présentation de l'excellent ouvrage collectif, traitant de l'épître au Siècle d'or, Begoña López Bueno, rappelle le principe de « non fictionnalité » énoncé par Claudio Guillén. Elle souligne les possibles collusions entre l'homme, le poète, et la voix poétique, d'une part, mais aussi entre le destinataire affiché, et une deuxième personne, un « tu » littéraire, d'autre part :

He ahí el entrecruzamiento de disfraces y de máscaras que hay en la epístola. Siempre fronteriza entre la vida y la literatura, puede, según los casos y según las lecturas, o literaturizar la vida o vivificar la literatura.

Por lo demás, el juego de máscaras afecta también al lector, en este caso receptor superpuesto al destinatario real de la epístola, ese « tú » tan literario como el locutor textual, y al mismo tiempo tan real e histórico como el autor mismo²⁵⁰.

Nous avons déjà fait mention des difficultés dans l'appréhension des liens entre poètes et voix fictionnelle, en particulier dans les épîtres poétiques, mais il n'est pas superflu de rappeler, comme Begoña López Bueno, que la frontière entre le « tu » dialogique et le destinataire réel peut à son tour devenir poreuse, voire trompeuse. Dans une perspective diachronique, Andrés Sánchez Robayna constate que, dans le cas de l'épître en vers, le genre tend à minorer le rôle du destinataire :

De hecho, la figura de « Fabio » o de cualquier otro nombre figurado de este tipo había acabado por convertirse ya a comienzos del XVII en una suerte de fantasma, por más que cumpliera la función de « tú » dialógico al que el poeta se dirige. La forma de discurso ad hominem destinado a ser leído por todos, esto es, la forma de « carta abierta », contribuía a la fantasmagorización, del destinatario del discurso. Pienso ahora, por ejemplo, en la epístola, De la felicidad de la vida, de don Juan de Jáuregui, en la que « Licino » al que el poeta se dirige no parece otra cosa que una mera figura discursiva, una figura hueca²⁵¹.

Sa réflexion est pertinente, d'autant plus que, dans certains cas, l'épître semble fournir davantage l'occasion d'un dialogue de soi à soi par dédoublement de la voix poétique. Cette analyse concerne les tercets de 1609, sorte d'épître sans destinataire, de réflexion introspective conservant la forme et les lieux communs propres à l'épître morale. Néanmoins, il apparaît, selon notre point de vue, à la lecture de notre corpus, que la place du destinataire demeure une problématique globalement individuelle.

Nous pensons, par exemple, à l'Épître *A su primo Lucas* de Hernando de Soria Galvarro, contemporaine de l'Épître morale à Fabio, dans laquelle destinataire et voix poétique font montre des liens personnels qui les unissent ; Épître où une part importante d'intime est, par ailleurs, investie. De nouveau, l'aspect canonique de l'Épître d'Andrés Fernández de Andrada semble mis à mal. Il est certain qu'elle s'inscrit dans la tendance des épîtres *ad hominem*, au sein d'une série concédant un avantage certain au général sur l'individuel, et au philosophique sur l'anecdotique.

²⁵⁰ Begoña LÓPEZ BUENO, « El canon epistolar y su variabilidad », art. cit., p. 12.

²⁵¹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, art. cit., p. 138.

Plusieurs textes du début du XVII^e font la part belle au destinataire. L'Épître poétique — bien qu'en prose — à Juan de Robles circonscrit ainsi le dernier paragraphe à l'éloge du mode de vie de celui-ci. Ce n'est finalement pas tant la place occupée par le destinataire qui importe que la part d'intime dévoilée par le couple de l'énonciation. Dans la mesure où, quoi que l'on apprenne de supposément « intime » sur l'interlocuteur, par le jeu des masques et des superpositions d'identité, la véracité de cette information reste absolument invérifiable pour le lecteur se rajoutant au destinataire. Comme nous l'exprimions plus haut, la présence d'un destinataire ne se borne pas aux Épîtres et les Odes de Francisco Medrano participent de cette flexibilité formelle de la matière poétique, adaptant un même contenu moral à des contenants différents. Aussi, Andrés Sánchez Robayna, souligne-t-il « *la flexibilidad del molde epistolar horaciano*²⁵² ». Par exemple, la *Silva A Alonso de Heredia y Cabrera Caballero del Orden de Santiago. Persuadiéndole dé a los cuidados de mano, trocando el bullicio de la Corte por el sosiego de Antequera*, de Gerónimo de Porras, progresse au rythme des injonctions ou conseils de la voix poétique au destinataire : « *No, Alfonso, te desvelen pensamientos,* » (vers 1), « *No inquietas cuidadoso* » (vers 9), « *No temas que cansada la Fortuna / de ser a tus aplausos siempre una,* » (vers 23-24), « *Vuelve la rienda, y mira que echan menos / estos valles amenos* » (vers 81-82), « *Deja ya a Manzanares / y vuelve a Guadalhorce,* » (vers 121-122), « *La vuelta solícita, / pues sabes que las dríadas que habita / te aguardan amorosas* » (vers 131-133). L'interlocuteur dépasse le simple rôle de « tu » dialogique, même s'il est certain que les conseils qui lui sont prodigués suivent une démarche somme toute conventionnelle.

À l'inverse, parmi les compositions affichant un destinataire faisant office de « tu » dialogique mais dont l'interaction avec la voix poétique se présente comme très limitée, nous pouvons citer, à l'instar d'Andrés Sánchez Robayna, *De la felicidad de la vida*, de Juan de Jáuregui. Seules trois marques d'interaction interviennent au cours du poème : l'adresse initiale au destinataire (« *Licino* » vers 1) puis deux impératifs successifs (structure dite « de la défense », employant la négation « *no* » suivie du subjonctif : « *ni tiembles* », « *ni la procures* » vers 59 et 60). La *redondilla* de Francisco de Borja obéit à un schéma similaire : une première adresse au destinataire, « *Silvio* » puis une forme très succincte de *captatio benevolentiae* (« *Hoy, Silvio, quiero trocar / la corte por el aldea; / para bien decid que sea, / si me queréis obligar.* » (vers 1-4) sont les seules interactions avec le destinataire. Les

²⁵² *Loc. cit.*

surnoms poétiques, en outre, fournissent autant d'indices de la lignée de destinataires à laquelle ils renvoient.

La chanson *A la quietud de la vida de aldea* fonctionne suivant un mécanisme semblable : « *Fabricio* », surnom poétique du destinataire apparaît en deux occasions. Au long du poème ce dernier est apostrophé en sa qualité de « témoin muet », alors que la voix poétique compare l'existence simple menée par le « pauvre » et celle, compliquée, du « riche ». Le locuteur et le destinataire préfigurent deux abstractions dont on ne sait rien. Nous revenons donc à cette première constatation que, de la présence de la voix poétique elle-même, de son individualité et expérience personnelle, dépend, par jeu de miroir, celle de son interlocuteur. L'implication biographique (ne serait-ce qu'apparente) des figures de l'interlocution —c'est-à-dire la tension entre lieux communs et intimité— nous semble plus révélatrice que le statut du destinataire. Ainsi, même un poème délesté de la présence biographique du couple voix poétique/destinataire, n'en appartient pas moins à la série textuelle et à la forme de l'épître poétique. Il ne faut pas non plus perdre de vue que la tension entre *imitatio* et *inventio* détourne la tension intime/universel par le travail des métaphores et des images.

Cette étude de l'évolution de la place du destinataire au sein d'un corpus si étendu chronologiquement prouve combien il est délicat de marquer de grandes tendances lorsque l'on traite de création poétique. Chaque auteur, en fonction de l'empreinte personnelle qu'il impose à sa composition, invite et découvre plus ou moins son destinataire, selon un rapport spéculaire. Dans la subdivision de notre période en trois grands mouvements littéraires — fonction du rapport que ces derniers entretiennent avec les textes-source quant au thème et à la reprise des stéréotypes lexicaux—, le dernier temps s'avère le plus insaisissable. Cet âge, communément appelé baroque, tend vers deux courants bien distincts : le premier est marqué par une exubérance poétique, par des images foisonnantes et sensuelles héritières de la révolution gongorine dès la première diffusion des *Soledades* (postérieure de quelques mois à peine à l'écriture de l'Épître morale à Fabio). Le second se distingue par sa recherche d'une écriture toujours plus aboutie, plus conceptualisée et concise tant du point de vue du style (évoquer beaucoup en peu de mots) que du contenu : les concepts moraux sont portés à leurs extrêmes. Le drame de la fluence du temps et les Vanités occupent une place de premier ordre dans une poésie de la vie retirée du monde invitant à une existence de plus en plus ascétique. Le point de rencontre de ces deux tendances se résume en un double travail de resserrement et d'amplification. La distorsion, à l'image de la colonne baroque qui s'enroule sur elle-même, constituera le point de départ de notre approche des textes les plus tardifs du corpus.

III. 2. Amplification et distorsion : le prisme baroque

L'avènement du baroque apporte sa part de bouleversements au traitement du thème de la vie retirée du monde. Si l'héritage classique perdure, comme cadre à la fois thématique, métaphorique et, dans une certaine mesure, stylistique, celui-ci subit certaines distorsions. Ces modifications —dont la colonne baroque, comme nous le disions, est représentative, puisqu'il s'agit de déformer, d'étirer, voire d'amplifier l'existant— interviennent à une époque particulièrement mouvementée. Aurora Egido, dans son indispensable travail de présentation des problématiques de l'époque, insiste sur le caractère pluriel du mouvement baroque et surtout sur la logique de continuité à laquelle il appartient :

A tales presupuestos, el Barroco presentaría borrosas fronteras entre clasicismo y anticlasicismo, junto a un predominio claro de valores religiosos contrarreformistas. Su dinamismo y monumentalidad, así como la pomposidad que se le suele asignar, no quitan otros rasgos de continuidad o aprovechamiento de ciertos caracteres manieristas, así como los de realismo y popularismo, y una cierta contención en los márgenes político-religiosos²⁵³.

La crise baroque est d'autant plus profonde qu'elle intervient à un moment où les mécanismes à la fois économiques, politiques et sociaux font état de leurs limites. La nécessité d'amorcer une modification du système (notamment des échanges commerciaux avec les Indes) et l'inquiétude face à l'avenir conduit certains esprits à préférer la fuite. L'exil de soi se conçoit dans la programmation d'une solution individuelle ou restreinte à une compagnie triée sur le volet. En l'absence de solution, le *desengaño*, cette désillusion profonde et partagée, rend plus vibrants encore les vers de Sénèque²⁵⁴, de Virgile ou d'Horace. Le courant néo-stoïcien traverse les poèmes baroques, ainsi, toujours d'après Aurora Egido « *Séneca y Epicteto marcan la moda de la filosofía estoica post-*

²⁵³ Aurora EGIDO, « Temas y problemas del Barroco español », *Historia y crítica de la literatura española*, coord. Francisco Rico, Volume 3, Tome 2, (*Siglos de Oro. Barroco, Primer suplemento*, coord. Francisco López Estrada) Barcelone, Crítica, 1992, p. 364-370, p. 3.

²⁵⁴ Rappelons que le contexte romain de récupération du stoïcisme se caractérise, au premier siècle après J-C par une crise similaire à celle qui traverse l'Espagne. La pensée issue de l'héritage grec est remise au goût du moment pour une élite assoiffée de renouveau des valeurs morales : « Le *Satiricon* traduit, à travers ses descriptions réalistes et satiriques, l'inquiétude devant la « baisse de la moralité publique », le mal du siècle, la « nausée » et le souci d'une vie morale authentique. » Nous citons la page 536 de l'article de Raymond CHEVALLIER, « Le milieu stoïcien à Rome au I^{er} siècle après Jésus-Christ ou l'âge héroïque du stoïcisme romain », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'Humanité*, n°19, décembre 1960, p. 534-562. Cette réflexion fournit une introduction aux prémices du mouvement à Rome, un mouvement qui apparaît, pour les élites d'alors comme une évidence : « c'est le stoïcisme qui correspond le mieux au tempérament latin : sous l'empire, la doctrine va développer le thème romain de la maîtrise de soi. », p. 536.

*renacentista*²⁵⁵. ». À ces grands noms s'ajoutent les disciples ayant partagé cette philosophie dès le premier siècle après Jésus-Christ, comme Tacite par exemple et dont Raymond Chevallier (voir les références dans la note précédente) fournit une première liste. En partie contemporains du corpus, les écrits de Juste Lipse contribuent à l'extension de la pensée stoïcienne dès la fin du XVI^e siècle.

La poésie de la vie retirée du monde revêt chez certains auteurs un caractère d'urgence²⁵⁶, celle de fuir, de se replier en soi dans un élan de froide lucidité ou bien de s'évader vers un univers rêvé, bucolique et luxuriant. Voilà donc la tension de cette période baroque, tiraillée entre un certain fatalisme qui trouve son expression dans la réactualisation de la figure de l'ermite, et entre un fort élan vital, caractérisé par la sensualité et la somptuosité descriptive de l'environnement. Entre ces deux pôles, bien sûr, tout un éventail créatif et moral se déploie, en fonction de la sensibilité de chaque auteur et de son expérience de la vie.

Le baroque se développant selon une torsion, une amplification du matériel poétique préexistant, il nous semble pertinent, à la lumière des textes du corpus, de réfléchir au traitement des lieux communs qui ponctuent notre thème. Après avoir rappelé, dans un premier temps, l'impact des *Soledades* de Góngora sur la création poétique du moment, nous nous intéresserons aux ressources textuelles usitées par les auteurs dans le but de partager leur programme moral. Un besoin de convaincre d'autant plus vif qu'il apparaît comme une urgence.

III. 2. 1. L'ombre de Luis de Góngora

Le texte polémique des *Soledades*, rédigé et retouché à plusieurs reprises au cours de l'année 1613, n'est diffusé que parmi un nombre restreint d'admirateurs (autour de lettrés comme Pedro de Valencia et l'abbé de Rute) à partir de l'été de cette même année. Très rapidement, le texte va circuler parmi les cercles d'érudits :

Esta redacción progresiva del poema, realizada en un ambiente de expectativa de amigos y admiradores, tuvo como corolario una difusión muy limitada, casi secreta al principio, que se

²⁵⁵ Aurora EGIDO, art. cit, p. 10.

²⁵⁶ Selon Raymond Chevallier, déjà au premier siècle de notre ère cette angoisse est inhérente à la pensée stoïcienne : « elle [l'élite formée de « l'ancien personnel gouvernemental de la république »] est hantée par un sentiment tout nouveau de la fuite du temps, elle a conscience d'« être embarquée » ; c'est ce que montrent toutes les comparaisons chez Sénèque de la vie humaine avec un navire. [...] D'où le sentiment de l'urgence. », art. cit., p. 537.

*fue rápidamente extendiendo, de copia en copia, a todos los círculos de aficionados a la poesía que podía haber en Córdoba, Sevilla, Madrid y otras ciudades*²⁵⁷.

Ces propos, tirés de l'introduction de Robert Jammes aux *Soledades*, chez Castalia, sont révélateurs de la relative rapidité de circulation des textes manuscrits à l'époque et de la vitalité des cercles poétiques du temps. Nous nous intéressons, pour ce qui concerne notre étude, davantage à la conception nouvelle ou renouvelée de la poésie, qu'à la polémique engendrée par le texte (Juan de Jáuregui, était d'ailleurs en première ligne avec son *Antídoto*...²⁵⁸).

Du point de vue formel, les *Soledades* (initialement rédigées sans pauses strophiques) inaugurent la forme poétique baptisée « *silva* », dont nous relevons plusieurs exemples dans le corpus. La « *silva* », littéralement texte « forêt » (du mot « *selva* », aussi parfois baptisé « *boscarecha* ») c'est-à-dire irrégulier et foisonnant, instaure un espace de liberté ; par association à la composition de Luis de Góngora la *silva* est assimilée, dans un premier temps, à l'espace de la solitude, comme l'affirme ici Aurora Egido :

*Las Soledades se convirtieron no solo en modelo de otras silvas, sino en paradigma de cualquier poema de retiro y aislamiento, aunque, como en el caso de las Soledades de Espinosa y otros autores, no fuese la silva métrica su medio expresivo*²⁵⁹.

La *silva* sous-tend néanmoins une certaine liberté thématique tout spécialement marquante dans notre corpus, décentrant ainsi l'écriture de la vie retirée du monde de l'unique perspective horatienne de la seconde Épode. Cette nouvelle forme poétique se concentre sur un objet ou une saison à valeur symbolique. Les *silva Al lino*, ou *Al estío* de Francisco de Calatayud y Sandoval²⁶⁰, toutes deux consacrées à son ami Francisco de Rioja, se dilatent à partir d'un objet concret vers sa dimension symbolique. De Francisco de Calatayud, on n'a d'ailleurs retrouvé que des *silvas* ; parmi lesquelles, une des plus brèves est vouée au tableau peint par Fonseca représentant Juan de Arguijo, une autre est dédiée à Juan de Jáuregui à l'occasion de ses *Rimas* (1618), dans les *Preliminares*. Cette particularité de l'œuvre du Sévillan reflète sa volonté d'écrire une poésie en adéquation avec le goût du moment.

²⁵⁷ Luis DE GÓNGORA, *Soledades*, Éd. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 21.

²⁵⁸ Robert JAMMES, « Apéndice II, La polémica de las Soledades (1613-1666) », *op. cit.*, p. 607-719.

²⁵⁹ Aurora EGIDO, *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Malaga, Diputación Provincial de Málaga, 1990, p. 59.

²⁶⁰ Pour plus de détails sur cet auteur et sur les compositions citées, on peut se référer à l'étude de Mercedes COBOS RINCÓN, *Francisco de Calatayud y Sandoval (vida y obra)*, Séville, Diputación de Sevilla, 1988, « *Al lino* », (p. 106-109) et « *Al estío* », p. 119-123).

En plus de l'impact générique de la *silva* sur la création poétique, les *Soledades* favorisent un langage poétique nouveau. Celui-ci est étudié avec précision par Robert Jammes. Dans son introduction à l'édition du célèbre poème, il insiste sur la récurrence de certaines techniques qui font de ce récit de palingénèse, une palingénèse du langage : le retour à l'Âge d'or que revendiquent les *Soledades* correspond à un retour à un Âge d'or linguistique, à une langue originelle. Cette particularité baptisée « *cultismo* » tend à emprunter directement au latin des néologismes, comme « *peregrino* », par exemple, ou bien à préférer l'acception latine première d'un terme ayant évolué sur le plan sémantique. La grande nouveauté des *Soledades*, contre laquelle s'insurgeait Juan de Jáuregui, réside dans le parti pris d'accorder à des objets du quotidien une attention toute particulière, retranscrite dans le style le plus élevé. On saisit donc toute la portée de textes comme la *silva Al estío* ainsi que le travail de l'auteur pour que transparaissent la sensation de chaleur et, par contraste, la fraîcheur d'un verre d'eau.

L'hyperbate, comme le rappelle Robert Jammes, revenait fréquemment dans les poèmes baroques. Chez Luis de Góngora, l'hyperbate n'est pas plus prononcée que chez les autres auteurs. En revanche, le recours aux *cultismos*, aux *conceptos* et aux allusions (parvenir à faire comprendre sans mentionner directement le terme recherché, par l'usage de métaphores et de périphrases) est plus fréquent, plus systématique, que chez ses contemporains. Son style s'imprime donc bien dans l'abondance de figures rhétoriques préexistantes aux *Soledades* (principalement, la métaphore, la comparaison, la périphrase et l'oxymore). Cette inflation du langage poétique marque le tournant baroque, parallèlement, dans un premier temps, à un rétrécissement du thème de la vie retirée du monde, cantonné à certains lieux communs ou points de vue. Voilà pourquoi, l'évolution du Baroque « *periodo de intensificación y transformación de temas renacentistas basado en los contrastes entre naturaleza y arte, literatura y vida [...]*²⁶¹ » peut paraître, dans un premier temps, paradoxale. La recherche d'une poésie devenue le « langage total » aboutit à une expression dite « obscure » célébrant un idéal de beauté toujours magnifié, et défiant l'usure des images ressassées et essoufflées.

²⁶¹ Aurora EGIDO, « Temas y problemas del Barroco español », *op. cit.*, p. 4-5.

III. 2. 2. Déformations et amplifications : continuer à convaincre

A - Le stéréotype verbal du « *beatus ille* » et son évolution diachronique

Dans les *Soledades*, l'auteur, par l'emploi de verbes au présent, par la suppression également des conjonctions et des adverbes de temps (à l'exception de l'adverbe de temps « *ya* »), poursuit la finalité de faire disparaître la trame narrative, focalisant toute l'attention sur le langage poétique. Une telle démarche fausse le rapport à la temporalité : le choix du présent renvoie à un espace intemporel, un éternel actualisé, afin de donner à voir et à vivre une scène sous les yeux du lecteur (hypotypose). Cet exemple, pris hors du corpus, est utile pour rappeler la triple motivation menant les textes à une amplification du langage poétique : les extrêmes baroques et le besoin de susciter l'admiration, d'une part, l'urgence de convaincre, d'autre part, et enfin, la nécessité de réactualiser et de faire siens des lieux communs déjà connus et reconnaissables.

Cherchant à convaincre et à conserver l'attention d'un lecteur malgré l'aspect parfois « galvaudé » du thème de la vie retirée du monde, les poètes rivalisent d'effets.

L'augmentation de la matière poétique se traduit par le recours à des hyperboles et à l'emphase. De ce point de vue, l'évolution du stéréotype verbal du *beatus ille* est symptomatique d'un tel processus d'inflation sémantique. Constant dans le corpus, on le lit déjà dans les œuvres de Garcilaso de la Vega, dans *l'Églogue seconde* par exemple, où sont employés les synonymes « *bienaventurado* » et « *dichoso* » afin d'adapter le stéréotype horatien :

*¡Cuán bienaventurado
aquél puede llamarse
que con la dulce soledad s'abrazá,* (vers 39-41)

*¡Oh, hele allí! ¡Dichoso tú, que aflojas
la cuerda al pensamiento o al deseo!* (vers 78-79)

Cette prémice ouvre la voie à une longue série, elle innove par sa formulation relativement baroque et emphatique eu égard à l'adverbe d'intensité « *Cuán* », dans la première citation, puis aux tournures emphatiques portées par les deux exclamatives, modulant le rythme des vers, selon une césure puis un enjambement, dans la deuxième citation.

Une longue série, nous l'évoquions, que celle du stéréotype verbal ! Parmi les textes affiliés, correspondant toujours à la période Renaissance, Francisco de Aldana apporte une forme de nouveauté dans la récupération du stéréotype. En effet, on constate, dans cette citation de l'Épître à Arias Montano, que la matière sémantique est amplifiée dès lors que le stéréotype verbal s'applique à la voix poétique ou à son interlocuteur (par l'emploi du superlatif) :

¡Dichosísimo aquel que estar le toca contigo (vers 295)

*¡Oh tres y cuatro veces yo dichoso^[SEP]
si fuese Aldino aquél, si aquél yo fuese^[SEP]
que, en orden de vivir tan venturoso,* (vers 298-300)

L'ajout d'un multiplicateur « *veces* » et les nombres choisis « *tres* » et « *cuatro* », relevant d'un compte matériel et non hyperbolique, justifient le caractère redondant mais réaliste de l'éventualité. Pendant de cette approche pragmatique, le choix de l'hypothèse (proposition conditionnelle assortie d'un subjonctif imparfait : « *si fuese* ») impose la marque de l'irréalisable. L'exclamative assortie de l'interjection « *Oh* » renvoie simultanément à toute la subjectivité d'une vision par et pour soi-même, ainsi que le rappelle le pronom sujet « *yo* » antéposé à l'adjectif. Le placement de ce pronom autorise une succession de trochées comme charpente de cet endécasyllabe saphique. Ce rythme binaire exécute donc la cadence mécanique d'une réflexion presque arithmétique sur le bonheur. Cette logique se voit pourtant contrebalancée par l'exclamative et par le vers suivant : sa structure est redondante mais la répétition comporte une altération dans la position des mots —c'est une structure en chiasme— « *si fuese Aldino aquél, si aquél yo fuese* ». Soulignons la charge subjective et émotionnelle dans la déconstruction du stéréotype verbal. À titre d'exemple, les occurrences suivantes, du même auteur, dans ses *Octavas del mismo capitán Aldana sobre el bien de la vida retirada*, invoquent un retour à la normalité de l'intertexte :

*Dichoso aquel pastor que a su ganado,
con dulce soledad blanda y segura,
del dulce soto al fresco arroyo helado,
sólo apacienta y harta de verdura;
dichoso tú, pastor, que en monte o prado
o donde va tu pie tras tu ventura,* (vers 302-307)

Dès lors qu'il s'agit d'une figure poétique identifiée et bornée, soit à la troisième personne du singulier, soit à un « tu » artificiellement dialogique, les tensions s'évanouissent dans l'altérité.

Tout au long de la période, on dénombre des exemples de *beatus ille* respectant l'intertexte et les modalités du stéréotype, à l'instar de cette dernière. Il est intéressant de noter la concentration, durant l'époque baroque, d'occurrences présentant des altérations. Non obstant, celles-ci ne sont pas systématiques, par exemple, sous la plume Lope de Vega, dans le sonnet *Natura paucis contenta*, revient le stéréotype normé, « *dichoso yo* » :

dichoso yo que sin tener asida

*el alma al oro, a la esperanza el plato,
pasó en vosotros descansada vida
lejos de idolatrar un dueño ingrato.* (vers 11-14)

On ne repère a priori aucune altération : pas d'exclamatives et un rythme fluide. Néanmoins, l'enjambement strophique isole le stéréotype et le sujet du programme moral et quotidien et, partant, du verbe (« *pasó* »). Pourtant, dans les autres textes du Madrilène, on perçoit cette amplification baroque, notamment, dans l'Épître à Elisio de Medinilla, où la distance entre la troisième personne et la voix poétique influe sur la tonalité imposée au stéréotype verbal. Tout d'abord, la première occurrence ne présente aucune altération :

*Dichoso aquel, que las lucientes rejas
arrima a las paredes ahumadas,
mas debajo de pajas, que de tejas:* (vers 46-48)

En revanche, la seconde, ne concernant que le « tu » dialogique (et par nécessaire symétrie, la voix poétique), éloigne le sujet du verbe :

*¡Dichoso vos, que allá con los amigos,
los libros digo yo, pasáis los días
de vuestra santa ocupación testigos!* (vers 253-255)

L'exclamative accélère le rythme du tercet à la ponctuation presque inexistante, tandis que la structure syntaxique complexe ralentit la compréhension (la syntaxe la plus proche du patron

grammatical habituel serait celle-ci : « *Dichoso vos que pasáis los días con los amigos —los libros digo yo— testigos de vuestra santa ocupación* ». Les deux derniers vers du tercet suivent une même structure rythmique (2, 4, 6 [10]), celle de l'endécasyllabe saphique. Par cette construction, sont mis en exergue et sur un même plan les trois termes et leur article, correspondant à des dactyles : « *los amigos* », « *los libros* », « *testigos* ». Ils font, en outre, référence à un même sujet : celui de la littérature amie.

Ce stéréotype s'adressait au destinataire de l'Épître, Elisio de Medinilla, et son programme quotidien révélait, par contraste, la vie désordonnée de la voix poétique. Cette comparaison sous-jacente obéit à un changement de tonalité, dû à la charge affective et subjective qui lui est apposée. Un même processus peut être isolé dans la Chanson *Al escarmiento* de Francisco de Quevedo (sur laquelle nous proposerons une étude plus détaillée) :

*¡Dichoso yo, que fuera de este abismo,
vivo, me soy sepulcro de mí mismo!* (vers 31-32)

Alors que le premier vers, composé de trochées est mélodique, le second se déploie selon une structure plus complexe, en trois temps : « *vivo, me soy / sepulcro / de mí mismo !* ». La première personne du singulier est omniprésente dans les deux périodes liminaires (notamment par le truchement du son bilabial [m]) mais le terme mis en relief est « *sepulcro* » seul dactyle dans ce vers au rythme ternaire. L'unité s'obtient cependant par la sollicitation répétée de la voyelle [o], fil conducteur du « je ».

Enfin, une dernière série de trois poèmes invite le stéréotype verbal dans sa version la plus hyperbolique, en employant le numéral « *mil* ». Le premier d'entre eux est celui de Francisco de Rioja, dans son sonnet LII :

*¡Ô mil vezes dichoso el que igual cuenta
largas oras de ocio entre sus lares,
superior a vulgares opiniones,* (vers 9-11)

D'une part, le sonnet, du fait de sa matérialité poétique réduite favorise l'adoption de tournures hyperboliques afin de compenser la réduction de l'espace textuel. D'autre part, le choix de « *mil* », qui en réalité ne renvoie pas à un tel chiffre mais à une quantité non mesurable, à l'infini, en somme, dénote l'éloignement incommensurable entre la réalité de la

voix poétique et cet idéal. L'inaccessible et surtout la conscience de cette inaccessibilité sont extrêmement baroques. En outre, le qualificatif « *largas* », pour une quantité non mesurée de temps, tout comme le comparatif « *superior* », synonyme d'une élévation toute relative, tendent à idéaliser et amplifier les plaisirs de la vie retirée. Francisco de Rioja opte pour une césure à l'hémistiche « *ocio / entre* », séparant, sur le plan formel, le cadre temporel du cadre spatial. L'unité du vers est assurée, finalement, par les paronymies entre « *largas* » et « *lares* », et entre « *oras* » et « *ocio* ».

Quant à Lope de Vega, dans les *Pastores de Belén*, il construit le stéréotype verbal en procédant à une gradation culminant dans la même hyperbole du chiffre « *mil* ». Nous transcrivons ci-dessous quatre occurrences du stéréotype verbal :

¡Cuán bienaventurado
aquel puede llamarse justamente,
que sin tener cuidado (vers 1-3)

Dichoso el que no mira
del altivo señor las altas casas,
ni de mirar se admira (vers 7-9)

Dichoso el que, apartado
de aquellos que se tienen por discretos,
no habla desvelado
en sutiles sentencias y concetos, (vers 31-34)

Dichoso, pues, mil veces
el solo que en su campo descuidado
de vanas altiveces,
cuanto rompiendo va con el arado
baña con la corriente
del agua que destila de su frente. (vers 61-66)

Si dans la strophe inaugurale, le poète reprend mot pour mot la formule de Garcilaso de la Vega, dans les trois exemples suivants, il lui préfère l'emploi de l'adjectif « *dichoso* » complété par le pronom indéfini « *el que* » ou le démonstratif « *aquel* ». La déformation progressive du stéréotype s'éloignant de cette structure première (adjectif / pronom indéfini

ou démonstratif (sujet) / verbe) émerge distinctement. Déjà, dans la troisième strophe, le sujet est isolé du verbe par une incise : « *el que [...] no habla* ». Cette construction offre la possibilité de mettre en exergue le participe passé « *apartado* », signifiant à la fois une manière et une localisation, cœur de la perspective morale de la strophe. De nouveau, le motif s'étend au fil des négations : « *sin tener cuidado* », « *no mira* », « *ni de mirar* », « *no habla* ». De plus, aux négations sont substitués des vocables associés à un préfixe privatif (« *des-* ») : « *desvelado* », « *descuidado* », « *destila* », étayant les actions d'un filtre « purifiant ». La dernière occurrence, comme le rappelle la conjonction « *pues* » revêt une valeur conclusive, celle d'un aboutissement. L'hyperbole numérale entre en contraste avec l'adjectif « *solo* », étayant de cette manière la portée morale du poème et suscitant l'admiration du lecteur. Le parallèle entre la sueur et l'eau du ruisseau insiste tout particulièrement sur les gratifications du travail de laboureur laissant libre l'esprit.

Pour Francisco de Zárata, dans sa chanson *Excelencias del retiro en el campo*, l'hyperbole, à l'instar du texte précédent de Lope de Vega, conclut une démonstration et en célèbre la pertinence. Ainsi, en colophon, on peut lire le vers suivant : « *¡Oh mil veces dichoso albergue mío!* », représentatif de cette inflation du sens à l'époque baroque demeurant néanmoins très concise. Cette forme hyperbolique associée à l'adjectif « *mil* » se retrouve également dans l'Épître à don Fernando de Borja de Bartolomé Leonardo de Argensola :

*Volví, porque el valor no desampara
sin grandes ocasiones el oficio,
y mil veces tenté la gracia avara.* (vers 310-312)

Et chez Lope de Vega, dans son Épître à Elisio de Medinilla,

*Verdad es que mil veces pierdo el tino
del rumbo en que navego, y para en voces;
Elisio, soy mortal, no soy divino.* (vers 40-42)

Dans les deux extraits, les vers sont héroïques (2-6-[10]). Chaque poème exhibe, au moyen de l'hyperbole, les failles de la voix poétique, tel Sisyphe et son rocher, pour qui l'existence ne suit pas un plan linéaire mais semble prendre la forme d'un retour en arrière cyclique et, donc, infructueux. La première personne du singulier ouvre sur l'intime et sur le ton de la

confession en partageant ses faiblesses. Dans l'extrait de Bartolomé Leonardo de Argensola, la voix poétique fait mention de ses erreurs passées et de ses espérances courtisanes, tandis que dans celui de Lope de Vega, filant la métaphore maritime du pilote sur sa frêle embarcation, elle avoue s'égarer encore en chemin. Chacune de ces strophes contient une allitération en [v], comme si le terme « *vecés* » influait les choix lexicaux pour tout le tercet : « *volví* » / « *valor* », « *vecés* » / « *ayara* », dans la première citation, et « *verdad* » / « *vecés* », « *navego* » / « *voces* », « *divino* », dans la seconde. Lope de Vega appose un rythme approprié à ces aléas traversés : tout d'abord, deux vers s'écoulant dans un flot discontinu, grâce à l'enjambement entre le substantif « *tinó* » et son complément du nom « *del rumbo* », enchaînant sur un deuxième vers comptant trois synalèphes. La cohésion de ce dystique est étayée par le champ sémantique maritime rappelant l'idée stoïcienne que l'être est « embarqué » dans sa propre vie. La clause du tercet exige un rythme bien différent marquant la logique de sa conclusion : en effet, le vers est divisé en trois parties, séparées par une ponctuation brève. L'absence de lien logique ajoute à l'évidence de l'énoncé, conforté par la répétition du verbe « *ser* » à la première personne du singulier révélant une caractéristique inaltérable. L'hyperbole du nombre mille, dans les deux cas cités précédemment, se rapporte à la nature humaine et affine la tonalité intime de l'aveu d'une relative impuissance à lutter contre sa condition et contre les éléments.

B - Inflation sémantique et syllabique : le cas des adverbes d'intensité et des pronoms interrogatifs

Autre exemple de l'altération baroque du langage poétique dans notre corpus : les adverbes d'intensité, particulièrement « *cuánto* » (et sa forme apocopée « *cuán* »), mais aussi « *qué* ». Chacun traduit l'urgence et l'inquiétude face aux dysfonctionnements du monde. Fernando de Herrera sollicite régulièrement ces structures exclamatives et, sur ce point, influencera la langue poétique baroque de ses successeurs. En effet, tant dans son approche morale du monde que dans son travail sur la langue, le poète s'affirme comme un modèle imité non seulement par ses héritiers sévillans mais aussi par Luis de Góngora. Il travaille dans la double optique d'*imitatio* et d'*inventio*. Pour cette raison, il est considéré comme un grand imitateur d'Horace, ainsi que le souligne, en ces termes, Rafael Herrera Montero, dans son ouvrage sur l'influence horatienne chez le *Divino* :

Se suele considerar a Herrera como el poeta español petrarquista por excelencia, lo llamaba Lope, « Herrera, que al Petrarca desafía ». [...] Pero Herrera es más, entre otras cosas, es un poeta muy impresionado, como lírico y seguidor de los antiguos, por la figura de Horacio²⁶².

Pour autant, il inaugure la lignée de poètes *cultistas*, empruntant au latin des termes inexistantes ou au sens altéré en castillan, dans le but d'enrichir la langue poétique, suivant le précepte de *l'Art poétique* horatien de création lexicale afin que les mots (*verba*) rendent au mieux la pensée (*res*). Dans sa poésie, l'adverbe associé à une exclamative communique les sensations de fatalité et d'impuissance :

*¡Cuánta miseria es perder la vida
en la purpúrea flor de la edad pura
sin gozar de la luz del sol crecida!*

*¡Cuán vana eres, umana hermosura!;
¡cuán presto se consume i se deshaze
la gracia i el donaire i compostura!* (vers 64-69)

Le lieu commun du *collige virgo rosas*, dans ce fragment, rejoint celui du *fugit irreparabile tempus*. Chaque objet, la fleur par exemple, dans son éphémère existence invite à méditer sur la mort. Ces thèmes, traités sous leur aspect le plus baroque : celui de l'exaspération mêlée à l'acceptation de la finitude (*memento mori*), inaugurent une tonalité particulière. Cette tonalité est même présente dans le plus équilibré et le plus mesuré de tous les textes, fût-il assimilé à la période baroque. Il s'agit de l'Épître morale à Fabio, qui sort de son « *cauce medido* », de son cours assagi, pour condamner, dans ce passage particulier, avec d'autant plus de force, la vanité du monde :

*Cuán callada que pasa las montañas
el aura, respirando mansamente!
¡Qué gárrula y sonora por las cañas!*

*¡Qué muda la virtud por el prudente!
¡Qué redundante y llena de ruido
por el vano, ambicioso y aparente!* (vers 160-166)

²⁶² Rafael HERRERA MONTERO, *La lírica de Horacio* [...] *op. cit.* p. 11.

Le parallèle dans le travail du rythme entre la dernière strophe citée de Fernando de Herrera et celle d'Andrés Fernández de Andrada est patent. Dans les deux cas, la double exclamation est contrastée par un rythme binaire (« ¡cuán presto se consume i se deshaze » / « ¡Qué redundante y llena de ruido ») puis ternaire (« la gracia i el donaire i compostura! » / « por el vano, ambicioso y aparente! »). Les deux poètes ont apporté un soin particulier aux sonorités qui s'accordent chacune au thème choisi. Dans le texte de Fernando de Herrera, la fuite du temps est retranscrite par des fricatives, tandis que chez Fernández de Andrada, l'aspect prétentieux et visible de la vanité s'affirme dans la répétition de l'occlusive sonore, [d]. La distorsion baroque est déjà en germe dans les vers du *Divino* et influence les poètes sévillans, notamment, dans la pragmatique comparaison de deux destins selon Rodrigo Caro : « ¡ay, cuánto mejor es tu suerte que la mía! » conclusion plaintive de l'Épître à Juan de Robles (lignes 22-23), ou dans le poème de Juan de Jáuregui, plus tardif, *De la felicidad de la vida* dans lequel il est aussi question de deux modes de vie antagonistes. Pour exemple, dans le tercet suivant, l'exclamative est magnifiée par l'interjection et la répétition de l'adverbe apocopé « cuán » :

*¡Oh cuán ajenas son, cuán diferentes
de la vida feliz y descansada
estas vulgares honras aparentes! (vers 28-30)*

Le propos du poète, mentionné de manière redondante au vers 28, démontre l'opposition absolue entre la vie reposante et les honneurs mondains : entre l'être et le paraître. Pour mettre en valeur cette idée, il choisit d'associer chaque mode de vie à un vers bien différent quant à sa versification et sa syntaxe. En effet, le vers 29 est mélodique (3-6[10]) tandis que le suivant est saphique (4-6[10]). L'harmonie du premier (« *de la vida feliz y descansada* ») est consécutive à cette versification complétée par la succession de trochées et d'iambes. À intervalles réguliers, l'occlusive sonore [d] (sur les pieds 1-4-8-11) pondère le vers. De plus, l'absence de voyelles fermées (-o- et -u-) consolide l'harmonie sonore (e a ia ei i eaaa) et métrique. À l'inverse, le vers 30, saphique, est formé de pieds métriques mixtes. Les voyelles fermées -u- et -o- appartenant aux termes « *vulgares* » et « *honras* » malmènent l'unité vocalique en -a- et -e-. De surcroît, le placement des adjectifs rehausse la charge péjorative de ce dernier substantif : cerné, de part et d'autre, par des qualificatifs brisant le rythme, tandis qu'aux vers précédents, ceux-ci étaient postposés et reliés par la conjonction « y ».

Parmi les auteurs baroques, on a relevé sous la plume de Francisco de Rioja, de Lope de Vega, de Francisco de Quevedo et de Bartolomé Leonardo de Argensola, une amplification encore majeure des tournures exclamatives employant l’adverbe d’intensité. En effet, à la faveur de ces tournures, tous ces auteurs partagent des considérations intimes et personnelles, dans un cheminement vers l’intériorité visant à rendre toujours plus vibrante et, paradoxalement, universelle leur poésie. Tout d’abord, dans la *Silva* à don Francisco de Villalón, de Francisco de Rioja, la longue phrase exclamative de cinq vers, introduite par « *cuánto* », se veut l’expression d’une intériorité en proie au déchirement :

*Yo, pues, ¡cuánto me engaño si presumo
entre el polvo, que vuelto en llama espira
el güeco bronce, ó entre turbias olas,
ocio hallar en frágil leño, ô Mario,
no venal por la púrpura ni el oro!* (vers 12-16)

La part de l’intime, notamment fortifiée par l’abondance de la voyelle [o], morphème représentatif de la première personne du singulier en espagnol, tisse une assonance qui ouvre et clôt la phrase. Par ailleurs, la syntaxe est bouleversée : le sujet est éloigné du verbe et placé, dans un effet d’emphase, en début de vers. Il est, en outre, extérieur à l’exclamative. Le verbe de la conditionnelle, « *presumo* », se voit, à son tour, séparé de son complément, lui-même inversé : « *si presumo [...] / ocio hallar* ». Enfin, l’accumulation lexicale surprend : ces mots sont majoritairement composés de deux syllabes. C’est le cas pour tous les substantifs et adjectifs (à l’exception de « *púrpura* ») :

« <i>polvo</i> »	« <i>turbias</i> »	« <i>leño</i> »
« <i>vuelto</i> »	« <i>olas</i> »	« <i>venal</i> »
« <i>llama</i> »	« <i>ocio</i> »	« <i>oro</i> »
« <i>güeco</i> »	« <i>frágil</i> »	

Sur le plan sémantique, c’est bien un lexique guerrier qui est ici sélectionné. Introduite par l’adverbe « *cuánto* », cette phrase oriente le dialogue dans un antagonisme de soi à soi, celui d’un homme déchiré, tantôt lucide tantôt dupé, tantôt « *engañado* », tantôt « *desengañado* ». La strophe convie donc, à elle seule, toute la tension baroque au service de la censure de l’ambition, ennemie de l’oisiveté et du loisir « *el ocio* ».

L'ami retiré, auquel la voix poétique rend visite dans l'Épître à don Fernando de Borja, vice-roi d'Aragon, de Bartolomé Leonardo de Argensola, tandis qu'il revient sur les difficultés de son parcours de « courtisan repentant », interpelle, par cette interrogation rhétorique, ses interlocuteurs :

*¿Cuántas veces pensáis que perdí el sueño
por lucir con verdad, sin que una prenda
conociesse las uñas del empeño?* (vers 373-375)

« *Cuántas* », dans le cas présent pronom interrogatif, ne perd pas pour autant son caractère hyperbolique, car associé au substantif « *veces* », il suppose une quantité infinie d'occasions et ne requiert, en conséquence, pas de réponse des interlocuteurs. Une fois de plus, l'hyperbole est utilisée dans le but de décrire le trouble d'une conscience individuelle. On peut relever la mise en parallèle et en opposition, tout à la fois, des deux termes, enjeux du tercet : « *sueño* » et « *empeño* ». La vanité de « *lucir* », de paraître, malgré une crise financière individuelle dans une société où l'apparence compte énormément, ôte le sommeil à quiconque. L'état qu'a connu le courtisan repentant semble paradigmatique de la situation générale des courtisans, et de l'Espagne tout entière.

Cette crise génère, en conséquence, son lot de déception. Une déception qui se partage à l'envi en sollicitant l'emphase de l'adverbe d'intensité. Les revers de fortune, thème baroque du « *desengaño* », jalonnent donc naturellement la poésie de Francisco de Quevedo. Par exemple, dans *El escarmiento*, la voix poétique revient sur sa propre trajectoire : « *Ved cómo y cuán en breve el gusto acaba, / pues suspira por mí quien me envidiaba.* » (vers 47-48). L'amplification baroque se mesure dans l'adjonction à l'adverbe relatif apocopé « *cuán* » d'un second adverbe interrogatif « *cómo* ». Tous deux ont une valeur d'intensité (ils pourraient être traduits par « combien » et « à quel point ? ») à laquelle se superpose la valeur interrogative sur la manière et la temporalité. Le temps, la Fortune, inverse l'ordre sociale : le monde baroque se prête au lieu commun du monde à l'envers. Par ailleurs, le thème de la Fortune, hérité de la littérature du Moyen Âge (*El laberinto de fortuna* de Juan de Mena, en est le texte le plus représentatif), impliquait à la fois la chance et la malchance. La progressive altération du lieu commun s'est confirmée à la période baroque par la compréhension réduite de celui-ci à son versant négatif. Francisco de Quevedo, pour sa part, use des multiples acceptions du terme « *suspirar* » pour vivifier le lieu commun du monde à l'envers.

Francisco de Quevedo, maître du conceptisme, n'a pourtant pas l'apanage de cette technique. Un autre poète majeur, Lope de Vega, construit à partir de la racine « *corto,a* », c'est-à-dire bref/ve, réduit/e, une représentation de la « Cour » ou « *Corte* » : « *¡Oh cuántos hay que viven / a sus cortas esferas condenados!* » (vers 55-56). Le lecteur comprend immédiatement que ces « *cortas esferas* » sont une métaphore de la cour. Les courtisans évoluent, dans ces vers des *Pastores de Belén*, comme des damnés : le caractère hyperbolique du pronom interrogatif associé à l'expression de l'existence « *hay* », laissant présupposer l'innombrable foule prisonnière de cet enfer.

C'est bien une pratique du langage poétique écartelé que le Baroque littéraire ! Ce langage des contraires se charge d'interpréter, en sollicitant les sens et l'imaginaire du lecteur, les crises et les paradoxes d'une époque au travers de l'intimité d'une voix poétique. Le stéréotype verbal du *beatus ille* caractérise cette amplification baroque, dans la mesure où cette « formule ressassée », s'alimentant d'elle-même, accumule les distorsions, les exagérations et les hyperboles jusqu'à épuisement. Les tournures exclamatives et les interrogations rhétoriques sont alors couplées à des interjections, et des marqueurs d'intensité comme « *cuán* », par exemple. Ces outils mis à la disposition de l'intime par les voix poétiques respectives se font l'écho des brisures de l'étant et, indirectement, de l'État.

C - La « cabane » et la « chaumière » : deux espaces représentatifs d'une tendance baroque au dépouillement moral

Le personnage de l'ermite retiré du monde aborde la société des hommes depuis la distance de sa « cabane » ou de la « chaumière ». Ces lieux communs de la « *cabaña* » et de la « *choza* » insistent sur une forme de pauvreté, de dépouillement face aux biens matériels et d'élévation morale, plus marquée que dans les autres textes du corpus. Une telle perspective semble s'éloigner de l'*aurea mediocritas*, ou de la pensée de Sénèque qui accordait de l'importance à l'apparence du sage : celle-ci ne devant être ni trop recherchée, ni trop négligée, de peur qu'elle ne desserve ou décrédibilise le propos philosophique. La « *cabaña* », affleurant déjà dans la conception agreste de Juan Boscán, incarne, dans l'Épître à don Diego Hurtado de Mendoza, le lieu de repos pour les troupeaux, l'étable. Pour fray Luis de León, dans son Ode *En una esperanza que salió vana*, la cabane est synonyme de pauvreté. Elle est l'espace de celui qui n'a jamais connu la cour, le *felix solitarius*, par opposition au *miser occupatus* : « *Que por las inocentes soledades, / recoge el pobre cuerpo en vil cabaña, / y el ánimo enriquece con verdades.* » (vers 49-51). La cabane est donc un motif préexistant au

Baroque ; cependant, c'est avec l'avènement de cette période qu'il est le plus employé et le plus en accord avec une conception néo-stoïcienne. Une conception à son tour traversée par la pensée chrétienne en ceci qu'elle justifie la nécessité de se défaire des biens matériels.

Les compositions baroques dans lesquelles le *locus* de la « *choza* » est examiné sont les suivantes :

- le Sonnet de Luis de Góngora « *No más moralidades de corrientes,* » :

« *A un rincón desviado de las gentes / apelaré de todos sus desvíos, / choza que abrigue ya los años míos, / aunque pajas me cueste impertinentes.* » (vers 5-8),

- le Sonnet de Francisco de Quevedo, *Despídese de la ambición y de la corte* :

« *Ya dije a los palacios: «Adiós, choza.»* » (vers 5),

On retrouve également le *locus* de la « *cabaña* » dans les textes suivants :

- le Sonnet de Francisco de Quevedo, *A un amigo que retirado de la Corte pasó su edad* :

« *Dichoso tú, que alegre en tu cabaña,* » (vers 1),

- du même auteur, le Sonnet « *Desprecio del aparato vano y superfluo* » :

« *Que en mi cabaña, con mi lumbre escasa, / poco tendrá la muerte que me quite, / y la Fortuna en que ponerme tasa* », (vers 12-14),

- La Chanson de Lope de Vega, « *¡Oh libertad preciosa,* » :

« *salgo de mi cabaña, / riberas de este río, / a dar el nuevo pasto a mi ganado,* » (vers 43-45),

- de Francisco de Zárata, *Excelencias del retiro en el campo* : « *Descanso de la vida, / quietud de mi cabaña,* » (vers 52-53), « *que yo, sin tu maraña, / daré hilo vital a mi cabaña.* » (vers 89-90).

Et, enfin, ce texte de Francisco de Zárata intitulé *A la quietud de la vida de aldea*, où l'auteur emploie successivement les deux images de la cabane puis de la chaumière : « *Mi albergue regalado / es solar de mi cándida cabaña,* » (vers 8-9), « *y traigo con quietud a mi cabaña / lo que el señor no gusta;* » (vers 40-41), « *el humo idolatrado / de mi santa cabaña, cuyo fuego,* » (vers 51-52), « *Sin ambición profana / el cielo me sustenta en esta choza* » (vers 61-62), « *¿Tienes muchos ducados? / pues en mi choza no hallarás ni uno.* » (vers 99-100), « *que yo sin tanto muro / duermo en mi choza mucho más seguro.* » (vers 131-132).

Ce poème est particulièrement significatif de la proximité évocatrice de ces deux refuges rustiques, puisque les deux substantifs sont assimilés au même habitat de la voix poétique.

Une telle superposition nous invite à analyser la portée morale de ces deux espaces de manière conjointe.

La notion de pauvreté apparaît comme fondamentale parmi les textes précédents et propose une vision ascétique, probablement influencée par le christianisme. La cabane apporte protection et sécurité, paradoxalement, car elle n'attise pas la convoitise d'autres personnes. À l'heure de mourir, on l'abandonne sans sacrifice. L'élément le plus significatif de ce dépouillement est le matériau de construction de la cabane, c'est-à-dire la paille, « *la paja* » : elle fait référence à une pauvreté primitive, inviolée et christique ; c'est bien dans la paille que les bergers rencontrent l'enfant Jésus. En vivant dans des palais richement ornés, les courtisans se détournent à la fois des valeurs morales stoïciennes mais aussi de la pauvreté chrétienne. Ils sont donc doublement coupables.

Cette double métaphore « *choza* » / « *cabaña* » est symptomatique d'un « durcissement » du thème et de l'influence des idées chrétiennes, voire de la Contre-Réforme. Si l'existence est perçue comme une antichambre de la mort, il s'avère alors urgent d'apprendre à mourir : l'écriture transmet donc cette paradoxale relation entre vie et trépas sous forme d'oxymore, d'antithèses et de *conceptos*. Pedro Espinosa, dans ses *Soledades a Heliodoro*, soutient, par exemple, qu'à peine né, la mort nous a déjà dépossédés de neuf mois de vie. Cette conception extrême du temps qui passe et la constante réaffirmation de notre finitude sont deux traits caractéristiques de l'époque baroque dans nos textes. Afin d'approfondir ces idées et leur ancrage dans le langage poétique, nous allons mettre tout particulièrement à contribution un texte paradigmatique en la matière : la *Canción al escarmiento* de Francisco de Quevedo.

III. 2. 3. Francisco de Quevedo, une perspective baroque et cynique du thème : la retraite et la mort

Ce poème baptisé : *Canción, El escarmiento*, repousse les limites du thème de la vie retirée selon une nouvelle perspective. Le texte est effectivement tourné vers une écriture et une conception baroques : la quête, non plus exactement du bonheur à la manière d'Épicure, mais de la *tranquillitas animi*, est développée sous son aspect le plus radical, mais aussi le plus cynique. En effet, la voix poétique y est un esprit, un « mort-vivant », au sens le plus littéral du terme. Il demeure difficile, pour le lecteur, d'affirmer qu'il est un spectre, ou bien un homme en sursis, mort au monde et attendant sa fin prochaine tant le poète file la métaphore tout au long du texte. Le personnage anachorétique se révèle pour la première fois dans la composition à la deuxième strophe. En outre, l'espace de sa retraite se singularise dans notre série textuelle puisqu'il est dépeint à la manière d'une sépulture géologique :

*En la que escura ves, cueva espantosa,
sepulcro de los tiempos que han pasado,
mi espíritu reposa,
dentro en mi propio cuerpo sepultado,
pues mis bienes perdidos
sólo han dejado en mí fuego y gemidos,
vitorias de aquel ceño
que, con la muerte, me libró del sueño
de bienes de la tierra,
y gozo blanda paz tras dura guerra,
hurtado para siempre a la grandeza,
al envidioso polvo cortesano,
al inicuo poder de la riqueza,
al lisonjero adulador tirano. (vers 17-30)*

Le poète s'approprie les formules chrétiennes opposant l'esprit « *mi espíritu reposa,* » au corps de celui qui est mort au monde courtisan : « *en mi propio cuerpo* », « *me libró del sueño / de bienes de la tierra* », « *fuego y gemidos* » (renvoyant au feu éternel « *fuego eterno* » ou encore aux cris et grincements de dents « *llantos y rechinar de dientes*²⁶³ » bibliques). Par des choix sémantiques, tels que « *polvo* », poussière, référence également biblique à la Genèse²⁶⁴, ainsi ou bien « *sepulcro* », à titre d'exemple, Francisco de Quevedo retravaille le thème en lui superposant l'empreinte biblique. La dualité chrétienne entre le corps et l'âme contribue à accentuer l'opposition structurante entre la mort et la vie. Ces champs sémantiques se joignent donc à un vocabulaire et à des tournures connues de l'écriture du *menosprecio de corte* : nous avons sélectionné notamment les substantifs « *ceño* », « *poder* », « *riqueza* », « *adulador* » et les qualificatifs « *envidioso* », « *cortesano* », « *inicuo* », « *lisonjero* », « *tirano* », toujours dans cette même strophe.

Ainsi, Francisco de Quevedo, passé maître dans la profanation des thèmes, situe son poème dans un certain syncrétisme reprenant la tradition classique païenne et la tradition chrétienne, influencé certainement par la Contre-Réforme comme les poètes de son temps. La voix poétique s'adresse à un promeneur de passage, un « *peregrino* », destinataire opportun :

²⁶³ Voir Évangile selon Saint Mathieu « *mientras que los hijos del Reino serán echados a las tinieblas de fuera; allí será el llanto y el rechinar de dientes.* », chapitre 8, verset 12.

²⁶⁴ Genèse, « *Pulvis eris et in pulvum converteris* », « *Porque polvo eres y al polvo volverás.* », chapitre 3, verset 17.

*detén el paso y tu camino olvida,
y el duro intento, que te arrastra deja,
mientras vivo escarmiento te aconseja!* (vers 14-16)

Cette voix d'outre-tombe incite son interlocuteur à atteindre, comme elle, la *tranquillitas animi*, dans le sens le plus extrême du concept : celui de cheminer vers une bonne mort. Cette thématique ancestrale, les *Artes bene moriendi*, réactivée à l'époque baroque, a été formalisée par l'Église au Moyen Âge²⁶⁵. L'écriture quévédienne fait donc montre de sa capacité à jouer avec les mots et à se jouer d'un thème, déjà beaucoup usité alors, comme la vie retirée du monde. Or, quelle meilleure variante que celle défendue par la voix poétique puisqu'elle invoque la retraite ultime ? Celle-ci facilite la reprise de tous les motifs, clichés métaphoriques et stéréotypes verbaux coutumiers du thème, non sans un cynisme absolu. En tant que spectre nécessairement marginalisé du monde (de la cour, voire de celui des vivants) —ou, du moins, en apparence—, il se congratule de sa « *dicha* », de sa propre félicité :

*¡Dichoso yo, que fuera de este abismo,
vivo, me soy sepulcro de mí mismo!* (vers 31-32)

Le paradoxe est absolu. Au premier abord, elle se décrit elle-même comme étant dans une caverne, une « *cueva espantosa* ». À cet ensevelissement géographique, vient s'ajouter un enterrement moral : son esprit est enterré dans son propre corps (v. 19-20), deuxième paradoxe quévédien car, pour le christianisme, l'esprit (*animus/anima*) quitte le corps, la matière. Dans ce cas, la voix poétique fait sienne l'idée partagée, en la poésie morale, que seul un éloignement « géographique » amorce les conditions morales d'une mise à distance du monde. Pourtant, malgré ce double enterrement, elle se considère « hors de l'abîme », cet abîme que l'on comprend être la cour et plus généralement le monde. L'image biblique de l'Enfer se profile derrière cette vision étagée de l'abîme, comme autant de cercles disposés à accueillir les âmes pécheresses. L'ultime paradoxe enfermé dans ces vers culmine dans l'idée que celui que l'on pensait mort, enterré (dans une grotte et en lui-même) est en réalité vivant

²⁶⁵ L'idée de préparer sa mort et de bien mourir a fait partie de la religion populaire en Europe dès le XI^e siècle. On peut lire à ce sujet l'article de N.F. BLAKE, « *Ars Moriendi* », *Dictionary of the Middle Ages*, vol. 1, éd. Joseph Strayer, New York, Scribner, 1982, p. 547-548. Ces traditions tant religieuses qu'en rapport avec le quotidien ont été théorisées en Allemagne, sur demande du Concile de Constance (1414-1418) en deux versions (une longue puis une abrégée), en latin, sous le titre de *Tractatus* (ou *Speculum*) *artis bene moriendi*, par un dominicain. Ce texte répondait à une double nécessité : celle, pragmatique, de préparer les malades de la peste et l'entourage de ceux-ci à affronter la mort, et celle, plus spirituelle, de préparer le chrétien au jugement dernier afin de lui assurer le salut de son âme. Le courant érasmite, saisi également dans une perspective dictée par l'humanisme et la *devotio moderna*, termine d'actualiser cette thématique.

ainsi qu'en témoigne le qualificatif « *vivo* ». Ce dernier est placé en apposition, isolé donc de la suite du vers de clôture de la deuxième strophe. Il apparaît même plus vivant que ceux risquant quotidiennement leur vie dans des aventures périlleuses. Le tour de force de ces deux premières strophes tient à la juxtaposition de paradoxes émaillant le poème selon un « *conceptismo* » échelonné et se concluant par une résolution aussi succincte que brillante : celle de la vie dans la mort au monde, en dépit de toute attente. La suite de la composition répond, de la même manière, à une construction élaborée, dont voici la trame.

L'édifice thématique du poème est, en effet, très clair : sa structure en huit strophes de seize vers, alternant heptasyllabes et endécasyllabes, annonce un schéma que l'on a déjà côtoyé dans les textes du corpus impliquant un destinataire. La voix poétique s'intéresse, suivant la strophe, tantôt à son destinataire et à son univers, tantôt à elle-même et à sa retraite. En outre, chaque strophe s'installe dans l'opposition monde / lieu retiré, suivant la construction schématisée dans le tableau ci-dessous :

Strophe	Contenu thématique - structure
1 (vers 1-16)	Apostrophe au destinataire, le passant, et évocation de l'univers de ce dernier : verticalité des images renvoyant à des éléments naturels escarpés et hostiles, associés à la colère.
2 (vers 17-32)	Déploiement de l'univers de la voix poétique, les images impliquent la mort du corps et l'enterrement de l'âme : la verticalité est inversée. Stéréotype verbal du <i>beatus ille</i> .
3 (vers 33-48)	La voix poétique se lance dans une censure de tout ce qui éloigne un homme de la <i>tranquillitas animi</i> . Les arguments sont ceux déjà présents chez Horace et qui parsèment le corpus : les bateaux et les voyages maritimes, les armes et la guerre. La thématique de l'« <i>escarmiento</i> » s'installe, donnant son titre au poème : la voix poétique y a participé et a aujourd'hui appris de ses erreurs.
4 (vers 49-64)	Le poète convoque les clichés métaphoriques et les stéréotypes verbaux du thème de la <i>tranquillitas animi</i> et de la retraite
5 (vers 65-80)	La voix poétique décrit sa vie dans cet environnement à la fois rude et protecteur. Les clichés de la vie rustique élaborent un <i>locus amoenus</i> empreint, pourtant, de tristesse : les arbres et l'ombre que ces derniers apportent, les ruisseaux, la terre cultivée, les oiseaux et leur chant sont des compagnons d'infortune.
6 (vers 81-96)	À la manière de beaucoup de textes du corpus, la voix poétique liste tout ce qu'elle n'est ou ne fait pas (les tournures négatives anaphoriques l'attestent) comme, par exemple, se mettre en danger, être inquiet ou envieux. La clausule annonce, réitérant le paradoxe central du texte, que sa vie est une préparation à la mort.
7 (vers 97- 112)	La voix poétique dresse un bilan de son existence et de son état d'esprit actuel comme étant une conséquence de sa vie passée. Il est fait de nouveau mention de la division de l'âme et du corps ainsi que de la vie considérée comme n'étant qu'une préparation à la mort.
8 (vers 113- 128)	La strophe est inaugurée par une apostrophe au passant (en écho à la première strophe) : la voix poétique lui adresse plusieurs recommandations, reprenant l'idée de préparer sa mort car le temps s'écoule trop vite (<i>fugit irreparabile tempus</i>) et qu'il faut se débarrasser de tous les plaisirs inutiles que l'on n'emportera pas avec soi dans la tombe.

À la lumière de ce tableau, la disposition du texte s'affirme en deux espaces scindés par les pauses strophiques, ou bien partageant une même strophe, comme c'est le cas dans la septième. La voix poétique oppose, non seulement la cour mais toute la société des hommes et leur avidité, à sa « *cueva* », métaphore de la tombe, de l'espace nocturne et/ou de l'ermitage mais aussi évocation de son monde intérieur et de son âme. L'univers décrit autour de lui n'est pas amène mais rude « *en esta dura sierra* » (v. 71), l'ombre y est inquiétante et les ruisseaux non pas rafraîchissants, comme à l'accoutumée, mais froids, « *guardan con sombra las corrientes frías* » (v. 70), le travail de la terre, difficile « *labor cansada* » (v. 73), « *vida cansada* » (v. 74) et le chant des oiseaux, d'habitude joyeux, exprime une douleur résonnant chez l'anachorète « *consuelo aquél en su dolor me ofrece* » (v. 77). Cet univers hostile et montagneux rappelle celui de la quête mystique et diffère des prairies ou des champs que fréquentent habituellement ceux qui se retirent du monde. Francisco de Quevedo emploie, en les modifiant, les clichés métaphoriques attendus. Il travaille un matériel existant mais en érode le contenu d'un point de vue thématique, théologique mais aussi syntaxique : les sonorités et le rythme subliment cet héritage. Nous en tenons pour illustration les vers 53-54, que voici :

*aquí solo conmigo
la angosta senda de los sabios sigo.* (v. 53-54)

Le prédicat métaphorique du chemin escarpé ou difficile est afférent au thème de la vie retirée du monde et connaît une large diffusion, notamment depuis fray Luis de León. Ce distique est immédiatement affiliable aux vers du Salmantin : « *La escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido* » que Francisco de Quevedo a édité en 1631. Sa position, dans le poème et dans la strophe (au cinquième et sixième vers du quatrième tercet), n'est pas significative. Cependant, la métrique du vers 54 diverge de celle de la majorité des autres vers : c'est un vers iambique, exécuté par une succession de trochées. En ôtant l'anacrouse on obtient, en effet, le schéma suivant :

la an/]gos/ta/ sen/da/ de/ los/ sa/bios/ si/go
o o] ó o ó o ó o ó o ó o

Un tel rythme respecte le patron prosodique le plus courant en espagnol et dégage une forme d'harmonie : l'alternance régulière rappelle des pas. De nouveau, la matérialité du texte tend à

refléter et épaissir son contenu thématique. Par ailleurs, les sonorités requièrent une certaine élaboration, en effet, sur le plan vocalique, une mélodie se compose : les voyelles sont variées et nombreuses (a aoa ea e o aio io). Elles sont entrecoupées par deux groupes consonantiques, les occlusives sonores [b], [g], [d] en gras ci-dessous, d'une part, et la fricative alvéolaire [s], d'autre part, fonctionnant par paires, ici soulignée : « *la **angosta** senda de los **sabios** sigo ».*

Les occlusives semblent mettre en mots l'aspect étroit et âpre, tandis que la fricative se marie davantage à l'idée de progression et de continuité. Avec le « *Dichoso yo* », ce vers est probablement le plus identifiable du poème quant à la série textuelle que nous étudions. C'est tout le travail d'imitation et de recreation que réussit Francisco de Quevedo, qui lorsqu'il ne s'applique pas à renouveler le sens ou le contenu d'un cliché thématique, sculpte la matière poétique afin de rendre visibles et encore plus performants l'idée et le stéréotype.

Plus que retirée, la voix poétique est recluse, elle vit seule et ne connaît pas de compagnie, contrairement aux philosophes poètes que l'on a rencontrés au fil des textes. Ce n'est pas une simple retraite mais un ermitage, une mortification : dans le sens commun du vocable, c'est-à-dire une pénitence, « *un escarmiento* », mais aussi, dans un sens plus littéral, celui d'une vie dans et vers la mort. Une telle dichotomie modèle, à son tour, l'écriture tant elle est une formidable matrice créative. Francisco de Quevedo use de son *ingenio*, de son esprit aiguisé, et mobilise des figures de style exprimant l'opposition : dont l'antithèse, le chiasme, le paradoxe et l'oxymore confectionnent les ressorts principaux. Une thématique si centrée sur le thème de l'antagonisme entre la vie et la mort, entre l'âme et le corps, entre le monde et le renoncement, forge une écriture de l'affrontement et de la dissension entre des concepts radicalement opposés. Au sujet du *concepto*, nous reprenons ici le résultat des observations de Mercedes Blanco Morel²⁶⁶, sur la présence et structure du *concepto* dans deux sonnets de Francisco de Quevedo : « La présence de ce procédé [le *concepto*] commande la nature du texte, de façon bien plus primordiale que le choix du sujet ou la tonalité affective du poème²⁶⁷ ».

Si dans les sonnets, forme plus concise, cette affirmation est certaine, elle n'en demeure pas moins applicable, quoique dans une moindre mesure, à cette *Canción*. Tout d'abord, car les *conceptos* forment l'ossature véritable du poème : on repère les plus marquants en position de

²⁶⁶ L'article auquel nous faisons référence est le suivant : Mercedes BLANCO MOREL « Métaphore et paradoxe dans deux sonnets de Quevedo », *Bulletin Hispanique*, Tome 85, N°1-2, 1983. p. 83-103. Les sonnets concernés par ce travail sont « *A Flori que tenía unos claveles entre el cabello rubio* » et « *A Lisi, que en su cabello rubio tenía sembrados claveles carmesíes, y por el cuello* ».

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 86.

clausule, ils exercent donc une fonction conclusive et surgissent comme des points d'orgue, comme la conclusion paradoxale mais irréfutable d'un raisonnement initié en position liminaire. Notre constat s'applique à l'ensemble de la composition, à l'exception de la première strophe, apostrophe au passant : la démonstration n'a alors pas encore commencé. La première occurrence a déjà été citée : ce sont les vers 21 et 31, reprenant dans une même phrase, le stéréotype verbal du *beatus ille*, celui du vivre en soi-même (l'idée de la conscience de soi et de vivre pleinement sa vie) et le paradoxe de vivre en étant enterré. La combinaison des trois produit un impact sur la compréhension de chacun des lieux communs et les donne à voir sous un angle nouveau. Sur un plan strictement moral, on a coutume de retrouver l'idée platonicienne (dans *Phèdre*), donc païenne, voire hérétique, selon laquelle le corps est le tombeau de l'âme (en langue grecque, respectivement *soma* et *sêma*) —à l'inverse du christianisme— en ce sens que, ce qui rattache l'homme aux réalités terrestres, inhibe, par ailleurs, ses capacités intellectuelles et plus généralement l'élévation de son esprit. Dans le texte ici retenu, l'auteur, renverse presque en substance le lieu commun : l'âme est comme morte « *ambiciosa ceniza* » (v. 108) et le corps, de ce fait, devient une « *sepultura portátil* » (v. 108-109) : il est donc littéralement le tombeau de l'âme, l'abri nécessaire pour préparer sa propre mort. Il relie, en dernière instance, la voix poétique à la vie dans un prolongement mis en péril par les rigueurs de l'*escarmiento*. Dans la troisième strophe, le *concepto* s'assemble en jeu sur le sens des mots que nous analysons plus tôt : « *pues suspira por mí quien me envidiaba* » (v. 48), la césure du vers adopte le basculement entre le présent et le passé. Le poète, non sans ironie, rédige là un vers à double ou triple entente. *Suspirar*, dans son acception usuelle, signifie « *dar suspiros* » mais, aussi, aimer quelqu'un passionnément. Bien entendu, le sens recherché, dans le cas présent, est celui de soupirer et par extension de plaindre quelqu'un. Cependant, le clin d'œil n'est pas, on le pense, fortuit. À la fin de la cinquième strophe, aux vers 63-64, on peut lire un nouveau paradoxe : « *Aquí, del primer hombre despojado, / descanso ya de andar de mí cargado* ». Il semble illusoire de prétendre se défaire de soi, au point de devenir un nouvel homme. Ces frontières floutées entre existence et trépas sont bornées par la syntaxe des clausules, aux strophes 6, 7 et 8 :

*vivo como hombre que viviendo muero,
por desembarazar el día postrero.* (v. 95-96)

*Nací muriendo, y he vivido ciego,
y nunca al cabo de mi muerte llego.* (v. 111-112)

*Vive para ti solo, si pudieras ;
pues sólo para ti, si mueres, mueres.* (v. 127-128)

À ces exemples, se cumule le vers 122 qui, dans la strophe à valeur conclusive, consolide à mi-parcours le point d'orgue final : « *muriendo naces y viviendo mueres* ». Son bâti en chiasme illustre parfaitement à quel point, dans le texte, les opposés s'entrechoquent : la dérivation du verbe « mourir » cerne les verbes « naître » et « vivre ». Toutefois la frontière entre la vie et la mort omniprésente n'est pas si évidente puisque les deux extrémités de l'existence se rejoignent grammaticalement sous la forme de verbes conjugués à la deuxième personne du singulier du présent de l'indicatif « *naces* » / « *mueres* ». Ce paradoxe entre la vie et la mort a inspiré nombre d'auteurs baroques comme Pedro Espinosa et Andrés Fernández de Andrada. On le retrouve aussi chez les trois grands : Lope de Vega, Luis de Góngora et ici, Francisco de Quevedo. Cette matrice poétique exploite les verbes « *nacer* », « *vivir* » et « *morir* » accompagnés soit d'un gérondif, soit d'un participe passé antithétique : « *vivir muriendo* ». Malgré l'aspect paradoxal et à première vue irréconciliable, il émane de ces *conceptos* une lecture morale édifiante. La question demeure soulevée de la prédominance du thème ou du *concepto* dans l'architecture du texte. En tous cas, s'il semble vain de pencher pour l'un ou pour l'autre, il est certain que l'un se nourrit de l'autre et vice-versa dans une parfaite symbiose poétique. Nous concluons notre propos par l'examen du colophon. Les jeux sur la lettre des mots participent aussi de cette écriture du *concepto*. La paronomase entre « *ceño* » et le terme avec lequel il rime, « *sueño* » (v. 23 et 24), fonctionne avec d'autant plus d'efficacité que les vocables servent tous deux des objectifs irréconciliables, puisque le sommeil ne fait pas bon ménage avec la colère, la contrariété. La dérivation, inféodée à la paronomase, tend à prolonger les métaphores et à les enchaîner, dans une sorte de *continuum* :

*lamentables despojos,
desprecio del naufragio de mis ojos,
recuerdos despreciados,
son, para más dolor, bienes pasados* (v. 39-42)

Dans ce cas précis, la plainte ininterrompue aboutit à une rupture avec le passé. Par trois fois, le préfixe privatif avertit le passant (et le lecteur) de ce que cet homme a perdu, tant matériellement que moralement.

Afin de faire la preuve de la supériorité de son mode de vie, la voix poétique recourt à des stratagèmes rhétoriques fréquents dans les textes de notre corpus : les accumulations réprochant la soif inassouvie de posséder (aux vers 33-40, une énumération se clôt, dans l'extrait ci-dessus, sur le sujet au pluriel postposé : « *bienes pasados* »). On repère également une succession de structures *bimembres*, c'est-à-dire introduisant un double complément (« *desprecio del naufragio de mis ojos* » (v. 40), « *burlar de la verdad y de escarmiento* » (v. 44), « *la roja sangre de la dura guerra* » (v. 66), ou une double adjectivation (« *a esta prisión de miedos y dolores / a este polvo soberbio y presumido* » (v. 106-107)). De surcroît, les structures anaphoriques sont partie prenante de la stratégie argumentative, on peut notamment citer, à la sixième strophe, l'architecture suivante :

« *No [...] solicitado* » (v. 81), « *ni [...]* » (v. 82), « *no [...] / soy [...]* » (v. 83-84)
 « *ni [...] me entrego,* » (v. 87), « *no [...] vive* » (v. 91), « *ni [...] apercibe* » (v. 93)

Ces anaphores complètent, en réalité, une accumulation inversée de celle mentionnée à la troisième strophe. Tel un amoncellement ayant pour but l'exhaustivité, les tournures négatives se concentrent sur ce que l'ermite, dans sa grotte, ne fait plus et donc, par là-même, sur ce qui a cessé de le préoccuper (on touche de nouveau aux thèmes récurrents des dangers militaires et maritimes, du travail qui tue, de l'avidité qui use, ou de la gourmandise pour les mets raffinés qui éloigne de la nature).

Le colophon, point d'orgue du poème, prend la forme d'un conseil au passant. Dans ces vers, la première personne du singulier fait place à celle du locuteur et, comme il est de mise, se termine sur l'idée de la finitude et de la mort. Ainsi, le poème encadre une parenthèse, l'espace d'une vie, qui s'éteint au dernier vers. Ce *final con fuerza*, théâtral, très baroque (on les croise fréquemment dans les sonnets moraux de Luis de Góngora, par exemple, ou de Francisco de Quevedo lui-même) va au-delà de la simple mention de la finitude en clause du poème ; la matérialité poétique s'amenuise à mesure qu'on invoque la mort, comme si l'incantation fonctionnait :

Vive para ti solo, si pudieras;
pues sólo para ti, si mueres, mueres. (vers 127-128)

La répartition du vers 128 en trois parties, en suivant la ponctuation se fixe de la façon suivante : d'abord six pieds « *pues sólo para ti,* », puis trois « *si mueres* », et enfin deux

« *mueres* ». Le conseil est capital. Il gagne en lisibilité du fait de l'absence de synérèse : chaque mot est pesé et a son importance, on ne peut en escamoter aucun. Le chiasme « *para ti solo* », « *sólo para ti* » singularise tout particulièrement la dérivation entre le « *solo* » adjectif et le « *sólo* » adverbe et délimite la césure de chacun des vers. La solitude tout comme l'idée de recentrer sa propre existence autour de soi rejoignent la formule du « *vivo conmigo* », sous forme de conseil à un locuteur. Les vers se scindent donc après la virgule isolant les deux hémistiches. Si dans les premiers, la présence du locuteur et la notion de vivre pour soi sont mises en valeur ; dans les seconds, priment les deux verbes d'action, introduits par une conditionnelle. Le premier, « *si pudieras* » dépend de l'hypothèse irréaliste : or, ici il est question de vivre. En revanche, dans le second hémistiché du dernier vers, la conditionnelle est à l'indicatif « *mueres* ». Très brillamment, le poète manie un *concepto* magistral, celui-là même qu'il tisse depuis le premier vers : il s'agit de l'antagonisme entre l'aspect incertain de la vie (périlleux et imprévisible) et la mort, qui elle, est inéluctable pour tous. D'où ici, le choix de l'indicatif. Voici une actualisation du cliché baroque de la mort certaine, sous sa forme la plus elliptique, avec disparition du stéréotype verbal, mais conservation de la structure « conceptiste ». L'aspect antagonique et réitératif des deux vers se voit couplé à l'assonance vocalique du vers 128 : chaque voyelle est répétée par deux fois consécutives, (nous avons souligné les voyelles dans la citation plus haut). Le distique se compose, d'abord, d'un endécasyllabe mélodique (les accents tombent sur les pieds 1-3-6) puis d'un endécasyllabe saphique (2-4-8), ce qui suggère que, si l'on reconnaît des termes similaires (comme ceux constitutifs du chiasme) aux deux vers, ces derniers mentionnent deux réalités à la fois indissociables et bien qu'antinomiques.

Ce texte, considéré dans une perspective diachronique, porte la marque d'une évolution du thème de la vie retirée du monde. Il est tardif dans l'œuvre de Francisco de Quevedo²⁶⁸ : il appartient aux derniers poèmes, du point de vue chronologique, de notre série textuelle. L'époque de rédaction influe et on perçoit, entre les lignes, les échos de la Contre-Réforme,

²⁶⁸ Le texte a été publié dans *Las tres musas últimas castellanas*, à Madrid, Imprenta Real, en 1670 par Pedro Aldrete Quevedo y Villegas, neveu du maître. José Manuel Blecua, d'après les renseignements du prologue d'Aldrete, estime que la *canción*, qu'il qualifie de *silva*, date de 1645. Nous reproduisons ici les mots du premier éditeur, à leur tour repris en note de bas de page, dans l'édition de José Manuel Blecua :

Habiendo después de su última prisión de León, vuelto [don Francisco] a la Torre de Juan Abad, antes de irse a Villanueva de los Infantes a curar de los apóstemas que desde la prisión se le habían hecho en los pechos, ocho meses antes de su muerte, compuso la primera canción que va impresa en este libro [la que Astrana da como definitiva] en donde parece predice su muerte, publica su desengaño y da documentos para que todos le tengamos. Puede servirle de inscripción sepulcral.

Francisco DE QUEVEDO, *Poesía original completa*, Éd. José Manuel Blecua, Barcelone, Planeta, 2004, p. 10-11. Les ajouts entre crochets sont de l'éditeur.

car cette *Canción* mêle la tradition classique et la tradition chrétienne, de façon très nette, dans une démarche syncrétique. Si, dans plusieurs textes, il est fait mention de Dieu, comme un appel aux Cieux et à la Fortune, ici la démarche s'enracine profondément dans l'intertexte biblique, notamment la Genèse. Francisco de Quevedo choisit aussi un intertexte biblique considéré comme inattaquable et faisant autorité. Un gage d'orthodoxie dont il manipule pourtant le sens d'origine. Il est question d'un espace insaisissable, celui où habite un esprit, peut-être les Dieux, fécondé par un éventail de résonances mémorielles parmi lesquelles l'empreinte de l'œuvre de saint Augustin, *De agone christiano*. En effet, dans la tension entre vivre et mourir se situe tout le combat de l'humain, les affres mêmes de la vie.

Un autre trait, à proprement parler baroque et en lien avec l'évolution du contexte politico-social, se mesure à l'importance accordée au *desengaño*, dont il est d'ailleurs fait mention au vers 52 : « *son mis desengaños jueces* ». Ces désillusions mettent au centre des préoccupations de la voix poétique l'idée de se préparer à mourir. L'épicurisme qui teinte de nombreux textes du corpus, les jouissances du quotidien, s'effacent et disparaissent, la sollicitation des sens aussi. Le *carpe diem* horatien s'étirole progressivement au profit du *cotidie morimur* de Sénèque. La philosophie penche davantage vers un stoïcisme sans illusion, voire vers un certain fatalisme. L'antithèse scelle, il nous semble, cette désillusion qui tourne au cynisme : dans les exemples suivants « [...] *gloriosamente / desprecio la ambición de lo presente* » (v. 55-56) « *Cánsate ya, ¡oh mortal!, de fatigarte* » (v. 123) perce une pointe d'ironie mêlée au drame vital baroque.

Les présentes antithèses nous amènent à embrasser le poème du point de vue de l'écriture. Comme dans les précédents textuels, la composition se ramasse autour de deux visions divergentes du monde : celle du passé de la voix poétique (correspondant au présent du passant, le destinataire de l'avertissement) et celle de son présent d'ermite vivant dans une caverne à flanc de montagne. Ce n'est pas le seul antagonisme. Vient s'ajouter celui du mépris du monde et de l'éloge de la vie solitaire, scission entre l'âme et le corps. Ces rapports irréconciliables trouvent un écho dans une opposition supérieure entre vivre en mourant et mourir en vivant : apprendre à vivre en sachant que l'on va mourir. Le fil conducteur de ce texte est vecteur d'un trait d'esprit alors très recherché et estimé, et dont Francisco de Quevedo s'est fait le chantre : le *concepto*. Au sujet de la construction de ce dernier, dans le sonnet, Mercedes Blanco Morel souligne la complexité des réseaux métaphoriques qui le composent :

Le traitement « conceptuoso » d'une métaphore consiste essentiellement en sa surdétermination. Autrement dit une métaphore sera considérée comme d'autant plus spirituelle qu'elle ne se fonde pas uniquement sur une similitude mais qu'elle s'appuie en outre sur un enchaînement par contiguïté²⁶⁹.

Ces contiguïtés occasionnent cependant des latences, principe générateur de la démarche conceptuelle quévédienne étagée selon de très subtils niveaux de sens et d'amorces de sens. Les liens entre ces métaphores, l'enchaînement de celles-ci, par des associations thématiques —un travail sur le signifié— et/ou par des jeux sur les mots et leurs sonorités confectionnent un tissu échelonné, sur lequel viennent se greffer des motifs divers, mais toujours tressés dans un même sens.

El escarmiento, par-delà la perspective diachronique, est avant tout un travail sur l'*imitatio* et l'*inventio*, le thème de la vie retirée mobilise les images horatiennes du *locus amoenus*, en les teintant d'une forme de tristesse et de rudesse. L'espace naturel, c'est une convention, est à l'image de l'état d'esprit du poète qui prend la plume, comme le constatait déjà Baltasar Izasa Calderón : « *El artista mira el paisaje según sus estados emocionales*²⁷⁰ ». Cependant nous précisons que ce n'est pas nécessairement l'artiste —dont les intentions demeurent toujours mystérieuses— mais la voix poétique, qui expose une posture émotionnelle. Cet état vaut, le cas échéant, pour un homme échaudé, et sans illusion : la retraite tient à « un enterrement » en attendant la mort. D'un côté, la voix poétique reprend, amplifie et pousse à l'extrême un thème de longue tradition : c'est là toute la caractéristique de l'écriture baroque ; et de l'autre, par un travail d'orfèvrerie métrique, elle sublime et met en valeur le thème qu'elle s'est approprié. Ces 208 vers proposent un parfait exemple de mise en pratique des théories aristotéliennes et horatiennes sur la création et la re-création, résultat d'un syncrétisme entre la pensée chrétienne, relancée par la Contre-Réforme et la pensée des classiques.

III. 2. 4. L'altération ultime : le renversement du motif, « *Contra la soledad* »

Le sonnet qui suit, intitulé *Contra la soledad*, de don Antonio de Solís y Rivadeneyra, fournit une illustration concluante d'un retournement du motif littéraire de l'exil de soi. Dans ce

²⁶⁹ Mercedes BLANCO MOREL, art. cit. p. 89.

²⁷⁰ Baltasar ISAZA CALDERÓN, *op. cit.* p. 126.

texte, se répètent, en effet, les mêmes champs lexicaux, stéréotypiques verbales et tropes que dans les poèmes précédents alors que le contenu philosophique est antagonique eu égard à la norme du discours de la vie retirée du monde. Antonio de Solís y Ribadeneyra²⁷¹, qui obtint la charge de chroniqueur des Indes et qui fut une figure importante de l'administration espagnole, ne livre pas une version du *menosprecio de corte y alabanza de aldea* allant à l'encontre de ses idées de courtisan. Intitulé « *Contra la soledad* », le sonnet s'inscrit en faux au sein d'une filiation poétique de la solitude. Parmi eux, bien sûr, les *Soledades* de Góngora. Il est pertinent de signaler la présence discrète d'un destinataire, Pármeno, lequel incarne l'homme retiré, oisif mais paresseux²⁷². La première strophe est consacrée à « l'homme » de manière générale et ce n'est qu'à partir du deuxième quatrain que le destinataire devient la cible des critiques de la voix poétique « *tu solitaria fantasía* » (vers 5) :

²⁷¹ Sur la biographie de ce poète, né en 1610 et mort en 1686, on peut lire le travail de Frédéric SERRALTA, « Nueva biografía de Antonio de Solís y Ribadeneyra », *Criticón*, n° 34, 1986, p. 51-157.

Au sujet du style de ses compositions, Antonio CARREIRA, dans son article « Antonio de Solís o la poesía como divertimento », *AISO, Actas IV*, 1996, p. 371-390, analyse l'approche de cet homme à la carrière administrative brillante, qui s'adonnait à ses heures perdues à la création poétique :

Solís no se arredra, porque para él la actividad lírica es, sin duda, secundaria: un adorno poco productivo, aunque inexcusable, en cualquier discreto de palacio. Conoce bien a sus modelos, pero sabe que también los conocen sus lectores; por tanto, se devana los sesos buscando márgenes de originalidad. No puede evitar caer en repeticiones, en conceptillos que si una vez fueron novedosos están ya manidos [...] p. 373.

Sur son œuvre et sa biographie on y apprend également que cet auteur « *versifica desde los 17 años, pero al llegar a cincuentón, apenas compone, se entrega de lleno a su nuevo cargo de cronista de Indias y, siete años después, al sacerdocio. Esto sitúa la producción poética de Solís entre 1627 y 1660, aproximadamente; es decir, entre la publicación de las obras de Góngora y las dos partes del Parnaso de Quevedo.* » *Ibid.* p. 373.

²⁷² Pármeno est un des personnages de la *Celestina* de Fernando Rojas. À ce titre, nous citons ici la réflexion de Paolo CHERCHI, dans son article intitulé « Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil », *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, dir. Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet Vallés, Valence, Universitat de València, 1997, p. 77-90. Voici plusieurs hypothèses émises par le critique, pages 84-85 :

Y, ¿quién es Pármeno? La lista de nombres lo pone como primero entre los criados de Calisto, pero no es el primero en orden de aparición. En una nota de Cejador y Frauca leemos que Pármeno es un criado que se encuentra en varias piezas de Terencio (en el Eunuco, en los Adelfos y en la Hecyra) y que Donato explica su nombre como «manens et aditans domino» y que es un fidelis servus. Donato, según esta indicación, ve la raíz del nombre en el verbo permaneo; claro está, la autoridad de Donato no se puede pasar por alto, y no es improbable que Rojas la conociera, puesto que era práctica corriente publicar a Terencio con el comentario de Donato [Era un autor enseñado en la universidad]. De todos modos, no se puede excluir que Rojas interpretara el nombre partiendo no del verbo permaneo sino del sustantivo parma, el escudo pequeño mencionado varias veces por autores como Virgilio, Marcial, Estacio, etc., es decir, autores conocidos por Rojas. Si ésta es la etimología buscada por Rojas, el nombre indicaría no sólo el siervo fiel y permanente, sino el criado «defensor» de su señor, un papel que confiere a la fidelidad un elemento activo. De hecho, Pármeno es un criado fiel que defiende a Calisto contra las trampas de Celestina. La ironía es que Pármeno no sabe defenderse a sí mismo y por eso termina traicionando a su dueño. Su nombre, pues, connota otra vez ex contrariis, produciendo una antífrasis, una contradicción entre el sentido del nombre y las acciones del personaje.

La conclusion nous semble intéressante, dans la mesure où dans le texte, Pármeno est l'homme qui « se dévie de l'homme », de l'humain, donc de ce qu'il est. Sa vie est donc en ceci contradictoire qu'elle est moins que productive, et le loisir en excès devient ennui. En suivant cette interprétation, Pármeno incarnerait donc l'homme qui, appliquant ses principes moraux à la lettre, s'éloigne, voire se détourne de son objectif initial. Un tel renversement de sens antionomastique n'a rien d'étrange dans le système anthroponymique.

Contra la soledad

*El hombre que del hombre se desvía,
y los desiertos, Pármene, apetece,
o entre su misma flema se entorpece,
o se **embelsa** en su melancolía.*

*Si allá en tu solitaria fantasía
menos veloz el tiempo te parece,
repara bien si el ocio desvanece
aquello inútil que le sobra al día.*

***Cuando en ese hacer nada te contemplo,**
temo, si tu retiro es negligencia,
porque nadie está bien solo consigo:*

*que **el bueno** pierde el fruto del ejemplo,
el sabio es avariento de la ciencia,
y **el malo** es delincente sin testigo.*

Dès le premier vers, un décalage sémantique avec la norme s'annonce. Sur ce point, la tradition du lieu commun veut que le sage se retire de la foule ignorante, du *vulgo*, dont les lois, souvent contre nature ne récompensent que les plus vils, empêchent le sage de vivre selon des règles plus justes. Or, dans ce texte, il s'agit ici de l'homme qui s'éloigne de l'homme, donc de ses pairs, et qui affiche ainsi un caractère déviant. Pármene apparaît comme englué dans une torpeur malsaine, confortée dans la lettre du poème par l'allitération en [m]. Il convient d'ajouter qu'au lieu de retrouver la dérivation préfixionnelle « *des-* », suggérant l'idée de se défaire des obligations courtoises, il s'installe, dans ces vers, le préfixe inclusif « *en-* » ou « *em-* » : « *entorpece* » (vers 3) et « *embelsa* » (vers 4). L'écriture justifierait alors une sorte d'intentionnalité de forme et de fond.

De même, le qualificatif « *solitaria* », par l'apposition du substantif « *fantasía* », perd le sens noble qu'il recouvre dans le cadre d'un poème suivant les codes moraux et lexicaux de la poésie morale. C'est donc dans des altérations, minimales à première vue, mais modifiant toute la polarité du texte, que l'auteur parvient habilement, en reprenant les codes d'usage du thème poétique, à en inverser l'interprétation.

Indissociable du motif de la retraite, celui du temps qui passe ne pouvait manquer dans la composition. En poésie morale, il est entendu que seul le sage retiré du monde, conscient de sa finitude, puisse profiter du moment et du temps dont il dispose et se l'approprier. Or, ralentir la perception qu'il a de l'écoulement du temps, relèverait de l'absurde : « [Si] *Menos veloz el tiempo te parece,* » (vers 6). Cette fois, il ne s'agit plus de décrire la rapidité du temps qui passe mais sa lenteur. L'association du comparatif « *menos* » à « *veloz* » est inédite. D'ailleurs, le qualificatif « *veloz* » n'apparaît qu'une seule fois dans tout le corpus, de manière tautologique qui plus est, dans l'Épître morale à Fabio :

*Como los ríos, que en veloz corrida
se llevan a la mar, tal soy llevado
al último suspiro de mi vida.* (vers 76-78)

Généralement, la perception du temps est retranscrite par des images assimilées à la légèreté et à la rapidité (le cours du fleuve, le temps qui fuit avec rapidité). Lorsqu'elle est utilisée dans un rapport subjectif, celle-ci consiste non pas en un ralentissement mais en une sortie irrévocable du cadre temporel. Pas de demi mesure donc : les jours sont éternels comme dans la *silva A Don Alonso de Heredia y Cabrera* de Gerónimo de Porras, car la tristesse de la voix poétique rend chaque seconde éternelle : « *eternos siglos son noches y días* » (vers 120). Ou bien, à l'inverse, la victoire stoïcienne consistant en un bon usage de son temps permet d'oublier le passage de celui-ci, comme c'est le cas sous la plume de Francisco de Zárata, « *Siempre aquí es primavera / y allá todo es estío...* » (*Excelencias del retiro en el campo*, vers 114-115) ou de Francisco de Medrano, « *do siempre es uno el cielo, / do siempre es primavera.* » (Ode XXXI, *A don Alonso de Santillán, que volvía de las Indias*, vers 34-35). La tournure d'Antonio de Solís y Rivadeneyra sur l'écoulement du temps n'est ni métaphorique, ni hyperbolique et perd, de ce fait, son caractère moral et édifiant. En outre, dans le corpus, l'homme de la cour aux prises avec son ambition gaspille son temps à courir derrière des rêves qu'il n'atteindra jamais. Ici, l'auteur répète cette même idée mais en considérant, pour sa part, à l'inverse, qu'avoir le temps, c'est déjà en avoir trop, sanctionnant de manière redondante son inutilité : « *aquello inútil que le sobra al día* » (vers 8).

Nous nous trouvons, donc, avec ce sonnet, face à une réflexion sur la notion de norme, et sur sa relativité tant du point de vue doctrinal et moral que du point de vue métapoétique du langage et de l'écriture du lieu commun, l'un ne pouvant être dissocié de l'autre. Ce sonnet fait partie d'une « intersection d'œuvres » traitant du motif de la retraite ; œuvres où sont

insérées et réécrites des références intertextuelles attendues, comme le célèbre « *Cuando me paro a contemplar mi estado*²⁷³ » tiré de Garcilaso. Ce sonnet, et tout particulièrement ce premier vers, parmi les plus imités de la poésie castillane est donc soumis à de multiples variations thématiques et lexicales. Pour preuve, l'interprétation antithétique proposée par Antonio de Solís y Rivadeneyra : « *Cuando en ese hacer nada te contemplo* » (vers 12). La construction du vers est similaire, mais passe d'une première personne, qui réfléchit à son propre état, à un sujet spectateur critique, et introduisant un regard distancié et décrédibilisant sur cette figure de l'altérité. Dès lors, le *miser occupatus* cède la place au *miser solitarius*.

Enfin, dans le dernier tercet, entrent en scène trois figures emblématiques : le sage « *el sabio* », « *el bueno* » et « *el malo* ». Solís y Rivadeneyra transgresse, de nouveau, l'usage : si la figure du sage abonde dans le corpus, elle n'est jamais caractérisée par son avarice, ce défaut étant le propre du courtisan. Le renversement fonctionne alors grâce à l'association inattendue d'une figure avec un concept, pourtant connu dans l'intertexte que nous étudions. Cette figure du sage est assortie, au vers précédent, de celle du « bon » et du « mauvais ». À l'exception près de ces vers de l'Épître morale à Fabio, jamais il n'est fait allusion directement aux paradigmes de « bon » dans le corpus : « *El oro, la maldad, la tiranía / del inicuo, precede y pasa al bueno,* » (vers 28-29). On n'a, par ailleurs, pu relever qu'une occurrence du qualificatif « *bueno* » lié au substantif « *homme* » dans la *Epístola a Boscán* de don Diego Hurtado de Mendoza : « *El hombre bueno y justo* » (vers 103). Quant à l'adjectif « *malo* », substantivé afin de désigner « *el hombre malo* », il n'affleure que dans la *Epístola a don Diego Hurtado de Mendoza* de Boscán, où il est, en réalité, sous-entendu, afin d'éviter une répétition : « *y no avrá el hombre tanto de guardarse / del malo o del grosero que os engaña.* » (vers 221-222). Cette antonymie lexicale *bueno / malo* ajoute une variation, dans le traitement du thème, qui relève de l'amplification. En accroissant la polarisation et en supprimant les nuances, l'auteur rend caricaturales les figures du *vir prudens* et du courtisan, et tend à critiquer, de manière plus implicite, ce clivage systématique. En outre, la connotation biblique du bon face au méchant rappelle le combat du bien contre le mal. Cette opposition est pervertie ici, comme une reprise du lieu commun du monde à l'envers « inversé » une nouvelle fois, par rapport à notre série textuelle. En effet, l'homme bon ne récolte pas les fruits de son comportement exemplaire, « *que el bueno pierde el fruto del ejemplo* » (vers 12). Se retirer produit donc l'effet inverse de celui escompté. Il en va de même pour l'homme

²⁷³ GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, éd. cit., p. 43.

mauvais qui bénéficie, dans la solitude d'une forme d'impunité laissant libre cours à l'assouvissement de ses actes délictueux : « *y el malo es delinvente sin testigo* » (vers 14).

Ici, l'espace discursif du sonnet se prête donc à une réécriture de la norme qui en détourne le postulat initial sur un plan doctrinal et moral. Aussi ce texte participe-t-il d'une réactivation du motif au XVII^e siècle prenant le contre-pied de sa signification initiale. Cependant, une telle réinterprétation, antagonique sur un plan sémantique, est obtenue par le biais de glissements discrets, de menues variations dans la lettre du texte, sur le thème lexical du motif littéraire. Ainsi, l'analyse du sonnet confirme le diagnostic d'Antonio Carreira, sur la grande connaissance des textes du thème de la vie retirée du monde, d'une part, et sur les attentes des lecteurs, d'autre part. Il s'avère que son auteur, homme à la brillante carrière administrative, poète à ses heures perdues, maîtrise finement tant la poésie contemporaine que celle de ses prédécesseurs. Il joue et se joue donc des codes, *imitant* en défaisant la perspective morale, *inventant* en réutilisant pourtant le langage poétique qui fait sa spécificité.

III. 3. De l'*inventio* et de l'*imitatio* : une voix poétique et sa voie

Le corpus de trois textes que nous avons sélectionnés dans cette partie atteste la variété et la multiplicité des voies morales envisagées et des voix poétiques en présence, ainsi que la difficulté d'établir, pour celles-ci, un unique classement chronologique ou thématique. Nous sommes, en effet, davantage en présence d'un faisceau de textes, cette fameuse « *colmena horaciana* » diffuse mais reconnaissable, que d'une chaîne textuelle, dont chaque composition serait un maillon et déterminerait un avant ou un après. Il est néanmoins certain qu'un auteur peut marquer son temps de son empreinte poétique : nous pensons ici, bien sûr, à Luis de Góngora, et à la polémique des *Soledades* en 1613. Suiveur ou détracteur, nul poète, à cette époque, ne pouvait ignorer l'œuvre et ses répercussions.

Au-delà des questions d'influence mutuelle, le poème est à lui-même sa propre référentialité : celui de la voix poétique. Or, c'est dans cet espace de l'intime, de l'individuel que le thème et ses lieux communs évoluent, la réitération étant un vecteur de mobilité thématique et stylistique : chacun ajoutant sa part de création, de re-création à l'édifice textuel. Voici donc trois auteurs, à notre avis, les plus marquants, révélateurs de cette part irréductible d'un moi

poétique façonné par une tradition littéraire séculaire et, tout à la fois, par l'expérience d'un quotidien particulier.

Le premier d'entre eux, Pedro Espinosa, adapte le thème moral aux circonstances de sa retraite, alors qu'il est devenu Pedro de Jesús, et converse, dans une solitude des plus intransigeantes, avec Dieu et les acteurs des frondaisons de son jardin. Nous avons détaché de l'œuvre du second poète, Bartolomé Leonardo de Argensola, son *Epístola a don Fernando de Borja*, car, à sa façon, la composition emporte le thème sur un autre terrain : celui d'un ami « rustique », tenant lieu et place de voix poétique, mais également vers une perspective morale différente annulant l'irréconciliable dichotomie entre *aldea* et *Corte*. Enfin, considérée unanimement par la critique comme la meilleure manifestation poétique du thème, nous terminerons, pour ces mêmes raisons, ce chapitre par une réflexion sur l'Épître morale à Fabio (bien qu'elle ne soit pas la composition la plus tardive des trois) qui s'avère, à bien des égards et à divers titres, un texte à part, dans sa portée démesurément mesurée.

III. 3. 1. Pedro Espinosa, poeta pincel, et la solitude de son jardin

Le personnage de Pedro Espinosa fascine autant que son œuvre. Il a entretenu des liens avec les différents cercles poétiques, le sien, celui d'Antequera, mais aussi le sévillan, entre autres, et a côtoyé les plus grands poètes. Fort de cette expérience, il se lance dans la réalisation de sa célèbre anthologie, les *Flores de poetas illustres* (collectés en 1603 et publiés en 1605). Une telle entreprise ne fut pas sans difficultés, à une époque où les prérogatives *auctoriales* n'en sont qu'à leurs balbutiements. La biographie de Pedro Espinosa révèle un homme qui, en plusieurs occasions et de différentes manières, a tenté de faire de la pratique poétique un idéal de vie. D'ailleurs, Francisco Rodríguez Marín, dans ce style poétique qui le caractérise, associe la biographie et la poésie de l'auteur de la *Fábula del Genil* :

Faltaba a Pedro Espinosa elegir el sitio en que hubiese de poner en ejecución su plausible pensamiento, y poco tiempo tardó en hallarlo. [...] En aquella pintoresca altura en la que la pródiga naturaleza extremó sus galas y desde la cual se dilata absorta la vista por amplísimo horizonte y divisa a Antequera no mayor una bandada de palomas que descansa en mullido prado, hubo hasta la última década del siglo XVII una pequeña ermita denominada de Santa María Magdalena. A cortos trechos de este humilde santuario, en tres casitas que semejaban salpicaduras blancas del azulado monte, guarecíanse, lejos de las vanidades del mundo, como náufragos arrojados a la orilla por las olas, otros tantos anacoretas, a la orilla por las olas, a

quienes un capellán decía misa y administraba los sacramentos. Empleaban las pausadas horas en la penitencia y la contemplación, y cada cual dedicaba algunas a la labor y el riego de su pobre huertecillo. Sólo Dios, ya terrible, ya plácida y amorosamente hablaba al alma en aquella soledad deleitable²⁷⁴ [...].

Cette immersion dans ce qui a pu être la retraite d'Archidona de Pedro de Jesús, ainsi qu'il se faisait appeler, n'est autre qu'une projection, dans un cadre réel, d'une vision idéelle de la retraite : « *No quiero más que soledad y Cristo* » (Épître première, vers 32). Ce vers, déjà cité dans ce travail, est programmatique de la perspective anachorétique de l'auteur contrebalancée, dans les deux *Soledades a Heliodoro*, par la profusion de la nature, ainsi que l'explique Juan Antonio Muñoz Rojas : « *Toda la Soledad es un llamamiento a gozar de los encantos que ofrece²⁷⁵* ». Nous ne détaillerons pas l'analyse de ces deux textes dans la mesure où ce travail a déjà été mené de manière exhaustive par Tania Domínguez García, dans son ouvrage *Hermenéutica del discurso poético espiritual en Pedro Espinosa*. Nous nous limiterons à souligner les particularités de l'écriture de la vie retirée du monde dans les deux compositions et relativement aux textes de notre corpus.

L'écriture, dans chacune des *Soledades*, fait preuve d'un syncrétisme indéniable en mêlant les références mythologiques aux références chrétiennes²⁷⁶. L'influence chrétienne, par ailleurs, se conçoit selon une perspective très baroque, à l'image des festivités de la Semaine Sainte. Dans le souffle de la Contre-Réforme, la voix poétique apostrophe le Christ, et au fil de ses interrogations rhétoriques cherche auprès de lui des réponses. Démarche inédite dans la série textuelle, elle conduit une réflexion sur le sacrifice christique et sur l'importance de la pénitence :

*¿Qué es esto, Cristo mío? ¿Yo, en regalo;
¿Vos, anegado en un turbión de enojos,
Cosido con tres garfios en un palo?
¿Yo buscando lisonjas a mis ojos?
¿Yo en opinión de bueno, y Vos de malo?
¿Yo corona de rosas. Vos de abrojos...?*

²⁷⁴ Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Pedro Espinosa, op. cit.* p. 207-208.

²⁷⁵ Juan Antonio MUÑOZ ROJAS, « Trayectoria poética de Pedro Espinosa », *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*, Éd. Francisco López de Estrada, Séville, Universidad de Sevilla, 1953, p. 19-37, citation p. 33.

²⁷⁶ Voir à ce sujet Tania DOMÍNGUEZ GARCÍA, *op. cit.* p. 231-232.

*Mis pasos revocad: de culpa salga
camino os siga; vuestra Cruz me valga. (vers 33-40)*

On reconnaît l'influence biblique dans les notions de bien et de mal détournées, quelques décennies plus tard, ainsi que nous l'avons montré, par Antonio de Solís y Rivadeneyra. C'est bien un dialogue fictif qui s'établit entre le poète et le Christ, décentrant ainsi dans cette strophe l'attention de sa relation avec Héliodore —le nom même d'Héliodore, rappelant celui d'une divinité solaire païenne. Les altérations du rythme dénoncent l'injustice et le renversement des situations : la couronne de roses pour le poète puis celle d'épines pour le Christ sont les symboles d'un monde inique.

La particularité de la voie de Pedro Espinosa se manifeste dans l'idée selon laquelle la vie retirée offre un moyen de se retrouver en Dieu, comme le rappelle Arthur Terry, « *He pursues solitude as a meaning of coming closer to God*²⁷⁷. ». La conversation tronquée avec le Christ, n'est pas le seul passage où la voix poétique marginalise le duo d'interlocution Héliodore / Hortensio. En effet, la *Canción en alabanza de la Virgen*, dernière unité de sens du poème, recentre l'échange entre la voix poétique et la Vierge, ramenant à elle-même sa propre solitude, comme l'explique dans les propos suivants Tania Domínguez García :

*Precedida de la octava XIX, la Canción en alabanza de la Virgen marca una inflexión en la diégesis narradora: de una segunda persona sobre la que eran proyectadas las imágenes eclógicas (Heliodoro), abandonando a su interlocutor ha desaparecido; el carácter propiamente epistolar ha ido girando hacia un lirismo bucólico propiamente solitario: la Epístola ha sido translucida en Soledad*²⁷⁸.

Pedro Espinosa dépasse le cadre générique de l'épître, qu'il actualise en glissant vers un « lyrisme bucolique » et solitaire, comme le prouve la double dénomination des textes : « *Epístola* » et « *Soledad*²⁷⁹ ». Encore une fois, la possibilité d'une théorie des genres ou formes poétiques est mise à mal, et l'épître, genre très libre, se détache de plus en plus de sa fonction première, à savoir la correspondance. De même, les tercets sont régulièrement délaissés dans les compositions à venir au profit de strophes de huit vers.

²⁷⁷ Arthur TERRY, « Pedro Espinosa and the Praise of creation », *Bulletin of Spanish Studies*, XXXVIII, 1961, p. 127-144, citation p. 142.

²⁷⁸ Tania DOMÍNGUEZ GARCÍA, *op. cit.* p. 226.

²⁷⁹ Sur cette dernière partie du texte voir le chapitre intitulé « de Epístola a Soledad », *ibid.*, p. 302-313.

En complément des variations sur le genre de l'épître, il n'est pas dénué d'intérêt de scruter le travail de réécriture mené par Pedro Espinosa entre les deux versions, celle de l'Épître dite « *primera* » et celle de la « *segunda* ». Nous avons déjà mentionné, plus haut, la gradation dans l'idéalisation du lieu de la retraite. De plus, la figure de l'interlocuteur tend à disparaître malgré une invitation renouvelée à « *un interlocutor que se va desdibujando hacia la absoluta exclusión*²⁸⁰ ». Sur ce point, Pedro Espinosa semble évoluer dans une mouvance plus globale de disparition du destinataire. En réalité, il apparaît, de notre point de vue, que le fait de resserrer son approche de la solitude sur une conception morale plus proche du stoïcisme met à distance du locuteur. Celui-ci, moins impliqué émotionnellement que dans la première version, éloigne à son tour l'interlocuteur, Héliodore, alors uniquement mentionné dans le titre. La charge émotionnelle est d'autant moindre que, du point de vue biographique, le poète appartient déjà à la cour du Duc de Medina Sidonia, située à Sanlúcar de Barrameda²⁸¹. À l'inverse de la tendance générale baroque, le langage poétique fait montre de plus de modération et tend à supprimer les ruptures dans le rythme²⁸². De la même manière, l'empreinte chrétienne est minorée cédant du terrain à la réflexion stoïcienne, exposée par la pensée de Sénèque :

*El mundo cristiano ha sido desplazado por el estoicismo. En una corriente inversa al movimiento quevedesco, que cristianiza progresivamente su discurso despojándolo de los más comprometidos principios senequistas, Espinosa sustituye la figura del cristiano por la del Sabio. [...] Las lecturas cristianas han sido abandonadas por las Cartas morales de Séneca y los tratados estoicos: Cristo ha desaparecido de la escena, emergiendo compensatoriamente la figura del Sabio*²⁸³.

Pedro Espinosa semble suivre sa propre voie, en tant qu'individu, que poète et que voix poétique. On constate son effort pour adapter les lieux communs aux circonstances contemporaines de son époque. À titre d'exemple, dans la strophe suivante de la première *Soledad*, éminemment conceptiste, nous pouvons relever le *locus* du médecin achevant ses

²⁸⁰ *Ibid.* p. 318.

²⁸¹ « *[H]ombre solo en la Corte, compone esta segunda Soledad* », Juan Antonio MUÑOZ ROJAS, art. cit., p. 36 (citation également présente dans l'ouvrage de Tania DOMÍNGUEZ GARCÍA, *op. cit.* p. 318).

²⁸² À ce sujet, nous citons de nouveau Tania Domínguez García qui compare le rythme entre les deux textes. Selon elle, du premier au second « *la bimetración, las correlaciones, la celeridad versal se han suspendido definitivamente, y el tono pierde agilidad, resolviéndose en un estilo subordinado que se aproxima al prosaísmo del Salmo de penitencia.* » *Loc. cit.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 317.

malades au lieu de les soigner. Dans cet extrait, il s'agit des médecins indiens, « *caribes* », sorte de vaudous :

*Nueve meses comido había la muerte,
cuando naciste, de tu edad florida,
y menos vivirás cuanto más vives,
dando en manos de médicos caribes.* (vers 13-16)

Ces quatre derniers vers de la deuxième strophe composent une seule phrase et unité de sens. Elle est fondée sur un paradoxe qui emploie le conceptisme jusque dans la syntaxe. Le *topos* du *fugit irreparabile tempus* à l'origine du *concepto* se déploie selon l'opposition vie / trépas. En effet, le lecteur est habilement conduit vers la clause du huitain, dans un élan, presque un empressement, comme il est de coutume, dès lors qu'il est fait référence au temps qui passe. Pourtant, le poète n'a pas recours aux synalèphes, aux asyndètes, ni aux enjambements d'usage. Le final de chaque vers est rehaussé d'une ponctuation brève, et la strophe se conclut sur un point final. En réalité, il importe de considérer ces « quatrains » comme comme six hémistiches imbriqués puis un vers final : par le truchement d'une dislocation de la syntaxe, le poète met en place une hyperbate qui court du vers 13 au vers 14. La construction usuelle serait la suivante : [*cuando naciste,*] [*la muerte había comido*] [*nueve meses*] [*de tu edad florida*]. Ces déplacements syntaxiques forcent le lecteur à une progression rapide vers la fin des deux premiers vers afin de reconstruire le sens de la phrase : de la sorte, la lecture est précipitée à la manière du temps qui s'échappe. De plus, ils favorisent la mise en exergue, en fin de vers, des contenus sémantiques clés : comme « *muerte* » qui s'oppose ainsi, en position finale, à « *vives* » ; ou bien ils polarisent la dimension chronologique au début de vers (« *nueve meses* » et « *cuando...* »). Afin de ne pas entraver le flot continu, ces deux premiers vers se prolongent dans le distique suivant. Tout d'abord, grâce à une résonance vocalique : la trame de « *cuando naciste* » (uao aie) se répète dans l'hémistiche « *cuanto más vives* » (uao a ie), faisant office de transition. Puis, grâce aux réseaux sémantiques de la mort et de la vie. En effet, le champ lexical de la mort (et de ses adjuvants) est fédéré par la sonorité nasale bilabiale [m] —qui jalonne de nombreux autres champs sémantiques dans le corpus (la femme, l'amour, la terre maternelle : « *meses* », « *comido* », « *muerte* », « *más* », « *menos* », « *manos* », « *médicos* »). Enfin, entre les vers 14 et 16, l'occlusive sonore dentale [d], à intervalles réguliers, scande le vers lui octroyant une progression saccadée : « *cuando naciste, de tu edad florida,* » / « *dando en manos de médicos caribes.* ».

Le paradoxe du vers 15 fait sens dans la mesure où tout ce qui est vécu n'est plus à vivre. Cet amer constat pourrait justifier le fait que le premier hémistiche (6 pieds), s'il énonce un raccourcissement du temps restant à vivre, occupe davantage d'espace que le second (5 pieds), de même pour la symétrie entre « *menos vivirás* » et « *más vives* ». Les médecins exotiques (caribéens, terme dont l'origine étymologique est liée, par déformation (*cariba* > *caniba*), au terme cannibale) et leur paganisme inquiétant achèvent leurs patients, dans ce vers, sans pause à la césure, se précipitant vers la fin du huitain.

Voici que dans le second texte, la *Soledad Segunda*, le lieu commun du médecin assassin est abandonné au profit de la simple mention des Caraïbes. Pour une fois, les Indes, ici les Caraïbes, n'ont pas le monopole du danger. La mort se diffuse partout et en toutes choses :

*Espera en todas partes a la muerte,
pues en todas te espera: no en caribes
sólo está o en veneno, mas advierte
que está en todos los gustos que recibes.*

*Hasta en tu propia vida se convierte,
pues menos vivirás cuanto más vives:
fiero ladrón pues antes que nacieses,
te había robado ya nueve meses. (vers 73-80)*

Dans cette strophe, la syntaxe et le placement des mots ont leur importance dans la mesure où ils servent le signifié : exprimer l'aspect omniprésent de la mort. Cette omniprésence se déploie donc par une approche superlative de l'espace renforcée par la structure en chiasme « *Espera en todas partes* » / « *en todas te espera* ». Le *concepto* se glisse ici dans le changement de rôle entre les sujets et les compléments : l'interlocuteur est le sujet de la première occurrence du verbe *esperar*, et la mort, celui de la seconde. Pour autant, la graphie du verbe reste exactement la même, trahissant l'implacable réciprocité de cette attente. De ce fait, il est davantage question du caractère inopiné mais inéluctable de la mort que de la fuite du temps. Voilà pourquoi, dans une première vaine tentative, il est question de la repérer : le verbe « *estar* », à cette fin, revient par deux fois. Dans la première, celui-ci est encerclé par les compléments de lieux : « *no en caribes / sólo está o en veneno* ». La double négation « *no sólo* » confirme l'impossibilité de se prémunir contre la mort omniprésente, ainsi que l'aspect totalisant du vers suivant « *está en todos los gustos* ». L'idée fournit alors la transition parfaite

pour reprendre le conceptisme très spectaculaire de la première *Soledad* que nous avons étudiée plus haut, entre la vie et la mort. Néanmoins, le conceptisme aboutit, cette fois, à une version encore plus imagée de la mort, incarnée en « voleur de vie ». Au moment de la vie fœtale, antérieure même au point de départ de l'existence, le compte à rebours mortel est, pourtant, déjà enclenché. Ce paradoxe absolu d'une vie à venir qui se consume déjà justifie le point de départ du *concepto* dans la première version de l'Épître à Héliodore (« *Nueve meses [...]* ») tandis qu'il conclut, dans l'acceptation et le fatalisme, le huitain de la seconde.

L'inscription du moindre plaisir dans sa finitude est une vision en tous points sénèque. La référence aux Caraïbes, à des fins différentes dans chaque version, fait état de l'effort de Pedro Espinosa pour actualiser les lieux communs, mais surtout ses meilleurs *conceptos*, dans son œuvre et entre ses compositions. Enfin, nous en avons déjà parlé, la particularité du langage poétique de Pedro Espinosa transparaît surtout dans sa capacité à dépeindre une nature luxuriante qui semble déborder du cadre des strophes, célébrant un jardin, espace de la nature domestiquée. Ce jardin devient lieu de vie, espace de la retraite en interaction avec son occupant, dans une perspective proche des jardins de Luis de Góngora dans ses tercets de 1609.

Ces deux compositions en tant que travail de réécriture du thème par un même auteur sont uniques dans le corpus. Bien que le statut d'anachorète abandonné au profit de celui de courtisan puisse être perceptible entre les deux textes, le point essentiel, pour nous, réside davantage dans l'évolution non pas sociale de l'auteur mais philosophique de la voix poétique. Cette dernière, sans pour autant abandonner la doctrine chrétienne, ajoute à sa réflexion la substance de la morale stoïcienne. Du déchirement baroque de la syntaxe, elle tend à plus d'équilibre et de fluidité dans la seconde composition, en intégrant Sénèque, son style et sa pensée, à un échange, bien que paradoxalement distendu, entre lui-même et son interlocuteur-mécène. Il ressort donc finalement que, parmi les plus grandes compositions sur l'idéal de vie retirée du monde, figurent celles d'hommes aux prises avec leur existence et ayant choisi de suivre leur protecteur — nous pensons à ces deux Épîtres de Pedro Espinosa, bien sûr, mais aussi à l'Épître morale à Fabio d'Andrés Fernández de Andrada. Le prestige de leur plume les ayant, peut-être, ironiquement, favorisés dans l'acquisition d'un tel statut.

III. 3. 2. Bartolomé Leonardo de Argensola réinvente le genre, réunit les contraires en conciliant le retour au texte-source et l'actualisation du modèle horatien

L'Épître à don Fernando de Borja contient un paradoxe des plus surprenants : en effet, si l'on observe le tableau des lieux communs identifiés dans les œuvres du corpus (volet n°2), celle-ci les rassemble quasiment tous, pourtant il y manque plusieurs clichés formels comme le stéréotype verbal du *beatus ille*, par exemple. Nous avons donc recherché les particularités stylistiques de ce texte a priori presque en tous points conforme à l'imaginaire attendu dans la thématique. Nous avons constaté que la composition se démarque tant du point de vue de la syntaxe que de celui de la situation d'énonciation. Le genre même de l'épître s'adapte en une composition polymorphe du fait de l'enchâssement de récits dans les récits à la manière des poupées russes. Enfin, et nous commencerons par ce point, l'antagonisme auquel, lecteurs, nous sommes désormais si familiers, arbore des nuances nouvelles et converge vers une trinité inédite : la campagne, la ville et la cour.

La composition date de 1621²⁸⁴, elle s'adresse à don Fernando de Borja, vice-roi d'Aragon. Ce dernier n'est autre que le frère de Francisco de Borja, Prince d'Esquilache, auteur lui-même de trois textes figurant dans le corpus. Au moment de l'écriture, l'auteur de l'Épître est âgé de soixante ans : à l'instar du texte de Francisco de Quevedo que nous venons d'étudier, il s'agit d'une œuvre tardive, alors qu'il s'est installé à Saragosse, où il résidera jusqu'à sa mort, survenue dix ans plus tard, en 1631. Il s'abandonne, durant cette période de sa vie, à l'écriture, comme l'a fait remarquer José Manuel Blecua :

*Con alguna breve escapada a la Corte, Bartolomé Leonardo vivió en Zaragoza hasta su muerte, con pocos sinsabores y tiempo suficiente para escribir y retocar su obra poética y dedicarse a sus tareas históricas, aparte de asistir al Coro y otras obligaciones del Cabildo*²⁸⁵.

Ces quelques lignes nous permettent d'aborder, dans un premier temps, l'Épître sous un angle biographique. À cette époque, Bartolomé Leonardo de Argensola se dévouait totalement à ses travaux littéraires. Il ne vivait ni à la cour, ni dans un village, mais dans un entre-deux, à la

²⁸⁴ On peut lire, en effet, en bas de page dans l'édition de José Manuel BLECUA, page 71, le détail des annotations en marge du texte manuscrit.

²⁸⁵ *Ibid.*, Introduction, p. XV.

ville. Le texte dévoile l'homme derrière la voix poétique, son quotidien et les corridas ouvrant un biais grâce auquel aborder le thème de la vie retirée du monde :

*Para ver acosar toros valientes
(fiesta africana un tiempo y después goda,
que hoy les irrita las soberbias frentes),

corre agora la gente al Coso, y toda
o sube a las ventanas y balcones,^[LÉP.]
o abajo en rudas tablas se acomoda. (vers 1-6)*

L'incipit surprend, en raison de son caractère quotidien et banal. Le critique se voit, d'emblée, en mesure de situer la composition dans la lignée des épîtres horatiennes au ton familier, reproduisant, en endécasyllabes, l'aspect d'une conversation à une voix. L'occasion d'un tel attroupement offre au poète quelques moments de douce solitude : « *en grata soledad me deja oculto* » (vers 21), condition indispensable pour prendre la plume. Le recteur de Villahermosa est « *oculto* », (adjectif que l'on lit également sous la plume de Vicente Espinel, de Juan de Jáuregui, ou de Lope de Vega) c'est-à-dire hors de la vue de ceux qui l'entourent habituellement, et cet isolement suffit à créer l'environnement d'une retraite. Ainsi, il s'éloigne du *vulgo*, de la plèbe préférant assister aux corridas, métaphore du divertissement. La plume, prolongement de la main du poète, intervient alors en tant que sujet du verbe : « *y obre mi pluma* ». Elle est tenue pour un symbole de l'élévation et de l'élation poétique.

Suite à cette introduction, la voix poétique replace l'Épître au cœur d'une correspondance puisqu'il est fait référence à la dernière lettre de Fernando de Borja, dans laquelle ce dernier le prie de le rejoindre à la cour (« *bien ve que ni se engaña ni me engaña / en persuadirme que a la Corte vuelva* » vers 31-32). La réponse du recteur de Villahermosa est négative donnant ainsi lieu à la démonstration attendue, de la supériorité de la vie retirée sur la vie courtisane. Son âge et sa santé précaire constituent deux arguments convaincants : il n'est pas en mesure de retourner à la cour et lui préfère la solitude (« *ponerlos [los años restantes] pienso en soledad tranquila,* » vers 85).

À ce moment précis de la composition, le poète rompt avec l'antagonisme qui caractérise les textes du corpus : il n'est pas question pour lui de choisir entre la ville et la campagne. Le débat se déplace donc dans la géographie du lieu commun, une fois la cour exclue du champ des possibles. Le poète adapte ainsi le thème à sa réalité d'homme à la santé fragile. En outre,

l'obligation de choisir entre deux pôles antagoniques est dépassée puisque la voix poétique se refuse à une quelconque décision définitive, et veut pouvoir bénéficier, successivement, des bienfaits de la ville et de la campagne :

*No infieras desto que amaré el reposo
estrechado a la aldea, huyendo el trato
a la vida política forzoso.*

*Amarélo, picando el gusto un rato,
para volverme a la ciudad con gana
de jamás retirarme al sitio ingrato:*

*que quien vive en la aldea una semana,
o vive un siglo, o reducir deseá[SE]P[SE]
a desesperación la fuerza humana.*

*¿Quién sufrirá el silencio de una aldea
desde que el sol su agreste plebe envía
[SE]P[SE] a sudar en los campos la tarea?*

*Queda entonces tan sorda y tan vacía,
que ni una voz, y a veces ni un ruido,
suena en las horas útiles del día.*

*Y si sueltas la lengua a grito herido,
por ver si hay gente, el eco lo repite,
y responde en el barrio algún ladrido. (vers 88-105)*

Nous prenons le parti de citer le passage entier tant il diffère sur le plan des idées des autres textes du corpus. Ce « *término medio* », ce juste milieu, prôné par Bartolomé Leonardo de Argensola, n'est-il pas l'idiosyncrasie même de l'*aurea mediocritas* horatienne et de la pensée des stoïciens ? Il annonce, tout du moins, une profonde connaissance de soi et de l'homme en général qui entrevoit dans le changement, la condition du bonheur. C'est également la liberté et le bon sens qu'il défend dans ces tercets : en refusant la contrainte thématique de choisir entre *corte* et *aldea*. Le discours sur l'ennui et le vide de la campagne rejoint, en partie, le texte d'Antonio Solís y Rivadeneyra. Le sonnet, « *Contra la Soledad* »,

renversait le point de vue sur le thème mais n'en défaisait pas le caractère antagoniste (« *en ese no hacer nada* », vers 9) et définitif du « *retiro* ». La ville, sa ville de Saragosse, encadre ce juste milieu, dans la géographie distincte de la cour et de la campagne :

Nuestra ciudad gentil, de ingenios llena,

(1), 4, 6, 8, [10]

lo retira, lo ocupa y lo divierte,

(3, 6, [10])

alternando el alivio con la pena;

(3, 6, [10])

(vers 109-11)

L'équilibre naît de l'alternance, voilà l'idée défendue dans ces vers qui, par leur composition même, épousent cette notion d'équilibre dans l'alternance : le tercet comprend un vers saphique et deux mélodiques. De plus, le rythme binaire des premier et dernier vers contraste avec le *tricolon*, fournissant au lecteur la clé du bonheur en trois verbes, « *retirar* », « *ocupar* » et « *divertir* ». Le gérondif « *alternando* », complété des occurrences aux vers 89, « *huyendo* » et 91 « *picando* », ratifie pareillement, du point de vue grammatical, l'idée de mouvement.

Par ailleurs, ce passage n'est pas le seul moment du texte où il est question de l'opposition entre la ville, la cour et la campagne, puisque les vers 118-175 laissent sous-entendre une critique du monde courtisan, inique et hypocrite.

Un deuxième interlocuteur prend la parole au sein même de l'Épître et vient modifier la structure de l'énonciation. Il est introduit en sa qualité d'« *amigo rústico* » (vers 194-195), un ami retiré par la force des choses. Ses paroles, retranscrites entre guillemets, relatent les raisons l'ayant forcé à abandonner la cour pour son « *heredada hacienda* » (v. 376). Ce récit dans le récit est une mise en abyme dont le propos vise à étayer l'avis émis par la voix poétique initiale, celle du recteur. Avis que l'on résumerait à l'assertion suivante : tout choix de vie implique des sacrifices et des regrets car c'est un renoncement. De ce fait, la voix poétique cherche à démontrer que ne pas choisir demeure encore la meilleure des options.

La voix poétique fait part à son destinataire premier de l'invitation reçue par cet ami qui est, d'après lui, l'émule d'Offelus (personnage récurrent des *Satires* d'Horace). Il est très habile d'invoquer le maître Vénusien en créant un héritier à ce laboureur antique. La trame est

d'autant plus complexe que la quotidienneté de l'incipit, le ton familier, dissimulent le filtre poétique et tendent à prêter vie à cet ami. Le laboureur prend la parole et son discours au style direct (les guillemets le prouvent) se déroule en deux temps (du vers 280 au vers 510, puis du vers 535 au vers 615) se déployant ainsi sur un total de 310 vers. Pourtant, l'artifice littéraire genre épistolaire reste patent dans la mesure où ce discours, qui est censé être fidèle aux paroles originales, n'a pu être prononcé en vers, et le poète n'a pu s'en souvenir textuellement. Un tel constat peut sembler évident, néanmoins il sert à rappeler à quel point l'épître en vers a évolué sur un genre protéiforme mêlant des informations personnelles et intimes au récit à l'invention. En tentant de duper le destinataire et le lecteur, dans la mesure où ce récit abrite un autre récit (celui de la renarde), il détourne les lecteurs de la fonction poétique du texte, puis de la fonction communicative de la lettre, pour l'immerger dans une lecture située sur un registre fictionnel. Pour une meilleure compréhension, nous avons souhaité schématiser la structure des différentes strates énonciatives de l'Épître dans le tableau suivant, afin de saisir, sur l'espace d'une page, la trame multiple de ces 619 vers :

SITUATION INITIALE - RÉCIT-CADRE (v. 1-34) : l'Épître est ce dialogue non correspondu entre Fernando de Borja et Bartolomé Leonardo de Argensola. C'est l'été, toute la ville est réunie aux arènes de Saragosse, et l'auteur de l'Épître en profite pour écrire au calme. Il fait référence à la dernière lettre de son correspondant et à son invitation à le rejoindre.

DISCOURS MORAL fondé sur son expérience (v. 35-177) : le recteur refuse l'invitation et argumente : il est fatigué et souhaite vivre « *en grata soledad* ».

=> Cependant vivre à la campagne est agréable si cela ne dure qu'un temps, sinon la solitude est insupportable.

=> La ville est le lieu où l'esprit trouve le plus d'occupations

=> La cour et les lieux de pouvoirs (Naples, par exemple) sont le royaume d'un « *privado* » inique (v.158).

RÉCIT-CADRE : Bref retour à la situation d'énonciation initiale (v. 178-183)

1^{ER} RÉCIT ENCHÂSSÉ (v. 184-229), La voix poétique décrit son hôte et le lieu de son séjour, près du mont Edulio. Il est un personnage horatien :

« *Allí se ajusta bien con el modelo / del cuerdo labrador que pinta Horacio, / con poética voz, llamado Ofelo;* » (v. 199-201)

Son rapport ambigu entre les pôles antagonistes de la cour et de la campagne est d'emblée mis en avant :

« *y aunque grato a la Corte y a palacio, / prefiere las verdades naturales / del campo, adonde vive más de espacio,* » (v. 202-204)

Après cette pause descriptive, la voix poétique reprend le cours de son récit :

« *Llegamos, pues, alegres y joviales / de mañana, y habiéndolo él sentido, ocurrió diligente a los umbrales;* » (v. 205-208)

Aux vers 262-279, il est fait mention d'une conversation au cours de laquelle son hôte a manifesté le désir de retourner à la cour :

« *En una que mostró hablar con deseo / de la Corte (a lo menos con ternura),* » (v. 262-263), c'est l'élément déclencheur des récits suivants.

2^e RÉCIT ENCHÂSSÉ (v. 280-510), sur demande de ses interlocuteurs, il raconte pourquoi il a quitté la cour :

« *le preguntamos, sin buscar rodeo, / [...] / nos dijese la causa verdadera^[11] / que lo redujo al trato solitario.* » (v. 264, 269-270)

=> Le récit de son expérience s'accompagne des lieux communs du *Menosprecio de corte*. (v. 280-376)

=> Le retour dans son « *hereditaria hacienda* » constitue le point de départ du motif de la vie retirée à la campagne avec ses lieux communs récurrents. (v. 376-474)

Retour au récit de la conversation des trois amis. Le laboureur reconnaît qu'il lui arrive d'être nostalgique « *Confieso que a las veces ando triste* » (v. 475).

Dans ce cas-là, il tente de ne pas penser à la cause de ses malheurs. La projection poétique du recteur commente à celui-ci sa décision de se retirer : il la juge extrême « *[No] dejará de juzgarse [su ausencia] por exceso* » (v. 513). Son interlocuteur invoque le principe de prudence.

RÉCIT-CADRE : La voix poétique revient à la situation d'énonciation initiale, et s'adresse à son destinataire, Fernando de Borja :

« *Mas yo agora, como él cerró aquel día / con un cuento vulgar sus digresiones, / ¿no podrá a su tenor cerrar la mía ?* » (v. 532-534).

3^e RÉCIT ENCHÂSSÉ (v. 535-615) : Ce récit s'apparente à une fable. Il n'a plus aucun lien avec la situation d'énonciation du départ et pourrait être parfaitement isolé du reste du texte. La fable est déclenchée par l'argument précédent que la prudence fait loi. Elle a valeur d'*exemplum* et raconte l'histoire de l'homme prudent attendant que son renard domestiqué, en écoutant le bruit de l'eau sous un fleuve gelé, détermine s'il est prudent ou non de passer.

Le laboureur dégage une morale de cette fable et l'applique au contexte de sa conversation avec les deux autres hommes :

« *Yo con la plebe, que su ejemplo espera, / proseguiré el pasaje, pero hollando / los sagaces vestigios de la fiera.* » » (v. 613-615)

RÉCIT-CADRE - CLAUSULE (v. 616-619) : Par un procédé de rétrogradation, la voix poétique du recteur reprend la conclusion du 3^e récit enchâssé, celui de la fable, et se l'approprie : « *Así acabó, y así, dulce Fernando, / digo también, con paz de mi recelo, / que a tu servicio iré a la Corte, cuando / otros den gracias a la fe del hielo.* » En renvoyant à la demande initiale de son correspondant, elle conclut l'Épître, dont les strates avaient pour but d'étayer la réponse à cette première sollicitation (épanadiplose).

L'écriture épistolaire (situation de communication), l'écriture morale et argumentative, et les différents récits forment un tissu poétique. L'enchâssement consiste en réalité en un va-et-vient entre les strates discursives. Sous la plume du Recteur, la portée morale délaisse la dualité traditionnelle *corte / aldea* pour une triade (ville / campagne / cour) et renouvelle la notion même de retraite : ce n'est pas tant la géographie qui fait sens, mais tout particulièrement l'acte de se retirer d'un lieu ou d'un autre afin d'éviter, tour à tour, les tracasseries ou l'ennui. Le discours philosophico-moral surgit à la suite de l'évocation du passé de la voix poétique, mais aussi du passé de l'ami retiré. La digression philosophique naît donc du récit à la première personne et se trouve validée par l'exemple biographique de chacun, à la fois cause et conséquence dans la démonstration : *el escarmiento*, thème du texte quévédien, est mère de prudence et fondement même de l'argumentation. Il est désigné, avec justesse, en ces termes, aux vers 136-138 :

*El escarmiento es hijo de los años
mal advertidos, que nació en provecho
del que descubre antídoto en sus daños*

Ce thème de l'*escarmiento* est partagé par le poète et le laboureur. Sont donc mises en parallèle les digressions de l'un et de l'autre. C'est pourquoi, le troisième récit est configurée, à la fois, comme la conclusion du discours du laboureur et comme celle de l'Épître du recteur qui l'emprunte à son ami (nous renvoyons aux vers 532-534 cités dans le tableau précédent). Le degré d'enchâssement de cette fable diffère donc suivant qu'on la considère comme la conséquence du second récit enchâssé ou bien comme une digression de l'auteur avant de terminer sa lettre.

Enfin, cette lettre n'est pas une invitation adressée à Fernando de Borja mais la réponse à une requête de ce dernier : que le poète rejoigne de nouveau la cour. Chacune des strates du texte, même si le rapport à la demande initiale n'est pas constamment rappelé, a donc pour fonction de corroborer cette réponse. Ainsi, dans la clause, la visée initiale de ces récits dans le récit est rappelée couronnant la construction de l'épanadiplose. Visée initiale qui consiste à expliquer, par la prudence et les blessures de l'expérience (*el escarmiento*), un refus de s'installer à la cour.

Le quatrain final, pour les auteurs de l'ouvrage intitulé *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, ne rejoint pas autant la tradition horatienne que le reste de la

composition et s'oppose au quatrain clausulaire de l'Épître morale à Fabio²⁸⁶. Cependant, nous pensons que les deux poètes baroques apportent tous deux à leur démonstration un caractère prescriptif et définitif, bien que sur deux tons différents. Du *final con fuerza* de l'Épître morale à Fabio se dégage une grave solennité, tandis que l'approche plus légère, décalée et quelque peu cynique de la voix poétique ici, moyennant une référence à la fable de la renarde, renvoie, avant tout, à l'amicale situation conversationnelle du début et à son contenu anecdotique (dont témoigne l'évocation de la corrida). Sur ce point, le final peut être qualifié d'horatien, dans la mesure où il fait référence à la quotidienneté des interlocuteurs « en absence ».

L'hôte, dans sa campagne proche du Moncayo²⁸⁷, offre à ses invités (le recteur et un ami fidèle), à l'occasion d'un retour sur le parcours qui l'a amené à se retirer, un discours philosophique au sujet de la vie de cour et de la vie rurale. Bien qu'il condamne la cour et loue la richesse morale que lui garantit son existence actuelle, il partage ses hésitations et le vide qu'il ressent parfois (hésitations mentionnées aux vers 475-477 cités dans le tableau précédent). Alors, il tente de se persuader du bien-fondé de sa décision et grâce à « *un engaño* » remédie à ses doutes :

*Pero cuando me aprieta esta congoja
soy de un engaño fácil socorrido
que me alienta el espíritu y la afloja* (vers 478-480)

Dans le champ sémantique duel des textes du corpus, les termes de « *congoja* » et de « *engaño* » sont propres au mépris de la cour et n'appartiennent pas à cette géographie de la retraite. Le rapport à chacune de ces réalités antithétiques fluctue et, conséquemment, les prédicats métaphoriques et lexicaux, expérimentent ce même va-et-vient à l'intérieur des récits des acteurs de l'Épître. Une strophe attire notre attention et illustre notre propos. La voici :

*Ya que piense, en afanes lo convierto,
de cuya infelizísima agonía
vive privilegiado mi desierto* (vers 484-486)

²⁸⁶ Rosa María MARINA SÁEZ, Pedro PEIRE SANTAS, Juan Carlos PUEO DOMÍNGUEZ, Estela PUYUELO ORTIZ, *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga Y Fierro Editores, 2002, p. 132-133.

²⁸⁷ Le poète s'autorise une digression autour de la toponymie du lieu, déplaçant ainsi l'intérêt du lecteur de la perspective morale vers le plaisir du récit. De la sorte, il alterne le fameux *delectare et docere* de l'Art poétique horatien.

Le « *desierto* » fait référence, dans de nombreux cas, dans notre corpus, à des lieux où celui qui se retire se place dans une perspective ascétique. L'anachorète emportant avec lui ses peines (notamment amoureuses, comme il été évoqué dans l'élégie de Fernando de Herrera) et ses blessures (celles irrémédiables d'un homme échaudé, « *escarmentado* »), n'est pas en mesure de jouir du bonheur que proposent son refuge et la nature environnante. Une nature pourtant extrêmement généreuse à en croire les près de cent vers consacrés à célébrer le lieu et ses prodigalités (v. 376-474). Le choix d'un tel substantif « désert », accompagné d'un adjectif possessif renverse à lui seul la perspective établie du mépris de la cour et de l'éloge de la vie rustique.

En s'appuyant sur les techniques et les lieux communs du thème, le poète déconstruit les antagonismes, les adoucit, les complexifie, les rend même inopérants. C'est toute la tension du texte qui fait état de la connaissance de l'auteur du thème de la vie retirée du monde, de ses enjeux et des lieux incontournables, l'*ars*, mais aussi d'un renouvellement de la perspective philosophique et stylistique d'après une expérience personnelle et selon ses propres règles, l'*ingenium*. Il semble, à travers cette composition, saisir la condition de l'homme, même si pour cela, il s'éloigne du traitement attendu du thème. Par ailleurs, son « ami » Offellus, ne peut être cantonné dans aucune des figures imposées : il est laboureur, certes, mais c'est un ancien courtisan. Cette double identité rend le personnage plus dense et transcende le cliché de l'homme rustique n'ayant connu autre chose que sa « *choza* », tel le personnage de Juan de Arguijo, Eumelos. Il cultive des champs (« *los campos que cultivo* » v. 385), il chasse, puisque à son menu figure du gibier (« *carne de fieras que este monte cría* » v. 415) mais élève également des troupeaux (« *un cabrón, que abre el paso a su rebaño* » v. 427). Il est à la fois un homme campagnard, une reprise du modèle horatien (« *Allí se ajusta bien con el modelo / del cuerdo labrador que pinta Horacio* » v. 199-200), un courtisan repent (plus ou moins, d'ailleurs) et un homme savant, cultivé, vivant « *en docta soledad* » (v. 240). Comme dans aucun autre texte de la série textuelle, sont détaillés, aux vers 241-261, les domaines dans lesquels il excelle : l'histoire, la politique, la poésie lyrique et satirique. Cette figure fait la synthèse de toutes les autres figures retirées : ancien courtisan, homme de lettres et agriculteur tout à la fois, dans l'optique de révéler les diverses tensions en jeu avec l'idée de vivre retiré du monde. Le style de celui que l'on a considéré comme le plus horatien des poètes de son époque suit les préceptes du maître sur ce point que la dialectique *res / verba* se solutionne toujours au profit de l'argument. Dans cette écriture qui préfère la sobriété au déchirement, les tensions ne se résolvent pas dans la mise en opposition, au sein d'un même

vers, ni entre deux strophes, de deux univers antagoniques. La conversation entre non pas deux mais trois amis au Moncayo devient l'occasion, plutôt que de mettre en scène un débat, d'écouter les doutes d'un personnage qui, dans sa présentation, semblait incarner le parangon de l'homme retiré et éclairé. De plus, le narrateur, la voix poétique du poète après la digression de son ami, juge excessive la décision de ce dernier. Ne répondant pas aux attentes générées par la série textuelle, Bartolomé, celui-là même qui refuse de retourner à la cour, conseille son ami d'y retourner. Il avance pour cela, un argument inédit :

*Que volviese a la Corte y no negase
su industria a la república, y que luego
la rústica vivienda licenciase. (vers 520-522)*

Son absence est une perte pour la gestion des affaires de l'État. Il lui suggère de suivre en quelque sorte son exemple, en ne projetant pas de s'installer de manière définitive dans sa retraite.

L'insertion de récits enchâssés, l'élargissement de l'ambivalence cour / campagne et la résolution de ne pas opter définitivement pour un lieu en faveur d'un autre, instaure une écriture privée des tournures antithétiques et autres recours stylistiques que l'on a auparavant identifiés dans les textes du corpus. Nous sommes donc ici en présence d'une composition à part, qui cerne l'humanité dans ses paradoxes, rapprochant au plus près le thème de la vie retirée du monde de la réalité des hommes, et la voix poétique de l'homme, Bartolomé Leonardo de Argensola. À présent, il convient d'aborder le texte « emblématique » de la série textuelle, tout du moins le plus célèbre, c'est-à-dire l'Épître morale à Fabio, en questionnant son rapport aux codes institués à l'époque par la pratique poétique du thème de la vie retirée du monde et apposés a posteriori par la lecture critique.

III. 3. 3. La *Epístola moral a Fabio* ou la modération d'un texte « hors norme »

Cette composition, unanimement reconnue comme étant « *una cumbre* », un sommet de l'épître poétique, mérite que l'on comprenne les raisons d'une telle postérité : elle passe, en effet, pour le texte-clé de la poésie morale du XVII^e siècle. Dans une telle perspective, on analysera cette Épître en partant du constat qu'elle applique au langage poétique ce qu'elle

défend sur le plan philosophique, c'est-à-dire : « *Un estilo común y moderado, / que no lo note nadie que lo vea* ». (vers 173-174).

Derrière cette apparente simplicité, se cachent cependant les jalons d'une réflexion élaborée à l'extrême, mise en avant par une démonstration cherchant à intégrer le lecteur et tendant à l'universel. Enfin, le langage poétique résulte d'un travail d'élaboration minutieux, subordonné à la démonstration. L'équilibre et la clarté de celui-ci évoluent vers une forme de transparence en contre-pied de la tendance baroque, alors naissante. Il est évident qu'une telle écriture vise à l'économie de moyens rhétoriques pour faire advenir un rythme et une élaboration en concordance de plénitude avec le thème traité.

Dámaso Alonso s'attèle, le premier, à l'analyse de ce « monument » de la poésie espagnole, dans un travail nécessaire et exhaustif. Il affirme, après avoir analysé la structure de la composition, que « *la impresión en el lector es que cayó todo en su sitio y con las palabras precisas y exactas que lo tenían que decir. No hay en toda la literatura española otro poema con estos rasgos de serenidad, de contención, de precisión, de felicidad conceptual y expresiva*²⁸⁸ ». Cette transparence du style se caractérise comme étant l'exact opposé de la posture maniériste, relativement en vogue à l'époque de sa rédaction. Le même constat est partagé par Francisco Rico et Juan F. Alcina dans leur étude de l'œuvre dédiée à Dámaso Alonso. Voici leurs impressions fournissant le point de départ de leur réflexion :

*El capitán Andrada posee el don envidiable de acompañar el lenguaje a una música que nos suena cotidiana, casi coloquial, pero que también reconocemos como estilizada y singular. Ni las ideas ni las imágenes pretenden despuntar por la originalidad: las sentimos tan elegantes como llanas, tan reveladoras como asequibles, no insólitas mas en modo alguno triviales, nuestras y sin embargo eminentes*²⁸⁹.

A - Une structure argumentative élaborée mais discrète

Dámaso Alonso propose un découpage de la composition que nous reprenons en grande partie ici. Comme dans les autres textes du corpus, l'apparition d'un vocatif à l'endroit du destinataire facilite le repérage des points stratégiques de la composition. Dans le cas de l'Épître morale à Fabio, nous en relevons quatre : « *Fabio, las esperanzas cortesanas / prisiones son [...]* » (vers 1-2), « *Quiero, Fabio, seguir a quien me llama,* » (vers 115), « *Así, Fabio, me enseña descubierta / su esencia las verdad [...]* » (vers 187-188) et « *Ya, dulce*

²⁸⁸ FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Andrés, *La "Epístola Moral a Fabio", de Andrés Fernández de Andrada*, Éd. de Dámaso Alonso, éd. cit., p. 42.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. IX.

amigo, huyo y me retiro » (vers 202). Ces apostrophes délimitent quatre grands mouvements : une première partie allant du vers 1 au vers 114, une deuxième du vers 115 au vers 186, une troisième du vers 187 au vers 201, et enfin, une quatrième du vers 202 au vers 205, correspondant au quatrain de clausule. Ces charnières caractérisent les points de rupture entre la réflexion philosophique et le retour au présent de narration, c'est-à-dire, à la sphère courtisane du destinataire. Les vocatifs apparaissent donc au terme d'une démonstration concluant sur une métaphore vibrante, point d'orgue de la réflexion. La métaphore fermant la première partie de l'Épître fait référence à la raison comme début et finalité de toute chose : « *sacra razón y pura* » (vers 110) / « *aqueste pecho enciende nueva llama* » et avec elle « *la luz vuelve a arder* ». Le retour au présent de narration a lieu par le biais d'un acte de volition (le verbe vouloir est placé avant même le vocatif au destinataire) : « *Quiero, Fabio, seguir a quien me llama,* » (vers 115). Cette marque d'une volonté indéfectible perdure puisque la partie suivante exalte l'énoncé de son programme de vie. Le troisième vocatif, au vers 187, est l'aboutissement de la démonstration précédente : « *Así, Fabio, me muestra descubierta / su esencia la verdad,* ».

À plusieurs occasions nous avons fait remarquer l'importance des anaphores au cœur de la trame argumentative des textes du corpus. Or, dans l'Épître, un tel schéma n'est pas repérable, de prime abord, afin de ne pas briser la fluidité d'un discours dont les enchaînements relèvent davantage de la sémantique. Le vers 187, introduit, nous le disions, par « *Así* » met, de ce fait, discrètement un terme à la partie démonstrative de l'Épître et inaugure la partie conclusive.

La présence de la conjonction « *así* » mérite d'être soulignée tout particulièrement car les liens logiques du discours argumentatif tendent à la disparition : une asyndète caractérise, en effet, la composition.

Sur ce point, l'écriture de l'Épître diverge de ses textes-source analysés par Marcelino Menéndez Pelayo et identifiés par Miguel Artigas²⁹⁰ ou par Juan A. Sánchez²⁹¹. La suppression des liens explicatifs est une caractéristique propre à l'Épître morale à Fabio. Toutefois, on peut citer au vers 40, la conjonction « *pues* », à valeur consécutive : « *Busca, pues, el sosiego [...]* », aux vers 43 et 45, deux occurrences de la conjonction « *que* », équivalente de « *porque* », à valeur explicative pour la première et causale pour la seconde : « *que si acortas y ciñes tu deseo, / dirás: "Lo que desprecio he conseguido, / que la opinión vulgar es desvaneo"* », elles sont de surcroît subordonnées l'une à l'autre.

²⁹⁰ Miguel ARTIGAS, « Algunas fuentes de la Epístola Moral a Fabio apuntadas por Menéndez y Pelayo », *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, Año VII, n° 3, Juillet-Septembre 1925, p. 270-274.

²⁹¹ Juan A. SÁNCHEZ, « Contribución al estudio de la Epístola moral a Fabio », *Dicenda: Cuadernos de filología Hispánica*, n°13, 1995, p. 263-283.

Au vers 135, la conjonction « *que* » affleure de nouveau, équivalente cette fois de « *puesto que* » : « *que aun esto fue difícil a Epicteto* ». Enfin, la conjonction « *mas* » permet de discuter, vers 142, l’affirmation antérieure : « *Mas no podrás negarme cuán forzoso / el camino sea al alto asiento.* ». Sur les 205 vers que compte l’Épître morale à Fabio, on ne relève au total que cinq conjonctions. Par ailleurs, trois d’entre elles se concentrent entre les vers 40 et 45, c’est-à-dire deux tercets ayant une valeur conclusive, introduisant donc un conseil au destinataire et anticipant même la réaction de ce dernier :

*Busca, pues, el sosiego dulce y caro,
como en la oscura noche del Egeo
busca el piloto el eminente faro;*

*que si acortas y ciñes tu deseo
dirás: "Lo que desprecio he conseguido;
que la opinión vulgar es devaneo".*

La rareté des liens logiques participe de ce maillage argumentatif discret, véritable parti pris d’un « faire poétique » peu ostentatoire. Elle met d’autant plus en relief cet « *Así* » du vers 187 (que nous évoquons quelques lignes plus haut) œuvrant comme pause conclusive intermédiaire, soupir et respiration en début de strophe.

Aussi pouvons-nous résumer de la sorte la structure générale de l’Épître :

PARTIE DÉMONSTRATIVE	1 ^{ère} partie : v. 1 a 114	Arguments visant à inciter Fabio à un changement de mode de vie.
	2 ^e partie : v. 115 a 186	Exposition du programme de la voix poétique afin de suivre le chemin de la Vertu.
PARTIE CONCLUSIVE	3 ^e partie : v. 187 a 201	Reconsidération.
	4 ^e partie : v. 202 a 205	Final: la retraite du poète et l’invitation à Fabio.

Chaque passage d’une partie du discours poétique à une autre s’exécute dans la fluidité. Chaque maillon de la chaîne argumentative est relié par une transition sur le plan du sens, mais également du signifiant. Dámaso Alonso a distingué neuf maillons argumentatifs qu’il nomme « *artejos* » ou « *eslabones* » soit des éléments discrets de jointure et de continuité. Les transitions successives fournissent autant d’occasions de resserrer, sur le plan du signifié et du signifiant, les liens avec le destinataire. En effet, dans les deux premiers vers, « *Fabio, las*

esperanzas cortesanas / prisiones son do el ambicioso muere », le destinataire n'apparaît pas car ne sont révélées que la figure du destinataire et celle du courtisan. Progressivement, les rapports entre voix poétique et destinataire se densifient. En effet, le triangle de l'interlocution se met en place au vers 115, début de la seconde partie du texte : « *Quiero Fabio, seguir a quien me llama* ». Il est composé de la voix poétique « je », son interlocuteur « *Fabio* » et le sujet de l'échange, la troisième personne délocutée ici « *quien [me] llama* ». La marque de la première personne, comprise dans le verbe « *querer* », est donc sujet, mais également complément d'objet du verbe de la complétive « *me llama* ». Les acteurs de l'Épître sont ainsi imbriqués dans l'entrelacs de ce vers marquant.

Le tableau suivant détaille, en fonction des maillons argumentatifs du texte, la disposition des injonctions au destinataire (impératifs ou structure de la défense (« *no* » + subjonctif)), et des conseils dispensés à la 1^{ère} personne du pluriel (en réalité un « je » collectif, celui du destinataire, du destinataire et plus largement de l'humanité). Enfin, on a souhaité insister sur l'impact de la voix poétique, dans une certaine mesure au détriment du destinataire. Bien que se réclamant d'une invitation et de conseils sur le mode de vie que devrait suivre « *Fabio* », la première personne du singulier demeure le centre réel de l'Épître :

MAILLON ARGUMENTATIF	ACCÈS À L'INTÉRIORITÉ DE LA VOIX POÉTIQUE	IMPÉRATIF (et défense) 2 ^e P. SING.	IMPÉRATIF (et défense) 1 ^{ère} P. PLUR	VOCATIF À FABIO
I			X	X
II		X X X		
III	X	X		
IV	X	XX	X X	
V	X			X
VI	X	X		
VII	X			
VIII	X			
IX	X	X		X
X		X		X

Un rapprochement similaire survient aux vers 186-187, où un même triangle de communication se met en place « *Así Fabio, me muestra descubierta / su esencia la verdad [...]* ». Cette fois, la « vérité » représente le thème de l'échange, le destinataire est apostrophé, et la première personne est perçue selon le lien étroit qu'elle noue avec ce concept philosophique. Enfin, dans l'ultime transition ouvrant sur le quatrain de clausule « *Ya, dulce amigo, huyo y me retiro / de cuánto simple amé [...]* », aux vers 202-203, l'imbrication des trois pôles suit une structure identique : vocatif au destinataire, référence à la perception intime de la voix poétique, sujet traité. Cependant, la part dévolue à la voix poétique connaît

une expansion : la superposition des deux verbes au présent (renforcée par le marqueur temporel du présent de l'énonciation « *Ya* »), poursuivie, au vers suivant, par le verbe de la complétive au passé simple, insiste sur les actions de la voix poétique. D'une part, la voix poétique se dédouble (ce qu'elle est résolue à devenir et ce qu'elle fut), d'autre part, « *Fabio* » a cédé la place au vocatif plus affectueux « *dulce amigo* ». De cette manière, l'avènement de l'amitié, tant du point de vue du signifiant que du signifié, atteint son point culminant.

On l'a signalé, Dámaso Alonso, dans son étude préliminaire, propose un découpage du texte en neuf parties. Nous préférons en proposer ici dix. Ce découpage, s'il peut paraître relativement arbitraire ou arithmétique, s'avère un outil important afin de signifier la structure invisible du texte et le travail sur les tonalités, tantôt doctrinales, tantôt affectives régissant la composition. Chaque étape de l'épître repose sur un argument illustré par une image puis conforté dans la conclusion ; ces étapes désignent les maillons de la chaîne argumentative listés dans le tableau ci-dessous :

MAILLON DU DISCOURS	VERS	ARGUMENT	TON, PERSONNES	FONCTION ARGUMENTATIVE	IMAGE
PREMIÈRE PARTIE : INCITER FABIO À ABANDONNER SON MODE DE VIE ACTUEL					
I. <u>Le courtisan s'oppose à l'homme vertueux</u>	1 à 30 10 tercets.	Critique de l'ambition, de sa vanité face à la Fortune toujours adverse.	À destination de Fabio, mais ayant une valeur plus généralement <i>ad hominem</i> .	Introduction : exposition doctrinale dénonçant un fait social. La voix poétique prend acte de la vie que mène son ami.	- « <i>las esperanzas cortesanas</i> » sont des prisons. - Le fleuve <i>Betis</i> devient une métaphore de la fatalité.
II. <u>L'invitation à une retraite sévillane</u>	31 à 57 9 tercets.	Pour trouver le bonheur et le repos, il est nécessaire d'abandonner la cour, cesser d'être l'esclave de son représentant : le <i>Valido</i> (« <i>el privado</i> »)	La voix poétique invoque directement Fabio, par l'emploi des impératifs « <i>ven y reposa</i> », « <i>busca</i> ».	Les injonctions à l'endroit de la figure de l'ami sont la conséquence pratique des arguments exposés dans le I.	- l'amitié dans la mort, - le phare dans la nuit, le rouge-gorge en cage et à l'état sauvage, - La cour est une colonie des vices, - Le courtisan (« <i>augur de los semblantes</i> ») tente de déchiffrer les expressions du visage du <i>privado</i> .
III. <u>Le tempus fugit</u>	58 à 93 12 tercets.	Tout passe et disparaît jusqu'aux plus grandes civilisations. La vie ne dure qu'un jour dont il faut profiter avant de mourir.	On assiste à un élargissement de la portée argumentative. S'il s'adresse dans un premier temps à Fabio « <i>Iguala</i> », en faisant référence aux ruines locales d' <i>Itálica</i> , dans un second temps, le <i>carpe diem</i> , insiste sur l'universalité du message	Le motif de la <i>brevitas</i> affecte tout lecteur, dans son sens le plus large, dans ce qu'il partage d'humanité avec la voix poétique et le destinataire. Le ton est affectif et souligné par des images édifiantes.	- Les ruines d' <i>Itálica</i> , - les civilisations antiques ont périclité, - la vie est fleur d'un jour, - elle ne dure que le temps nécessaire au foin « <i>el heno</i> » pour sécher. - L'image reprise de Manrique, l'être humain est inexorablement conduit vers la mort, comme le fleuve vers la mer, - la mort est une « moisson » inutile, - le temps altère toute chose (« <i>las mudanzas del tiempo</i> »).

MAILLON DU DISCOURS	VERS	ARGUMENT	TON, PERSONNES	FONCTION ARGUMENTATIVE	IMAGE
IV. <u>L'homme doit vivre et agir en suivant sa Raison</u>	94 à 114 7 tercets.	Un homme devient véritablement un Homme, lorsqu'il se détermine à vivre selon sa Raison (<i>sequere rationem</i>).	La voix poétique s'adresse à l'humanité (1 ^{ère} personne du pluriel). Pourtant, elle introduit, dans les même temps, une question rhétorique à la 2 ^{ème} personne afin d'interpeler Fabio.	C'est le dernier maillon argumentatif de la première partie. Il s'ouvre sur une exposition doctrinale au sujet de la finalité de l'être humain. Du ton doctrinal on passe ensuite à une tonalité affective, marquée par des interrogations rhétoriques. Enfin, la dernière partie est un échange avec la Raison.	- La terre ne se laisse pas cultiver, - La vigne ne mûrit pas, - Le cœur, de la même manière, est une terre aride : « <i>fría región, dura y desierta</i> ».
SECONDE PARTIE : LE PROGRAMME DE VIE DE LA VOIX POÉTIQUE					
V. <u>Vivre retiré et dans le silence</u>	115 à 132 6 tercets	Le poète incite à la Vertu, loin de la « <i>fama</i> », pour un <i>modus vivendi</i> plus simple.	La voix poétique prend la parole à la 1 ^{ère} personne, puisqu'elle énonce son programme de vie individuel.	Cette partie fonctionne comme une transition. Elle compile les principaux lieux communs de l'épître. Face à la tonalité emphatique des tercets précédents, elle offre un contraste saisissant de sérénité. Ce programme marque l'application pratique et pragmatique des arguments de la première partie.	- Le tyran d'Orient : l'exotisme, la démesure et l'abus de pouvoir.
VI. <u>Le chemin de la Vertu se pratique petit à petit</u>	133 à 153 7 tercets	La voix poétique octroie à son destinataire la difficulté de mettre en pratique, du jour au lendemain, les préceptes	La réflexion part du cas individuel de la voix poétique, pour s'étendre, à partir de ce constat, aux	Une série de mises en garde valant pour le destinataire, et pour l'homme en général, à prendre en compte avant de	- Comparaison avec Épictète. - Image horatienne et chère à fray Luis, celle du sentier escarpé. - Métaphore du fruit : le processus de

MAILLON DU DISCOURS	VERS	ARGUMENT	TON, PERSONNES	FONCTION ARGUMENTATIVE	IMAGE
		énoncés plus haut. La Vertu est un chemin escarpé, même pour les meilleurs.	hommes en général.	s'engager sur la voie de la Vertu. La voix poétique admet ses propres faiblesses. Pour cette concession, elle et son argumentaire gagnent en crédibilité.	maturation est lent (v. 145-150).
VII. <u>Il faut appliquer l'aurea mediocritas, jusque dans ce qui a trait à l'apparence</u>	154 à 171 6 tercets	Après avoir dénoncé l'excès de possession, la voix poétique dénonce l'excès inverse. Elle reprend l'idée très sénéquienne que le sage ne doit pas avoir l'air négligé dans son apparence, comme le sont certains philosophes hypocrites.	Il s'agit du passage le plus affectif et emphatique du texte renforcé par les images grandiloquentes. Tout est à la 3 ^{ème} personne.	La voix poétique précise ici, sa définition de la Vertu. Elle rejette les extrêmes, comme seule voie afin d'être crédible.	- les « <i>histriones</i> » de la Vertu. - leurs « <i>entrañas son infaustos monumentos</i> ». - Le vent silencieux dans les montagnes solitaires, mais bruyant dans la vallée.
VIII. <u>Éloge de la tempérance</u>	172 à 186 5 tercets	La modération en toute chose est la ligne de conduite la plus juste : « <i>un estilo común y moderado, que no lo note nadie que lo vea.</i> ». Il énonce la poétique non écrite, cachée, du genre sur lequel il exerce son talent.	À l'instar de la cinquième partie du texte, ce fragment est celui de la sérénité retrouvée. En parallèle, on revient à une 1 ^{ère} personne du singulier, qui partage son intimité avec le destinataire. En revanche, les deux derniers tercets du passage sont affectifs car ils abordent le thème de la mort.	Ce fragment constitue la conclusion du second mouvement du texte. En cela, la voix poétique aboutit à la logique condamnation des extrêmes. La tempérance est valable jusque dans l'approche de la mort.	- L'image antique des « <i>dóricos cantores</i> » symbolise l'abandon de soi. - Le pot en terre et le verre en cristal « <i>múrrino</i> » représentent deux façons opposées d'aborder le moment du repas. - La « <i>vil gaveta</i> » face au verre le plus pur. - La voix poétique rejette l'image d'une mort « bruyante » telle une « machine ».

MAILLON DU DISCOURS	VERS	ARGUMENT	TON, PERSONNES	FONCTION ARGUMENTATIVE	IMAGE
TROISIÈME PARTIE: RECONSIDÉRATION					
IX. <u>Bilan</u>	187 à 201 5 tercets	Le véritable défi de la vie consiste à suivre le Vertu et non l'ambition.	Le retour au présent de l'énonciation lui permet de présenter ses conclusions à Fabio. Le ton est donc didactique et réfléchi. Dès lors qu'elle interagit avec le destinataire, la voix poétique a recours à des interrogations rhétoriques dans le but de convaincre.	Par son choix de vie, celui de la vertu, la voix poétique parvient à la vérité, à l'essentiel. Les paradigmes sont inversés car le vrai courage n'est pas dans l'ambition mais dans la fuite vers une vie retirée, selon la loi morale de l'ascétisme parfait.	- Personnification de concepts moraux, tels que la cupidité, la colère ou l'ambition, qui poussent les hommes à mettre leur vie en péril.
QUATRIÈME PARTIE : LE FINAL					
X. <u>Conclusion</u>	202 à 205 1 quatrain.	La voix poétique réitère son état d'homme retiré et invite de nouveau son ami à l'imiter, avant qu'il ne soit trop tard.	Si l'adresse au destinataire est amicale, le ton du quatrain est grave et emphatique car il évoque la finitude de toute vie humaine.	La conclusion fait écho au vers 31, en réitérant l'invitation première, comme conclusion de l'argumentation énoncée dans la lettre. Cette clause sur le thème de la mort est très baroque et à la façon d'un « <i>final con fuerza</i> ».	- Image du temps qui meurt dans les bras des hommes.

Les tercets enchaînés n'ont jamais aussi bien porté leur nom. L'auteur fait naître chaque nouvel argument ou concept de l'antérieur. Les premiers sont particulièrement révélateurs de cet enchaînement des idées. Le premier tercet, par exemple, énonce le danger des attentes nourries par les courtisans. Elles sont de véritables prisons :

*Fabio, las esperanzas cortesanas
prisiones son do el ambicioso muere
y donde al más activo nacen canas; (vers 1-3)*

La métaphore est filée au tercet suivant, puisque « *las limare o las rompiere* » suppose s'échapper de cette même prison dont tout un chacun devrait se libérer ainsi que l'anaphore en position axiale « *ni* » « *ni* » le laisse entendre :

*el que no las limare o las rompiere
ni el nombre de varón ha merecido,
ni subir al honor que pretendiere. (vers 4-6)*

L'épître poursuit sur l'image de l'élévation « *subir al honor* », thème développé au tercet suivant, avec son pendant négatif « *primero estar suspenso que caído* » :

*El ánimo plebeyo y abatido
elija en sus intentos temeroso
primero estar suspenso que caído; (vers 7-9)*

Cette même notion de verticalité, si vive chez fray Luis, régit de nouveau le tercet. Cette fois, il ne s'agit plus de « *subir* » et de « *caer* » mais d'inclinaison. La courbure de l'homme face au puissant : la courbure devient courbette, mais aussi face à l'adversité auquel cas l'homme plie pour ne pas se soumettre :

*que el corazón entero y generoso
al caso adverso inclinara la frente
antes que la rodilla al poderoso. (vers 10-12)*

L'adversité se déploie au tercet suivant dans l'image de la Fortune, et « *el poderoso* » du vers précédent vient trouver un écho dans les termes connexes de « *triumfos* » et de « *coronas* » :

*Más triunfos, más coronas dio al prudente
que supo retirarse, la fortuna,
que al que esperó obstinada y locamente.* (vers 13-15)

La voix poétique rappelle ce lieu commun de l'ascétisme parfait, ainsi exprimé par la règle bénédictine suivante « par l'élévation on descend, par l'humilité on monte », tirée elle-même du Magnificat de Marie « *Deposuit potentes de sede, / et exaltavit humiles* ». Cette strophe à valeur conclusive et doctrinale se voit parachevée au tercet suivant par une réflexion à la fois plus vaste, puisqu'il s'agit de la vie en général et de la Fortune, et plus intime, car à la faveur d'une première personne du pluriel, la voix poétique se glisse au cœur de son propre raisonnement :

*Esta invasión terrible e importuna
de contrarios sucesos nos espera
desde el primer sollozo de la cuna.* (vers 16-18)

De cette façon, le lecteur, en tant qu'appartenant au genre humain, ne peut qu'être embarqué, à son tour, dans la démonstration. Une démonstration auparavant conduite par des figures antithétiques : « *el ambicioso* », « *el varón* », « *El ánimo plebeyo* », « *el prudente* », « *el corazón entero y generoso* », « *el poderoso* » et « *el que esperó obstinada y locamente* ». Nous avons sélectionné les premières strophes mais cette démarche d'enchaînement logique couvre l'ensemble du texte. La progression raisonnée de cette démonstration fonctionne sans connecteurs logiques du discours. Cette asyndète magnifie la fluidité des vers, qui sont contenus, par ailleurs, dans un rythme binaire. Nous avons mis en relief (soulignés et mis en gras) les ditologies, dans les tercets précédemment cités, généralement unies par les conjonctions « *y* », « *o* », mais encore par des comparatifs « *más que* ». La trame philosophique du texte progresse, presque invisible, dans une discrète subtilité. La charpente argumentative repose donc sur l'énoncé d'une idée, sur ses conséquences puis sur une image visant à vivifier l'ensemble : les tercets suivants, correspondant aux vers 133-153, obéissent à cette organisation. Là encore, nous choisissons de partager l'intégralité du passage dans la mesure où l'enchaînement des arguments et leur illustration délimitent, pour le moment, le centre d'intérêt de notre raisonnement :

vers 133-135	Argument Cause, justification	{ }	<i>No <u>porque</u> así te escribo, <u>hagas conceto</u> <u>que pongo la virtud en ejercicio:</u> <u>que aun esto fue difícil a Epicteto.</u></i>	
v. 136-138			<i>Basta, al que empieza aborrecer el vicio, <u>Y el ánimo enseña a ser modesto;</u> <u>después le será el cielo más propicio.</u></i>	Rejeter les vices...
v. 139-141	Second argument, conséquence du premier.	{	<i>Despreciar el deleite no es supuesto <u>de sólida virtud, que aún el vicioso</u> <u>en sí propio le nota de molesto.</u></i>	...sans refuser toute forme de plaisir
v. 142-144	Conséquence des deux arguments : l'élévation morale	{	<i><u>Mas no podrás negarme cuán forzoso</u> <u>este camino sea al alto asiento,</u> <u>morada de la paz y del reposo.</u></i>	Ce n'est que dans la modération que l'on atteint la paix intérieure.
v. 145-147	Métaphore du fruit	{	<i>No sazona la fruta en un momento aquella <u>inteligencia que mensura</u> <u>la duración de todo a su talento:</u></i>	Ce processus, dans la nature comme chez l'homme, requiert du temps.
v. 148-150			<i>Flor la vimos <u>primero</u> hermosa y pura; <u>luego materia acerba y desabrida;</u> <u>y perfecta después, dulce y madura.</u></i>	
v. 151-153	Comparaison déductive avec l'homme	{	<i><u>Tal la humana prudencia es bien que mida</u> <u>y comparte y dispense las acciones</u> <u>que han de ser compañeras de la vida.</u></i>	

L'argument principal de ce segment de l'épître tient à l'idée selon laquelle la vertu répond d'un apprentissage progressif et quotidien. Tout d'abord, l'argument est émis à l'attention du destinataire, il s'accompagne donc d'un impératif « *no hagas conceto* », par le biais duquel la voix poétique renoue l'échange après la précédente exposition. Le ton de ce maillon de l'argumentation se veut absolument doctrinal, il est affermi par deux comparaisons. Premièrement, celle entre la voix poétique et Épictète. Le philosophe prend ici valeur d'hyperbole, il est le représentant maximal du sage retiré. De ce fait, ses difficultés rendent crédibles et acceptables celles de la voix poétique qui se propose, à son tour, comme modèle pour Fabio. La nature, dans l'épître, est tantôt cruelle (notamment lorsque l'on tente de l'asservir), tantôt généreuse. Elle ouvre la voie à la seconde comparaison et s'installe comme référence du point de vue chronologique et moral : la fleur se transforme progressivement en fruit mûr. Cette « *exposición razonadora* » comme l'a qualifiée Dámaso Alonso reprend donc une logique précise soutenant des liens de causalité, de temporalité et de comparaisons, soulignés dans la citation. Par exemple, aux vers 148-150, la réflexion s'épanouit en trois temps, « *primero* », « *luego* », « *después* » : chaque étape étant circonscrite à un vers du tercet. Un rythme binaire se juxtapose à cette période ternaire, « *hermosa y pura* », « *acerba y desabrida* », « *dulce y madura* ». Pourtant, un qualificatif fait exception, il est isolé avant l'adverbe de temps, en début de vers : « *y perfecta después* ». La perfection résultant de l'aboutissement du processus tient d'un état qui mérite d'être décrit et parachevé par les deux adjectifs terminaux du quatrain. On insistera, d'ailleurs, sur le choix spécifique de ceux-ci : « *dulce y madura* » dont l'ambivalence sémantique nous semble suffisante pour qu'ils puissent s'appliquer tant au fruit qu'à l'homme, au service des sens ou bien de la morale.

Chaque vers découle d'un raisonnement précis qui ne laisse de place ni à la digression, ni à l'épanchement de l'intime. Cette épître se distingue ainsi de textes, telle l'épître de Bartolomé Leonardo de Argensola étudiée plus haut ou encore de celle de Soria Galvarro à son cousin Lucas. Aussi, tout ce qui ne contribue pas à la précision et à l'évolution de la démonstration n'a pas de pertinence pour la voix poétique.

Pour autant, les images nous apparaissent comme très sévillanes. On s'est déjà penché sur les crues meurtrières du Guadalquivir, du fleuve *Betis*, dont il est fait aussi mention dans le texte ; on pense encore à l'image de la *saeta* : « *¡Oh muerte! ven callada / como sueles venir en la saeta* ». Dámaso Alonso ressent l'épître comme une *saeta* « silencieuse » dans cet oxymore : « *una silenciosa saeta heridora que ha penetrado muchas almas* ». Ce chant si particulier vise l'être dans son tissu le plus intime. C'est là tout l'art de l'Épître morale à Fabio, qui bien que

subordonnée à une logique argumentative sans faille, parvient à en effacer les rouages rhétoriques pour toucher le lecteur en partageant son univers.

Ce texte propose, en conséquence, la version la plus morale avec un parfait raffinement esthétique de l'intertexte de la vie retirée du monde. La composition rédigée et diffusée avant les *Soledades* de Góngora imprime un style résolument sobre, contre-point de l'écriture baroque ou maniériste. Bien que très inspirée par l'Ode XXX de Francisco de Medrano à Hernando de Soria Galvarro, l'épître ne fait montre d'aucune répétition, élague les marques de style et les archaïsmes (à l'exception, non significative, du terme « *pece* » au vers 38). De la même manière, le recours à l'hyperbate, pourtant si fréquent dans le corpus afin de mettre en valeur une action ou un concept moral, est quasiment absent dans le poème. Dámaso Alonso, dans son étude préliminaire, réagit d'ailleurs à ce fait notable et en tire les conséquences suivantes :

Lo que respecto al hipérbaton nos ofrece la Epístola se podría considerar un prodigioso aproximarse al vacío absoluto. [...] Pero ya hemos visto que en la Epístola lo notable es la casi total ausencia de inversiones y que las que aparecen son de las más corrientes y casi incorporadas como uso normal del idioma. Y sin embargo, esta misma ausencia de efectos del significante nos revela algo valioso para nosotros. Es que en la Epístola el significado discurre con tal fluidez, con tal continuidad lógica, que rechaza, por decirlo así, rompimientos, hiatos mentales como los que a veces en otros poetas permiten ese juego de acciones y reacciones entre el significante y el contenido²⁹².

Il semble donc qu'étudier le style de l'insaisissable dans l'Épître morale à Fabio consiste davantage à en relever les absences qu'à en souligner les particularités. De fait, c'est bien l'absence qui devient la particularité identitaire et différentielle de cette morale esthétique. Sur ce point, le texte est unique car, du point de vue moral, il condense le vaste intertexte qui le précède, conduisant un travail sur l'essence même de la poésie philosophique. L'écriture du capitaine Andrada surgit d'un processus d'élagage, de retour aux sources vers une langue simple et claire, processus à contre courant de son époque.

Dans ce même prologue que nous venons de citer sont répertoriés tous les adjectifs du texte. Ce travail nécessaire affirme le caractère profondément spirituel et moral de la pensée du poète. Très peu d'adjectifs ayant trait aux sens (des adjectifs de couleur, de sonorité, de texture ou de goût) appartiennent à cette liste. Les seuls qualificatifs faisant référence à une

²⁹² FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Andrés, *op. cit.*, p. 39-40.

forme de lumière sont jumelés à ce qui est blâmable : l'ostentation. Ils sont donc perçus et employés non pas uniquement pour leurs caractéristiques sensorielles mais surtout pour leur valeur morale, à titre d'exemple : « *las doradas rejas* » (vers 51), « *el cándido metal puro y luciente* » ou encore « *el cristal transparente y luminoso* » ratifient ce constat. Pas de qualificatifs se singularisant, non plus, par une forme d'exubérance ou de luxuriance concrète et matérielle. D'après le célèbre critique, sur 171 adjectifs, 119 enferment une valeur spirituelle. Par ailleurs, seuls six d'entre eux sont des « *esdrújulos* », portant donc l'accent tonique sur l'antépénultième : ce sont les vocables « *cándido* » (vers 120), « *dórico* » (vers 171), « *gárrulo* » (vers 162), « *múrrino* » (vers 177), « *sólido* » (vers 140) et « *último* » (vers 78). Leur connotation parle d'elle-même : tous servent des concepts rejetés dans le texte²⁹³, comme si cette déformation du patron prosodique espagnol qu'arborent ces termes à l'accentuation particulière obéissait à une déformation morale, à une distorsion monstrueuse, donc inacceptable. La langue poétique du capitaine Andrada est celle de l'équilibre, de la tempérance et de la mesure, jusque dans le choix de ses termes.

Dans le tableau suivant nous avons souhaité montrer la parfaite symétrie de la construction du texte. Les deux premiers mouvements du texte (vers 1-114 et vers 115-186) sont façonnés de la même manière : les deux premiers maillons du discours argumentatif, dans chacune des parties, suivent une tonalité principalement doctrinale, c'est-à-dire énonçant des vérités valables pour tous, considérant des figures délocutées. Le troisième maillon argumentatif, pour sa part, permet à la voix poétique de se positionner, en tant qu'homme ou en tant que modèle. C'est pourquoi la tonalité change et devient affective, empreinte des sentiments de la voix poétique. Dans le troisième maillon argumentatif, par exemple, les interrogations rhétoriques (vers 67-69, 70-72, 73-75, 79-81) et les exclamatives (« *¡Oh error perpetuo de la vida humana!* » (vers 63), « *¡Oh ciego desvario!* » (vers 71), et le tercet des vers 82-87) se multiplient à l'occasion de la *brevitas*. Puisque la finitude nous accompagne tous, elle frappe nécessairement la voix poétique. Le critique discerne donc, dans ces passages, les marques les plus visibles de la charge affective et, partant, du travail sur la langue poétique. Voici donc le tableau résumant cette alternance entre le ton doctrinal (symbolisé par la lettre D) et affectif (par la lettre A) :

²⁹³ Même l'adjectif « *sólido* » pourtant associé à « *virtud* », est envisagé de manière négative dans la mesure où la notion de « solide vertu » est mise à mal et semble très difficile à atteindre « même pour Épictète ».

Partie	Première				Seconde				Troisième	Quatrième
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII		
Maillon du discours argumentatif										
Tonalité prédominante	D	D	A	D	D	D	A	D	D = A	D
Présence et fonction de la tonalité affective			Lieu commun de la <i>Brevitas</i> (vers 67-72)	Dénonciation de l'ambition (vers 100-105)	Dénonciation de l'ambition (vers 124-126)		Dénonciation de l'apparence trompeuse (vers 160-165)	<i>Brevitas</i> (vers 182-183)	D-D A-D-A Dénonciation	

Le septième maillon, dont on repère immédiatement la tonalité affective du fait des deux tercets à se suivre et construits sur des exclamatives (vers 160-165), s'affiche comme le pendant du troisième maillon. Cette fois, la critique se porte sur l'apparence parfois négligée à l'excès de faux-sages, « Tartuffes » de la Vertu, qui déguisent, en réalité, leur soif d'ambition. Par ailleurs, dans plusieurs autres étapes du discours argumentatif, des passages relèvent davantage de l'affect que d'un message moral. Ces passages, dont l'alternance a pour fonction de mobiliser ou de remobiliser l'attention du destinataire-lecteur, sont requis à l'occasion de l'évocation des lieux communs de la *Brevitas* ou de la *Vanitas*. Ces thèmes inhérents à l'humanité commandent, de fait, à la voix poétique qui, grâce à un travail sur elle-même, s'est éloignée de l'ambition et s'est réconciliée avec la fuite inexorable du temps. En conséquence, de telles constatations réveillent en elle une certaine exaspération et la volonté que d'autres, son destinataire, suivent son exemple ou soient réfractaires en acceptant leur condition de mortel.

L'équilibre de l'Épître morale à Fabio éclate dans un double mouvement de fluidité et d'alternance. La fluidité de la démonstration est aiguisée par une disparition presque totale des liens logiques, tandis que, du point de vue sémantique, chaque vers naît du précédent dans une relation causale, explicative, ou temporelle. L'alternance se situe sur le plan du discours argumentatif dans le passage d'une idée à son illustration métaphorique, d'une part, mais aussi dans les variations entre discours doctrinal et charge affective, d'autre part. Cette oscillation se prolonge entre le général et le particulier, entre des figures louées ou critiquées et entre les deux personnages de l'interlocution : la voix poétique et Fabio. On a fait allusion à des considérations, partagées par les critiques, sur la « transparence » du style de l'Épître morale à Fabio. Cette absence de l'*ornatus* baroque ou maniériste, de particularités

stylistiques peut être pourtant remise en question à la lecture des passages qualifiés « d'affectifs ».

B - Un style clair et musical au service de l'argumentation

Si Francisco de Quevedo traite de manière conceptiste le thème de la mort, Andrés Fernández de Andrada, au contraire, ne sort jamais de la mesure et de l'équilibre. De même, les allitérations, si elles ne sont pas spectaculaires, n'en produisent pas moins l'effet escompté. Nous nous proposons d'analyser certains passages représentatifs de ce style à la fois sobre et musical de l'Épître. L'unité à partir de laquelle nous observerons ces mécanismes est le tercet. En effet, le tercet, dans l'Épître morale à Fabio, se profile en une unité à la fois thématique et formelle. D'ailleurs, Dámaso Alonso rappelle l'importance de cette strophe dans la conception du texte :

En la Epístola una unidad de pensamiento suele ocupar totalmente un terceto. [...] la cantidad de materia ha sido concebida, o medida en su concepción, con tal exactitud que ha cesado de fluir en el mismo instante que su molde —el terceto— se ha llenado ya²⁹⁴.

Le style de l'Épître morale à Fabio réside en ceci que « *el significante ha ejecutado de modo perfecto lo que el significado le pedía* », toujours d'après le même critique. La langue poétique concentre alors le moyen d'exprimer des idées, par des ressources discrètes mais efficaces (le placement des mots, les allitérations et les dérivations, en sont les principales). Ainsi, il ne s'en suit pas d'éclats, ni de déformation de langue, mais simplement une voix poétique au service d'une voie philosophique. Le tercet suivant apporte un premier exemple éloquent de ce fil poétique invisible :

*Como los ríos, que en veloz corrida
se llevan a la mar, tal soy llevado
al último suspiro de mi vida. (vers 76-78)*

Ce tercet, affecté à la rapidité et la fluidité du temps qui passe, à l'insu même de l'homme, s'applique à retranscrire ce phénomène de fluence discrète mais constante, au plan du signifiant. En effet, les deux enjambements accentuent le rythme du tercet « *los ríos / se llevan* », et « *soy llevado / al último suspiro* ». Par ailleurs, l'épanadiplose consécutive à la polyptote sur le verbe *llevar* « *llevan* » / « *llevado* » ajuste l'unité et le rythme de ce vers

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 49.

central, scindé à l'hémistiche. Celui-ci consolide le changement de sujet de « *los ríos* » à la première personne du singulier. Cette répétition du groupe consonantique [ll] imprime un cadre phonique harmonieux rappelant le courant du fleuve.

Le tercet des vers 82-84 fait usage à nouveau de la pratique de la dérivation, ici autour du verbe « *morir* », d'abord à la première personne du singulier du présent de l'indicatif, puis à l'infinitif, selon une saisie prospective de l'action :

*¡Oh si acabase, viendo cómo muero,
de aprender a morir, antes que llegue
aquel forzoso término postrero;* (vers 82-84)

Afin de ne pas réemployer le terme de « *muerte* », de « mort » dans le dernier vers du tercet, ce qui serait trop évident, la voix poétique lui préfère une périphrase « *aquel forzoso término postrero* » qui rappelle le caractère irrémédiable de celle-ci. Quant aux liens entre signifié et signifiant, la position du terme « *postrero* » (« ultime »), en toute fin de tercet, assujettit leur interpénétration par l'illustration. Par ailleurs, il nous semble que l'auteur a opté ici pour un travail sur les sonorités à partir du terme « *morir* ». Certes la bilabiale [m] revient à plusieurs reprises, mais c'est surtout la voyelle [o] qui attire notre attention : tout ce qui a trait à la mort participe de cette assonance (en gras dans la citation).

Les trois tercets suivants que nous nous proposons de présenter à l'étude déploient et partagent tous le développement d'une dérivation. Le tercet que nous soustrayons ici (vers 73-75) est antérieur dans l'épître au tercet cité précédemment. Si dans le précédent (vers 82-84) il s'agit d'apprendre à mourir, ici il s'agit d'apprendre à vivre. Pour apprendre à vivre, il nous est nécessaire d'accepter notre propre finitude :

*¿Será que pueda ver que me desvío
de la vida viviendo, y que está unida
la cauta muerte al simple vivir mío?* (vers 73-75)

La tonalité du tercet est particulièrement affective et les harmonies phoniques tendent à sanctionner le questionnement d'un homme aux prises avec sa propre mort. Le poète ne se restreint pas aux dérivations (« *vida* », « *viviendo* », « *vivir* ») et convoque des verbes proches sur le plan phonique : « *desviar* » et « *ver* ». La récurrence de la consonne -v- aboutit à une allitération double suivant la réalisation sonore du phonème occlusif bilabial : on trouve les fricatives [β] en position intervocalique (ou entre voyelle et liquide) et les occlusives [b] après

une pause (en position initiale de groupe phonique) ou une consonne nasale. De surcroît, on peut considérer la seconde consonne du terme « *vida* », -d-, comme le complément de l'allitération précédente. Cette occlusive dentale se projette, à son tour, en deux réalisations phoniques, l'occlusive [d] et sa version affaiblie, la fricative [ð]. Les réalisations sonores fricatives et occlusives émaillent un réseau fondé sur l'alternance ([ð] [b] [d][β] / [d] [b][ð] [b][β][ð] [ð] / [b][β]). On comprend qu'entre en jeu l'idée d'équilibre phonique, mais aussi une approche graphique du poème. En effet, la sonorité occlusive bilabiale ne donne jamais à voir la graphie -b- : l'homogénéité est assurée, sur le plan visuel, grâce à la consonne -v-, moins fréquente, dans la langue castillane, que la consonne -b- et donc d'autant plus perceptible. Ce jeu sur les sonorités atteint le destinataire de manière discrète mais efficace, le langage poétique étant toujours au service de l'argumentation. Il souligne, d'ailleurs, le bâti de ce tercet, composé d'un vers saphique, d'un vers mélodique puis d'un dernier saphique, qui s'étend, en réalité, aux plans thématique et phonique, en deux temps. Ces deux périodes, scindées par la césure à l'hémistiche matérialisée par la virgule, sont les suivantes : « *¿Será que pueda ver que me desvío / de la vida viviendo,* » et « *y que está unida / la cauta muerte al simple vivir mío?* ». D'après ce découpage, la progression en deux temps du tercet insiste sur le caractère duel et antithétique de la vie et de la mort, mais encore sur l'ombre portée de la mort sur la vie à en croire la répartition des deux allitérations : « [ð] [b] [d][β] / [d] [b][ð] [b][β][ð] » « [ð] / [b][β] ». Bien moins nombreuses dans la seconde partie du tercet, les consonnes du vocable « *vida* » laissent place à l'évocation de la mort et confessent cette position tant éthique qu'esthétique du « *simple vivir* », d'une vie resserrée sur soi et sur l'essentiel. Tandis que dans la première partie, leur abondance considérait les détours inutiles, les années d'existence perdues en vain.

L'approche subjective de la temporalité marque l'axe structurant du prochain tercet. Une dérivation y opère, de nouveau, comme facteur de cohésion. Elle dégage un fil conducteur, harmonisant les sonorités et appuyant des liens logiques et chronologiques :

*Pasáronse las flores del verano,
el otoño pasó con sus racimos,
pasó el invierno con sus nieves cano; (vers 88-90)*

Cette dérivation consistant en la triple répétition du verbe « *pasar* » (« *Pasáronse* », « *pasó* », « *pasó* ») suit le passage du temps, tant sur le plan du signifié que du signifiant, et obéit au caractère cyclique des saisons. L'année est répartie en trois périodes, régies par les

transformations de la nature : les fleurs pour l'été, les grappes de raisins pour l'automne et la neige pour l'hiver. Le printemps, saison du renouvellement et de la vie par excellence, interfère avec l'idée de passage du temps vers une fin inéluctable. De ce fait, son omission organise un leurre au service de la démonstration, ainsi que le favorise le recours au rythme ternaire, déjà remarqué aux vers 148-150, lorsqu'il relatait l'évolution, sur un axe chronologique, de la fleur en fruit mûr (« *primero* », « *luego* », « *después* »). Le temps semble donc s'agencer selon une trinité, à l'image du processus argumentatif (élaboré en trois temps : argument, exemple et conclusion).

Les tercets dont la tonalité est qualifiée d'« affective » participent de l'élaboration d'une musicalité au rythme altéré, plus remarquable. Les points d'exclamation soutiennent une accélération du rythme, révélateur d'une certaine agitation au sein d'un ensemble ordonné :

*¡Miseró aquel que corre y se dilata
por cuantos son los climas y los mares,
perseguidor del oro y de la plata!*

On retrouve une opposition phonique entre les sons occlusifs sourds [p], [t] et [k] —qui représentent l'adversité et les obstacles sur le chemin de l'ambitieux— et le son fricatif [s], celui du mouvement, du déplacement. La multiplicité des obstacles, dans le but d'atteindre la richesse matérielle, se voit accrue, par trois structures binaires, unies par la conjonction « y », toutes situées en fin de vers « *corre y se dilata* », « *los climas y los mares* », « *del oro y de la plata* ». Aussi, le signifiant met-il ici en avant le signifié, dans un travail sur les sonorités et leur potentialité évocatrice, suggérant la fluidité, entrecoupée des difficultés qui jalonnent le parcours d'une vie vouée à l'ambition.

C - S'affranchir de l'*ornatus* baroque : une posture tant éthique qu'esthétique

Cette trame invisible, qui fait la poésie du texte émane d'une posture individuelle. Les ressorts poétiques sont multiples. Fondus dans le discours argumentatif, ils se montrent discrets. Tout d'abord, les choix lexicaux de l'auteur sont dictés par la sobriété. On l'a déjà brièvement expliqué en considérant la quasi absence de latinisme et le choix de termes simples. Simples, dans le sens où ils suivent une accentuation tonique régulière : il y a peu de mots portant un accent graphique ou de vocables accentués sur l'antépénultième, les proparoxytons (« *esdrújulos* »). Ces derniers sont remarquables dans la mesure où ils exercent un rôle

contrastif et tendant à reproduire phoniquement une image renvoyant à une réalité bruyante ou défaillante.

Dámaso Alonso a choisi de traiter le cas de l'adjectif « *gárrula* », particulièrement significatif. Nous préférons répertorier tous les cas d'« *esdrújulos* » afin de valider cette première hypothèse. Nous n'avons pas pris en compte dans le tableau ci-dessous, pour des raisons évidentes, le nom propre « *Itálica* », ni les accents sur l'antépénultième résultant de l'enclise, comme pour les impératifs (« *Dejémosla* », « *Pasáronse* »).

		Occurrence(s) dans l'É. morale à Fabio	Occurrences dans le corpus
1	« el ánimo »	<i>El ánimo plebeyo y abatido elija en sus intentos temeroso primero estar suspenso que caído;</i> (v. 7-9) <i>Basta, al que empieza, aborrecer / el vicio, y el ánimo enseñar a ser modesto; después le será el cielo más propicio.</i> (v. 136-138)	Treize occurrences : - D. Hurtado de Mendoza. <i>Epístola a Juan Boscán</i> (3), - fray L. de León, Ode XVII, <i>A una esperanza...</i> , - F. de Herrera, Élégie VI « <i>D'aquel error en que viví...</i> » (2), - G. de Cetina, <i>A D. Hurtado de Mendoza</i> , - F. de Medrano, Ode XXXII, <i>Respuesta a J. A. de l'Alcaçar</i> , - J. de Jáuregui, <i>De la felicidad</i> , - P. Espinosa, <i>Soledad II</i> (3).
2	« los héroes »	<i>Aquel entre los héroes es contado que el premio mereció, no quien la / alcanza por vanas consecuencias del estado.</i> (v. 22-24)	Aucune.
3	« príncipe »	<i>que agradar lisonjero las orejas de algún príncipe insigne, aprisionado en el metal de las doradas rejas.</i> (v. 49-51)	Six occurrences : - F. de Aldana, <i>Octavas</i> . - B. Leonardo de Argensola : <i>A don F. de Eraso</i> (2 occurrences avec une majuscule) et « <i>Al villano...</i> », - Lope de Vega, <i>A E. de Medinilla</i> , - A. Enríquez Gómez, <i>A la quietud...</i>
4	« el ídolo »	<i>Cese el ansia y la sed de los oficios; que acepta el don y burla del intento el ídolo a quien haces sacrificios.</i> (v. 55-57)	Deux occurrences : - F. de Aldana, <i>Octavas</i> (v. 69) : « <i>Corre tras la ambición, ídolo tuyo,</i> » - G. de Cetina, pour faire référence au destinataire de l'épître, D. Hurtado de Mendoza : « <i>casi como a un ídolo os adoro</i> », (v. 12).
5	« último »	<i>Como los ríos, que en veloz corrida se llevan a la mar, tal soy llevado al último suspiro de mi vida.</i> (v. 76-78)	Six occurrences : - F. de Aldana, <i>A Arias Montano</i> , - H. de Soria Galvarro, <i>A su primo Lucas</i> , « <i>última pobreza</i> », - B. L. de Argensola, <i>A F. de Borja</i> (2), - Lope de Vega, <i>A E. de Medinilla</i> , - F. de Borja, « <i>Yo, ni mandar...</i> ».
6	« el término »	<i>¡Oh si acabase, viendo cómo muero, de aprender a morir, antes que llegue aquel forzoso término postrero;</i> (v. 82-84)	Dix occurrences : - F. de Aldana, <i>A Arias Montano</i> , - F. de Herrera, Élégie IV, « <i>A la pequeña luz...</i> », - V. Espinel, <i>A su patria</i> , - F. de Medrano, Ode XXXI, <i>A A. de Santillán</i> , - R. Fdez de Ribera, <i>A J. de Heredia</i> , - B. L. de Argensola, <i>A F. de Borja</i> (3), et <i>A F. de Eraso</i> , - Lope de Vega, <i>A E. de Medinilla</i> .
7	« inmóviles »	<i>las hojas que en las altas selvas vimos cayeron, ¡y nosotros a porfía</i>	Aucune.

		Occurrence(s) dans l'É. morale à Fabio	Occurrences dans le corpus
		<i>en nuestro engaño inmóviles vivimos!</i> (v. 91-93)	
8	« <i>el piélagos</i> »	<i>¿Piensas acaso tú que fue criado el varón para el rayo de la guerra, para surcar el piélagos salado,</i> (v. 100-102)	Six occurrences : - F. de Aldana, <i>A Arias Montano</i> (2), - F. de Herrera, <i>Élégie VI</i> (2), - G. de Cetina, <i>A D. Hurtado de Mendoza</i> , - A. Enríquez Gómez, <i>Excelencias del retiro en el campo</i> .
9	« <i>cándido</i> »	<i>El soberbio tirano del Oriente, que maciza las torres de cien codos del cándido metal puro y luciente,</i> (v. 118-120)	Cinq occurrences : - H. de Soria Galvarro, <i>A su primo Lucas</i> (2), - B. L. de Argensola, <i>A F. de Eraso</i> (2), - A. Enríquez Gómez, <i>A la quietud...</i>
10	« <i>mísero</i> »	<i>¡Mísero aquel que corre y se dilata por cuantos son los climas y los mares, perseguidor del oro y de la plata!</i> (v. 124-126)	Six occurrences : - F. de Aldana, <i>Sonnet XXXI</i> , « <i>El ímpetu cruel...</i> », - F. de Herrera, <i>Élégie IV</i> (3), - B. L. de Argensola, <i>A F. de Borja</i> , - Lope de Vega, <i>Canción</i> , « <i>¡Oh libertad preciosa,</i> ».
11	« <i>un ángulo</i> »	<i>Un ángulo me basta entre mis lares, un libro y un amigo, un sueño breve, que no perturben deudas ni pesares.</i> (v. 127-129)	Aucune.
12	« <i>sólida</i> »	<i>Despreciar el deleite no es supuesto de sólida virtud; que aun el vicioso en sí proprio le nota de molesto.</i> (v. 139-141)	- B. L. de Argensola, <i>A F. de Eraso</i> .
13	« <i>trágicos</i> »	<i>esos inmundos, trágicos, atentos al aplauso común, cuyas entrañas son oscuros e infaustos monumentos.</i> (v. 157-159)	- B. L. de Argensola, <i>A F. de Borja</i> .
14	« <i>gárrula</i> »	<i>¡Cuán callada que pasa las montañas el aura, respirando mansamente! ¡Qué gárrula y sonante por las cañas!</i> (v. 160-162)	Aucune.
15	« <i>dóricos</i> »	<i>No resplandezca el oro y las colores en nuestro traje, ni tampoco sea igual al de los dóricos cantores.</i> (v. 169-171)	Deux occurrences : - A. Enríquez Gómez, <i>Excelencias del retiro en el campo</i> , et <i>A la quietud...</i>
16	« <i>múrrino</i> »	<i>En el plebeyo barro mal tostado hubo ya quien bebió tan ambicioso como en el vaso múrrino preciado;</i> (v. 175-177)	Aucune
17	« <i>la [...] máquina</i> »	<i>no en la tonante máquina preñada de fuego y de rumor; que no es mi puerta de doblados metales fabricada.</i> (v. 184-186)	Deux occurrences : - F. de Calatayud y Sandoval, <i>Silva Al estío</i> , - L. Leonardo de Argensola, <i>Sonnet</i> , « <i>Quien voluntariamente ...</i> » : « <i>máquinas de guerra</i> » (v. 10).

Le placement de ces vocables proparoxytons au sein des vers autorise principalement deux positions : soit en ouverture de vers, sur le deuxième pied métrique, soit à la césure, sur le sixième pied. Ils appartiennent donc au premier hémistiche (on en relève huit), ou au second (on en retrouve huit aussi). Deux termes font exception à ce schéma, à savoir le vers 50 (« *de algún príncipe insigne, aprisionado* ») dans lequel l'accent de l'« *esdrújulo* » tombe sur le troisième pied, puis le vers 124 (« *¡Mísero aquel que corre y se dilata* »), sur le premier pied. Par ailleurs, tous les verbes concernés par les proparoxytons sont accentués sur la sixième syllabe, ils sont héroïques pour dix d'entre eux et six sont également accentués sur la quatrième et la sixième syllabe.

Il n'existe pas, à première vue, de patron prédéfini quant à la place des « *esdrújulos* » dans les tercets. À neuf reprises, ils apparaissent dans le troisième vers, à six reprises dans le premier vers et seulement à trois reprises dans le deuxième vers. Parmi ces trois cas, celui des vers 136-138, où le terme « *el ánimo* » apparaît pour la seconde fois, n'est pas significatif, car ce vocable, dont on a signalé treize occurrences dans le corpus (antérieures ou contemporaines de l'Épître) est fréquemment employé et ne marque pas un choix lexical singulier. Le cas suivant, au tercet des vers 49-51, concerne de nouveau le cas du « *príncipe [...] aprisionado* », sur lequel il nous faudra revenir en raison de ses particularités rythmiques et phoniques. Ce tercet se fragmente, en réalité, en deux parties séparées par une ponctuation brève à la césure et dont l'unité de chacune est assurée par un enjambement. Le prince commande à l'architecture sonore du tercet, au plan du signifié, en traçant un parallèle entre la prison dorée de l'oiseau flatteur et l'univers « carcéral » de la cour. Quant au tercet des vers 139-141, il n'est pas pertinent, non plus, de l'envisager comme une suite de trois vers mais comme deux unités de sens : un argument et sa justification.

En revanche, tous les « *esdrújulos* » disposés dans des passages caractérisés par une tonalité affective se concentrent au dernier vers des tercets. On comprend, naturellement, l'impact des ces termes marquants, tant du point de vue graphique, du fait de l'accent, que du point de vue rythmique. Ils déterminent l'altération du rythme et appuient la portée de l'argument, comme dans le vers suivant : « *¡Qué gárrula y sonante por las cañas!* » (vers 162). La double vibrante associée à l'accélération causée par le proparoxyton, « *gárrula* », donne sa substance au contenu sémantique du vers : le bruit et la vitesse, dans sa réalisation phonique.

À l'exception de « *inmóviles* », tous les mots proparoxytons sont formés de trois syllabes. Lorsqu'ils occupent le second hémistiche, la place de l'accent tonique explique le schéma métrique du dactyle à partir du sixième pied. En conséquence, il reste trois pieds métriques

pour compléter l'endécasyllabe. Voilà pourquoi, presque à chaque fois (exception faite du vers 22, nous y reviendrons), ils exigent d'être complétés par un mot de trois syllabes. Ils instaurent nécessairement un rythme ternaire en fin de vers, bousculant le schéma attendu du dactyle et du trochée pour celui du dactyle et de l'amphibraque :

« *aquel forzoso término postrero;* » (v. 84)

ó o o o ó o

« *en nuestro engaño_in/móviles vivimos!* » (v. 93)

ó o o o ó o

« *para surcar el piélago salado* » (v. 102)

ó o o o ó o

« *esos inmundos, trágicos, atentos* » (v. 157)

ó o o o ó o

« *igual al de los dóricos cantores.* » (v. 171)

ó o o o ó o

« *como en el vaso murrino preciado;* » (v. 177)

ó o o o ó o

« *no en la tonante máquina preñada* » (v. 184)

ó o o o ó o

Toujours dans un souci d'équilibre, on peut observer le placement régulier de ces *esdrújulos* au fil du texte, car revenant tous les trois tercets environ, ils servent à ponctuer le poème sans le surcharger. Néanmoins, un certain accroissement de la fréquence de ces mots est à relever à partir de la treizième occurrence (on en relève cinq des vers 157 à 184) qui s'interprète par le contenu de ce passage et sa tonalité affective.

D'un point de vue sémantique, enfin, ces *esdrújulos* témoignent, dans leur sélection, d'une recherche lexicale. En effet, certains appartiennent à la tradition et fécondent donc le dialogue entre l'œuvre et la série textuelle, d'autres, à l'inverse sont inédits et devaient surprendre un lecteur averti : ils ont parfois entraîné, à leur tour, dans leur sillage, plusieurs reprises. En considérant la récurrence des *esdrújulos* dans le corpus, il se détache un lien important, en amont de l'Épître Morale, entre des compositions de Francisco de Aldana, lien qui nous laisse imaginer la possibilité d'une filiation poétique entre les deux Capitaines. Ces termes sont d'autant plus significatifs qu'ils sont rares dans les autres textes du corpus antérieurs à l'Épître, nous en tenons pour exemple : « *príncipe* », « *el ídolo* », « *último* », « *el término* »,

ou « *miserio* ». D'autres sont inédits (tout du moins dans le corpus que nous avons sélectionné qui, nous le rappelons ici, ne prétend pas à l'exhaustivité) au moment de l'écriture du poème et reflètent donc un parti pris esthétique : il s'agit de « *los héroes* », « *inmóviles* », « *cándido* », « *un ángulo* » « *sólida* », « *trágicos* », « *gárrula* », « *dóricos* », « *múrrino* », « *la [...] máquina* ». De tels vocables, s'ils ne sont pas complexes ou savants, sont peu usités dans la poésie sur le thème que nous étudions. En outre, deux termes attirent particulièrement notre attention, ce sont « *ángulo* » tout d'abord, puis le qualificatif « *sólida (virtud)* » car ils appuient la démonstration morale du poète. Cet amenagement descriptif, pour ce qui a trait à l'espace de la retraite, limité au terme inédit « angle », prend le contre-pied des exubérances baroques déjà en germe au moment de l'écriture du poème. Tant ce choix lexical, que son accentuation irrégulière, indiquent une intentionnalité poétique : celle de l'écart créateur. La nouveauté réside dans la rareté sémantique et non dans les latinismes ou les néologismes existant comme marqueurs habituels de l'écriture dite « *culta* ». Ainsi, cette langue originale (n'ayons pas peur des mots), simple (mais pas évidente), dépourvue de l'*ornatus* baroque, n'en est pas moins recherchée et innovante, sans trahir pour autant une posture esthétique centrée sur l'équilibre et la sobriété. En outre, les *esdrújulos* en raison de leur accentuation sur l'antépénultième rompent avec le patron prosodique du castillan : ils induisent, en conséquence, un déséquilibre au moment de la prononciation. Cette anomalie de l'accentuation fait d'eux un support de dénonciation idéal car, du point de vue sémantique, ils ont vocation à mettre en lumière un « dés-ordre », une défaillance. Dámaso Alonso, comme nous le disions, insistait sur les sonorités déchirantes et le rythme accéléré de « *gárrula* », et cette analyse s'impose finalement à tous les autres exemples cités plus haut (auxquels s'ajoutent, bien entendu, toutes les occurrences figurant dans le tableau). Cette épithète est essentielle puisqu'elle marque le refus de la verbosité, des termes savants et du gongorisme et, de ce fait, épouse les conditions stylistiques de l'Épître : une morale esthétique. Les proparoxytons encadrent donc un dérèglement moral²⁹⁵ qui apparaît comme d'autant plus évident lorsque ces termes s'opposent à d'autres noms ou qualificatifs à l'accentuation régulière et connotés positivement :

²⁹⁵ Il faut nuancer cette affirmation en signalant l'ambivalence de « *héroes* », car le poète dénonce l'emploi erroné de ce mot lorsqu'il fait référence à des courtisans alors qu'il l'attribue, pour sa part, aux hommes méritants.

« <i>Esdrújulos</i> » signifiant une déviance	Les termes antagonistes :
« <i>el ánimo plebeyo</i> »	« <i>el corazón entero y generoso</i> » (vers 10)
« <i>algún príncipe insigne</i> »	« <i>el bosque repuesto y escondido</i> » (vers 48)
« <i>inmóviles vivimos</i> »	« <i>Las hojas [...] / cayeron</i> » (vers 91-92)
« <i>para sulcar el piélagos salado</i> »	« <i>a mayores acciones es llamada</i> » (vers 107)
« <i>del cándido metal</i> »	« <i>La virtud [...] barata</i> » (vers 122)
« <i>¡Qué gárrula y sonante por las cañas!</i> »	« <i>¡Cuán callada [...] / el aura</i> » (vers 160-161)
« <i>dóricos cantores</i> »	« <i>un estilo común</i> » (vers 173)
« <i>el vaso murrino preciado</i> »	« <i>el plebeyo barro</i> » (vers 175)
« <i>la tonante máquina</i> »	« <i>callada / como [...] en la saeta</i> » (vers 183)


De la même manière, le terme « *histriones* » (vers 155) enfermant une diérèse porte, dans sa dissonance, la marque de l'infamie : « *de la virtud infames histriones* », ou pour « *ruido* » (vers 164) celle du bruit qu'il évoque. Ces anomalies dans l'accentuation fortifient la théorie selon laquelle, dans une multitude de textes du corpus, le son et le sens sont étroitement liés, le castillan offrant la dimension supplémentaire d'une langue à accentuation tonique.

Le travail sur la musicalité du poème soutient le discours moral, tantôt en accentuant les dénonciations, comme ici avec les *esdrújulos*, tantôt en lissant les aspérités des connecteurs logiques pour rendre invisible le fil de l'argumentation. Avec les allitérations et les assonances, cette recherche tend même à une écriture où le signifiant rend compte, phoniquement, du signifié : c'est donc bien le « faire » poétique qui est l'exact enfantement du « dire » poétique, la preuve écrite de son élaboration. La poésie survient alors dans ces sonorités dissonantes ou harmonieuses et aussi, de manière discrète, par des « rimes internes » ainsi que nous nommons ces répétitions, non plus seulement de phonèmes, mais de syllabes. Moins évidents que des rimes, des paronymes ou des dérivations, ces « échos » à l'intérieur du vers rehaussent, de surcroît, la posture —tant éthique qu'esthétique— d'un style « invisible » et « discret ». Les vers 49-50, que nous avons déjà cités car ils contiennent un mot *esdrújulo*, proposent le paradigme le plus évident de ces échos internes :

« *que agradar lisonjero las orejas / de algún príncipe insigne, aprisionado* »

L'inversement « *-jero* », « *-rejas* » comme la répétition presque à l'identique des syllabes « *prínci-* », « *-prisi-* » unissent les termes, par paires, d'un point de vue phonique mais aussi d'un point de vue sémantique : la flatterie n'a pas de sens sans l'oreille qui l'écoute, et le

prince se retrouve prisonnier de sa propre cour. Ces assimilations opèrent, de manière fine, presque intuitive, dans l'esprit du lecteur. Nous pouvons convoquer d'autres exemples, comme le vers 47 « *de pluma y leves pajas, más sus quejas* » où, dans un même vers, s'entrecroisent les syllabes identiques, à la façon d'un chiasme ; ou encore comme le vers 65 : « *del senado y romana monarquía* ». Cette fois, les sonorités se suivent (« -omana » / « mona- »), unissant, selon des liens étroits, le qualificatif au substantif. Toujours en duo, on comprend que ce mécanisme d'échos fonctionne par paires, au sein donc d'un même vers (« *por cuantos son los climas y los mares, / perseguidor del oro* [...] », vers 125-126 ; « *el oro y los colores* », vers 169 ; « *dóricos cantores* », vers 171) ou bien fonctionnent en réseau de sons et de sens sur deux ou trois vers :

al aplauso común, cuyas entrañas

son infaustos y oscuros monum/entos. (vers 158-159)

Nous n'avons pas repéré de système dans ces échos phoniques : leur fréquence ne suit pas un patron systématique. En outre, ces syllabes ne sont pas toujours réitérées avec exactitude. Toutefois, elles engendrent une harmonie visant à amender les arguments, à donner corps à des images et à émailler le discours sans l'alourdir de répétitions, d'accumulations ou de dérivations. Ce travail sur les sons porteurs de sens contribue à sublimer cette trame poétique invisible, si souvent célébrée. Inséparable de la double posture éthique et esthétique de sobriété et de discrétion, la concision, autre qualité du texte, n'est possible que grâce à des images particulièrement évocatrices.

D - Les images : un signifiant concis, un signifié élargi

Celles-ci évoquent avec une grande concision des espaces porteurs de sens pour le poète. La cour y est désignée comme « *antigua colonia de los vicios*, ». Or, si sont suggérés les espoirs courtisans « *esperanzas cortesanas* », le terme même de « cour » n'est pas nommé, la périphrase que nous venons de partager résultant plus évocatrice. De même, alors que l'Épître apporte une réflexion sur le temps qui passe, il faut attendre le vers de clause afin que cet élément structurant du discours et de la langue poétique, tout à la fois, soit mentionné : « *antes que el tiempo muera en nuestros brazos* ». Le poème se clôt donc sur l'énoncé d'une finitude et sur l'importance de saisir le temps qu'il reste. Quant à l'image de la cour dont nous avons traité, elle est complétée par celle de l'homme de cour, qui donnerait tout pour

interpréter les expressions du visage d'un favori distant et imprévisible : « *augur de los semblantes del privado* ». La concision de ce vers est extrême : un nom puis deux compléments du nom successifs suffisent à dénoter toute la complexité de l'interprétation des souhaits d'un homme inique. De plus, le choix d'un vocable appartenant au monde antique corrobore l'idée que ces hommes, suspendus au visage d'un des leurs, ont existé depuis toujours. La temporalité de l'Épître tend à mêler sur un même axe chronologique l'époque antique, celle des modèles à imiter, et l'époque contemporaine. Toutes subissent la même finitude, comme l'attestent les ruines d'Itálica, témoins d'une splendeur perdue.

À cette « exo-temporalité », celle du monde, se superpose une « endo-temporalité » celle de l'écriture qui poursuit le but ultime de s'extraire d'un rapport toujours duel entre la vie et la mort, entre le présent et le futur :

*Iguala con la vida el pensamiento,
y no le pasarás de hoy a mañana,
ni aun quizá de uno a otro momento.* (vers 58-60)

Les synalèphes, particulièrement nombreuses au vers 60, s'affirment comme un défi face au temps métrique qui s'écoule, à l'image de l'Épître morale à Fabio dont la postérité défie les siècles. Dans cette dématérialisation et ce retrait de l'écriture en elle-même, comme étant au service des idées, le texte a gagné en universalité mais aussi en proximité avec le lectorat. Les images, le cadre de cette retraite, parmi les plus célèbres de la production poétique espagnole, tiennent en trois points : de la lecture, de l'amitié, et un sommeil suffisant (« *sueño* » est un terme polysémique signifiant aussi la rêverie, le songe), dans un recoin familial. Il est impossible de reformuler ce tercet de manière plus brève, tant cette concision, pourtant expressive, atteint son but à la perfection :

*Un ángulo me basta entre mis lares,
un libro y un amigo, un sueño breve,
que no perturben deudas ni pesares.* (vers 127-129)

L'Épître morale à Fabio en tant que texte de l'*imitatio* réactive les images horatiennes, déjà reprises notamment par fray Luis. Cependant, le travail de mise à distance dans l'écriture d'une vie retirée du monde vaut à la composition son aspect universel. Elle n'est, pour autant, pas représentative des épîtres dans lesquelles la voix poétique verse une forte charge intime.

Ici, elle s'exprime dans des passages affectifs, selon un rapport subjectif au temps et par un traitement très personnel des images ressassées. Ces images condensées mais expressives ménagent une écriture sobre et discrète au service d'un intertexte philosophique reconnu. La particularité de l'Épître morale à Fabio se resserre donc autour de cette recherche d'un style transparent, régulier et équilibré, selon une approche inverse de la tendance baroque, d'une part, et d'autre part, de la tendance globale d'un intertexte continuellement retravaillé. Andrés Fernández de Andrada provoque l'*admiratio* du lecteur, non pas en ajoutant mais en éludant tout ce qui n'est pas essentiel au message stoïcien façonnant un texte « démesurément mesuré », marque même du génie poétique. C'est finalement l'économie des moyens et l'équilibre d'une démarche mentale parfaitement adaptée à l'objet de sa matière qui se fondent dans une envoûtante et éblouissante correspondance. C'est le miracle de la fusion de cette morale esthétique.

Conclusions provisoires

Malgré les difficultés liées à la datation d'un corpus poétique au Siècle d'or, non seulement quant aux dates de composition mais aussi quant aux modalités de sa diffusion (plus ou moins grande, manuscrite ou imprimée) il nous a semblé pertinent de proposer, à partir de quelques axes et thèmes révélateurs, une évolution diachronique de la production poétique sur le thème de la vie retirée du monde.

La création poétique n'étant pas une science exacte, il reste vain de vouloir adopter une catégorisation formelle, thématique ou stylistique cloisonnée et exhaustive. Toute composition résiste toujours, par certains aspects, à une quelconque forme de systématisation. C'est pourquoi nous avons préféré mettre en lumière certains points distinctifs d'une époque, d'une géographie ou, à l'inverse, quelques points de vue récurrents mais dont l'approche évolue selon les circonstances d'écriture.

Le thème du personnage féminin, sur ce point, éclaire de manière représentative, suivant le rôle et les vertus qui lui sont accordées, un prisme moral ou littéraire particulier dans l'abord du thème de la vie retirée du monde. Tantôt source de désordre moral, de passions déchirantes, elle est la cause de la retraite sous la plume de Fernando de Herrera, par exemple. Pourtant, cette perspective de l'amant éconduit, dans la lignée de Pétrarque, ne propose pas l'unique approche du personnage féminin. Chez Juan Boscán, on l'a commenté, le jeune marié se réjouit de sa relation en tous points satisfaisante avec son épouse, partenaire et compagne dans l'isolement relatif —car temporaire et en alternance avec la vie citadine— de la campagne. L'investissement autobiographique est perceptible, dans cette Épître, adressée au célibataire don Diego Hurtado de Mendoza. Une telle composition rappelle, une fois de plus, l'emploi inapproprié du terme « solitude » dès lors que l'on prétend caractériser l'ensemble des projets poétiques de vie retirée. En d'autres termes, le statut de la femme comme épouse occupe une place importante car, par-delà la profonde compréhension mutuelle louée par Juan Boscán, le personnage féminin existe —dans plusieurs textes d'inspiration agreste et horatienne— auprès du foyer, de l'âtre. En effet, on y côtoie celle-ci préparant le retour du laboureur épuisé mais heureux de la tâche accomplie, dans une image chaleureuse, celle du partage du repas en famille. La femme, si elle motive le départ ou le désir d'isolement, offre aussi un rempart contre la solitude, selon la perspective morale et la tradition poétique et philosophique suivies.

En outre, le rapport à l'autre, au destinataire du poème, souvent apparenté à un ami, fournit des éléments de réflexion quant à la tension entre *imitatio* et *inventio*. Il a été considéré, en particulier pour le genre de l'épître poétique, qu'au fil du XVII^e siècle, cette figure du destinataire tendait à disparaître. Cette dernière, muant en un « tu dialogique » nécessaire au fonctionnement générique de l'épître bien que vidée de sa substance, ne serait plus alors qu'un prétexte à la poésie. Néanmoins, nous avons constaté, qu'au long de la période, il demeure complexe de parler d'une évolution nette de la place du destinataire. En effet, la prégnance de celui-ci s'avère proportionnelle à celle de la voix poétique, puisque, ne l'oublions pas, l'épître reste le genre de l'échange communicationnel. En conséquence, il est nécessaire de s'intéresser davantage au couple de l'énonciation qu'au destinataire uniquement dont l'évolution ne souffre d'être systématisée et relève de la tendance dans laquelle s'inscrit chaque voix poétique. De manière générale, nous concluons que plus la visée est moralisatrice et philosophique, moins la part individuelle se ressent notamment dans la matérialisation d'une géographie propre et concrète.

Le XVII^e siècle est marqué par l'avènement du Baroque. Plus qu'une rupture avec l'héritage poétique de la Renaissance, la lecture des textes du corpus met en lumière la continuité entre les deux époques. Les influences classiques perdurent, mais se voient déformées et adaptées tant sur le plan des idées que sur le plan de l'écriture. Luis de Góngora, en 1613, bouleverse les codes poétiques et marque, avec la diffusion des *Soledades*, le franchissement définitif du seuil baroque. Pour autant, toutes les compositions ultérieures à ce texte polémique, ne reproduisent pas la profusion langagière que l'on connaît de l'itinéraire du personnage naufragé. Lope de Vega se saisit par exemple de ce même thème nautique dans ses quatre compositions appelées *barquillas* dans la troisième partie de *La Dorotea*. Ces *romancillos*, novateurs tant d'un point de vue sémantique que dans leur forme sub-générique, imposent les qualités « ré-novatrices » du Phénix inventant dans ce cycle cuarternaire un véritable antidote au baroque luxuriant et excessif des *Solitudes* gongorines. L'article de Nadine Ly démontre par quels procédés Lope de Vega s'approprie l'exercice des *Solitudes* (« *mis soledades* ») et marie les problématiques morales et amoureuses à des questions métapoétiques (la « petite barque » étant la métaphore de sa représentation sociale et littéraire, ainsi que le français l'emploie dans l'expression familière « mener sa barque »). Elle ponctue, d'ailleurs, par cette affirmation cette analyse intitulée « *De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope* » :

[...] *las barquillas, engendradoras de paradigmas léxicos específicos, aunque nunca artificiales y de una música nueva, reúnen las soledades de tipo moral o social y las soledades amorosas y luctuosas, dejando paso a la «lima del alma» y a la impresión de que, a pesar del trabajo técnico y la importancia de las decisiones léxicas, lo que se oye es «voz sola»*²⁹⁶.

Nadine Ly conclut son article annonçant le travail d'épure mené par Lope de Vega comme celui d'une voix poétique novatrice :

*Frente a la prodigiosa y sublime puesta en escena gongorina de la materialidad del lenguaje, se manifiesta en las barquillas de Lope la puesta en escena de la música emocional del lenguaje. En eso radica la invención de Lope: no hay, en toda la poesía española, más poemas pertenecientes al 'género' barquilla, que las cuatro de La Dorotea*²⁹⁷.

Finalement, à l'instar des *barquillas* de Lope de Vega qui réinventent l'écriture de ce « *subgénero* » au point d'en devenir la maximale expression, l'Épître morale à Fabio renouvelle, dans un langage poétique sobre, l'essence de l'épître en vers et en devient le paradigme.

En ce qui concerne le thème de la vie retirée du monde, au cours de cette période littéraire du début du XVII^e siècle, deux tendances semblent suivre des directions opposées : celle de l'idéalisation agreste et bucolique, d'une nature foisonnante, et celle de la moralisation et réflexion philosophique, désignant la réalité matérielle au travers de ce qu'elle véhicule sur le plan moral. Une finalité, commune et agrandie avec l'avènement baroque, qui ne se contente plus des préceptes du « *docere* » et/ou « *delectare* » mais veut susciter « l'*admiratio* » malgré l'usure certaine du thème, déjà réactivé depuis près d'un siècle. À cet égard, le signifiant se caractérise par une inflation, tout particulièrement du stéréotype verbal emblématique du *beatus ille*. Quant au signifié, certains auteurs font le choix d'une radicalisation de la retraite, devenant progressivement la géographie de l'anachorète. Le lieu commun de la « cabane » symbolise ce cheminement intérieur de dépouillement, de dépossession matérielle afin de se réapproprier soi-même et de se préparer à l'ultime échéance.

²⁹⁶ Nadine LY, « De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope », *Compostella aurea actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Saint Jacques de Compostelle, 7-11 de julio de 2008, p. 91-113, citation p. 109. Publication en ligne, URL :

<https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10514/pg_092115_cc197a.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consulté le 29/08/2018.

²⁹⁷ *Ibid.* p. 112.

À l'image de cette polarisation notable de la réflexion philosophique, les tensions baroques adoptent un langage poétique s'appliquant à l'herméneutique de l'association des contraires. Francisco de Quevedo élève les contradictions humaines au rang de poésie, dans un travail sur les mots, la syntaxe et la morale. Ainsi, chiasme, antithèse, oxymore et autres ressources favorisent une écriture morale circonscrite à l'éventail des idées, sur fond de stoïcisme, mêlant des nuances allant de l'épicurisme au fatalisme.

Face à cette réactualisation constante, les variations, aussi minimes soient-elles sont porteuses de sens. Certaines revêtent un caractère plus spectaculaire que d'autres, à l'image du sonnet *Contra la soledad* de don Antonio Solís y Rivadeneyra. Le poète de cour, s'il observe les normes d'écriture poétique du thème de la vie retirée du monde, inverse cependant les perspectives : il vilipende la vie retirée, qu'il traite d'état de paresse. La filiation est suivie mais pervertie, étendue par l'insertion de figures presque caricaturales, empruntées au lexique chrétien : le bon et le mauvais. Le poète dénonce un monde à l'envers, affecté par l'injustice, adapté au retournement de perspective. Cette réinterprétation atteste la grande connaissance du thème par l'auteur, ainsi que par le lectorat de l'époque, compte tenu des subtiles variations introduites, par-delà le renversement interprétatif.

Enfin, si tous les textes du corpus appartiennent à une même série textuelle et développent des idées similaires, chacun, à sa manière, résiste à une systématisation de l'interprétation et de l'analyse de leurs vers. L'écriture, espace de liberté, résulte de la rencontre entre un intertexte et un individu. Ainsi, nous avons souhaité destiner quelques pages à trois compositions inclassables. La première pose la question du genre. De fait, elle affiche deux titres successifs : *Soledad Primera de Pedro de Jesús et Épître première à Heliodoro*. Deux formes et intitulés poétiques différents pour un même texte, à son tour réécrit dans une seconde version : la *Soledad ou Epístola segunda*. Ces deux œuvres encadrent l'évolution de la voix poétique entre deux moments d'écriture correspondant à deux étapes de sa vie, celle d'ermite et celle de courtisan. Elles autorisent ainsi un questionnement sur les liens entre la voix poétique et le poète, entre écriture et biographie. En outre, Pedro Espinosa déploie dans ses compositions une nature cornucopique (à l'instar de l'influent Luis de Góngora) sans négliger d'actualiser, malgré l'idéalisation, le thème aux particularités historiques ou littéraires de son époque. Quant à elle, l'Épître de Bartolomé Leonardo de Argensola fait de ce genre poétique un usage particulier, car dépassant sa vocation communicationnelle, puisque l'épître devient espace du récit. Des récits enchâssés, à valeur édifiante, servant toujours le propos de la voix poétique, à savoir que le bonheur se situe dans l'alternance entre ville et campagne et dans le

rejet des extrêmes. Considérée unanimement, pour sa part, comme l'expression la plus aboutie et de son genre poétique et du thème de la vie retirée du monde, l'Épître morale à Fabio, n'en est pas moins une œuvre inclassable. L'écriture se caractérise davantage en fonction de ce qu'elle n'est pas que par un édifice stylistique identifiable. Mise en pratique absolue, sur le plan de l'écriture, du concept moral de l'*aurea mediocritas*, ce jalon de la série textuelle élève à un autre plan encore la réflexion sur les liens entre le fond et la forme. Finalement, ce texte, incarnant au fil du temps la référence, voire la norme, de l'exploitation du thème de la vie retirée du monde, malmène plutôt les codes contemporains du « faire poétique » par son écriture « démesurément modérée », et s'affirme davantage comme une « a-nomalie » au cœur du corpus ou la plus parfaite des réussites. Cette morale esthétique a donné naissance à une éblouissante économie des moyens dans laquelle s'est nichée la marque même du génie poétique.

Dans ce complexe rapport entre un homme, son siècle et sa poésie, certains poètes, dans le cœur de la capitale andalouse, la Séville du début du XVII^e siècle, ont souhaité communiquer leur passion pour la rime en faisant du motif de la vie retirée du monde, non plus un simple lieu commun littéraire, mais une quête vitale. La ville, alors port vers le Nouveau Monde, devient le creuset d'une génération dont les valeurs tiennent au rejet de celles qui firent la grandeur de la capitale de la Bétique et la conduiront pourtant à sa décadence. Intéressons-nous donc à ceux qui ont voulu insuffler désespérément un éclat de poésie dans leur vie, pour mieux rendre vivantes leurs métaphores. En effet, la retraite comme restriction du cercle de ses fréquentations revient fréquemment dans les poèmes sévillans et la solitude apparaît alors comme toute relative. Il s'agit, en effet, de s'extraire de la foule des ignorants pour ne s'entourer que d'une compagnie choisie, et donc s'épanouir en soi et au travers de l'autre, comme les époux dans les textes précédemment mentionnés.

Ces épisodes d'amitié, mis en scène poétiquement, dans le cadre d'une période historique difficile, dont les valeurs de partage et d'échange (qui ne soient ni commerciaux, ni lucratifs) ne sont plus au goût du jour, s'inspirent de Sénèque et de ses Épîtres à Lucilius et des poètes qui ont bu à cette même source. Cependant, loin de se cantonner à une réflexion morale sur l'amitié, les compositions dédiées à des amis jouent sur les rapports entre poésie et réalité. Elles mettent en mots les obstacles à la pratique de cette même amitié, épistolaire, mais pas seulement. Condition nécessaire à cet épanouissement et au bien-être dans la retraite, la présence de l'ami est souhaitée au plus haut point. Pourtant, les contraintes de l'existence au début du XVII^e siècle, dans la capitale andalouse, amènent plusieurs d'entre eux à effectuer des

voyages aux Indes, à Rome, ou à la cour. De ce fait, le retour de l'ami et le partage d'un repas, de libations, ne devraient en être que des instants plus précieux. Le récit de ces moments privilégiés soulève la question de l'inscription, dans la lettre des textes, de leur temporalité tant on suppose leur rareté. Enfin, il conviendra de réfléchir aux modalités d'une écriture de l'amitié et aux représentations alors renouvelées de la retraite solitaire.

IV. Écrire la solitude en docte compagnie : Séville, matrice d'écriture

Le travail du critique requiert de se plonger dans la lecture de la production poétique d'un espace et d'une époque donnée, préalablement à l'élaboration d'une histoire littéraire. Antonio Rodríguez Moñino, dans son ouvrage *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, préconise une telle démarche tout en informant des limites de celle-ci :

*La crítica ha construido así una realidad de la que nos servimos para nuestros juicios sobre la evolución del gusto en el país y para ir concordando producciones poéticas con estados espirituales colectivos. Se presupone que el crítico o historiador de la poesía ha hecho preceder sus conclusiones de una exhaustiva colecta de materiales y de una meditada lectura de ellos. Queda fuera como es lógico, el porcentaje de obras inasequibles o perdidas o ignoradas [...]*²⁹⁸.

Selon toute évidence, les textes regroupés au sein de notre corpus sur le thème de la vie retirée du monde ouvrent une perspective circonscrite au cadre de la poésie morale, et nécessairement bornée aux textes que l'épreuve du temps n'a pas fait disparaître. La plus grande prudence est donc de mise à l'heure de mener une réflexion sur les interférences et connexions entre ses différents textes et leurs auteurs relatifs. De plus, il convient d'accepter que cette réalité critique, construite a posteriori, ne correspond qu'à une fraction de la réalité historique et littéraire. Le critique n'étant que très rarement dans l'immanence, il appartient à un temps second, voire secondaire et décalé par rapport au moment où surgit le souffle créateur. Le chercheur dispose alors de l'œuvre poétique et de son péri-texte, et d'un édifice critique (études biographiques et monographiques) dont nous venons de pointer les limites. Ainsi, dès la première lecture du corpus surgit un faisceau de recoupements entre les divers auteurs qui le traversent, configurant un réseau de destinataires/eurs ou de dédicataires/eurs

²⁹⁸ Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII. Discurso pronunciado en la sesión Plenaria del IX Congreso Internacional de la International Federation for Modern Languages and Literatures, que se celebró en New York el 27 de Agosto de 1963*, prologue de Marcel Bataillon, 2^e édition, Madrid, Castalia, 1968, p. 15-16.

par le biais des dédicaces et l'emploi de surnoms poétiques. Ce réseau s'étoffe alors dans la confrontation entre ces liens purement littéraires et ceux qui ont pu exister dans la réalité, au sein d'un lieu partagé que ce soit la cour royale, ou un cénacle littéraire comme celui de Séville, par exemple. Il nous incombe, de ce fait, d'approfondir nos recherches sous ce rapport entre ces hommes de lettres, d'une part, et leur poésie et existence, d'autre part. Dans cet objectif, nous nous interrogerons sur l'identité de ces hommes, sur leurs liens et sur l'influence d'un possible contexte sévillan quant à leur posture tant morale et thématique qu'esthétique. En premier lieu, nous affecterons quelques pages à dépeindre la situation économique et sociale de la capitale andalouse, berceau de l'activité poétique des auteurs auxquels nous consacrons ce chapitre. Nous nous sommes fondée sur les recherches des historiens ayant étudié la période pour livrer une modeste vue d'ensemble susceptible de nous faire accéder, ou tout du moins d'approcher, l'imaginaire de ces écrivains aux prises avec une époque complexe dans une ville ouverte sur le Nouveau Monde.

IV. 1. Séville « *puerta y puerto del Nuevo Mundo* » (Alonso de Morgado)

L'avènement de la Renaissance et, dans son prolongement, le courant de la première Modernité tendent à s'accompagner d'une découverte de l'identité et de l'individualité comme voix porteuse de sens, d'un sens propre à son auteur, bien qu'il s'ancre toujours dans une tradition déterminée. Ainsi, selon José Antonio Maravall, l'époque moderne constitue la période où surgit puis s'amplifie une préoccupation de l'homme, de l'humain et de son individualité scellant, de la sorte, le passage d'un moi collectif médiéval à l'expression du moi individuel et son discours autobiographique :

Desde la abundante « literatura de la soledad » —en la lírica y en la novela pastoril—, hasta el realismo artístico, hasta la preocupación por pobres y oprimidos, etc., son muchos los ejemplos que nos hablan del profundo descubrimiento de lo humano en su realidad concreta y, en cada caso singular²⁹⁹.

²⁹⁹ José Antonio MARAVALL, *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV al XVII)*, II, Madrid, Alianza, 1986, p. 410.

Il semble, en effet, évident que la production poétique d'un auteur, aussi classique soit-elle, s'enrichit de l'expérience personnelle de celui-ci dans un contexte donné. Or, il est des contextes plus propices que d'autres pour favoriser l'émergence d'une génération de poètes à la fois marqués et marquant leur époque. Sans nul doute, les racines et le lieu d'origine d'un écrivain, qu'il les rejette ou les revendique, l'influencent de manière indélébile. Baltasar Isaza Calderón justifie, à ce titre, son choix de délimiter ses recherches au thème du retour à la nature aux seuls poètes espagnols, privilégiant, à proprement parler, les influences nationales :

En vez de apelar a los modelos extraños, yo he procurado ceñirme en lo posible al marco literario hispánico, creyendo que si de influencias se habla, los escritores se deben mucho más al medio materno, donde se formaron espiritualmente, que a otro ninguno. La cultura agranda la visión intelectual, suministra ideas nuevas, pero no forja el artista. Su razón de ser nacional, no extranjera³⁰⁰.

En ce qui concerne la poésie morale, nous inclinons même à penser que la capitale sévillane, ce milieu à la fois familier et ouvert sur le monde, a fourni à ses poètes une formidable matrice créative. Il s'agirait alors de présenter ce contexte historique, au début du XVII^e siècle, en abordant brièvement ses caractéristiques économiques et culturelles, à première vue remarquables³⁰¹. En guise de titre, nous avons emprunté la très célèbre formule de l'historien sévillan, Alonso de Morgado : « *Sevilla puerta y puerto del Nuevo Mundo*³⁰² ». Formule laissant deviner toute l'envergure à la fois économique et culturelle de cette ville, la première d'Espagne sur le plan démographique. On estime, en effet, à près de 125 000 le nombre d'habitants à la fin du XVI^e siècle.

IV. 1. 1. L'essor économique

Séville est un port de commerce, seul point de départ vers le Nouveau Monde à l'époque. Une telle ouverture sur l'extérieur et la manne financière qu'elle suppose entraîne pourtant un mouvement de réaction parmi quelques poètes sévillans. Ceux-ci affirment —pour certains, aussi bien dans leur poésie que dans leur existence— leur rejet des valeurs véhiculées par le port et son activité commerciale : l'ambition et la cupidité. La ville est en quelque sorte

³⁰⁰ Baltasar ISAZA CALDERÓN, *op. cit.*, p. 32-33.

³⁰¹ Pour une histoire de Séville aux XVI^e et XVII^e siècles on peut consulter les volumes d'Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La Sevilla del siglo XVII. Historia de Sevilla*, Séville, Universidad de Sevilla, 1984, et *Orto y Ocaso de Sevilla*, Séville, Universidad de Sevilla, Colección de bolsillo, 1974.

³⁰² Alonso de MORGADO, *Historia de Sevilla*, Séville, Andrea Pescioni et Juan de León, 1587.

devenue un des foyers de la vie économique, au plan national, voire international : espace périphérique où elle occupe alors un rôle central. C'est un constat partagé par l'économiste Tomás de Mercado dans son traité *Suma de tratos y contratos* : « [...] *a la verdad soliendo antes el Andalucía ser el extremo y fin de toda tierra, descubiertas las Indias es ya como medio*³⁰³. »

La ville concentre donc un pôle de développement commercial de tout premier rang et connaît des améliorations architecturales et urbanistiques en conséquence de cet essor démographique et économique :

*L'apogée de la richesse de Séville se situe à la fin du règne de Philippe II et pendant celui de son successeur Philippe III. La prospérité de la ville lui permet alors de s'agrandir et de s'embellir ; c'est l'époque où sont bâtis le Palais du Conseil municipal, la Douane, la Chapelle royale, la Bourse, la Prison royale, la Maison de la monnaie, etc. [...] À ce sommet de la croissance économique, dont tous les chroniqueurs se font l'écho, devait nécessairement correspondre l'apogée de la croissance humaine*³⁰⁴.

Ce contexte local au début du XVII^e siècle arbore des particularités non sans conséquences sur la formation d'une génération de poètes et de leur production poétique. Rappelons que Séville s'est vu octroyer le monopole du commerce avec les Indes, dès l'époque des Rois Catholiques :

*Así se comprende que los Reyes Católicos decidían crear en Sevilla, en fecha tan temprana como 1503, una Casa de la Contratación con el fin de controlar y fiscalizar las relaciones con el Nuevo Mundo. Dicha institución iba a ser simultáneamente cámara de comercio, aduana, almacén, oficina de emigración, academia de náutica y cartografía, tribunal de justicia*³⁰⁵ [...].

³⁰³ Tomás de MERCADO, *Suma de tratos y contratos*, Séville, Hernando Díaz, 1571. Édition moderne de Restituto Sierra Bravo, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 125. La *Suma de tratos y contratos* est complétée d'un premier texte de l'auteur publié deux ans auparavant : *Tratos y contratos de mercaderes y tratantes*, Salamanque, 1569.

³⁰⁴ Jean SENTAURENS, « Séville dans la seconde moitié du XVI^e siècle : population et structures sociales. Le recensement de 1561 », *Bulletin Hispanique*, Tome 77, N°3-4, 1975, p. 321-390, citation p. 335. Disponible en ligne, URL : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1975_num_77_3_4183>, consulté le 22/12/2015.

³⁰⁵ Joseph PÉREZ, « El discutido monopolio de Sevilla », *Revista de Indias*, 2000, vol. LX, núm. 218, p. 86.

La *Casa de la Contratación*³⁰⁶ contrôle les échanges avec le Nouveau Monde. Depuis la fin du Moyen-Âge et sous l'implusion des Génois, la ville s'élève, aux XVI^e et XVII^e siècles, au rang de centre d'affaires pour les investisseurs, commerçants et aventuriers ayant à cœur le même désir de faire fortune. Si certains d'entre eux passent aux Indes et s'enrichissent, beaucoup restent en marge de cette réussite. Séville se définit de surcroît comme étant la ville des disparités où les extrêmes se côtoient, depuis la plus grande richesse à la plus grande pauvreté. Avec un taux de très forte paupérisation et une population importante d'esclaves, c'est un florilège d'inégalité sociale. À ce sujet, l'article de José Luis Gotor, « *Un remedio del reino en 1606, de Francisco de Calatayud*³⁰⁷ », propose une chronologie des épisodes difficiles ayant conduit la ville à la récession : loin de la Séville triomphante, elle passe pour le théâtre d'un déclin presque inéluctable.

IV. 1. 2. Les prémices du déclin de la ville

Séville alors « *bisagra de la España peninsular y transoceánica*³⁰⁸ » connaît donc, toujours d'après José Luis Gotor, un déclin économique que le ralentissement des échanges avec le Nouveau Monde³⁰⁹ ne fait qu'aggraver : la balance des paiements est déficitaire de 1566 à 1606, c'est-à-dire que les importations sont supérieures aux exportations. De plus, lors de la première décennie du XVII^e siècle, le commerce avec les Indes décroît à hauteur de 60%. Ces

³⁰⁶ Manuel CORNEJO, dans son article « Sevilla: puerto y puerta de las Indias. El motivo de la indianización y su papel en las comedias sevillanas de Lope de Vega », nous donne une définition du rôle de la *Casa de la Contratación*. Il démontre l'opposition de la « *Sevilla andaluza* » (celle des héritages romain, arabe et catholique) à la « *Sevilla indiana* » (la ville ouverte à ce commerce transocéanique) dans les pièces de Lope de Vega en ceci que : « *La Sevilla indiana de la comedia lopesca gira alrededor de un núcleo del comercio hispano-americano. Este centro está compuesto por varios lugares entre los que el más importante es sin lugar a dudas la Casa de la Contratación de las Indias, ubicada en una parte del Alcázar Real y a la que correspondía el papel administrativo y jurídico de la organización y control de las expediciones bianuales de las flotas hacia el Nuevo Mundo.* », *Revista de Estudios Teatrales, América en el teatro español de los Siglos de Oro*, Alcalá de Henares, Éd. Héctor Brioso Santos, n°15, Universidad de Alcalá de Henares, 2001, p. 100. La ville de Séville existe donc, en plus d'être un dénominateur commun générationnel pour nos poètes, en tant que lieu écrit et décrit dans le théâtre et la littérature de l'époque en général. Centre de l'attention, elle délimite un décor propice à l'intrigue et à la fiction.

³⁰⁷ José Luis GOTOR, « Un remedio del reino en 1606, de Francisco de Calatayud », *La cultura en Andalucía: Vida, memoria y escritura en torno al 1600*, Pedro Ruiz Pérez y Klaus Wagner (dir.), Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 2001, p. 209- 230.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 213.

³⁰⁹ Les archives de la *Casa de la Contratación* ont été dépouillées et étudiées par Huguette et Pierre Chaunu, dans l'ouvrage colossal, *Séville et l'Atlantique*. L'analyse des documents comptables met en lumière les rouages du monopole orchestré depuis Séville et les quelques infractions à celui-ci. Les historiens ont répertorié les flottes, leur tonnage, et leurs itinéraires. À partir de ces données, ils ont exposé les schémas économiques espagnols européens et d'Outre-Atlantique.

Huguette et Pierre CHAUNU, *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*, Paris, S. E. V. P. E. N., 12 vol., École pratique des Hautes-Études. VI^e section. Centre de recherches historiques. Collection « Ports, routes, trafics », 1955-1960.

pourcentages concordent avec l'analyse menée auparavant par Huguette et Pierre Chaunu. Sur ce point, l'historien, dans le tome VIII, 2, intitulé *La conjoncture, 1504-1592 et 1592-1650*, à la lumière des chiffres du volume global transporté (mesuré en tonneaux) relevé par la *Casa de la Contratación*, dégage deux grandes tendances. Une première période de croissance s'étend du début XVII^e à la fin de la première décennie de celui-ci. Puis, s'amorce une forte décroissance se prolongeant jusqu'à la moitié du siècle. Cette récession se ressent sur l'économie et les prix. Les premières années du XVII^e siècle constituent un moment marquant sur plan économique et littéraire. Parallèlement, les quatre banqueroutes du Trésor —les deux dernières ont lieu en 1597 et 1607— dévoilent l'inefficacité des mesures et des politiques financières et fiscales. Ces dernières définissent, en outre, le thème central du discours de Francisco de Calatayud³¹⁰, *Un remedio del Reino*, (poète auteur de la *Silva al Estío* dans notre corpus).

Parallèlement à ces données purement économiques, José Luis Gotor égrène, dans sa chronologie, les différents fléaux qui ont frappé la ville, telle la peste (on recense plusieurs épisodes de l'épidémie en 1581-1584, puis en 1589 ; enfin, en 1598-1602³¹¹), doublée de sécheresse et de famines. Aux crises financières, s'ajoutent les désastres naturels : en 1603, l'imprévisible Guadalquivir, en crue, inonde la ville démunie face à une telle catastrophe. Selon Pierre Civil, dans sa contribution à l'ouvrage dirigé par Augustin Redondo sur le centre et la périphérie, la cité amorce alors, au début du XVII^e siècle, une longue période de déclin :

En ce début du XVII^e siècle, ce sont donc des images multiples et contrastées qui rivalisent et se superposent. La capitale andalouse centre du monde occidental et porte ouverte sur

³¹⁰ Francisco de Calatayud y Sandoval, est à la fois témoin et acteur des prémices du déclin économique du royaume. José Luis Gotor le présente comme « [...] *un hijo de la oligarquía al poder, proveniente de Castilla y que forma parte, por herencia del oficio o por recomendación de una administración con la que Cervantes sufrió tantas amarguras y tuvo tanto que ver en su trabajo, como los arrieros y campesinos de sus molindas.* », *Ibid.*, p. 219. Dans cet écrit, reproduit intégralement à la fin de l'article de José Luis Gotor (p. 220-230), le poète et « *arbitrista* » commence par un constat des plus amer, ainsi que les conventions l'exigent, sur la situation de l'Espagne : « *Ésta nuestra madre España tan desecha, sus fuerzas tan acabadas, los miembros principales tan débiles que, sostenida en su antigua reputación, para faltar del todo no le falta más que caer de ella.* » p. 220. Au sujet de l'écriture de ces traités *arbitristas*, on peut consulter l'article de Ricardo SAEZ, dédié plus spécifiquement au jésuite Juan de Mariana : « Étude du *De monetæ mutatione* du jésuite espagnol Juan de Mariana », *S'opposer dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 41-53.

³¹¹ Bartolomé Bennassar a étudié les épidémies dans le Nord de l'Espagne. Il souligne à quel point cette même épidémie qui ravagea toute l'Andalousie et particulièrement la ville de Séville entre 1582 et 1583 marqua pour longtemps les esprits. C'est donc, selon lui, dans la crainte d'un nouvel épisode de peste que s'ouvre le XVII^e siècle. Bartolomé BENNASSAR, *Recherches sur les grandes épidémies dans le Nord de l'Espagne à la fin du XVI^e siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1969.

En complément, l'article de Bernard VINCENT circonscrit, pour sa part, ces recherches à une zone géographique plus proche : « Les pestes dans le royaume de Grenade aux XVI^e et XVII^e siècles », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, volume 24, numéro 6, 1969, p. 1511-1513.

*l'Amérique, ne vivait pas encore sa décadence mais manifestait en cette période-charnière quelques signes avant-coureurs d'un renversement de perspectives*³¹².

Les poètes contemporains, abreuvés de culture classique et témoins de cette succession d'épisodes funestes, manifestent, dans leurs compositions, dès le tournant du XVII^e siècle, leur rejet de cette société mercantile. L'expression poétique d'un tel mal-être et d'une désillusion croissante à l'encontre du monde les entourant aboutira à la poésie baroque dite du « *desengaño* ». Un sentiment qui pouvait dépasser parfois le seul cadre poétique et se fondait davantage sur une perception individuelle que sur une connaissance véritable de la situation économique et politique de leur époque comme le rappelle Mercedes Cobos Rincón :

*Muchos autores podían percibir ese rumbo mercantil que había tomado la conquista en su propio ámbito familiar, pues no pocos tenían deudos muy cercanos que pasaron a Indias o mantuvieron relaciones comerciales con ellos desde Sevilla*³¹³.

En effet, certains auteurs tels Juan de Arguijo ou Francisco de Medrano ayant hérité du négoce familial avec les Indes occidentales furent ruinés dès les premières années du XVII^e siècle, du fait du contexte économique défavorable et de leur piètre gestion des affaires. D'autres, en tant que fonctionnaires, servaient au sein de l'administration les intérêts de la Couronne dans le domaine du commerce transatlantique. Francisco de Calatayud y Sandoval et Hernando de Soria Galvarro furent les témoins et les acteurs de ces premiers temps du déclin économique espagnols. Enfin, un seul d'entre eux s'est embarqué pour les Indes occidentales, il s'agit d'Andrés Fernández de Andrada. Son départ aux Indes l'a condamné, jusqu'à, il y a peu encore, à l'oubli. Souvenons-nous de la polémique relative à l'autorité de l'Épître morale à Fabio. Il était exclu d'attribuer un tel chef-d'œuvre à un presque inconnu qui avait, de surcroît, fait le voyage aux Indes. En effet, le départ pour le Nouveau Monde signifiait mourir au monde, à l'ancien monde³¹⁴, il entraînait un déclassement social.

³¹² Pierre CIVIL, « Pouvoir central et identité culturelle périphérique dans l'Espagne du début du XVII^e siècle : rayonnement et repli de la peinture sévillane », *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain. I. Centre et périphérie*, édité par Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, p. 89-104, citation p. 91.

³¹³ Mercedes COBOS RINCÓN, *Las Indias Occidentales en la poesía sevillana del Siglo de Oro*, Séville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997, p. 19.

³¹⁴ On se permet de proposer, de nouveau, un extrait de « *El celoso extremeño* » où le personnage Carrizales, riche mais déjà âgé, entend de rentrer à Séville après un long séjour aux Indes : « [...] *buscó sus amigos: hallólos todos muertos; quiso partirse a su tierra, aunque ya había tenido nuevas que ningún pariente le había dejado la muerte.* » *op. cit.*, p. 101. Celui qui part meurt au monde tandis que ses proches poursuivent leurs existences sans avoir de nouvelles. À l'inverse, le jour d'un hypothétique retour, c'est

À la fois, « port » et « porte » vers les Indes, Séville caractérise, par cette paronomase, d'une part, le « *seguro puerto* » dont parle Francisco de Medrano, ce lieu maternel et rassurant, celui de l'origine, et, d'autre part, le lieu de départ : celui où l'on transite et où naissent les rêves de grandes fortunes. Le port est un lieu de surgissement des imaginaires, il est le lieu des « départs inassouvis » et des transitions vers l'inconnu, vers des territoires où l'ailleurs est une patrie. Séville regarde donc vers l'océan comme l'affirme Rodrigo Caro, dans la *Silva a Sevilla Antigua y Moderna*, poème liminaire de 145 vers à son ouvrage *Antigüedades y principado de la ilustríssima ciudad de Sevilla y Chorographía de su convento jurídico o antigua chancillería*, publié en 1634³¹⁵. En effet, la « *suprema metrópolis* » qui, comme il le rappelle, a donné son nom à l'Espagne (*Hispalis*), observe le monde depuis son rivage et se lance à sa conquête. Il insiste sur cet aspect maritime et planétaire dès le vers vingt :

[...] *Lo raro de tu fama*
Suspendido en tus armas noblemente,
Admiran el ocaso, y el Oriente,
Dígalo el Orbe Américo vencido
De tu invencible gente,
Y el mar con naves tuyas discurrido:
O el oro y plata que en un siglo solo
Te dio obediente el contrapuesto Polo,
Que al passo que tu mano lo derrama,
*Esparce tu valor parlera fama*³¹⁶. (vers 18-27)

Nous ne sommes pas ici dans le cadre d'une poésie morale, cela va de soi, néanmoins ce texte confirme la projection universelle qu'offrait la ville. Elle demeure, dans le premier tiers du XVII^e siècle, un lieu de passage, une frontière, un lieu de culture et de bouillonnement tant social qu'économique et culturel. Si les marchandises transitent vers le Nouveau Monde, il en

le monde auquel il a appartenu, celui qu'il a quitté, qui est mort. Le cynisme de Cervantès soulève implicitement la question du sens de la vie : l'objectif ou le chemin. La leçon de vie ou morale que l'on peut extraire de la nouvelle se rapproche des préceptes marquants du corpus. Sur cette nouvelle, on peut lire l'article de Ricardo SAEZ, « Le Jaloux d'Estrémadure ou l'exemplarité de la nouvelle », *Cahier de Recherches médiévales*, n°17, 2009, p. 329-349.

³¹⁵ Rodrigo CARO, *Antigüedades y principado de la ilustríssima ciudad de Sevilla y Chorographía de su convento jurídico o antigua chancillería*, Séville, Andrés Grande, 1634. Disponible en ligne, URL :

<http://books.google.fr/books?id=iwZXAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>, consulté le 03/01/2016.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 16 de la version digitalisée.

est une qui passe également par ses quais : ce sont les livres. Des livres rapportés par des marchands ; des livres qui viennent de toute l'Europe notamment ceux dont la diffusion était interdite. Rodrigo Caro saisit combien cette métropole offre un lieu d'échange, un ferment, à la confluence de l'Antiquité —patrie « *del justo Trajano* » (v. 83) et de « *Adriano valiente* » (v. 84) —, de son passé récent, celui de la brillante École de Séville —« *Nuestro idioma en su beldad primera / Te aclama madre del divino Herrera* » (v. 127-129) et des chemins qui s'ouvrent vers l'avenir et l'inconnu d'un « *contrapuesto polo* » (v. 25). Il y règne, à l'orée du XVII^e siècle, une atmosphère unique où se mêlent des espérances d'ailleurs et les brisures de ceux que les mannes de richesses en provenance des Amériques n'ont pas effleurés.

Intéressons-nous donc désormais à ces poètes de la capitale andalouse au début du XVII^e siècle, aux liens qui existaient entre eux, et à ce qu'ils partageaient sur le plan personnel et poétique. Analysons comment ces poètes ont tenté de concrétiser l'expérience d'une vie retirée du monde ou ont cherché à s'affranchir des contraintes liées à leur position dans la société.

IV. 2. Générations de poètes et générations poétiques : Séville à l'aune du XVII^e siècle

Francisco Rodríguez Marín, dans son étude de la vie et de la poésie du poète d'Antequera, Luis Barahona de Soto, salue la grande vitalité de l'activité poétique en Andalousie, et notamment à Antequera. Il convient, comme le démontre la citation suivante, que Séville demeurerait en quelque sorte le pôle principal sur le plan de la création poétique :

*Antequera en la segunda mitad del siglo XVI y en el primer tercio del XVII, fué la Atenas andaluza, que poco tuvo que envidiar a Granada, aunque mucho a Sevilla*³¹⁷.

Parmi notre corpus figurent plusieurs poètes sévillans qui sont les héritiers d'une première génération composée notamment de Francisco de Medina, de Fernando de Herrera et de Gutierre de Cetina. Bien entendu, une classification selon un critère générationnel et local n'implique pas une absence d'interconnexions d'une génération à l'autre, ni entre les divers centres de création poétique (entre le cercle sévillan et celui d'Antequera par exemple). De ce

³¹⁷ Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Luis Barahona de Soto, estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1903, p. 22.

fait, il est hautement probable que Juan de Arguijo ait fréquenté à Séville le divin Herrera, ainsi que le pense Stanko B. Vranich dans la préface de l'œuvre poétique du mécène sévillan :

*No cabe la menor duda de que Herrera y Arguijo se trataban. No pudieron evitarlo y, sin embargo, no hay ni un dato concreto que lo atestigüe, aparte de que el joven poeta conocía muy bien la poesía y las obras de erudición de la figura central del grupo sevillano a quien a veces conscientemente imitaba y otras veces conscientemente evitaba*³¹⁸.

Une hypothèse confirmée par une lettre retrouvée par le critique Jesús Rubio Lapaz. Dans celle-ci, Fernando Herrera commente, auprès de Pablo Céspedes, une lettre qu'il a lui-même reçue de Juan de Arguijo : « *Decía el sobre así: a Fernando de Herrera, en casa de don Juan de Arguijo*³¹⁹ ». Ce dernier est au cœur des relations littéraires dans la capitale, il tient une place importante dans les coulisses de la création au XVII^e siècle. Déjà, plus jeune, il sut s'entourer des plus grands, particulièrement, de Francisco de Medina :

*Resultará fundamental también la familiaridad con Francisco de Medina, que le corregirá sus sonetos según los principios estéticos reinantes y cuyas Apuntaciones y notas conformarán, junto al tesoro del prólogo a las Anotaciones de Herrera, una verdadera poética renacentista*³²⁰.

Il existe, en effet, entre le *maestro* Medina, au centre de la pensée poétique et esthétique à Séville à la fin du XVI^e, et Juan de Arguijo, une relation non pas uniquement mondaine ou d'amitié mais une véritable relation de maître à élève, le plus jeune soumettant ses sonnets à l'appréciation de son aîné. Ce point justifie, en partie, la veine classiciste de la poésie de Juan de Arguijo. Il s'ensuit donc, comme le remarque Antonio Rodríguez Marín, que cette génération à laquelle nous nous intéressons est bien l'héritière de la précédente. Nous oserions ajouter même ici, sa continuité, son prolongement :

A los comienzos del siglo XVII una nueva y lozana generación poética, llena de bríos y concienzudamente doctrinada por hábiles maestros, había sucedido en la capital de

³¹⁸ Juan de ARGUIJO, *Obra poética*, Édition de Vranich, Stanko B., Madrid, Castalia, 1971, p. 15.

³¹⁹ Jesús RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Grenade, Universidad de Granada, 1993, p. 381.

³²⁰ Juan de ARGUIJO, *Poesías completas*, Éd. Oriol Miró Martí, Madrid, Cátedra, 2009, p. 29. Voir également l'ouvrage de Stanko B., Vranich, *Francisco de Medina (1544-1615), maestro de la escuela sevillana*, Séville, Diputación de Sevilla, Sección Literatura, Serie 1^a, n° 26, 1997.

*Andalucía a aquella otra que en todo el último tercio del anterior supo elevar el renombre literario de la Atenas bética hasta donde jamás llegó el de ninguna otra ciudad española*³²¹.

Juan de Arguijo et les membres de son cercle poétique partageaient un grand respect pour la figure du divin Herrera. Aussi, ont-ils contribué à faire revivre sa poésie et à la diffuser à une époque où son aura avait déjà pâli.

Afin de compléter l'approche des textes du corpus, arrêtons-nous, à présent, plus en détail, sur le rapport du texte à la réalité, ou comment la pratique poétique et l'élan vital ont-ils pu se féconder mutuellement ? Andrés Fernández de Andrada, Francisco de Calatayud y Sandoval, Francisco de Rioja, Juan de Jáuregui, Rodrigo Caro, Hernando de Soria Galvarro, Francisco Medrano et Juan de Arguijo, bien que très différents, font tous état d'un parcours très représentatif de ce contexte. Dans quelle mesure pouvons-nous alors affirmer qu'il s'agisse d'une génération fédérée par ce thème de la vie retirée du monde ?

IV. 2. 1. Quelques précautions quant au découpage générationnel

Emilio Orozco Díaz, dans le chapitre « Trayectoria de la poesía barroca³²² », de son ouvrage *Manierismo y Barroco*, dédie plusieurs pages à une possible classification des poètes baroques. Il y énonce plusieurs critères, celui de l'âge, tout d'abord. Il reprend la classification traditionnellement admise par date de naissance. Il met ainsi en évidence, en premier lieu, la génération ayant vu le jour autour de 1560 et qui commence à écrire autour de 1580 (on y compte Lope de Vega, Luis de Góngora, les frères Leonardo de Argensola, Francisco de Medrano, Juan de Arguijo, Juan de Salinas). Puis il se concentre sur celle qui naît aux alentours de cette dernière date, 1580. Les principaux représentants sont Francisco de Quevedo, Juan de Jáuregui, Luis Carrillo de Sotomayor. À ces noms s'ajoutent ceux des « disciples » dans le sillage des premières grandes figures nées en 1560. Nous faisons référence, par exemple, à Pedro Espinosa, au Comte de Villamediana ou à Pedro Soto de Rojas dans la lignée de la poésie gongorine ; puis au Prince d'Esquilache et à Pedro de Medinilla inspirés par Lope de Vega. Parmi ces noms de poètes espagnols, nous en décelons plusieurs déjà reliés à la poésie sévillane.

³²¹ Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Pedro Espinosa, op. cit.*, p. 106.

³²² Emilio OROZCO DÍAZ, *Manierismo y Barroco*, Salamanque, Anaya, 1970, « Trayectoria de la poesía barroca », à partir de la page 631.

Le critère géographique ensuite est la seconde caractéristique que prend en compte Emilio Orozco Díaz pour établir son catalogue. Il détermine différents lieux phares de la poésie espagnole, en commençant par Séville, premier « *foco poético* » évoqué. Il met en évidence certains traits communs entre ses auteurs et leur production, comme l'héritage des classiques et celui, plus récent, de ce que l'on a appelé l'École sévillane (les déjà cités Fernando de Herrera, Francisco de Medina et Francisco Pacheco). Toujours en se fondant sur un critère géographique, il fait, dans un second temps, référence à la « *producción aragonesa* » autour des frères Leonardo de Argensola, fidèles à la tradition de la Renaissance. Cette écriture, dans un style « sobre » (qu'il définit comme éloigné du cultéranisme de Luis de Góngora), est poursuivie par les disciples des deux frères, principalement Martín Miguel Navarro —dont une de ses épîtres nous intéresse particulièrement³²³— et fray Jerónimo de San José. Enfin, le critique mentionne le « *grupo de Antequera* », cercle de poètes représentés par Pedro Espinosa, recentré autour des influences de Fernando de Herrera et de Luis de Góngora. Dans l'ouvrage, les poètes sont donc classés selon trois critères : leur période, leur localisation et les possibles grands traits communs qu'ils peuvent partager au plan thématique ou stylistique. Il s'avère nécessaire de proposer quelques nuances quant aux limites desdits critères au moment de les réemployer pour les poètes sévillans.

A - Une question d'âge

Tout d'abord, la question biographique en ce qui concerne les dates des poètes demeure, somme toute, relative. Dans un premier temps, car elle est due à des circonstances de l'Histoire qui ont pu être interprétée, a posteriori, comme un facteur de cohésion au sein du groupe. Ensuite, car pour nombre d'auteurs ces dates sont incertaines. Enfin, celles-ci peuvent ne pas être révélatrices d'une époque : Francisco de Medrano meurt, par exemple, prématurément, en 1607, et sa production se voit ainsi tronquée ou écourtée dans le temps par rapport à celle de poètes contemporains, tel son ami Hernando de Soria Galvarro. Certains menèrent une existence plus longue que d'autres. Par exemple, Francisco de Medina, s'il appartient à la première École sévillane —il est né en 1544—, vit suffisamment longtemps pour connaître l'apogée du cercle de Juan de Arguijo (avant que ce dernier ne doive se réfugier chez les Jésuites pour échapper à la justice et à ses créanciers). Il vécut également assez pour traverser —s'il suivait encore l'actualité poétique de son temps— la polémique

³²³ José Manuel BLECUA a publié, avec une étude préliminaire, les poésies de celui-ci : *Poesías de Martín Miguel Navarro*, *Archivo de Filología Aragonesa*, I, série B, Zaragoza, Institución « *Fernando el Católico* » 1945, p. 217-317. Une version est téléchargeable en ligne, sur le site de ladite Institution, URL : <<http://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/16>>, consulté le 02/02/2015.

gongorine avec la diffusion des *Soledades* dans les cercles lettrés, en 1613. D'autres auteurs se sont exercés à la poésie au cours d'une période limitée de leur existence, comme Francisco de Rioja, dont les hautes responsabilités dans l'administration royale, sous la protection du Comte-duc d'Olivarès, à la cour, — il fut son bibliothécaire— l'éloignèrent de ses activités poétiques sévillanes. À la chute de son protecteur, il retourna à Séville où il séjourna entre 1643 et 1655, appliquant les préceptes horatiens, retiré du monde et entouré d'amis. Il continua alors à vivre grâce à ses rentes et ses charges ecclésiastiques. À cette époque, il faisait partie du Saint-Office et jouissait déjà d'une grande réputation de théologien. Par ailleurs, des contacts ont été attestés entre la génération de la première École sévillane et celle du cercle de Juan de Arguijo, comme le présentait Stanko B. Vranich mentionné plus haut. Ainsi, bien que l'âge de la naissance soit un critère à prendre en considération pour constituer une génération, cette donnée statistique n'est pas entièrement suffisante. Néanmoins, voici un premier classement de nos poètes sévillans —entourés de leurs contemporains espagnols— ici divisés en deux générations, et qui reprend chronologiquement celle d'Emilio Orozco Díaz. En outre, nous avons ajouté leurs illustres prédécesseurs dans l'art de manier la plume car les dates sont assez révélatrices et démontrent que nombre d'entre eux ont pu côtoyer leurs cadets :

— RELEVÉ DE DATES À CARACTÈRE BIOGRAPHIQUE —

La génération des Humanistes			
Juan Boscán	Catalan	1485-1492	1542
Garcilaso de la Vega	Tolédan	1501 ?	1536
Diego Hurtado de Mendoza	Groupe de Grenade	1503/4	1575
Gutierre de Cetina	Sévillan (Séjours en Italie, cour du Prince d'Ascoli)	1520	1557
Benito Arias Montano	Retiré à Séville à partir de 1584	1527	1598
Fray Luis de León	École dite « salmantine »	1528	1591
Francisco de Herrera	École sévillane	1534	1597
Francisco de Medina		1544	1615
El Canónigo Pacheco		Vers 1540	1599
Francisco de Figueroa	Madrilène (Études en Italie)	1536	1617
Cosme de Aldana	Jeunesse en Italie (Florence – Milan)	1536	Date inconnue
Francisco de Aldana	Jeunesse en Italie (Naples – Florence)	1537 ou 1540	1578
Jerónimo de Lomas y Cantoral	de Valladolid (un voyage à Séville)	1542	Autour de 1600
Vicente Espinel	de Ronda	1550	1624

Première génération, née vers 1560			
Miguel de Cervantès	Les grands innovateurs, Période de créativité culminante au début du XVII ^e siècle	1547	1616
Luis de Góngora (poète cordouan)		1561	1627
Lope de Vega (poète madrilène)		1562	1635
Lupercio Leonardo de Argensola	École aragonaise	1559	1613
Bartolomé Leonardo de Argensola		1562	1631

Juan de Arguijo	Groupe sévillan	1567	1623
Francisco de Medrano		1570	1607
Rodrigo Caro		1573	1647
Hernando de Soria Galvarro		1573 ou 1574	Date inconnue
Andrés Fernández de Andrada		on suppose vers 1575	Date inconnue
Pedro Espinosa	Groupe d'Antequera	1578	1650

Deuxième génération, née autour de 1580, et ayant pu bénéficier de l'influence des poètes précédents

Francisco de Quevedo		1580	1645
Francisco de Borja, Principe de Esquilache		1581	1658
Juan de Tassis y Peralta, II Conde de Villamediana		1581	1622 (assassiné)
Juan de Jáuregui	Groupe sévillan	1583	1641
Francisco de Rioja		1583	1659
Francisco de Calatayud y Sandoval		1583 (date encore incertaine)	Date inconnue
Don Luis Carrillo de Sotomayor	Disciple de Góngora (défenseur du cultéranisme)	1585	1610

Antonio Enríquez Gómez	Autodidacte, marchand	1600	1663
Martín Miguel Navarro	Disciple de l'École aragonaise	1600	1644
Juan Pérez Montalván	Disciple de Lope de Vega en matière d'écriture dramatique	1602	1638
Gerónimo de Porras	Groupe d'Antequera	1603	1643

Ce tableau expose, comme nous pouvons l'observer, les limites d'un classement chronologique des auteurs, tant certains ont traversé plusieurs générations ou, à l'inverse, n'ont vécu et écrit qu'un bref instant, tels Gutierre de Cetina, Francisco de Medrano ou Juan Pérez Montalván. Il est d'ailleurs curieux d'observer combien les poètes, nés autour de 1560,

ont mené, de manière générale, des existences longues. En conséquence, durant une vingtaine d'années, comprise entre 1600 à 1620, un nombre significatif de poètes aurait pu se côtoyer. Il se détache donc bien un tournant dans l'Histoire littéraire, durant ces deux décennies, où se croisent à la fois les trois grands poètes majeurs, Félix Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo (pourtant bien plus jeune) ainsi que les poètes andalous dits « mineurs ». Il nous paraît alors pertinent de scruter plus en détail cette période de la vie littéraire andalouse s'apparentant à un carrefour de circulation des idées, des poètes et de leurs créations.

B - Une question géographique

Dans un second temps, afin de réfléchir à la notion de génération littéraire sévillane à l'orée du XVII^e siècle, nous nous penchons sur le critère géographique. Séville, compte tenu de son histoire, est source d'une expérience vitale qui a pu influencer la production poétique de tout un groupe. Il est donc loisible de réfléchir à l'existence d'une production poétique locale ou régionale, à l'instar d'Antonio Rodríguez Moñino. Il semble naturel que le fait poétique, pour des raisons pratiques existe à une échelle locale. Nous comprenons les considérations suivantes du critique comme une mise en garde contre la tentation de concevoir, de manière systématique, une pensée, une poésie ou une écriture collective partagée à l'échelle « nationale » :

Para ello lo primero es prescindir de hablar de una conciencia nacional colectiva derivada de un colectivo conocimiento nacional. La poesía de los Siglos de Oro en España está fragmentada en islotes geográficos casi totalmente independientes entre sí y poco permeables: el movimiento que significa la Academia granadina en la época de Morillo, Lobo, Berrio o Arjona no tiene absolutamente nada que ver con el que caracteriza a la escuela salmantina o al grupo madrileño o al sevillano, ni muchísimo menos con los de Valencia o Cataluña³²⁴.

Cependant, nous n'estimons pas que les frontières entre les régions soient infranchissables pour la poésie et ses créateurs, bien au contraire. La notion d'École fut parfois instituée a posteriori, afin de saisir et organiser le fait littéraire sur des zones et des époques données. L'incomparable *Horacio en España* de Marcelino Menéndez y Pelayo en est un parfait exemple. Cet ouvrage est un outil utile pour dénicher une traduction d'Horace, très rapidement, chez différents auteurs classés par leur appartenance à une « École ». Néanmoins,

³²⁴ Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO, *Construcción crítica y realidad histórica* [...], *op. cit.*, p. 56.

la confrontation de certains éléments biographiques et poétiques incite à reconsidérer ces cloisonnements et la possibilité, par delà ces réseaux locaux, de contacts « transrégionaux ». À la cour, nombre de poètes originaires de régions diverses se croisaient. D'autres lieux de pouvoir et d'influence au sein des territoires de la Monarchie espagnole ont favorisé ces rencontres, par exemple l'Italie, où certains poètes ont travaillé, auprès des ambassadeurs, au Royaume de Naples (Lupercio Leonardo de Argensola ou Hernando de Soria Galvarro). Ces postes au service de Grands d'Espagne sur le territoire transalpin étaient très prisés. La cour altère, en partie, l'isolement régional ou local de la création poétique, du fait de la nécessaire mobilité des hommes de lettres dans leurs fonctions pédagogiques, politiques, religieuses ou administratives.

L'exemple le plus tangible des limites d'une telle fragmentation géographique revient à l'anthologie de Pedro Espinosa, bien que dans une certaine mesure, uniquement. Rappelons l'immensité de la tâche et les multiples obstacles surmontés lors de l'élaboration de la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*³²⁵, publié en 1605. En témoigne l'attaque de sa dédicace « *Al gran duque de Béjar* » : « *De los ilustres ingenios que oy en España professan el estudio de la Poesía, he juntado (con alguna trabajosa diligencia) las más luzidas flores*³²⁶ [...] ». Il consigne le caractère national de sa démarche « *en España* » et l'aspect laborieux du travail « *trabajosa diligencia* ». Plusieurs textes du corpus sont d'ailleurs issus de cette anthologie qui brise la géographie des « académies ». Pedro Espinosa, figure de proue de l'Académie d'Antequera, a, en outre, beaucoup fréquenté le cercle sévillan et Juan de Arguijo. Celui-ci lui a probablement fourni les noms de certains « *ilustres ingenios* » locaux, et quelques textes personnels. L'*anthologue* a certainement rencontré, à Valladolid, des poètes de l'envergure de Luis de Góngora ou de Francisco de Quevedo.

L'auteur de l'anthologie, a donc établi des réseaux, des contacts, et s'est fendu de multiples lettres dans l'espoir d'obtenir les poèmes des auteurs qu'il estimait devoir participer à son ouvrage³²⁷. On ne peut que souscrire aux remarques de Francisco Rodríguez Marín, à

³²⁵ Il sera fait mention de l'ouvrage à partir de l'édition suivante : Pedro ESPINOSA, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, op. cit.. L'édition princeps date de 1605 : *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros. Ordenada por Pedro Espinosa, natural de la ciudad de Antequera. Dirigida al señor Duque de Béjar. Van escritas diez y seis odas de Horacio, traducidas por diferentes y graves autores admirablemente*, Valladolid, Luys Sánchez, 1605. Disponible sur le site Google Books, URL : <<http://books.google.fr>>, consulté le 03/02/2015.

³²⁶ Pedro ESPINOSA, op. cit., p. 158.

³²⁷ Rappelons que l'ouvrage était terminé en 1603 mais qu'il connut des difficultés de publication. Il fallut donc attendre 1605 pour qu'il voie le jour. Saluons l'énorme travail d'un homme d'Antequera, qui a eu l'audace de déceler le génie d'un Francisco de Quevedo encore jeune (vingt-trois ans) dont il sélectionne dix-huit compositions, de publier des textes d'auteurs contemporains peu connus. Ce recueil révèle la fécondité de la création espagnole du moment, nous y avons puisé plusieurs textes.

l'occasion de son étude biographique sur l'auteur d'Antequera, lorsqu'il fait état de la prépondérance de la nouvelle Athènes, Séville :

Allegar los materiales necesarios requería no sólo que Espinosa « escalase el mundo con cartas », como él dijo en el prólogo, sino también que se relacionara personalmente, depurando así todavía más su fino gusto literario, con muchos de los poetas que hubiesen de colaborar en su florilegio. Y, esto meditado, ¿cómo prescindir de visitar a Sevilla, a la renombrada Atenas española, en donde las buenas letras, desde que medió el siglo XVI, florecían tan vigorosas y lozanas, que daban envidia a los más famosos centros de la cultura peninsular³²⁸ ?

Un autre indice marquant de la richesse des connexions entre la cour et Séville, plus particulièrement, est celui de la présence de Lope de Vega dans la ville, de 1602 à 1604, et des liens d'amitié, pas uniquement littéraires, qu'il tissa sur place. Il fut reçu, cela va de soi, par Juan de Arguijo, et demeura deux ans dans la capitale. Ce séjour du Phénix démontre bien que —du moins en dehors de la polémique gongorine— l'hostilité, voire la rupture, entre « *los patos del Manzanares* » et « *los cisnes del Betis*³²⁹ » ne concernait pas, ou de très loin, le cercle sévillan. Les poètes d'Antequera, de Séville ou d'Aragon, partagent un héritage révélé par l'anthologie de Pedro Espinosa : une connaissance et un goût pour la poésie d'Horace dont les gloses et traductions occupent une partie non négligeable de l'ouvrage. Quant à la division entre « *cisnes del Betis* » et « *patos del Manzanares* », elle est à relativiser comme nous le formulions plus haut, tant le fonds commun horatien et néo-stoïcien semble fédérer l'ensemble³³⁰.

³²⁸ Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *op. cit.*, p. 104.

³²⁹ Lope de Vega, en revanche, partage dans ses œuvres poétiques et dramaturgiques ses critiques acerbes sur la poésie « monstrueuse » des « *culteranos* ». Ainsi, dans le prologue « *Al teatro* » de sa pièce-roman *La Dorotea*, il s'en prend à cette nouvelle école poétique. Amélie Adde en analysant le pacte de lecture de l'œuvre rappelle les circonstances biographiques ayant alimenté cette inimitié :

Sus ambiciones literarias fueron contrarrestadas por la polémica con los jóvenes poetas, y no consiguió aquella plaza de cronista que ambicionaba, vencido en ello por Pellicer. Lo que corre por las venas del poeta es auténtico odio. De ahí que la poesía lopesca de esos años, si bien influenciada por el maestro de los culteranos, se inscriba en el debate sobre la « Nueva poesía ». En su rivalidad no contra Góngora sino contra sus seguidores, Lope ataca la « Nueva poesía » con todo el vigor del que es capaz cuando se siente herido.

Amélie ADDE, « El Prólogo « *Al Teatro* » de *La Dorotea* de Lope de Vega: un contrato de lectura paradójico », AISO, *Actas IV*, 2002, p. 157-167, citation p. 158. Une amertume que l'on retrouve aussi dans ses épîtres, notamment dans le recueil de *La Filomena*.

³³⁰ Ces expressions ne sont pas une création de la critique, on les retrouve dans les textes des auteurs de l'époque (voir la publication du recueil *Cisnes del Betis*). Cette opposition n'est pourtant pas si généralisée, nous pensons qu'elle se limite à certains auteurs. La figure de proue de l'École sévillane, Fernando de Herrera, a cristallisé les critiques, notamment après la publication des *Anotaciones*, qui s'apparentent à un véritable programme d'écriture, une poétique. C'est finalement, dans l'interprétation de la poésie de Garcilaso que le Sévillan va

Il existait des liens étroits entre les auteurs sévillans et les auteurs aragonais. Par exemple, le volume imprimé intitulé *Cisnes del Betis*³³¹, daté de 1612, c'est-à-dire en pleine apogée des Lettres sévillanes, inclut le poète aragonais Lupercio Leonardo de Argensola. De même, cet ouvrage dépasse l'aspect purement générationnel puisque l'on peut y trouver des poèmes de Fernando de Herrera aux côtés de poèmes écrits pendant la première moitié du XVII^e siècle. Parmi les chefs de file de l'École de Juan de Mal Lara, Francisco de Medina était le seul encore vivant à cette époque³³² et il devint le conseiller et correcteur de Juan de Arguijo.

Séville, nouvelle Athènes, est une sorte de lieu commun de la critique. Étudions désormais de façon plus précise, quels étaient ces réseaux et en quoi le thème de la vie retirée du monde pouvait constituer un point de convergence entre ces différents auteurs ayant contribué à élaborer la figure d'un *vir prudens* adapté à leur temps, à porter le poète-philosophe au rang de « héros » du XVII^e siècle, envisageant la fuite comme une victoire. IV. 2. 2. Une génération de poètes sévillans

IV. 2. 2. Une génération de poètes sévillans

A - L'héritage classique

L'élément principal que partagent nos auteurs, à la lecture même de leurs textes et des références décelées, tient à l'héritage classique. Notamment d'Horace, que tous, à l'exception d'Andrés Fernández de Andrada, dont nous n'avons presque d'autre trace poétique que celle

s'opposer à son prédécesseur le *Brocense*. De même, pour Luis de Góngora, qui va rencontrer sur son chemin nombre d'ennemis, depuis le madrilène Lope de Vega qui le décrit comme un « perroquet andalou » (voir la « *Epístola a Baltasar Elisio de Medinilla* », *La Filomena*, v. 178-180), jusqu'au Sévillan Juan de Jáuregui et son *Antídoto* déjà évoqué.

Nous recommandons à ce sujet de se référer à l'article de Begoña LÓPEZ BUENO sur les débats relatifs à la poésie de Fernando de Herrera : « Las "Anotaciones" de Herrera: Estética, Humanismo y Polémica », *Historia y Crítica de la Literatura Española*, coord. Francisco Rico, Volume 2, Tome 2, (*Siglos de Oro. Renacimiento, Primer suplemento*, coord. Francisco López Estrada), Barcelone, Crítica, 1991, p. 225-228 et à celui de Juan MATAS CABALLERO, sur la polémique autour des *Soledades* : « La presencia de los poetas españoles en la polémica en torno a las *Soledades* », *Criticón*, 55, 1992, p. 131-140.

³³¹ Il s'agit d'une anthologie manuscrite anonyme, telle qu'il en circulait à l'époque. C'est un travail anthologique que l'on peut imaginer davantage orienté par le goût du lecteur, du collectionneur de textes, que par une volonté scientifique ou littéraire de retranscrire la réalité de la production poétique d'une aire géographique donnée ou d'un temps donné, ici la poésie sévillane. Ceci explique sûrement la place du poète aragonais et celle du maître Fernando de Herrera, dont la critique a coutume de dire qu'il était oublié en ce début du XVII^e siècle. Peut-être que, par le biais de ce manuscrit, il s'exprime une volonté de remettre sur le devant de scène littéraire son œuvre ou peut-être, dans un souci d'ordre philologique, de démontrer une continuité dans les textes, une filiation entre le modèle et ses héritiers sévillans. L'ajout d'une tragédie, rédigée par un poète aragonais, démontre que le collectionneur se situe dans une démarche tout à fait autre que celle de Pedro Espinosa, dix ans auparavant.

³³² Rappelons que Fernando de Herrera meurt en 1599 et le chanoine Francisco Pacheco en 1644.

de sa célébrissime *Epístola moral a Fabio*, ont fréquenté et traduit ou adapté, selon une approche plus libre de la traduction en vigueur à l'époque. Le travail de Marcelino Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, met en relation vingt-neuf Odes d'Horace avec la production de Francisco de Medrano. Francisco de Rioja et Juan de Arguijo comptent également parmi ceux réinvestissant le plus l'héritage du poète de Vénose. Rodrigo Caro, dit l'archéologue, développe, pour sa part, une véritable passion pour la Séville romaine, comme en témoigne sa *Canción a las ruinas de Itálica*, élaborée et réélaborée au fil des années, sûrement grâce aux conseils avisés de quelques amis poètes. Parallèlement à cet engouement pour les auteurs classiques, l'Antiquité devient, par assimilation, l'objet d'un intérêt singulier.

Cet héritage survient dans l'écriture, sa *praxis* et ses théories (on pense, bien entendu, à la *Epistula ad Pisones* d'Horace mais aussi à la *Poétique* d'Aristote), ainsi que sur le plan des idées (*l'aurea mediocritas* et le stoïcisme). Rodrigo Caro transpose en poésie son attachement à l'Antiquité et, tout particulièrement, aux ruines d'Itálica, situées à une dizaine de kilomètres de Séville. Le calme de ces vestiges où Francisco de Medrano et Hernando Soria Galvarro aimaient à se promener pour converser et philosopher devait contraster avec la bruyante capitale andalouse de l'époque. Francisco de Medrano choisit d'ailleurs de s'installer dans son domaine de Mirarbueno, aux alentours de l'actuelle Santiponce, tout près de ces ruines. Poésie et expérience vitale fusionnent une fois de plus : le motif des ruines, déjà présent dans la poésie horatienne, est actualisé et nationalisé, voire régionalisé³³³.

L'influence d'Horace et des Latins a déjà été amplement étudiée, et elle est d'autant plus difficile à établir que l'on ne peut déterminer avec exactitude les ouvrages à la disposition de nos auteurs, ni s'ils s'en sont inspirés directement, ou si d'autres textes, d'autres auteurs se sont intercalés — et c'est le plus probable — entre la source et le poète. Citons, à cet égard, la considérable influence de la traduction de fray Luis de León de l'Épode II d'Horace, dans la série textuelle de la vie retirée du monde. Nous pensons, à l'instar du critique José C. Andrade, que chaque poète, Horace le premier, absorbe et transforme l'héritage poétique qui est le sien : « *El influjo de Grecia en Horacio es patente [...] pero ese hecho en nada opaca los brillos de la originalidad horaciana*³³⁴. »

³³³ Le premier à opérer cette modification du lieu commun est Gutierre de Cetina. C'est ainsi que les ruines de Carthage sont remplacées par celles d'Itálica afin d'illustrer (ironie du sort pour le poète romain) la fragilité des choses humaines : même les plus impressionnantes ne résistent pas face à l'inéluctable œuvre de destruction du temps.

³³⁴ José C. ANDRADE, *Horacio poeta lírico: su influjo en la literatura castellana*, Bogota, D. E., Empresa nacional de publicaciones, 1956, p. 20.

Comme la traduction de fray Luis de León, intermédiaire incontournable de la série poétique, d'autres textes circulaient, « dérivés » des textes-source. Ceux-ci pouvaient être en langue vulgaire, en espagnol ou en italien (voir l'œuvre monumentale de Lodovico Dolce (1508-1568). Il est probable que des traductions d'Horace, de Cicéron ou d'Ovide circulaient entre nos poètes. Rappelons, en outre, qu'Horace faisait partie des poètes référencés dans les cours de rhétorique dispensés à l'université. En revanche, dans le cas d'une génération poétique, les liens intertextuels suggèrent un échange entre des auteurs d'une même période. Les compositions sont fréquemment, partagées, lues, et engendrent, sous la plume d'un autre poète, des réminiscences plus ou moins conscientes. L'incontestable rapprochement entre le poème de Francisco de Medrano, la *Oda XXX* et la *Epístola moral a Fabio*, nous autorise à imaginer que ce dernier a fréquenté le cercle poétique sévillan, ou, du moins, lu une partie de sa production.

B - L'influence de la formation chez les Jésuites

Ce goût pour la culture classique a pu germer chez ces poètes à la suite de leur formation dans des collèges jésuites. À Séville, le collège de San Hermenegildo en a formé plusieurs, que nous mentionnerons dans les pages à venir. À cette époque, le collège jésuite apparaît comme le lieu où celui d'extraction la plus humble peut côtoyer le plus riche héritier. Une telle institution leur a fourni cette culture commune qui les unit spirituellement, moralement et rhétoriquement³³⁵. Hernando de Soria Galvarro, obtint la charge de chantre de la cathédrale de

³³⁵ Beaucoup de spécialistes de Miguel de Cervantès considèrent qu'il est hautement probable que ce dernier ait étudié au sein de la Compagnie de Jésus. José MARTÍNEZ ESCALERA a rédigé un article à ce sujet, qu'il introduit par l'affirmation suivante :

Todos los biógrafos modernos de Cervantes o editores de las Novelas ejemplares se han referido con variada extensión a su posible asistencia entre los 7 y los 17 años (1554-1564) a las escuelas de gramática y humanidades que habían abierto por esas fechas los jesuitas en Córdoba y Sevilla. Ante la carencia de un testimonio fehaciente en un sentido o en otro, el fundamento de esa posibilidad ha sido y sigue siendo el conocido elogio de tales escuelas, que Cervantes pone en boca de Berganza y Cipión en Novela y coloquio [de los perros], una de las Ejemplares publicadas en 1613 y escrita probablemente no antes de 1604.

José MARTÍNEZ ESCALERA, « Cervantes y los jesuitas », *Anales Cervantinos*, XXXV, 1999, p. 295-308, citation p. 295.

En effet, dans le « Colloque des Chiens », dont voici un extrait, Cervantès se livre à un véritable éloge de la Compagnie par l'intermédiaire de ses protagonistes Berganza et Scipion. Le maître du chien Berganza assiste aux leçons des jésuites et ce dernier constate tous les bienfaits d'une éducation fondée sur une pédagogie de l'encouragement afin de transmettre la « doctrine catholique » et guider les élèves sur le « chemin de la vertu » :

SCIPION. - [...] Sigue tu cuento, que le dejaste en la autoridad con que los hijos del mercader tu amo iban al estudio de la Compañía de Jesús.

BERGANZA. - A él me encomiendo en todo acontecimiento. [...] No sé qué tiene la virtud, que, con alcanzárseme a mí tan poco o nada della, luego recibí gusto de ver el amor, el término, la solicitud y la industria con que aquellos benditos padres maestros enseñaban a aquellos niños, enderezando las tiernas varas su juventud, porque no torciesen ni tomasen mal siniestro en el camino de la virtud, que juntamente con las letras les mostraban. Consideraba cómo los reñían con suavidad, los castigaban

Cordoue en 1619³³⁶, il ne semble pas avoir fait partie de la Compagnie. Dans la rare bibliographie que nous avons pu consulter sur lui, il n'est pas fait mention de ce fait, bien qu'il ait suivi ensuite une carrière ecclésiastique. En revanche son ami, Francisco de Medrano³³⁷, est entré dans la Compagnie, dès son plus jeune âge, tout d'abord, probablement à Séville, puis, au noviciat de Montilla :

*Recibido en Sevilla, en 1584, con catorce años y mediana salud, fue enviado al noviciado de Montilla. Notemos que en 1585 se le atribuyen ya al recién venido Hernando Francisco Medrano, ocho años de estudios del latín*³³⁸.

De cette information que Dámaso Alonso recueille dans les *Catalogi Triennales* de 1585, le critique déduit que le poète a dû apprendre la langue de Sénèque dans les murs neufs du collège de San Hermenegildo achevé en 1580. Il fit ses premiers vœux au collège de Montilla, à l'issue des deux premières années, comme l'exige l'institution, alors qu'il avait dix-huit ans. Il ne termine pourtant pas son parcours, l'institution l'aurait écarté diplomatiquement de la carrière ecclésiastique³³⁹. Il enseigne alors le latin en Andalousie, en Castille, à Salamanque où il se fait ordonner prêtre, puis en Galice avant de s'en retourner à Salamanque. Il a donc quitté la capitale andalouse contrairement aux fidèles Juan de Arguijo ou Rodrigo Caro, malgré une santé fragile dont il est fait mention.

con misericordia, los animaban con ejemplos, los incitaban con premios, y los sobrellevaban con cordura, y finalmente, cómo les pintaban la fealdad y horror de los vicios, y les dibujaban la hermosura de las virtudes, para que, aborrecidos ellos y amadas ellas, consiguiesen el fin para que fueron criados. SCIPION. - Muy bien dices, Berganza; porque yo he oído decir desa bendita gente que para repúblicos del mundo, no los hay tan prudentes en todo él. Y para guidores y adalides del camino del cielo, pocos les llegan. Son espejos donde se mira la honestidad, la católica doctrina, la singular prudencia y, finalmente, la humildad profunda, base sobre quien se levanta todo el edificio de la eterna bienaventuranza.

Miguel DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, II, Madrid, Cátedra, 1988, p. 315.

L'éloge mené par Berganza est teinté d'une ironie cervantine justifiée par le fait que les jésuites accueillent dans leurs collèges nobles et roturiers mais surtout les fils descendant de juifs.

Ricardo SAEZ démontre toute l'ironie du discours cervantin dans son article « Construction d'un récit singulier : "le Mariage trompeur" et "le Colloque des chiens" », *La Licorne, Cervantès*, Poitiers, n°39, 1996, p. 121-144. En décryptant l'onomastique et les liens entre le réel référentiel et les nouvelles du "Colloque des chiens" et du "Mariage trompeur", l'auteur dévoile les principes d'une écriture « exemplaire au plan esthétique » (p. 124) dont le coeur du propos n'est pas celui de la picaresque (celui que l'on croit) mais plutôt « de fonder la théorie et la pratique d'un récit nouveau » (p. 134). C'est une démarche en tous points similaire qui, selon nous, a conduit Andrés Fernández de Andrada à proposer une esthétique morale et une morale esthétique exemplaire, à la fois poésie et art poétique.

³³⁶ Charge à laquelle prétendit également Luis de Góngora.

³³⁷ Nous reprenons ici des données biographiques qui figurent dans l'édition des poésies de Francisco de Medrano par Dámaso Alonso à partir de la page 19 : Francisco de MEDRANO, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1988.

³³⁸ *Ibid.*, p. 19.

³³⁹ Voir pour une contextualisation de la situation de la Compagnie au tournant des années 1600, et le parti supposé de Medrano dans cette crise, celui des « *jesuitas rebeldes* », Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 23-26.

Juan de Arguijo, quant à lui, appartenait à une famille de riches négociants installés à Séville. Ses parents, avant lui déjà, étaient de généreux donateurs de la Compagnie, comme le confirme Oriol Miró Martí, dans son édition des *Poesía completa* du célèbre *Veinticuatro* :

*Sin embargo, dadas las buenas relaciones que tuvieron siempre los de la Compañía con los Arguijo, familia que desde su asentamiento en la ciudad del Betis les había favorecido con creces, y conociendo además la reputación del Veinticuatro (tanto más sus donaciones y que el sevillano otorgara una renta anual de mil quinientos ducados para que se le reconociera como su fundador), hacen que los jesuitas pidan a Arguijo que se encargue del acto tercero de la Tragedia de san Hermenegildo*³⁴⁰.

Juan de Arguijo accorde une rente au collège de San Hermenegildo lui concédant le statut de fondateur. Il reçoit la charge et l'honneur de composer le troisième acte de la *Tragedia de San Hermenegildo*, représentée par les étudiants du centre devant les parents et les personnes influentes de la ville. À la lecture des sonnets d'Arguijo on saisit immédiatement l'impact de la culture classique et on décèle, derrière ses qualités d'humaniste, l'empreinte jésuitique³⁴¹. Alors qu'il était enfant, le collège des Jésuites était installé précisément en face de la demeure familiale du jeune Arguijo qui, selon Oriol Miró Martí, dut y vivre ses premiers apprentissages :

*El matrimonio confía la educación de su hijo a los jesuitas cuyo colegio se encontraba prácticamente delante de la casa familiar [...]. A pesar de que no existen pruebas documentales de ello, la proximidad del colegio de la Compañía, [...], nos impiden dudar de que Juan se formara con ellos hasta 1580, aproximadamente. Además sería difícil de explicar que hubieran encargado la educación de su hijo único a otro centro o tutor ajeno, dado que ello impediría explicar ciertos rasgos de su personalidad y su formación humanística, tanto o más que el hecho de que Gaspar y Petronila fueran grandes protectores de la Compañía*³⁴².

Le mécène sévillan, comme tous les autres poètes qui sont passés par cette institution, reçut une formation classique très poussée et y gagna une grande connaissance de la langue latine. Les sonnets à thème mythologique de Juan de Arguijo puisent un enseignement moral (qui n'est pas d'ailleurs toujours celui que la tradition littéraire a retenu, nous faisons ici allusion à

³⁴⁰ Juan de ARGUIJO, *Poesía completa*, éd. cit p. 24.

³⁴¹ Afin d'approfondir le sujet de l'enseignement chez les jésuites, nous recommandons la lecture de l'ouvrage de François DE DAINVILLE, *L'éducation des jésuites (XVI^e - XVIII^e siècle)*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

³⁴² *Ibid.*, p. 17.

son sonnet à Phaéton) par-delà les époques, dans des références antérieures au christianisme. Le précepte jésuite selon lequel il faut tendre vers l'« *acomodamiento de la voluntad a los decretos del orden natural*³⁴³ », n'est pas sans correspondre aux idéaux stoïciens.

Nous n'avons pas d'informations à caractère biographique permettant d'affirmer que d'autres poètes, Andrés Fernández de Andrada, Francisco de Calatayud y Sandoval, Hernando de Soria Galvarro ou Juan de Jáuregui, pourtant venant d'une famille sévillane aisée, aient étudié dans des collèges jésuites. Néanmoins on retrouve leur présence lors de joutes poétiques pour la canonisation de saints, organisées par la Compagnie, celle de San Ignacio de Loyola ou de San Francisco Javier. Nous pouvons supposer qu'ils ont côtoyé l'institution de près ou de loin, en tenant compte de la présence des Jésuites dans le siècle et de leur influence dans le domaine de l'éducation et de l'art (notamment l'iconographie et le théâtre jésuites).

C - Le spectre du divin Herrera et de l'École sévillane

Séville abrite, à la fin du XVI^e, une florissante École, autour de personnalités de premier ordre, telles Francisco de Medina ou le chanoine Pacheco. Fernando de Herrera s'y illustre comme un poète et a soumis sa vision de la création dans les *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*³⁴⁴. Cet ouvrage, apparenté à un art poétique, énonce un programme d'écriture reprenant, en partie, les préceptes horatiens de l'*Épître aux Pisons*. Francisco Márquez Villanueva, dans son article « *Crear en Sevilla: el caso de Fernando de Herrera* », décrit, d'ailleurs, brièvement l'entourage du poète et la qualité de ses relations :

*Cabe decir que el autor de las Anotaciones frecuentó a lo largo de su vida una envidiable universidad de relaciones literarias: Francisco de Medina, Juan de la Cueva, Luis Barahona de Soto, Pablo de Céspedes, el canónigo Francisco Pacheco, Diego Girón, los dos Cristóbal, el de Mesa y el Mosquera de Figueroa, para citar sólo los más cercanos y destacados. Por contraste con las posteriores academias madrileñas, el tono de estas relaciones sevillanas era amistoso y no pendenciero, aunque tal vez no exento de algunas tensiones episódicas*³⁴⁵.

Il n'est pas dénué d'intérêt de relever, dans cette citation, la mention faite d'« académies madrilènes », substantif que le critique n'emploie pas au sujet des relations littéraires sévillanes.

³⁴³ *Ibid.*, p. 53.

³⁴⁴ Fernando DE HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, op. cit..

³⁴⁵ Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, « *Crear en Sevilla: el caso de Fernando de Herrera* », *Sevilla y la literatura: op. cit.*, p. 283-302, citation p. 286.

Ladite École sévillane, bien que fréquemment opposée à l'École de Salamanque, partageait avec cette dernière de nombreux points de convergence, notamment quant aux choix des thématiques. Néanmoins, la poésie de Herrera³⁴⁶, qualifiée de *cultista*, et la personnalité du maître sévillan (un exemple d'ascèse et de cohérence entre expérience vitale et poétique) ont inspiré un groupe de poètes se réclamant de son héritage. Tant pour des raisons poétiques que des considérations générationnelles, il se dresse comme une figure prestigieuse dans l'histoire littéraire locale. En conséquence, la reprise des poèmes du maître a fécondé notre groupe sévillan et l'hypothèse d'une génération poétique. Sa poésie n'était, alors, plus aussi lue et était même tombée dans un relatif oubli à l'échelle locale et nationale. À l'instar de la Génération de 27 qui a voulu réhabiliter l'œuvre gongorine, cette génération sévillane, a cherché à rendre hommage à la poésie du maître. C'est ainsi qu'en 1619 sont publiés les *Versos de Fernando de Herrera, emendados i divididos por el en tres libros*³⁴⁷, à la charge et au soin de Francisco Pacheco, le peintre, beau-père de Velázquez. Le prologue de cet ouvrage, rédigé par un autre Sévillan d'envergure nationale, Francisco de Rioja, commence de la sorte :

*En la fortuna que han corrido los versos de Fernando de Herrera, los ha valido solamente el favor de V. Señoría para que no se pierdan en el descuido o en el desprecio de los más, que esta suerte tuvieron casi siempre, como si no merecieran el lugar que han aleangado los mejores. Pero los días que saben borrar las invidias y mostrar con nueva fuerza la verdad de las cosas, darán a estas obras la gloria que se les debe*³⁴⁸ [...].

Cet avant-propos insiste sur la relative infra-considération de la poésie du *Divino*. Quelques lignes plus haut, Francisco Pacheco à l'occasion de sa dédicace au Comte-duc d'Olivarès partage le même constat :

El sacar yo a luz los Versos de Fernando de Herrera (cosa agena de mi profesión), en una Ciudad tan rica de buenos ingenios, manifiesta el no merecido desamparo suyo, y la mucha afición mía. Ambas cosas quedan satisfechas dedicándolo a V. Señoría, a quien justamente reconozco esta obligación; así por ser V. Señoría hijo de Sevilla, como por la honra que siempre ha hecho al Autor; cuya opinión es digna de ingenio y estimación de tan gran Príncipe.

³⁴⁶ On peut consulter avec profit les pages étudiant la conception de la poésie selon Fernando de Herrera dans les pages 59-67 de l'édition critique de la poésie du maître sévillan. *Poesías castellanas completas, op. cit.*

³⁴⁷ *Versos de Fernando de Herrera, emendados i divididos por el en tres libros*, Séville, Gabriel Ramos Bejarano, 1619. L'ouvrage est dédié à don Gaspar de Guzmán, Comte d'Olivarès et protecteur de Francisco de Rioja, qui lui devra sa spectaculaire ascension sociale.

³⁴⁸ *Loc. cit.*

*Suplico a V. Señoría, que con la generosidad de su ánimo reciba mi voluntad, encaminada solo, a que viva la memoria de los Varones que ilustran nuestra Nación y Patria*³⁴⁹.

L'auteur de la dédicace insiste, de manière notable, sur leur commune appartenance sévillane. Il met ainsi en lumière la particularité sévillane, locale, de la publication et défense des vers du Maître, affaire dans laquelle il inclut le Comte-duc, mécène, originaire de la capitale sévillane.

Ce fonds commun, sous la dénomination d'École sévillane, associé à un humanisme lettré, et conforté par l'éducation jésuite, pour certains d'entre eux (ou tout du moins l'influence de la Compagnie de Jésus, fondée par Ignace de Loyola en 1540) plaide pour une convergence des idées et des lectures. Un tel bagage culturel, marqueur de reconnaissance et de compréhension s'avère, à notre avis, un socle intellectuel nécessaire pour mobiliser une génération poétique à ce moment-là. Nous devons ajouter à ce constat les particularités d'un contexte précis de création, ferment culturel de cette génération. Une matrice poétique au sein de laquelle ont évolué les poètes nouant tous un lien bien particulier avec les Indes, un rapport inscrit dans leurs histoires personnelles qui tend à fixer une identité collective, un même rejet pour la symbolique du commerce et de l'ambition.

IV. 2. 3. Une génération d'hommes liés par le commerce avec les Indes

D'après Luis Gómez Canseco, dans son ouvrage, *Rodrigo Caro. Un humanista en la Sevilla del Seiscientos*, le XVII^e siècle impose, au sujet des Indes en poésie, « *un momento de reflexión, en el que cabe la admiración y la censura*³⁵⁰ ». Bien que le rare exemple de la *Silva a la Nao Victoria* de Hernando Soria Galvarro fasse l'éloge du premier navire à avoir accompli la prouesse de faire le tour du globe, il demeure un cas isolé. En effet, les Indes, ou plutôt le commerce avec celles-ci, sont décrites et décriées comme étant le fait des ambitieux et des hommes cupides. Il n'est pas inintéressant d'éclairer, à présent, le rapport personnel biographique qu'entretiennent les poètes avec cette réalité économique et sociale de l'époque. En effet, ils ont adapté cette image classique à une métaphore poétique réactualisée. Nous rappelons ici que tous (à l'exception de Francisco de Rioja menant une carrière ecclésiastique puis administrative) ont été mêlés aux rouages administratifs ou commerciaux des échanges

³⁴⁹ *Loc. cit.*

³⁵⁰ Luis GÓMEZ CANSECO, *Rodrigo Caro. Un humanista en la Sevilla del Seiscientos*, Séville, Diputación provincial de Sevilla, 1986. p. 40.

transocéaniques. D'aucuns ont hérité d'une entreprise commerciale, d'où un paradoxe certain entre le contexte et le texte que ne manque pas de pointer Mercedes Cobos Rincón :

No deja de resultar chocante que no pocos poetas sevillanos de en torno a 1600 provengan de familias dedicadas a una actividad paradójicamente tan denostada por la literatura de la época, incluso por los propios poetas que disfrutaron de los beneficios de los tan cuestionados como lucrativos negocios de sus progenitores [...]»³⁵¹.

A - Administrer les échanges avec le Nouveau Monde

Le cas de Francisco de Calatayud a déjà été exposé : son père était *contador*³⁵² de la *Casa de la Contratación*, charge qu'il exercera en qualité d'intérimaire, d'abord, puis à plein temps, ensuite. Il a également servi dans l'armée royale³⁵³. En effet, entre 1599 y 1604 « *sirvió primero como alférez y después como capitán tanto en Italia como en la Armada y galeras de España*³⁵⁴ ». Prenant part aux débats des *arbitristas*, il rédige en 1606 son *Remedio del Reino*. Il a ensuite poursuivi sa carrière au service de Philippe IV en tant que secrétaire à partir de 1623, puis auprès de l'infante María, une fois devenue Reine de Hongrie, après son mariage avec Fernand de Hongrie. Il obtint l'habit de la *Orden de Santiago*, en 1631, après deux enquêtes de pureté de sang³⁵⁵. L'administration du commerce avec les Indes a fait office de tremplin vers une carrière au service des plus grands. Compte tenu de son parcours, Francisco de Calatayud était un homme de son temps et un fin connaisseur des leviers de

³⁵¹ Mercedes COBOS RINCÓN, « Poetas y comerciantes o negocios y letras en la Sevilla de en torno a 1600 (El caso de Medrano) », *La cultura en Andalucía: Vida, memoria y escritura en torno al 1600, op. cit.*, p. 231-250, citation p. 234.

³⁵² Mercedes Cobos Rincón nous précise la tâche qui lui incombait alors en tant que *contador* : « *entre los deberes del contador estaba el despacho y apresto de las flotas* » page 42 de son ouvrage *Francisco de Calatayud y Sandoval, op. cit.*

³⁵³ Cervantès écrit d'ailleurs au sujet de notre poète dans son *Viaje al Parnaso*, canto II, v. 34-39, soulignant la figure très humaniste du poète-soldat :

*Digo que Don Francisco, el que profesa
Las armas y las letras con tal nombre
Que por su igual Apolo le confiesa;
Es de Calatayud su sobrenombre:
Con esto queda dicho todo cuanto
Puedo decir con que a la invidia asombre.*

Une carrière militaire qu'il va quitter pour entrer dans l'administration des Indes. Ce lieu commun biographique s'épuise avec le XVII^e siècle : c'est donc un statut temporaire dans la vie de Francisco de Calatayud, poète, courtisan et lettré qui prend part à la vie économique et politique de son pays, tout en prônant une vie retirée et en dénonçant le commerce avec les Indes dans ses textes. Preuve, une fois de plus, du cloisonnement entre l'écriture poétique d'un homme, sa trajectoire professionnelle, et la valorisation de ses écrits.

³⁵⁴ Mercedes COBOS RINCÓN, Francisco de CALATAYUD Y SANDOVAL, *op. cit.* p. 32.

³⁵⁵ Pour de plus amples détails biographiques sur cet épisode de la vie du poète, l'enquête de pureté de sang, consulter l'article déjà cité de Mercedes COBOS RINCÓN, p. 201-205.

l'administration. Sa carrière l'a amené à quitter la ville de Séville mais il n'a pas pour autant rompu avec le cercle sévillan, à l'origine de relations littéraires suivies³⁵⁶.

Il appartient donc à cette génération poétique, dont la plupart des membres ont maintenu une étroite relation avec le commerce transocéanique. Ses fonctions à la *Casa de la Contratación*, n'étaient, pour autant, en rien un obstacle au développement poétique de la censure des voyages maritimes. L'espace de liberté poétique n'a pas à répondre d'une stricte cohérence avec la réalité biographique d'un auteur. Nous proposons ici à la lecture les dix-sept premiers vers de sa *Silva al lino* (qui ne participe pas à notre corpus) :

*Este, que ves, açul i verde lino,
impelido del viento,
emular en color i movimiento
al mar en breves olas dilatado,
después que, por tormentos transformado
de l'arte, a vençer llegue la blandura
de l'estimada lana de Tarento,
la nieve de Pieren en la blancura,
verás en campo igual, en estendido
piélago sobre máquinas navales
regalado tal vez, tal ofendido
de Aquilón o cruel o lisonjero,
ya conducir las glorias orientales
a los últimos fines de Occidente;
ya desdeñando el término postrero
del orbe conocido,
añadir a l'antigua nueva gente³⁵⁷.*

La *silva* progresse donc dans un jeu d'oppositions ou de parallèles entre différentes binomies, le lin et la mer, l'Occident et l'Orient, par exemple. Cette plante de lin ondulant comme les

³⁵⁶ Il gardait, notamment, d'étroites relations avec Juan de Fonseca, selon Mercedes Cobos Rincón : « *Que dicha amistad no se reducía a lo meramente literario se deduce de las referencias que en las cartas hace Calatayud a cuestiones personales y privadas, impropias de una correspondencia literaria.* » *Ibid.*, p. 46.

De même, Francisco de Rioja comptait aussi parmi ses amitiés sévillanes. Tous deux ont pu se croiser à la cour lorsque ce dernier exerçait la charge d'historiographe au service de Philippe IV. Si, comme la plupart des poètes de son temps, Francisco de Calatayud n'a eu cure de publier ses œuvres, un de ses sonnets louant la poésie de Juan de Jáuregui s'ajoute aux textes liminaires à l'édition des *Rimas* du polémique poète en 1618, comme la convention l'exigeait (voir Juan de Jáuregui, *Rimas*, Séville, Francisco de Lyra Varreto, 1618).

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 121.

vagues de l’océan déploie la métaphore de la voile du navire qui traverse l’Atlantique pour ramener les métaux précieux ensuite comptabilisés à Séville. Si les Indes, ou plutôt la valeur morale qui leur est apposée, sont dénoncées dans la poésie de la plupart des auteurs sévillans de cette génération, elles sont pourtant présentes dans leur quotidien, dans leurs fonctions en tant que sujets de la couronne.

Hernando de Soria Galvarro, tout comme Francisco de Calatayud, était fils d’administrateurs. Le père du premier était « *Tesorero de la Casa de la Moneda de Sevilla y hombre dedicado además, a negocios varios, alguno de los cuales realiza a nombre de su hijo o poniendo a éste como actor principal*³⁵⁸. ». En tant que trésorier de la principale institution de la ville, il devait nécessairement fréquenter de très près les commerçants et financiers qui se sont enrichis grâce au commerce avec les Indes occidentales. La fortune de la famille périclita, toujours d’après Antonio Rodríguez Moñino, « *Si así fue, la situación económica de la casa tuvo un trastorno muy grave a causa de estar el Tesorero completamente arruinado*³⁵⁹. ». Le père de l’auteur fut même emprisonné, à cause de ses dettes, à la prison Puerta de Triana. À la mort de celui-ci (entre 1607-1609), son fils ne put faire face à tous les remboursements, et ses deux domaines furent récupérés par ses créanciers³⁶⁰. Ces temps difficiles coïncident avec la mort de Francisco de Medrano, qui était son grand ami. C’est pourquoi, contraint et forcé, il quitta Séville pour travailler au service du Comte de Castro, à Rome. L’expérience fut amère et c’est dans ce contexte qu’il rédigea son épître adressée à son cousin Lucas. Le poète y regrette, en effet, que sa mauvaise fortune l’empêche de mener à bien cet idéal de vie retirée du monde qu’il a tant appelé de ses vœux :

[...] *la estrecheza*
en que dejó mi padre mi fortuna
reducida a la última pobreza.

Ces vers déjà cités rappellent que sans une assise financière suffisante (nul besoin d’être mirobolante : « *alguna rentilla o pensión cierta* »), il ne pourrait mener à bien son projet.

³⁵⁸ Antonio RODRIGUEZ MOÑINO, « Hernando de Soria Galvarro (Dos poesías inéditas) », art. cit., p. 281-282.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 284.

³⁶⁰ Il s’agissait des domaines de Torre de las Arcas et de la Fuente del Arzobispo.

B - Le commerce en héritage

Juan de Jáuregui, fils de commerçant, tout comme Francisco de Medrano et Juan de Arguijo, hérite d'une fortune suffisante pour lui permettre d'accéder à certains privilèges propres à ceux qui, bien que dépourvus de noblesse, parviennent à se hisser socialement et à obtenir un certain renom dans le milieu des lettres. La famille de sa mère, doña Isabel de la Sal³⁶¹, fait partie de ces commerçants qui ont su tirer parti du monopole commercial. Il a voyagé en Italie où il a publié, en 1607, une traduction de l'*Aminta* du Tasse qui fut célébrée en son temps. Tout à la fois poète, peintre et théoricien des deux disciplines, il arbore le profil de poète humaniste qui s'intéresse à tous les arts. Il est aussi connu pour son intervention dans la polémique gongorine. Étant le cinquième de la fratrie, à l'inverse de Francisco de Medrano ou de Juan de Arguijo qui étaient les aînés, il n'hérite pas de l'entreprise familiale. Il ne se montre, d'ailleurs, pas très compétent dans la gestion de ses affaires et semble dépenser davantage son énergie et ses capacités au service des arts et des plaisirs de l'existence, selon les dires de Juan Matas Caballero :

Todos estos hechos —al margen, por supuesto, de su actividad intelectual— parecen perfilar la imagen de un Jáuregui algo pendenciero, un tanto mujeriego y no demasiado hábil con la administración de su hacienda³⁶².

Il est certain que l'enrichissement par le biais du commerce transocéanique, dont plusieurs de nos poètes sont héritiers et tout à la fois renégats, ouvrait les portes de la mobilité sociale. Même si les critiques débattent encore³⁶³, il apparaît que, malgré l'origine judéoconverse, ou tout du moins les rumeurs d'origine judéoconverse de l'auteur, celui-ci put, après plusieurs enquêtes de pureté de sang, entrer dans l'Ordre de Calatrava en 1639.

³⁶¹ Juan de Jáuregui est en réalité le cousin de « *el famoso doctor y poeta don Juan de Salinas y Castro*. », Juan de JÁUREGUI, *Poesía*, éd. cit p. 11.

³⁶² *Ibid.*, p. 18.

³⁶³ Le premier biographe de l'auteur, José Jordán DE URRÍES Y AZARA, dans sa monographie *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1899, tendait à croire que Juan de Jáuregui était d'origine noble. Il est curieux de voir qu'il s'est passé la même chose avec Juan de Arguijo. On imagine bien que la complexité de la formation des noms de famille et la liberté qui existait alors pour le composer (voyons celui de Juan de Jáuregui : « *nuestro poeta emplea como primer apellido el segundo de su padre, y como segundo, el de su abuela materna* », édition de Juan Matas Caballero, p. 11.) ont pu induire les critiques en erreur. D'autant que la fortune et le rôle politique de leurs pères (tous deux « *veinticuatro* » de la ville de Séville) d'un côté, et la formation intellectuelle des poètes de l'autre, pourrait laisser croire à une origine noble. En réalité, leur richesse provient du commerce. Oriol Miró Martí partage notre point de vue, dans son introduction aux *Poesías completas* de Juan de Arguijo, il fait mention d'une légende autour d'une possible noblesse de la famille : « [...] *sólo la leyenda les atribuye, falsamente, un título nobiliario: creencia lógica si se tiene en cuenta la enormidad de su fortuna personal, el renombre de la familia y el mito en el que llegó a convertirse su hijo Juan, cuya virtud personal, cuya nobleza moral, según el pensamiento renacentista, siempre se ensalzó.* » p. 17.

Francisco de Medrano, aîné de sa fratrie, a hérité de son père commerçant avec les Indes. Au sujet de ses parents, Dámaso Alonso fournit les précisions suivantes :

Pertenecía Doña María a la familia de los Herber, banqueros sevillanos. También el padre debía de tener posición desahogada: a su muerte (entre 1582 y 1583) le correspondieron al poeta (por lo menos) casi 6. 000 ducados de herencia [...]. La familia poseía varias casas en varios sitios de Sevilla. Debía de poseer asimismo algunas fincas rústicas, ninguna más importante que el pago de Mirarbueno. El prurito mercantil, que les venía de los Herber, acuciaba a varios miembros de aquel hogar: comerciaban con las Indias³⁶⁴ [...].

Il bénéficie chez les Jésuites d'une éducation approfondie, puis s'adonne pleinement à sa passion pour la poésie, et pour un certain mode de vie : celui de la retraite « *señoril* », entourée d'amis. Il tourne le dos au commerce, refusant de prendre part aux affaires. Il emploie son héritage à entretenir le domaine de Mirarbueno, possession chère à son cœur où il fait de l'ailleurs poétique une réalité tangible, un ici, où le sage rédige à la première personne. Loin des préoccupations mercantiles de ses parents, il se voue à l'écriture dénonçant, au passage, les échanges maritimes et commerciaux³⁶⁵.

Le poète ayant le plus partagé les richesses engrangées par le commerce avec les Indes occidentales est Juan de Arguijo. Le plus âgé de tous des auteurs que nous étudions, il ouvre la voie à cette génération poétique aidée par son mécénat et admirative de son talent. Stanko

³⁶⁴ Francisco de MEDRANO, *op. cit.* p. 16-17.

³⁶⁵ Ces vers de l'Ode XXX, *A Ernando de Soria Galbarro vuelto de Roma y de la Corte y retirado de todo*, en témoignent :

*Sorino, rindo al cielo,
gracias vezes sin par, porque piadoso,
a mi nativo suelo,
y deel desierto al señoril reposo
oy me ha restituído,
de desengaño asaz enriqueçido.*

*El avaro medroso
las olas vea, con el Euro 'inchadas,
deel mar impetuoso,
y del fuego las nubes vea preñadas;
despechado el piloto,
la nave abierta, un árbol y otro roto.*

*De la muerte le oprima
el miedo, antes que l'agua, si el tesoro
más que la vida estima,
o, como a Creso, le maçiçe el oro;
pues osa, deél sediento
luchar contra el mar fiero y con el viento. (vers 1-18)*

B. Vranich et Oriol Miró Martí ont, dans leurs introductions critiques, retracé la biographie du *veinticuatro* de Séville. Nous reviendrons donc ici seulement brièvement sur certains épisodes qui nous intéressent spécialement. Juan de Arguijo mène une existence hors-norme tant sa fortune, dont il hérita en 1594 à la mort de son père, était colossale. Son père, Gaspar de Arguijo, originaire des Canaries, prenait part à la traite des noirs. Il vint à Séville attiré par les perspectives qu'offrait le commerce sur les marches de la cathédrale. Il n'hésita pas à traverser à plusieurs reprises l'Atlantique dans le but d'asseoir son entreprise de part et d'autre de l'océan. Il s'établit définitivement à Séville et son association avec Esteban Pérez, autre grand négociant devint très fructifère. Les deux partenaires, afin de bâtir un empire économique plus solide encore, marièrent leurs enfants. C'est ainsi qu'en 1584, Juan épouse la fille d'Esteban, Sebastiana Pérez de Guzmán. Il hérite donc des deux fortunes et se trouve à la tête d'un empire dont il n'a cure. Pourtant, le commerce avec les Indes avait d'une certaine manière déjà déterminé sa vie. Il s'était vu offrir la meilleure éducation auprès des Jésuites, notamment dans le but de marcher sur les brisées de son père et surtout de s'imposer, non plus seulement en tant un commerçant, mais comme un notable respecté. Gaspar de Arguijo achète alors la charge de *veinticuatro*, qu'il transmet à son fils, mais la gestion des comptes publics de ce dernier est désastreuse. On attribue, en conséquence, au jeune poète l'organisation des fêtes municipales (domaine pour lequel il démontre quelques talents) et n'hésite pas à utiliser ses propres deniers pour financer les plus extravagantes décorations, comme lors de la fête du Corpus Christi (Fête-Dieu) en juin 1594 (il aurait fait orner toute l'avenue de la cathédrale de toiles et de compositions florales). Il fait la preuve de libéralité envers les artistes et se fait connaître en tant que grand mécène. Stanko B. Vranich dit de lui qu'il avait le regard tourné vers l'Antiquité, alors que son père était un aventurier, paradoxalement, un homme absolument de son temps. Juan de Arguijo, à l'inverse, malgré sa grande fortune, n'est presque jamais sorti de sa ville. Il gravitait autour de lui de nombreux artistes, peintres et poètes. Finalement, sa légendaire générosité l'a mené à la ruine. Il dut se réfugier dans la Maison professe des jésuites, de 1608 à 1616, moment où, ses dettes remboursées, il put de nouveau sortir librement sans craindre d'être arrêté. Il est l'exemple le plus affirmé de ce rejet pour le commerce avec les Indes, pour cette « *Sevilla puerto* » alors même qu'il en est le plus grand héritier. Le tableau qui suit consigne de manière synthétique les origines et le parcours de chacun des poètes sévillans, auxquels vient s'ajouter Pedro Espinosa. Ce tableau fait le lien avec le paragraphe suivant car il ébauche les relations entre les membres du cercle de Juan de Arguijo, et jette les bases, par là même, des critères inclusifs ou exclusifs de ce groupe.

	Origine familiale	Études Universitaires	Carrière ecclésiastique	Carrière professionnelle	Caballero	Rentas
Juan de Arguijo (1567-1623)	Oligarchie enrichie par le commerce avec les Indes . Famille possédant une immense fortune.			<i>Veinticuatro</i> de la ville de Séville (1590) <i>Llavero Mayor</i> .	Utilisation du « don » pour Arguijo, statut acheté par son père.	Il hérite de la fortune familiale car il est fils unique. La <i>Finca de Tablantes</i> est saisie pour rembourser ses dettes en 1605.
Francisco de Medrano (1570-1607)	Oligarchie enrichie par le commerce avec les Indes .	A étudié chez les Jésuites, les arts et la théologie. Pourtant bien qu'enseignant ces matières dans les Universités de Salamanque et de Valladolid, il figure dans son dossier qu'il n'a pas obtenu le titre requis de <i>graduado</i> .	Entre dans la Compagnie de Jésus mais en sort en 1602 « <i>egressus</i> », bien qu'ordonné prêtre.			Il hérite, entre autres, de la <i>Finca de Mirarbueno</i> en tant qu'aîné de la famille.
Rodrigo Caro (1573-1647)		Érudit , passionné par l'histoire locale, il est historien et archéologue.	Pas de carrière ecclésiastique mais c'est un défenseur à outrance de la Contre-Réforme , comme le démontre ses partis pris dans les différentes polémiques . Il tente de concilier le monde classique et le monde chrétien.	Carrière frustrée. Mauvaises relations avec Francisco de Rioja à cause de la polémique sur la béatification de saints locaux. En 1641, sa dernière tentative pour devenir Chroniqueur des Indes échoue.		
Hernando de Soria Galvarro (1573/4- ?)	Père dans l' administration du commerce avec les Indes , mais ruiné.	Aucune information à ce sujet n'a été retrouvée.	Entre dans la carrière ecclésiastique (moyen de se former intellectuellement à moindre coût) Chantre de la cathédrale de Cordoue en 1619 (sous l'influence du Duc d'Osuna).	Précepteur (<i>ayo</i>) en 1615, à Rome, auprès des enfants du Comte de Castro. Probablement au service du Duc d'Osuna, dès 1616.		<i>Fincas Torre de las Arcas et de la Fuente del Arzobispo</i> : perdues sous le poids des dettes .

	Origine familiale	Études Universitaires	Carrière ecclésiastique	Carrière professionnelle	Caballero	Rentas
Andrés Fernández de Andrada (vers 1575- ?)	D'après Rodríguez Marín, fils d'un Sévillan cultivé, Pedro Fernández de Andrada, ayant écrit un ouvrage sur l'art de monter à cheval. Cependant on ne peut être sûr du fait de possibles homonymies.			Capitán Epître dédiée à Don Alonso Tello de Guzmán, qu'il suivra en Amérique (1612 : <i>Corregidor</i> de la ville de Mexico).		Ainé.
Juan de Jáuregui (1583-1641)	Oligarchie enrichie dans le commerce avec les Indes (négociant en fer). Son père, don Miguel Martínez de Jáuregui, était <i>veinticuatro</i> de Séville depuis 1586.				Il n'est pas noble, serait d'origine judéoconverse.	La famille fit face à plusieurs accusations sur la véracité de leur pureté de sang.
Francisco de Rioja (1583-1659)	Origine très humble, fils d'un maçon.	Certaines, à la vue de son ascension professionnelle. C'est un érudit et un théologien réputé, il participe à la polémique sur l'Immaculée Conception.	Membre du Saint-Office de Séville. Il jouit d'une réputation de grand théologien. Ascension sociale impressionnante grâce à la carrière ecclésiastique.	Bibliothécaire royal puis Chroniqueur des Indes . Protégé par le Comte-Duc d'Olivarès jusqu'à la chute de celui-ci en 1643.		Il vit de ses différentes rentes lors de sa retraite sévillane (1643-1655).
Francisco de Calatayud y Sandoval (1583- ?)	Père dans l'administration du commerce avec les Indes .			Remplace progressivement son père à la Casa de la Contratación ; protection du Comte-Duc, il est Secrétaire royal en 1623.	Caballero . Il incarne le lieu commun des armes et des lettres. Soldat entre 1599 et 1604 en Italie et en Flandres.	
Pedro Espinosa		Licenciado en Gramática en la <i>Cátedra</i> de Antequera.	Pedro de Jesús, prêtre et ermite (<i>Sierra</i> de Antequera).	Poète à la cour du Duc de Medina Sidonia, Don Alonso Pérez de Guzmán.	Pas un <i>caballero</i> .	

Au regard de ces aspects de la biographie, nous pouvons dégager certaines caractéristiques liant les auteurs : leur formation, leur origine familiale, leur rapport complexe à Séville et au commerce avec les Indes. Celles-ci tendent à valider l'hypothèse d'une génération poétique, puisqu'il est raisonnable d'avancer que ces hommes purent se côtoyer au sein de la capitale andalouse. Certains, plus âgés que d'autres, ont peut-être fréquenté davantage les figures importantes des lettres sévillanes au XVI^e siècle. En étudiant les dates de naissance de ces poètes sévillans, mais aussi la production poétique de leur époque, on s'aperçoit que les hommes ayant mené une longue existence sont devenus des référents centraux : nous pensons tout particulièrement à Juan de Arguijo et à Francisco Pacheco, le peintre. Ce dernier, bien qu'il ait exercé ses talents dans un art autre que la poésie, n'est pas pour autant dénué d'intérêt pour nous. Il a, en effet, contribué au rayonnement des arts sévillans et s'est interrogé sur la notion d'art poétique.

Il existe donc, à Séville, à l'orée du XVII^e siècle, un ferment donnant naissance à une génération de poètes tributaires des idées et des textes classiques, ceux d'Horace et des stoïciens. Dans le cas sévillan, il nous faut aller plus loin et franchir le seuil de ces considérations afin d'étudier les rapports —si tant est qu'ils ont existé—, connus de ces auteurs entre eux. À cette fin, nous questionnerons la notion communément admise d'« académie sévillane » pour déterminer comment ces poètes —qui ont pour point commun d'écrire sur le thème de la vie retirée du monde— écrivaient, et pouvaient interagir sur la production poétique des uns et des autres, par le biais de ces réunions littéraires, si elles sont avérées. Enfin, nous tenterons d'établir, dans leurs compositions, un socle thématique ou tout du moins une perspective, commune dans le traitement du thème en question.

IV. 3. Solitude et amitié littéraire, comme « un air d'académie » ?

Si nous avons souhaité dans cette partie limiter notre étude à la Séville du début du XVII^e siècle, c'est, tout d'abord, du fait de la spécificité du lieu, porte vers le Nouveau Monde. Puis, nous avons abordé l'existence d'un groupe d'auteurs s'exerçant, outre leurs activités ecclésiastiques, administratives ou politiques, voire courtisanes, à la pratique poétique par l'écriture, la lecture, l'écoute et la diffusion de poèmes. Il est clair que ces derniers échangent et côtoient le mécène Juan de Arguijo. La récente édition par Oriol Miró Martí des *Poesías*

completas de celui-ci constitue une base solide pour étudier l'inclassable production de cet homme de lettres. Notre étude critique se propose donc de tendre à démontrer l'existence d'une académie littéraire à Séville, sous l'égide du riche héritier. Dans cette perspective, nous reprendrons des sources datant de la période même de cette académie attestant l'existence de ces échanges et employant même le terme « académie ». Revenons, dans un premier temps, à l'étude d'Oriol Miró Martí où est rappelé le caractère multiple et itinérant de ces réunions de poètes :

*Personalidades de la talla de Herrera, Francisco de Medina, el canónigo Pacheco, Medrano o Cueva, y, por supuesto, Arguijo, poblarán estas recién estrenadas tertulias con sede múltiple, dado que muchas serán ligeramente itinerantes, donde se gestarán y asentarán los cimientos de la nueva literatura*³⁶⁶.

Le caractère informel de ces réseaux, fluctuant au gré des rapports d'amitié, de proximité sociale, et en fonction de la production poétique de chacun semble, en effet, le plus plausible. Bien sûr, ce ne sont là que des hypothèses impossibles à vérifier tant la documentation à ce sujet manque. Il n'y a, de fait, aucune trace écrite directe faisant part de ces réunions, de leur fréquence et des participants, comme il existerait pour une organisation formelle, pourvue d'un cadre et de statuts. La difficulté majeure qui demeure ici est d'ordre définitionnel. Comment définir, en effet, ce qu'était alors une Académie littéraire ? Il est certain que l'acception du terme aujourd'hui a évolué par rapport à celle du XVII^e siècle. Aussi semblerait-il plus juste de parler de cénacle littéraire, afin d'écarter l'idée d'école et de normes de production poétique.

IV. 3. 1. Lectures partagées et oralité dans les cénacles poétiques

Le fait est que la poésie au Siècle d'or ne se diffuse que très partiellement et, a posteriori, grâce à l'imprimé. Exception faite de rares auteurs, comme Juan de Jáuregui ou Lope de Vega qui publièrent leurs vers de leur vivant, la plupart des poètes ne se souciaient pas d'éditer leur production. Elle a surtout circulé de manière manuscrite. En revanche, il est clair, à l'époque, que l'on écrivait et diffusait sa production poétique au sein d'un réseau d'amitiés littéraires, où l'autre est soit un *alter ego*, soit un professeur ou maître auquel on soumet ses écrits. Les *Anotaciones* de Francisco de Medina à la poésie de Arguijo tiennent de ce rapport maître /

³⁶⁶ Juan de ARGUIJO, *Poesías completas*, *op. cit.*, p. 28.

élève. Les sonnets écrits en « *concurrència* », (c'est-à-dire sous forme de compétition, ou d'émulation, par plusieurs auteurs autour d'un même thème) dénotent le désir des auteurs de se comparer entre eux. Il prouve aussi combien un texte s'appréciait non pas comme une œuvre unique et originale, mais comme un exercice respectant et dépassant, tout à la fois, certaines contraintes formelles et thématiques. Nous pensons notamment aux sonnets publiés dans l'édition Cátedra des œuvres de Francisco de Medrano. À l'un des sonnets de Francisco de Medrano sur le thème de la vanité des hommes succèdent deux avatars : un de son ami Hernando de Soria Galvarro puis un autre de l'Aragonais Bartolomé Leonardo de Argensola³⁶⁷. Ce travail en parallèle, « *hecho en concurrència* », comme le stipule le paratexte dans l'édition, met en lumière l'existence de modalités d'écriture qui nous sont relativement étrangères aujourd'hui.

Un auteur comptait ainsi, parmi ses amis, un premier cercle de lecteurs. Un cercle s'élargissant à mesure que le poème circulait : à peine recopié, le texte échappait déjà à son auteur. Ce sont d'ailleurs ces mêmes lecteurs de poésie, anthologues à leurs heures, qui sont à la source de multiples variantes dans les manuscrits et donc d'erreurs de copies. Domingo Ynduráin insiste sur ce point dans son étude *La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)* :

*Los trabajos realizados hasta ahora muestran que es la poesía el género más próximo a los modelos y artes retóricas clásicos; en este sentido, convendría siempre tener en cuenta el grupo o los grupos receptores, pues la mayor parte de la poesía se hacía para personas concretas, unidas por lazos intelectuales, profesionales y de amistad, de manera que compartían conocimientos, claves culturales, etc.: la sociedad no era un conjunto homogéneo, por lo cual obras y lecturas deben referirse a las capas o niveles a que pertenecen*³⁶⁸.

Les critiques s'accordent tous à établir autour de Juan de Arguijo l'existence d'un cercle de poètes qui comparaient entre eux leurs écrits, en les confrontant à des avis éclairés et érudits. Ils connaissaient tous, en effet, les mêmes auteurs et textes faisant référence. Une connaissance partagée que l'on identifie à la lecture de la poésie de la vie retirée du monde, tant les points communs entre les textes sont nombreux et inspirés des références classiques. Il ne s'agit donc pas uniquement de lectures partagées, mais plutôt d'un échange au sujet des œuvres classiques, lues et commentées :

³⁶⁷ Francisco de MEDRANO, *op. cit.*, p. 271-275.

³⁶⁸ Domingo YNDURÁIN, « La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España). », *Edad de Oro*, I, 1982, p. 13-34, citation p. 16.

*Los autores antiguos no eran para los humanistas las auctoritates sin rostro ni tiempo de la escolástica, sino hombres con una biografía y una historia, con pasiones, opiniones y vivencias rigurosamente personales, y como tales querían leerlos y explicarlos*³⁶⁹.

Francisco Rico considère les liens entre les auteurs classiques et les auteurs de l'époque comme particulièrement étroits, presque fraternels malgré la distance et le temps. Ce qui expliquerait, d'une part, la prégnance des motifs classiques et, d'autre part, la ressemblance, qui surprend à la première lecture, entre les textes contemporains eux-mêmes. Ceux-ci s'abreuvent, de fait, tous à une même source, lue et relue, comme si elle était récente, pertinente et intériorisée. Une telle oralité dans le rapport au texte ancien, passait par la lecture latine mais également par la traduction et la glose. Il suffit, pour se rendre compte de l'habileté à traduire et à réécrire ces œuvres, de feuilleter l'anthologie de Pedro Espinosa, les *Flores*. Soixante-six compositions sont des gloses ou des traductions de textes horatiens. Cette voie de la réécriture, à l'instar de la traduction faite par fray Luis de León de la seconde Épode du Vénusien, est suivie par la plupart des poètes. Ces derniers bénéficient du prestige littéraire de la référence classique. De plus, ces exercices de réécriture connaissent un certain succès auprès d'un lectorat désireux d'y retrouver des formules familières. Ainsi, rappelons la phrase de clôture du prologue au lecteur des *Flores*, rédigée par l'anthologue : « *De passo, advertid que las odas de Horacio son tan felices que se auentajan a sí mismas en su lengua latina*³⁷⁰ ». Si ces Odes « *se auentajan a sí mismas* », c'est bien qu'elles sont retravaillées, modifiées comme un moyen de féconder la langue nationale : l'espagnol. Une conception de la traduction pourtant réprouvée par Marcelino Menéndez y Pelayo en son temps. Les remarques suivantes émanent du polygraphe du XIX^e siècle et sont empruntées aux notes de bas de page de l'édition Cátedra des *Flores* :

*Nada más absurdo que este elogio aplicado a traducciones tan incorrectas y parafrásticas, y digámoslo así libérrimas, tan palabreras y poco horacianas en general, y recomendables sólo por cierto sello de vestustez que traen consigo, y por algunos pedazos candorosos, a la vez que poéticos, que contienen*³⁷¹.

³⁶⁹ Francisco RICO, *El sueño del humanismo*, op. cit., p. 41.

³⁷⁰ Pedro ESPINOSA, op. cit., p. 160.

³⁷¹ La citation d'origine se trouve dans Marcelino MENENDEZ Y PELAYO, *Horacio en España*, op. cit. p. 84 ; et dans l'édition des *Primera parte des Flores de poetas ilustres de España*, op. cit. p. 160.

Cette translittération entre le texte d'origine et la traduction, condamnée par le critique, est justifiée par un travail d'interprétation et de glose mené au Siècle d'or. Un travail, impact de la conscience de cette singularité et des exigences imposées par le castillan sur le langage poétique. Le phénomène de glose est amplifié du fait des échanges entre auteurs par l'émulation née de la multiplicité des propositions. Ces traductions cherchent donc à se distinguer et à révéler la capacité de leur auteur à saisir et à retranscrire le plus justement et adroitement le texte d'origine. Un tel phénomène ne relève donc pas d'une pratique isolée et sanctionne, à notre sens, une première étape dans le processus de fabrication poétique. C'est, de fait, un des usages les plus marquants des cénacles poétiques de l'époque et, en particulier, du cénacle sévillan.

Il s'agit donc, non pas uniquement de travail sur le texte à proprement parler, mais bien de réflexions, de débats et d'une concurrence autour des propositions de traduction et d'interprétation. Ainsi, l'oralité que l'on a souvent cantonnée à la poésie populaire des *cancioneros* ne recule pas après l'apparition de l'imprimé et se pratique même dans les milieux cultivés, comme le commente Aurora Egido :

*Pues no sólo la lírica tradicional siguió su curso de oralidad y canto, sino que gran parte de la poesía culta no es únicamente letra, sino voz recitada en cenáculos cultos, en academias y universidades o en certámenes públicos que fomentaron y premiaron su lectura y declamación*³⁷².

Ces cercles poétiques, en diffusant la connaissance des classiques, contribuaient à l'acquisition d'un savoir et d'un savoir-faire préalables indispensables à la production d'une œuvre estimée. De telles qualités sont, en effet, les garanties d'une place au sein du cénacle, où les échanges et les rapports d'influence ne sont pourtant pas sans rappeler les liens courtisans.

D'après Luis Gómez Canseco, qui a réfléchi à la figure du sage et de l'homme de lettres au début du XVII^e siècle, ces cercles poétiques permettent aux jeunes auteurs, ou tout du moins aux auteurs contemporains de la période, de se forger une histoire, un socle, ressenti comme une identité³⁷³. Le critique perçoit, en effet, dans l'inspiration classique, une forme de justification et surtout d'identification en tant que poète et individu au sein d'un groupe :

³⁷²Aurora EGIDO, « La *Hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco », *Edad de Oro*, Vol. 6, 1987, p. 80.

³⁷³ Rappelons, en outre, l'importance de l'influence des théories méta-poétiques horatiennes, qui constituent un manuel d'écriture implicite mais suivi. Il n'y a pas, d'ailleurs, à l'exception de Juan de Jáuregui, réellement de théoricien de la littérature dans le groupe sévillan, bien que les épîtres favorisent, de par leur longueur et la

Las academias fueron el lugar perfecto para construir una historia del pasado intelectual que justificara la propia existencia. Al tiempo que se perpetuaba la memoria de los maestros, se estaba construyendo una tradición y un modelo de existencia. Elevar a los modernos a los altares reservados hasta entonces a los clásicos era también un modo de asegurarse un sitio en la historia futura, un espacio reservado, una justificación³⁷⁴.

À la fois autel où l'on rend hommage aux prédécesseurs illustres, l'Académie, selon Luis Gómez Canseco, célèbre aussi la création contemporaine en lui octroyant une place dans l'Histoire des lettres. Demeure la question de l'aspect informel de l'« Académie » sévillane, n'ayant pas cherché à fixer et immortaliser sa production. Il faut donc établir le sens du terme « académie » précisément au moment qui nous concerne.

IV. 3. 2. La notion d'Académie au XVII^e siècle

Le cénacle sévillan pourtant si ouvert sur l'extérieur — nous avons déjà évoqué ses liens avec les poètes aragonais, avec Lope de Vega ou Pedro Espinosa — ne semble pas vivre au rythme des controverses littéraires qui secouent le monde des lettres à cette époque. La variété des styles et des thématiques traitées met ainsi en lumière cette tolérance et cette perméabilité. Seul Juan de Jáuregui, personnage résolument à part dans ce groupe, prend position contre les *Soledades* de Luis de Góngora. Pour autant, Juan de Arguijo accueille Pedro Espinosa, dont le style très exubérant se rapproche du baroque initié par le Cordouan. En effet, dans les épîtres de ce poète d'Antequera, l'*ornatus* baroque est provoqué par un *locus amoenus* source du bonheur et de l'évasion, comme l'accès direct à une chrétienté quasi anachorétique. Le cénacle du mécène intègre et favorise des poètes aux styles et aux parcours diversifiés. Son « Académie » ne se revendique pas, de ce fait, ainsi qu'on pourrait le supposer aujourd'hui, d'une théorie, à la manière d'une école contraignant ses membres à un programme esthétique déterminé.

A - Le terme « *Academia* » entendu par Lope de Vega

La sens du terme « *Academia* », à cette période, se révèle être bien plus large que celui généralement pris en compte. L'épître de Lope de Vega, *A don Juan de Arguijo, Veinticuatro*

liberté de leur contenu, l'insertion de réflexions sur l'écriture et le style. Lope de Vega, par exemple, défend ses écrits et sa renommée littéraire au détour de ses Épîtres morales.

³⁷⁴ Luis GÓMEZ CANSECO, « La mirada del sabio. [...] », art. cit., p. 58.

de Sevilla, témoigne des diverses acceptions et réalités évoquées par ce terme. Il apparaît, en premier lieu, pour faire référence à une Académie, portant le sens d'une sorte de modèle du genre :

*Yo he visto enloquecer dos mil versistas,
a quien el seso la afición ofusca,
en seguir su opinión monjas bautistas;*

*Difícilmente la verdad se busca,
si quisieren saber qué mundo corre,
traslado a la **academia de la Crusca**.*

*Así con aficiones me socorre
la contraria opinión, si bien no ha sido
tal que su fama al gran Torcato borre*³⁷⁵. (vers 10-18)

En effet, l'occurrence du terme Académie renvoie, dans ce cas — nous nous appuyons ici sur le commentaire de José Manuel Blecua — à l'« *Academia de Crusca, una de las más célebres de Italia, fue fundada en 1582 por el poeta Antonio Francisco Grazzini en Florencia, y fue modelo de las Academias posteriores. Publicó en 1612 un gran diccionario. Ha vivido hasta hoy, convertida en la Reale Academia Fiorentina* ». Cette Académie, contemporaine du cénacle de Juan de Arguijo, citée ici par Lope de Vega³⁷⁶ a mené une réflexion sur la langue, concrétisée par la rédaction d'un dictionnaire. Il existe donc bien, au sein de cette Académie italienne, une volonté de normer la langue nationale et, par ce biais, d'encadrer et d'influencer la production poétique contemporaine. Ces préoccupations convergent en partie avec celles partagées par les Sévillans, dans la mesure où ces derniers sont les héritiers des théories de Fernando de Herrera en matière de création poétique. Cependant, ils n'en sont pas nécessairement les fidèles dépositaires à l'heure de composer des vers. L'influence n'est pas contrainte et la norme poétique, implicite, semble se conforter au fur et à mesure, à l'épreuve de l'émulation. Certains auteurs n'hésitent pas à mêler le langage poétique et le langage méta-poétique comme base pour une réflexion sur le rôle du poète et les prérogatives de la poésie et pour diffuser des recommandations sur ce qu'ils estiment adapté à un style « *culto* ».

³⁷⁵ Félix LOPE DE VEGA, *Antología Poética*, éd. cit. p. 121.

³⁷⁶ Cette occurrence nous offre l'occasion de souligner, une fois de plus, l'apport italien sur la production poétique du Siècle d'or, comme étant une source d'inspiration ne se limitant pas au pétrarquisme. Il se tisse, en effet, à cette époque, des liens d'influence poétique réciproques entre les deux aires géographiques.

Lope de Vega, par exemple, emploie fréquemment des tercets de ses Épîtres pour défendre un style, le sien particulièrement. Il en fait usage en réponse aux attaques qu'il aurait subies au sujet de son style parfois qualifié de « llano ». Or, à l'intérieur de ce discours sur la poésie, le terme « académie » est observé pour la seconde fois :

*Pero dejando la opinión aparte,
que ni quita lugar ni canoniza
de bello a Adonis ni de bravo a Marte,*

*sabed que un gran señor nos autoriza
en una floridísima academia
que el agua de Aganipe fertiliza.*

*Esto es decir que las virtudes premia
en tiempo que escribir docta poesía
se llama entre bárbaros blasfemia.*

*Señalan presidente, eligen día,
dan sujetos a todos, y despierta
la emulación, que los ingenios cría.*

*Y para que sepáis cómo concierta
Apolo este ejercicio, oíd el caso
antes que otra materia me divierta³⁷⁷. (vers 115-129)*

Il est très tentant de penser que cette Académie si féconde que nous décrit Lope de Vega fasse allusion au cercle de Juan de Arguijo. Bien entendu, un tel lien est peu probable dans la mesure où elle s'insère dans une épître adressée à ce même Juan de Arguijo, à moins que le recours à une troisième personne du singulier, « *un gran señor* » (vers 118), ne soit un procédé rhétorique de délocution du destinataire. Une certaine similarité relie ce passage au sonnet satirique de Juan de la Cueva que nous citons plus bas. De fait, tous deux détaillent les modalités de telles rencontres : à l'occasion de chaque réunion, un thème et/ou un auteur latin à imiter est sélectionné afin de canaliser la création poétique et de favoriser l'émulation : « *y despierta / la emulación, que los ingenios cría* » (Épître à Juan de Arguijo, vers 126-125).

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 124-125.

Juan de la Cueva moque justement l'arbitraire d'un tel choix dans son sonnet à la tonalité satirique : « *Saca de cuando en cuando, como suerte, / un soneto de Aquiles o Tesseo, / traduciendo a Teócrito o Museo, / o al que mejor en el sujeto acierte* » (*De la Arcigena*, vers 5-8). Toujours aux dires de ce poète, ce n'est pas la qualité de ses vers qui fait d'un prétendant un membre à part entière d'une Académie, mais plutôt le degré d'affinité entre ce dernier et Juan de Arguijo (celui-ci y étant dépeint davantage comme un tyran que comme un mécène). Les quelques tercets de Lope de Vega ainsi que le sonnet de Juan de la Cueva mettent en avant le caractère aléatoire du déroulement des rencontres poétiques. Le pluriel de « *Señalan* » demeure, d'ailleurs, relativement vague puisqu'il ne renvoie pas directement au « *gran señor* » mentionné plus haut, mais à une forme de collégialité. Le dramaturge estime de surcroît que ces rencontres sont très fertiles (le champ lexical rappelant l'horticulture renvoie l'image d'une « pépinière » de talents : « *floridísima academia* », « *el agua de Aganipe fertiliza*. », « *despierta / la emulación* », « *que los ingenios cría*. »). D'après José Manuel Blecua, l'Académie en question est celle du Comte de Saldaña, don Diego Gómez de Sandoval y Rojas (1584 ?-1632)³⁷⁸. Elle s'articule autour d'un membre de l'aristocratie — tout comme le cercle sévillan s'organise autour d'un représentant de « l'aristocratie commerciale ». Lope de Vega considère la poésie au sein de ces cercles poétiques comme un exercice (« *este ejercicio* »), une pratique favorable à la poésie de qualité, savante (« *docta poesía* »).

Ainsi donc, la double occurrence du terme « *academia* » révèle à quel point, pour les contemporains de Lope de Vega, le vocable renvoyait à des réalités et pratiques variées : celle d'une Académie gardienne de la langue et de la culture « nationale » avant l'heure, mais aussi celle d'un cercle poétique, lieu de lecture et de re-création entre personnes cultivées. Les cercles poétiques, « Académies », dans le sens le plus large du terme qu'on lui concédait alors, se revendiquent, d'après le texte de Lope de Vega, comme les lieux d'une culture exigeante et raffinée. Un point de vue qui n'est pas partagé par Juan de la Cueva, « brebis égarée » parmi les Sévillans, tout du moins, semble-t-il, le temps d'une rancune.

³⁷⁸ Les recherches permettant au critique d'aboutir à cette conclusion sont mentionnées à la note 7 p. 125 de l'édition déjà citée.

B - Le cercle poétique selon Juan de la Cueva

Le groupe sévillan ne s'était pas attribué de titre, mais certains l'en ont affublé, comme Juan de la Cueva, à l'occasion de son sonnet « *De la Arcigena* », une inimitié passagère ayant guidé sa plume³⁷⁹ :

*Si quieres por un Píndaro venderte
y que te llamen el segundo Orfeo,
hospeda cuando venga, a un semideo
y sácalo a orear, que puedan verte.*

*Saca de cuando en cuando, como suerte,
un soneto de Aquiles o Tesseo,
traduciendo a Teócrito o Museo,
o al que mejor en el sujeto acierte.*

*Ponlo en las manos luego de launista³⁸⁰
sátrapa corredor, y , si es tu amigo,
uno serás de la argicena cumbre.*

*Esto me dijo ayer un parnasista
que en la naumaquia se halló conmigo
que basta al dar al caos oscuro lumbre³⁸¹.*

L'ironie de l'auteur est cinglante et sa critique très claire : le Parnasse de Juan de Arguijo symbolise à ses yeux une cour royale, où l'on flatte le puissant, et où l'on pare celui-ci de qualités imaginaires. Ces arguments, livrés dans les deux premiers vers, sont empruntés au lieu commun du *menosprecio de corte*, familier aux participants de ces réunions. C'est en

³⁷⁹ Gaspar GARROTE BERNAL, dans son article « Estampas sobre Juan de Arguijo y sus contemporáneos », *Lectura y signo*, 1, León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 2006, p. 41-60, explicite le motif de cette querelle. Elle viendrait du fait qu'un des textes de Juan de la Cueva a été fortement critiqué par Fernando de Herrera. Juan de Arguijo, en fidèle disciple, hérita de la mésentente : « [...] *de esos versos se desprende que Cueva sondeó, sin éxito, la posibilidad de tener asiento en aquella tertulia: dada la autoridad que Herrera ejercía sobre los cisnes del Betis, el soneto « A Casio », rechazado por el Divino, le habría supuesto a su autor, entre su regreso a Sevilla (antes de 1595) y la muerte del comentarista de Garcilaso (1597), no sólo el odio de Herrera, sino también el desprecio de alguno de los academicistas de Arguijo.* » (p. 47-48).

³⁸⁰ Le texte d'origine rapporté par Francisco Rodríguez Marín semble comporter une erreur de copie. Il apparaît comme plus probable que Juan de la Cueva ait écrit « *laurista* » par association avec « *el laurel* », « le laurier » dont Apollon ornait le front des poètes. Nous construisons donc notre commentaire en nous appuyant sur cette possibilité.

³⁸¹ Juan DE LA CUEVA, *De las rimas de Juan de la Cueva, primera parte*, BCC 82-2-4, Séville, Bibliothèque Colombine, 1603 sonnet 69, fol. 110v-111.

reprenant les thèmes de leur propre poésie qu'il censure d'autant plus violemment leur attitude en tant que poètes.

Le sonnet en dit long sur la marche à suivre pour intégrer le cénacle. Il faut être ami d'un membre du clan, d'un « *laurista* », et lui soumettre une composition. La qualité de celle-ci, d'après l'auteur célèbre pour son caractère orageux, importe peu. Quant au thème du poème à présenter, il fait l'objet d'une sélection aléatoire ainsi que le laisse présager ce début d'énumération : « *Un soneto de Aquiles o Tesseo*³⁸², ». L'auteur dénonce un monde littéraire inique où seules les relations mondaines comptent. À l'inverse, Lope de Vega célébrait, dans son épître, un mécène à même de récompenser les plus grands talents : « *Esto es decir que las virtudes premia / en tiempo que escribir docta poesía / se llama entre bárbaros blasfemia.* » (vers 121-123).

Finalement, dans notre cercle sévillan, nous résistons à croire qu'il y ait existé des règles stipulant la fréquence des rencontres ou la liste des participants, par exemple. En outre, Francisco Rodríguez Marín corrobore le caractère informel de ces réunions :

*Todos frecuentaban, quiénes la una, quiénes la otra, las tertulias o academias literarias que solía haber en la opulenta casa del veinticuatro D. Juan de Arguijo, situada hacia la mitad de la calle que hoy lleva su nombre y en el amplio estudio del pintor Francisco Pacheco, que vivía por aquel entonces en la céntrica collación de San Miguel, cerca de la plaza del Duque de Medina Sidonia*³⁸³.

Il se détache de ce qu'il nomme « *tertulias o academias literarias* », une figure centrale et ses prodigalités. Il n'a très probablement pas existé de rituel, impliquant une régularité ou des normes, au point d'être consigné par écrit. Cette forme d'Académie plus structurée se rapproche davantage de celle qui exista à Séville au XVIII^e siècle, se revendiquant de ses prédécesseurs du Siècle d'or³⁸⁴. C'est pourquoi, nous estimons que, pour affirmer l'existence

³⁸² L'article « *de* » a ici valeur d'un « *sobre* », il s'agit de désigner le thème du sonnet et non, bien entendu, l'auteur.

³⁸³ Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Pedro Espinosa, op. cit.*, p. 236.

³⁸⁴ Begoña LÓPEZ BUENO a effectué des recherches sur ce sujet dans l'article suivant : « Las escuelas poéticas españolas en los albores de la historiografía literaria : Arjona y Reinoso », *Philologia Hispalensis*, n°4, 1, 1989, p. 305-318. Cette Académie, dont Arjona et Reinoso sont deux figures centrales, s'inscrit dans la continuité de la production poétique locale du Siècle d'or : « *Tal ambiente surge del impulso regenerador de las letras hispalenses emprendido desde fines del siglo XVII por un grupo de jóvenes cuyo plantel principal se fija en los nombres de Arjona, Reinoso, Blanco y Lista [...]. Sus aires renovadores se enmarcan en la tradición clacisista siguiendo para ello el ejemplo de sus contemporáneos salmantinos, pero buscando al mismo tiempo sus señas de identidad estética en la poesía sevillana del Siglo de Oro, de la que se sienten continuadores como segunda o moderna escuela poética sevillana.* » p. 306.

de ce groupe poétique, quel que soit le terme qu'on lui appose —académie, cénacle, cercle poétique, école—, il faut saisir cette réalité dans ce qu'elle a de fluctuant et d'informel.

D'après le sonnet de Juan de la Cueva, un poète isolé n'est rien. Il questionne la pertinence de la sélection à l'entrée du cercle sévillan, puisque lui-même en est exclu. Intéressons-nous donc à ces critères d'intégration ou d'exclusion régissant la « *arcigena cumbre* ».

IV. 3. 3. Appartenances variables

A - Des *lauristas* pas nécessairement sévillans

Il s'avère finalement ardu de trouver des caractéristiques partagées par tous les membres du cercle. Une naissance sévillane n'est pas, par exemple, un prérequis nécessaire. Sur ce point, rappelons que ni Juan de Arguijo lui-même, ni Francisco de Calatayud n'étaient d'origine sévillane. Si certains privilèges s'héritaient de père en fils, comme la charge de *veinticuatro*, pour le premier, ou le poste à la *Casa de la Contratación*, pour le second, la présence au sein du cercle n'est pas héréditaire et ne tient compte, à aucun moment, de l'origine géographique des poètes. C'est ainsi que Lope de Vega et Pedro Espinosa firent partie du cénacle à l'occasion de leur séjour dans la capitale andalouse. L'Académie, comme la ville de cette époque, est incluante, telle une porte ouverte sur le monde.

B - Une présence qui peut être intermittente

Nul besoin non plus, pour le fidèle, d'assister à toutes les rencontres. Parmi les Sévillans, certains ont quitté la ville afin de mener leur carrière et y sont retournés sporadiquement : c'est le cas de Francisco de Rioja, qui a passé près de trente ans à la cour avant de se retirer une douzaine d'années sur son sol natal. Un tel éloignement ne l'empêchait pas, pour autant, de revenir régulièrement chez lui, notamment pour y poursuivre son activité poétique. Il retourne dans sa ville maternelle, par exemple, en 1619³⁸⁵, pour préparer, avec le concours de Francisco Pacheco, les *Œuvres complètes* de Fernando de Herrera. De même, Francisco de Medrano déserte la ville, les deux premières années du XVII^e siècle, pour enseigner les arts et la théologie dans les universités de Castille (Salamanque et Valladolid). Hernando de Soria Galvarro, dont il a déjà été question, a également effectué plusieurs séjours en Italie, puis de retour en Espagne, il s'installe à Cordoue en 1619, où il termine sa vie, occupant les fonctions

³⁸⁵ Pour l'anecdote, Francisco de Rioja est présent au mariage du gendre de son ami, Diego Velázquez, qui épouse la fille du peintre.

de chantre de la ville. Finalement, seuls Juan de Arguijo et Rodrigo Caro dont les ambitions de carrière sont frustrées (il tente une dernière fois en 1641 d'obtenir le titre de Chroniqueur des Indes sans succès) restent fidèles à la capitale³⁸⁶. Les occasions de départ pour raison surtout professionnelle ne manquent pas, et nous incitent à conclure que ce cercle sévillan se bâtit davantage sur des liens d'amitié ou de connivence littéraire que sur la présence physique à des rendez-vous littéraires obligés. Juan Matas Caballero confirme ce point de vue, dans son édition critique de la poésie de Juan de Jáuregui :

*Las coincidencias que se observan en la obra de nuestro autor con las de los poetas sevillanos debieran hacernos pensar en una vinculación más estrecha que la de la simple presencia física de Jáuregui en ese ambiente literario*³⁸⁷.

Pourquoi, en effet, ne pas considérer ces liens intellectuels comme plus profonds et étroits que la « simple présence » à des rendez-vous littéraires ? Ce qui explique un certain flottement dans la désignation de cette Académie par les exégètes, comme un « air d'académie » par exemple. Difficile alors d'établir des liens directs et tangibles en s'appuyant sur d'hypothétiques réunions, car les seuls témoignages ayant perduré au travers des siècles sont les éditions et leurs dédicaces, c'est-à-dire les liens littéraires. Ni une présence assidue, ni une naissance sévillane ne sont donc requises. Certains furent de passage comme Pedro Espinosa, à la recherche de poètes pour participer à son anthologie entre 1599 et 1600 ; ou comme Lope de Vega³⁸⁸, probablement le « *semideo* » du sonnet satirique de Juan de la Cueva, en quête, pour sa part, d'un mécène et d'une marque de reconnaissance.

³⁸⁶ Rodrigo Caro a cependant fréquenté les villes d'Osuna mais surtout d'Utrera. Il n'est donc pas absolument fidèle à la capitale. Son inimitié avec Francisco de Rioja, au sujet de la béatification de saints locaux, qui, d'après le protégé d'Olivarès, n'existent même jamais, l'éloigne en quelque sorte du cercle de Juan de Arguijo. Il occupe, de par ses amitiés littéraires dont nous parlerons plus avant, une place un peu à part au sein de cette génération. Il se distingue aussi dans notre corpus car le texte que nous avons sélectionné est une lettre à son grand ami Juan de Robles, écrite dans une prose poétique.

³⁸⁷ Juan DE JÁUREGUI, *op. cit.*, p. 16.

³⁸⁸ Il n'est pas non plus nécessaire de jurer fidélité au cercle du riche Juan de Arguijo. L'Épître que nous avons déjà citée de Lope de Vega démontre, à en croire son caractère autobiographique, que ce dernier a fréquenté le cercle du Comte de Saldaña (« *un gran señor nos autoriza en una floridísima academia* »). Sa participation n'avait aucune incidence sur ses rapports avec le *Veinticuatro*. Il ne manque d'ailleurs de clore son Épître, en célébrant la plume et sollicitant la protection (l'hospitalité ?) de son destinataire sévillan :

*Vos sois la imagen más valiente y bella
para ejemplo del mundo; a vuestro asilo
en víctima me ofrezco, viendo en ella
mi historia propia por mejor estilo*³⁸⁸. (vers 295-299)

C - Des membres de diverses origines sociales

La sélection ne se fait pas sur des critères d'ordre social : seuls certains sont des « *caballeros* », la plupart du temps par acquisition du titre de *hidalguía*, comme dans le cas de don Juan de Arguijo et, probablement de don Juan de Jáuregui. Ce dernier a dû, selon toute probabilité, faire face, à plusieurs reprises, à des accusations concernant sa pureté de sang, même si « *a la postre, se resolvieron a favor de ambas familias* ». Quant à la thèse relative à ses probables origines judéoconverses qui lui rendirent difficile l'obtention de son entrée dans le prestigieux Ordre de Calatrava, Juan Matas Caballero estime qu'elles sont fausses, car elles sont liées à une rumeur diffusée par des ennemis du frère de l'auteur de l'*Aminta*³⁸⁹. L'origine sociale importe donc peu. Francisco de Rioja, au sein du groupe, est la personne la plus haut placée dans la hiérarchie administrative de l'époque, tandis que son extraction sociale était des plus humbles puisqu'il était fils d'un travailleur manuel.

Enfin, Juan de la Cueva, à l'instar d'Andrés Fernández de Andrada, s'est embarqué pour les Indes. Là-bas, il contribua à développer la poésie grâce à sa participation au *cancionero*, *Flores de baria poesía*³⁹⁰. La présence de ce dernier, malgré certaines rancœurs passées, au sein du clan sévillan, administre la preuve qu'un tel voyage aux Indes, pourtant sujet de critique poétique, ne signifie pas toujours une rupture définitive. À son retour, Juan de Arguijo accepte de financer la publication en 1601 de son œuvre *La Conquista de la Bética*³⁹¹, témoignage de la prodigalité et de l'esprit conciliateur du mécène. Finalement, ces parcours hétéroclites ont amené chacun de ces grands esprits à se spécialiser dans un domaine, un genre ou un style, enrichissant les échanges dans le groupe.

IV. 3. 4. Une production poétique hétérogène quant au genre et au style

Dans le sonnet de Juan de la Cueva que nous avons étudié, la critique cible la figure de Juan de Arguijo, par l'adjectivation moqueuse « *Arcigena cumbre* ». Il dénonce, plus largement, le choix arbitraire des textes à fournir pour intégrer le cercle d'Arguijo : il faudrait, en effet, selon l'auteur, proposer le genre de sonnets d'inspiration mythologique dont le grand mécène

³⁸⁹ L'édition déjà citée fournit davantage de précisions sur ce point, p. 11-12.

³⁹⁰ Pour de plus amples informations à ce sujet, on peut lire l'article de Margarita PEÑA MUÑOZ, « Juan de la Cueva, poeta del cancionero *Flores de baria poesía* », *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, t. II, p. 799-805.

³⁹¹ Gaspar GARROTE BERNAL, art. cit., p. 48-49 : « *Tras lograr ese año la aprobación y el privilegio de impresión para la Conquista de la Bética, poema épico en veinticuatro cantos sobre « la restauración y libertad de Sevilla por el Santo Rey Don Fernando », Juan de la Cueva solicitó al Cabildo secular sevillano, en la fecha mencionada, que costeara la publicación de la obra; la petición fue concedida en la sesión capitular del 9 de marzo de 1601 — « haciendo a su autor, en premio de su trabajo, la merced que pidió, tras el informe favorable del jurado Cristóbal Xuarez... y de Juan de Arguijo »* ».

a fait sa spécialité. Cette critique, à la lecture des productions sévillanes qui nous sont parvenues, est exagérée, bien sûr, d'où la tonalité satirique de ce sonnet. Comme nous le disions plus haut, la production poétique sévillane s'illustre par son hétérogénéité. D'ailleurs, la trajectoire poétique de Juan de Arguijo, singulière par rapport à celles de ses compagnons, marque par son classicisme et l'abondance de sonnets mythologiques, au détriment de la poésie morale.

A - Le profil poétique à part de Juan de Arguijo

Juan de Arguijo est célébré pour son style classique et ses sonnets inspirés de la mythologie dont il relate les épisodes de façon synthétique et évocatrice. En effet, dans une posture inverse de l'écriture de soi, le sonnet mythologique n'a pas pour vocation à confier une réflexion intime et philosophique à un correspondant-destinataire. Seule une épître figure au nombre de ses compositions³⁹². Elle n'est pas, par ailleurs, dédiée à un membre du cercle poétique, mais à un religieux de Grenade. Espace de liberté, l'Épître, comme nous l'avons déjà signalé, semble être le vecteur par lequel le poète se construit et se confie dans une perspective philosophico-morale. Se retirer du monde n'est donc pas la thématique centrale de l'écriture poétique du célèbre Sévillan. Alors que nombre de poètes autour de lui se revendiquent d'une telle posture dans leurs écrits : celle de l'héroïsme dans la fuite comme une victoire du « je » sur l'écriture et du « moi » sur son époque. Soit de telles épîtres du *vate sevillano* relevaient d'une véritable correspondance personnelle et se sont éparpillées puis perdues auprès de leurs destinataires, soit le maître du sonnet ne s'est que très peu plié à cet exercice. Cette seule épître qui est parvenue jusqu'à nous, répertoriée plus tard par Adolfo de Castro dans le recueil *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*³⁹³, est parue en 1612, dans l'anthologie *Cisnes del Betis*. Celle-ci regroupait les œuvres —comme nous l'avons déjà mentionné— de Fernando de Herrera, Francisco de Rioja, Lupercio Leonardo Argensola, et,

³⁹² Nous rajoutons, ici, que le célèbre mécène a également écrit deux *Silvas*. Nous reparlerons de ce genre un peu plus bas, dans lequel ont brillé Fernando de Soria Galvarro, Francisco de Rioja ou Francisco de Quevedo. D'ores et déjà il faut souligner, malgré l'écrasante prépondérance des sonnets dans la poésie du *caballero*, que ce dernier s'est frotté à tous les genres et exercices poétiques, et qu'il fait preuve avec ces *Silvas* d'un ancrage dans les courants poétiques de son temps et met déjà un pied dans l'écriture baroque. Il serait donc réducteur de le cantonner à l'expression de Stanko B., Vranich, dans son introduction : « *la gallarda figura del elegante sonetista sevillano* », *op. cit.*, p. 7. La première *Silva* se trouve p. 260 de la récente édition d'Oriol Miró Martí. Le poète y reprend le motif de la « *vihuela* », instrument de musique dont il semblerait qu'il jouait très bien (voir note 1 p. 260). La seconde, extrêmement baroque, quant à elle, car se rapprochant d'un stoïcisme quévédien, p. 264, traite de l'errance du pèlerin qui recherche l'abri d'un « *seguro puerto* ».

³⁹³ Adolfo de CASTRO, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, I, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Rivadeneyra, 1854, p. 396-397.

bien sûr, de Juan de Arguijo. À cette date, le grand mécène n'était déjà plus que l'ombre de lui-même : son cher domaine de Tablantes avait été saisi et il vivait reclus chez les Jésuites. Sur la forme et sur le fond, l'Épître est singulière. En effet, elle n'est pas écrite en *tercetos encadenados* : les strophes ont des longueurs diverses. De plus, d'un point de vue métrique, on constate que les vers ne sont pas des endécasyllabes et les rimes ne suivent pas un schéma établi. La composition reprend, certes, les grandes images de la poésie morale (la « *difícil senda* », « *el seguro puerto* », « *el peligroso e incierto piélagos* ») mais se place sous la protection de la muse de la tragédie : « *determiné escribiros esta epístola / con el divino aliento de Melpómene / que inspira las canciones elegíacas* ». De prime abord, le contenu n'est pas non plus celui que l'on attendait. Paradoxalement, Juan de Arguijo, héritier et mécène, homme se consacrant aux lettres et jouissant de sa propriété de Tablantes pour se reposer des bruits de la ville, présente son « ici » comme le lieu de la peine et du mal-être :

*Aquí donde el hado mísero
me conduce a Vivir entre los árboles,
lejos de mi pesar de los domésticos
lares, [...] (vers 1-4)*

De plus, il réactualise la formule du *beatus ille*, pour célébrer la douceur des jardins de Grenade où vit son destinataire :

*Dichoso uos, que de la antigua Iliberi
gozáis los campos vistosos cármenes,
aventajados al romano Tiboli, (vers 193-195)*

Aussi, celui qui incarne le plus l'idéal horatien avec son domaine de Tablantes et qui semble faire prendre vie à l'expérience poétique de la vie retirée du monde, se dépeint-il, dans cette Épître, comme un homme attrapé dans une ville qu'il voudrait fuir, respectant sur ce point certaines conventions épistolaires. En outre, le travail sur les *esdrújulos* prouve l'existence d'une contrainte métrique préalable à l'écriture et donc à la pensée.

Pourtant, en tant que destinataire de l'Épître déjà évoquée : « *En humilde fortuna, mas contento* » de Lope de Vega, il est décrit comme un grand poète et mécène entouré, retiré du monde —soulignons ici le paradoxe—, avec lequel le Phénix partage son point de vue sur l'écriture et les cercles poétiques qu'il fréquente. Des portraits et situations qui sont

révélatrices d'un poète en prise avec certaines contradictions ou que l'on peut interpréter comme le simple reflet d'usages littéraires.

B - Variété des formes poétiques

L'hétérogénéité de la production du cercle sévillan explique à son tour la multiplication des formes poétiques au sein de notre corpus pourtant homogène quant au thème de la vie retirée du monde. Les poètes sévillans écrivent des sonnets, des épîtres, des élégies, des odes, des chansons, des tercets, des *silvas*, chacun se spécialisant plutôt dans un genre.

En matière de *silva*, le cas de Calatayud est le plus marquant. La majeure partie de son œuvre poétique, éditée par Mercedes Cobos Rincón, se compose de *silvas*. Cette forme métrique, la *silva*, évolue, dans la pratique, peu à peu en un genre. En effet, elle est précisée dès les titres de compositions, telle la « *Silva al estío* », par exemple. Ce choix générique indique le caractère très moderne de l'auteur ainsi que le souligne Mercedes Cobos Rincón dans son ouvrage. Cette forme littéraire nouvelle octroie, en effet, une grande liberté au poète : une liberté à la fois thématique et formelle. De plus, la métrique ne connaît pas les entraves des formes poétiques en tercets telles les épîtres, ou des compositions strophiques imposées, comme les sonnets, par exemple. Enfin, la longueur de ces poèmes est libre et varie de manière considérable suivant les compositions. Le terme même de « *silva* », entendu d'après son étymologie comme « une forêt » de vers, est symptomatique de ce goût baroque pour la description et le détail, pour la liberté. Pedro Espinosa l'a même, en conséquence, baptisé « *boscarecha* ». N'oublions pas que la forêt est aussi un lieu de solitude et donc la « *silva* », l'espace idéal pour imaginer un ailleurs poétique.

Rodrigo Caro, quant à lui, regarde vers le passé. Il fait partie de ces poètes du cercle sévillan ayant un profil bien particulier. Spécialiste de l'histoire locale, passionné par la période classique, il est ce poète-archéologue révélé par sa *Canción a las ruinas de Itálica*. Cinq versions ont été diffusées : infatigable, il reprend sans cesse son texte, pour le réécrire, le peaufiner. Il est loisible de penser que la fréquentation du groupe sévillan, leurs lectures et avis sur la composition encourageaient ou influencèrent les réélaborations successives.

Le cercle poétique sévillan, à l'inverse de l'Académie d'Antequera ou de Grenade, se définit par une pleine liberté, une grande ouverture, contribuant à l'enrichir, à entretenir l'émulation, et à fournir aux membres du cercle un moment de loisir et plaisir tour à tour renouvelé. Une finalité primordiale, selon Inmaculada Osuna Rodríguez, spécialiste du sujet :

Entre las costumbres sociales de la España de los siglos XVI y XVII, las reuniones de « ingenios » y la constitución de « Academias », junto con la celebración de justas o certámenes, cuentan con especial incidencia en la producción poética de la época. Discursos de diverso calado erudito o científico, discusiones sobre asuntos literarios, creaciones teatrales o novelescas y, especialmente, composiciones poéticas concretaron la aportación de esos círculos suscitados, en dosis variable según los casos, por inquietudes literarias, artísticas o científicas y por la búsqueda de un amable entretenimiento para momentos de ocio³⁹⁴.

Naturellement, le rayonnement du groupe pâlit durant les années où le *veinticuatro* s'était réfugié dans la Maison professe des Jésuites, en attendant que ses affaires financières s'arrangent, de 1608 à 1616. Lorsqu'il reprend, appauvri, ses « affaires » littéraires, celui qui fut le grand instigateur de la vie culturelle sévillane n'est plus aussi entouré que dans ses plus brillantes années. Néanmoins, fidèle, Lope de Vega se souvient, dans la dédicace de sa comédie *La buena guarda o encomienda bien guardada*, de celui sans qui il n'aurait publié certaines de ses œuvres les plus importantes :

A sombra de su valor tuvo vida mi Angélica, resucitó mi Dragontea y se leyeron mis Rimas, y si vuestra merced por modestia no me hubiera mandado que no pasara adelante con esta resolución tan justa, mi Jerusalén tuviera el mismo dueño³⁹⁵.

Juan de Arguijo reclus avait pourtant conseillé au Phénix, en 1621, dans son propre intérêt, de ne plus lier son nom au sien, alors qu'il était poursuivi par la justice. Le déclin du cercle sévillan, alors que les vannes de la création mais aussi de l'édition semblent se refermer, est accéléré par l'absence d'autres figures marquantes, toutes absorbées par leurs carrières administratives ou ecclésiastiques.

Le terme d'académie, comme nous l'avons vu, déploie différentes acceptions pouvant se retrouver au sein d'un même discours, le contexte éclairant le sens. Le destinataire se figurait alors bien à quelle réalité historique le vocable correspondait, effaçant ainsi toute ambiguïté au terme « *academia* », comme l'épître de Lope de Vega à Juan de Arguijo nous a permis de

³⁹⁴ Inmaculada OSUNA RODRÍGUEZ, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la Poética silva*, Séville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Grenade, Universidad de Granada, 2003, p. 19.

³⁹⁵ Citation extraite de Félix LOPE DE VEGA CARPIO, *Obras de Lope de Vega Carpio*, vol XII : *Comedias de vidas de santos*, Madrid, Atlas, 1965, p. 49-105, est disponible en édition en ligne sur la page de *Cervantes virtual*. Citation également reprise par Oriol Miró Martí, *op. cit.*, p. 44.

le constater. Les critiques ont, eux aussi, fait un emploi du vocable sans préciser toujours exactement les contours d'une telle notion. À la lumière des éléments déjà apportés, il est légitime de douter de l'existence de ces liens. En effet, les absences récurrentes de ses personnalités les plus marquantes, l'inexistence d'un statut et d'une production rassemblée dans un ouvrage imprimé ou manuscrit, indiquent, dans un premier temps, qu'il ne s'agit pas d'une Académie, mais de liens distendus. Il est à noter, en outre, que parmi la poésie morale sévillane consignée dans notre corpus, nous ne trouvons d'occurrence du terme « *academia* » à l'exception du texte de Lope de Vega cité plus haut, ni du terme « *cenáculo* ». Quant au mot « *cumbre* », il revient fréquemment dans les textes mais dans son acception première de « cime », au sens propre comme au sens figuré, c'est-à-dire de lieu difficile à atteindre, comme objectif d'un philosophe en quête d'élévation spirituelle. Si, dans les textes, les rapports amicaux sont spécifiés, en revanche, la fréquentation d'une Académie, pourtant en quelque sorte lieu de ferveur poétique, de lecture et d'écriture, ne l'est pas. Cette absence dissimulant au lecteur les rouages de l'écriture elle-même.

IV. 4. Des réseaux d'écriture dont témoignent les écrits

Ces dernières années, les travaux de recherche sur les Académies locales se sont développés et nous nous appuyons ici encore sur les constatations et la démarche d'Inmaculada Osuna Rodríguez au sujet de l'Académie de Grenade :

Teóricamente se distingue entre lo que podían ser las tertulias literarias más o menos estables y las academias en sentido estricto, tal como Aurora Egido las ha definido, « asociaciones periódicas, organizadas según unos estatutos creados por sus propios componentes ». Sin embargo, en la práctica, la identificación de muchas de estas academias, desaparecidos los estatutos que pudieron regir su desarrollo y a falta de cualquier otro testimonio que diera cuenta de la periodicidad y la organización interna, sólo se puede basar en datos más vagos, como la asunción del propio término academia, cuyo sentido podría ser entonces menos restringido, los indicios de un intercambio literario regular, bien en su faceta creativa, bien en su dimensión teórica, o asimismo las referencias textuales o paratextuales y las relaciones entre composiciones de distintos autores que permitan sospechar una elaboración del texto destinada a un cenáculo de tales características. En algunos casos las dudas alcanzan incluso

*la propia existencia de tal o cual academia, sólo entrevista por alusiones ocasionales poco precisas o quizás sospechada bajo el disfraz de la ficción*³⁹⁶.

La citation est longue mais elle éclaire à son tour notre démarche. Il est certain que, concernant la réalité sévillane à l'aune du XVII^e siècle, le sens du mot « académie » est à comprendre, comme nous le disions, dans son sens le plus large de cercle poétique : en tant que groupe d'individus entretenant des liens d'amitié et/ou de mécénat. De fait, il est curieux de noter que, tout comme pour Grenade, l'« académie » étudiée se construit autour d'une figure centrale, cultivée et fortunée. Juan de Arguijo pour Séville et don Pedro de Granada y Venegas pour Grenade. Ce dernier est également *veinticuatro* de sa ville, il diffère du Sévillan du fait de son ascendance noble et du legs financier mais aussi culturel transmis par son père :

*Continuó el ejemplo de su padre, don Alonso de Granada y Venegas, no sólo en sus empeños militares, sino también en el interés por la poesía, propiciando, como aquel, un espacio para la discusión y el intercambio literarios, pero igualmente tomando en varias ocasiones la pluma*³⁹⁷ [...].

Dans le cercle de Granada y Venegas, la plupart des lettrés étaient d'« *extracción más humilde, muy frecuentemente con formación universitaria y, en bastantes casos, pertenecientes al estamento eclesiástico*³⁹⁸ ». L'origine noble n'était pas, là-bas non plus, un critère de sélection. On décèle certains traits partagés par ces académies qui, à l'époque, se multipliaient suivant un critère essentiellement géographique.

Attachons-nous désormais à établir, tel que Inmaculada Osuna Rodríguez le préconise, le lien entre ces divers auteurs qui ont composé ladite académie sévillane, à la lumière des textes littéraires, en cernant ainsi plus précisément les liens littéraires, amicaux, ou de mécénat.

IV. 4. 1. Les écrits témoignent

Les textes de l'époque sont de nature à mettre en évidence des liens entre les auteurs. Nous disposons de différents types de supports : les manuscrits qui sont, soit des compilations de plusieurs œuvres et de différents poètes³⁹⁹, soit des documents autographes dans lesquels le

³⁹⁶ Inmaculada OSUNA RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 20.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 32.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁹⁹ La bibliothèque de « The Hispanic Society of America » à Nueva York possède le manuscrit B 2331, intitulé

poète consigne ses textes⁴⁰⁰. Sont parvenues également jusqu'à nous les publications de tout ou partie de la production poétique de certains auteurs. Les ouvrages ne se cantonnaient pas systématiquement à un seul auteur mais pouvaient accueillir les compositions de deux ou plusieurs poètes. Prenons par exemple les *Rimas* de Francisco de Medrano, publiées dix ans après la mort de leur auteur, à la suite des *Remedios de Amor* de Pedro Venegas y Saavedra. Cet ouvrage est d'importance capitale pour nous, puisque, dans le prologue des *Remedios*, il existe des indications étayant la réalité d'un groupe poétique sévillan, nous y reviendrons plus tard. La publication est l'occasion, selon un rituel établi, dans des pages liminaires à l'œuvre elle-même, de poèmes encomiastiques, c'est-à-dire élogieux, de la part d'amis ou de relations littéraires, à l'attention du poète et de ses vers. Ces poèmes affirment l'existence d'une relation tout du moins littéraire, voire d'une certaine affinité entre deux auteurs. N'oublions cependant pas que cette affinité et cette admiration avouées répondent à des codes bien précis et dont un auteur publié ne peut faire l'économie. Ce dernier se doit, en retour, d'adresser quelques louanges, dans son prologue, à celui à qui il dédie l'ouvrage, un mécène, souvent noble, ayant rendu possible l'édition. Les dédicaces sont autant d'autres éléments que nous prenons en compte à l'heure d'énoncer les échanges entre poète et mécène, en particulier, en ce qui concerne Juan de Arguijo.

La poésie ne se publiait pas que sous la forme de recueils mais aussi sous la forme d'anthologie, on l'a déjà précisé, telles que les *Cisnes del Betis* en 1602, la *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España de Espinosa* en 1605, et le second volume de Juan Antonio Calderón, en 1611, ou plus tard encore du *Cancionero antequerano*, en 1627⁴⁰¹.

Rimas de varios ingenios, Séville, 1627. Il s'agirait d'une compilation de textes regroupés par D. Fernando de Avila Sotomayor également poète à ses heures. Homero SERÍS, dans son article « Lope de Vega y los sevillanos. Una carta inédita del Fénix » (*Bulletin Hispanique*, Tome 65, N°1-2, Bordeaux, 1963. p. 20-34), retranscrit une lettre rédigée par Juan de Vera y Vargas, co-signée par les poètes sévillans d'alors, se réunissant non plus chez Juan de Arguijo, mais chez Antonio Ortiz Melgarejo. Ces poètes sont le peintre Francisco Pacheco, le sculpteur Juan Martínez Montañés ainsi que les poètes Juan de Arguijo, Juan de Jáuregui, Juan Antonio de Vera y Zúñiga, Fernando de Vera y Acevedo, Luis Antonio de Figueroa, Juan Esquivel Medina et d'autres.

⁴⁰⁰ Il existe, par exemple, à la Biblioteca Nacional de Madrid, deux manuscrits autographes de Francisco de Medrano (ms 3783 et 3888).

⁴⁰¹ Nous avons déjà évoqué le fait que, bien que le titre de l'ouvrage anthologique s'attache à une région déterminée, la réalité des auteurs convoqués est plus large. Dans *Cisnes del Betis*, figurent les célèbres frères aragonais, quant aux *Flores*, bien que faisant la part belle aux poètes d'Antequera, elle collecte des poèmes venant de toute l'Espagne. Les critiques de l'édition Cátedra, vont même jusqu'à penser qu'il s'agit d'une anthologie « *antequerana* » à laquelle sont venus se greffer des représentants d'autres régions : « [...] *una antología en la cual se muestra la producción poética de un grupo concreto, el antequerano —sin que esto impida la entrada de representantes de otros círculos: Córdoba, Sevilla, Madrid, Valladolid, Zaragoza— entre los años 1580 aproximadamente y 1603, fecha de su aprobación.* ». Pedro ESPINOSA, *op. cit.*, p. 19.

Une autre forme de collection poétique est la publication du récit des joutes poétiques, le support qui nous est le plus utile ici est celui du concours poétique célébré à l'occasion de la béatification d'Ignace de Loyola par Francisco Luque Fajardo⁴⁰² à Séville en 1610.

Enfin, les galeries de portraits, alors très en vogue, comme le rappelle Luis Gómez Canseco, font état des parcours individuels et des rencontres entre auteurs. Dans son article sur la construction de l'image du sage à cette période, il dresse une liste de ces « *galerías literarias* » : *El canto de Caliope*, le *Viaje del Parnaso* de Cervantès, le *Laurel de Apolo*, le *Jardín*, de Lope de Vega, et le *Viaje del Sannio* de Juan de la Cueva. Trois autres Sévillans ont voulu mettre en valeur la poésie locale avec leur galerie de portraits, à savoir Francisco Pacheco, le peintre, et son *Libros de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*⁴⁰³, Rodrigo Caro avec *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*⁴⁰⁴ et enfin Juan de Robles et son *Culto sevillano*⁴⁰⁵. La démarche de ces galeries de portraits est tant laudative qu'à visée prospective. L'auteur prétend, par le biais de ces publications, élever au rang de modèles ses confrères, ainsi que l'affirme Rodrigo Caro dans son prologue : « [...] *deseo hacer una breve sinopsis o catálogo, para que los aficionados a esta gran madre, a cuya noticia llegare esto que aquí escribo, tengan motivo de gloriosa imitación*⁴⁰⁶ ». Un tel souhait, celui de laisser un témoignage de son époque et de marquer l'histoire littéraire, s'apparente à des velléités poursuivies par une académie ou école. Dans la galerie de Rodrigo Caro, le critère de sélection est géographique puisque la sélection s'opère au niveau local : ce sont les *varones* de la ville de Séville. Le critère poétique et le contenu philosophique et moral n'y sont pas considérés. C'est donc davantage un catalogue qu'un manifeste poétique.

Cette académie que l'on soupçonne à Séville semble prendre corps au travers des textes liminaires du *Remedios de Amor* de don Pedro de Venegas de Saavedra. L'extrait que nous citons ici a été également utilisé, en partie, dans l'article que Begoña López Bueno a publié au sujet de l'Épître de Hernando de Soria Galvarro. Il s'agit de la dédicace de l'auteur à don Alonso de Guzmán, supposément lors de la remise des feuillets manuscrits ainsi que nous l'apprend la note de l'éditeur « *El impresor al lector* ». Dans ce texte daté de 1604, bien que

⁴⁰² Francisco LUQUE FAJARDO, *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso S. Ignacio fundador de la Compañía de Iesvs*, Séville, Luis Estupiñan, 1610.

⁴⁰³ Il existe une version récente du texte, Francisco PACHECO, *Libros de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Éd. Pedro Piñero y Rogelio Reyes, Séville, Diputación, 1985.

⁴⁰⁴ Rodrigo CARO, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Éd. Luis Gómez Canseco, Séville, Diputación de Sevilla, 1992.

⁴⁰⁵ Juan de ROBLES, *El culto sevillano*, Éd. Alejandro Gómez Camacho, Séville, Universidad de Sevilla, 1992.

⁴⁰⁶ Rodrigo CARO, *op. cit.*, p. 57

publié en 1617, Pedro de Venegas de Saavedra mentionne le caractère inédit de l'œuvre puisqu'elle n'a été relue que par le cercle restreint de certains hommes de lettres sévillans :

Hasta aora no han salido de Sevilla, i en ella sólo los an visto D. Juan de Arguijo, D. Juan de Vera, Fernando de Soria y D. Francisco de Medrano. A los Leonardos los enviaré a Çaragoça, donde aora se hallan ambos ermanos [...], i les pediré como a maestros que son, su parecer i çensura [...].

En este discurso al fn; aunque me pudiera cegar el ardor de la reciente invención, que, como dize Quintiliano, es tan poderoso; i el aplauso de tales amigos, como los que aquí e nombrado; conosco que avrá mil defetos⁴⁰⁷;

Sont nommés ici trois de nos poètes : Juan de Arguijo, Hernando de Soria Galvarro et Francisco de Medrano. Ils sont considérés comme des relecteurs et, de par ce travail, garantissent la qualité de l'ouvrage. Le texte n'est pas encore sorti de Séville, et n'a été diffusé qu'entre Sévillans : on perçoit aisément le caractère fièrement local de la publication. La mention de la prochaine lecture par les frères Leonardo de Argensola corrobore, une fois de plus, l'étroitesse des liens entre les Sévillans et les Aragonais, telles des relations poétiques extérieures au centre, à la cour, revendiquant ainsi la vitalité créatrice des marges. Les poètes-lecteurs sont qualifiés de maîtres mais également d'amis. Ainsi, à nous fonder sur cet extrait, par-delà les conventions littéraires d'usage, les liens entre ces membres particuliers d'un même cercle poétique, sont d'ordre à la fois verticaux (relation maître-élève) et horizontaux (amicaux). La mention de ce « comité de lecture » sévillan ne justifie pas l'interrelation entre les trois auteurs : rien ne prouve, en effet, que cette lecture ait donné lieu à un échange en présence des trois relecteurs. Néanmoins, on peut imaginer qu'ils se fréquentaient et, surtout, qu'ils partageaient certains points de vue en matière littéraire.

Les dédicaces entre auteurs sont autant de témoignages d'amitié et/ou de respect envers un pair dont on admire la poésie et dont on peut apprécier, de surcroît, la compagnie. Par ailleurs, les échanges au cœur même des textes sont autant de façons d'insérer de l'amitié ou de l'intimité, malgré une thématique normée, ainsi que le pense Antonio Rodríguez Moñino, à la lecture de certaines compositions de Francisco de Medrano :

El poeta expresa su propia emoción, pero también para comunicarla a un amigo, a un grupo de amigos; incluso los poemas que están más cargados de intimidad se dirigen a alguien

⁴⁰⁷ Remedios de amor de Don Pedro Venegas de Saavedra. Con otras diversas rimas de Don Francisco de Medrano, Palerme, Angelo Orlandi, 1617. p. 98.

*digno de participar en ella: recuérdense los sonetos amorosos de Medrano dirigidos a su confidente y descanso Hernando de Soria y Galvarro*⁴⁰⁸.

En effet, les deux amis inséparables, forts de l'évocation d'épisodes autobiographiques, se dédient même des poèmes dont le thème ne concerne pas leur amitié, tels les sonnets sur les amours malheureuses de Francisco de Medrano avec Amarilis. Afin d'avoir une vision plus claire de ces liens multiples entre les différents auteurs de la capitale andalouse, nous proposons l'analyse des schémas disposés aux pages 444 à 451 des annexes. Ils donnent à voir les relations référencées entre une personnalité, au centre du cercle, et les autres auteurs de l'époque —Sévillans ou non. Ces rapports sont d'ordre essentiellement littéraire, parfois anecdotique. L'observation de ces schémas nous autorise à conclure à l'existence d'un cercle poétique sévillan tant les liens littéraires sont multiples. Pourtant, ces témoignages d'amitié parvenus jusqu'à nous restent bien entendu fragmentaires. Par exemple, nous n'avons pas rencontré de preuve d'un échange amical et/ou littéraire entre Rodrigo Caro et Juan de Arguijo, même s'il semble évident que les deux auteurs les plus sévillans se sont croisés et connaissaient leurs travaux respectifs.

L'ouverture du groupe sévillan aux autres poètes espagnols du moment et non des moindres est particulièrement notable. En effet, un auteur d'envergure comme Lope de Vega était très implanté dans ce cercle poétique, ou comme Francisco Quevedo qui maintenait une correspondance avec Rodrigo Caro. Par ailleurs, le cercle sévillan doit en partie son rayonnement à Juan de Jáuregui. Ce dernier jouit, en effet, d'une grande renommée littéraire grâce, entre autres, à sa traduction remarquable de l'*Aminta* du Tasse mais aussi à ses réflexions normatives sur la peinture. Rappelons que Cervantès lui a aussi dédié quelques lignes de son prologue aux *Nouvelles exemplaires*. De plus, il a fait publier ses *Rimas* et a sollicité, pour l'occasion, des textes encomiastiques de la part de grands poètes dont les Sévillans Francisco de Rioja, Juan de Arguijo et Francisco de Calatayud y Sandoval. Promoteur de sa propre œuvre, il est couvert d'éloges par ses amitiés poétiques auxquelles il a fait appel, et sur lesquelles rejaillit un peu de cette reconnaissance littéraire. Les *Rimas* exposent ainsi un aperçu de la production sevillane, en marge du recueil. Il est, de surcroît, une figure publique et polémique. Il se forge, en effet, un nom en participant à des concours poétiques, ainsi que nous l'avons déjà précisé, en 1610 mais également en 1640, où Lope de Vega en personne le gratifie de quelques vers lors de la remise des prix. Il est, enfin, renommé

⁴⁰⁸ Antonio RODRIGUEZ MOÑINO, *Construcción crítica*, op. cit, p. 38-39.

pour la véhémence dont il a fait preuve à l'encontre des *Soledades* et a marqué la polémique gongorine par la publication de son *Antidote contre la pestilentielle poésie des Solitudes*.

La confrontation des différents schémas démontre à quel point l'imprimé se profile comme le témoignage principal, a posteriori, de l'activité poétique d'un auteur. En effet, ceux ayant édité leurs rimes ou ayant apporté leur contribution à un ouvrage ont autorisé la transmission de leur poésie. L'« orfèvre du sonnet », pour reprendre la périphrase d'Henri Bonneville, Juan de Arguijo, a soutenu financièrement cette démarche. Ce faisant, il est fréquemment gratifié d'une dédicace. Plus qu'un mécène, il est célébré comme un ami : certains auteurs font de lui le sujet de leur composition. Par exemple, dans le sonnet « *Si con poco nos basta...* » de Francisco de Medrano, il devient *Argio*, son double poétique, perçu comme un homme devant abandonner ses habitudes dispendieuses et suivre le chemin de l'*aurea mediocritas*. Il est ainsi objet de poésie : destinataire d'une épître de Lope de Vega, ou la cible des critiques de Juan de la Cueva. Bien qu'il n'éditât jamais ses Rimes, il diffuse sa poésie dans des recueils. Certaines de ses compositions appartiennent à l'anthologie sévillane des *Cisnes del Betis* et à celle de Pedro Espinosa, les *Flores*.

Aussi ces schémas dessinent-ils l'ébauche de portraits individuels. En se penchant sur les œuvres de Francisco de Medrano par exemple, on s'étonne de sa propension à dédier ses compositions à ses proches. C'est un poète qui semble fidèle en amitié. On dénombre, en effet, pas moins de huit textes adressés à son ami Soria Galvarro. D'autres sont plus avares de leurs dédicaces, c'est le cas de Francisco de Rioja. Peut-être que du fait de sa situation très en vue dans l'administration de la couronne espagnole, et de la protection du Comte-duc d'Olivarès, il ne se trouve pas dans la nécessité ou la position de solliciter ses amitiés littéraires. On s'autorise à imaginer Francisco de Rioja comme un homme d'État extrêmement affairé (voir sa réponse à Rodrigo Caro, dans le schéma dédié à ce dernier p. 449) et ne s'adonnant aux lettres que dans ses rares moments d'oisiveté, peut-être à l'occasion de son retour sévillan après la disgrâce de son protecteur. Francisco de Rioja est, par ailleurs, très lié au peintre Francisco Pacheco : ce dernier participe grandement de la cohésion et de la longévité du groupe. Ses activités sont répertoriées, dans plusieurs schémas, tant dans les domaines de la poésie que de la peinture, au sujet de laquelle les poètes théorisent également et participent à des polémiques locales, telle celle portant sur la représentation des pieds du Christ sur la croix.

En conséquence, la religion envisagée dans sa dimension picturale ou poétique rapproche ou divise les auteurs. À l'occasion de la célébration de saints locaux ou de fêtes (comme celle du *Corpus Christi*), revitalisées par le mouvement de la Contre-Réforme, les poètes prennent la

plume mais aussi s'impliquent dans des controverses à la faveur ou défaveur d'un dogme ou de la canonisation de saints locaux.

L'Académie est aussi un espace de complicités littéraires et de partage d'une vision poético-morale du monde. C'est un lieu préservé de la dégradation que seule la poésie rachète. À ce titre, nous terminerons notre analyse par une étude thématique et formelle de la production poétique sévillane. Nous insisterons, tout particulièrement, sur la place prépondérante de l'amitié comme sujet et objet du « faire » poétique.

IV. 4. 2. La matrice poétique sévillane : l'indéfectible amitié

Les textes du groupe sévillan abondent à un moment-clé de notre période : au tournant du XVII^e siècle, dans ces années de bouleversements et d'entrée en crise du système économique espagnol. Les Sévillans, nous l'avons mentionné, assistent à ces changements depuis les lieux mêmes de cet échange commercial avec les Indes. Dans une atmosphère d'académie, les poètes reprenaient le flambeau du cercle de Francisco Pacheco et se revendiquaient comme les héritiers du divin Herrera. Ces relations mises en avant, il convient d'interroger leurs conséquences sur l'écriture poétique du noyau andalou. Il est certain que les compositions sélectionnées dans notre corpus ne représentent qu'une partie restreinte de la production de chaque auteur. Aussi pouvons-nous uniquement comparer leur idéal de vie retirée du monde dans les poèmes dont nous disposons. À la lumière de leur étude, un seul axe thématique commun semble se dégager : celui de l'amitié. Parmi les compositions formant ce corpus dans le corpus (voir ci-après) une partie non négligeable appartient au genre de l'épître ou bien implique un dédicataire. Or, le thème de l'amitié est par nature indissociable des épîtres en vers car leur structure même dépend des liens amicaux entre un destinataire et un destinataire. À cet effet, Saulo Neiva, auteur d'un ouvrage que nous avons déjà mis à contribution sur l'amitié dans les épîtres portugaises au XVI^e siècle, a élaboré un classement de ces dernières en fonction des relations entre auteurs et récepteurs. La première catégorie proposée se fonde sur un rapport d'inégalité entre un épistolier en quête de reconnaissance ou de financement et un locuteur mécène. L'amitié entretenue par un lien utilitaire (*l'utilitas*) puise sa légitimité dans le souvenir de moments de loisir partagés :

Afin de contribuer à légitimer sa relation avec le destinataire et à la caractériser en tant qu'amitié, l'épistolier dresse un portrait élogieux de son protecteur, en exhibant deux facettes du personnage célébré : aussi bien son prestige dans l'exercice du negotium politique (ses

liens avec le POUVOIR, sa MAITRISE DES ARMES), que son soutien à l'otium du poète (une évidente manifestation de son bon goût, de sa libéralité et de sa bienfaisance⁴⁰⁹).

Parmi ces compositions, nous pouvons inclure, par exemple, celle d'Andrés Fernández de Andrada à don Alonso Tello de Guzmán ou encore les Épîtres de Pedro Espinosa au Duc de Medina Sidonia. Pourtant, dans ces textes, il demeure risqué, sans connaître les rapports personnels et historiques qu'ont entretenus les acteurs en présence, de percevoir une hiérarchie. D'ailleurs, le *vir prudens*, la voix poétique retirée, prodigue ses conseils et exhorte son destinataire à imiter son mode de vie. Sur ce point, les rapports sont inversés selon une situation d'énonciation en partie dictée par des codes socio-littéraires.

Une seconde catégorie isolée par Saulo Neiva concerne les lettres rédigées par un disciple et s'adressant à un maître : un jeune poète écrit à un auteur plus âgé, expérimenté et reconnu. L'exercice poétique consiste alors en une sorte d'examen au cours duquel le novice doit faire ses preuves sans pour autant se déprendre d'une grande modestie. Dans l'épître de Gutierre de Cetina à Benito Arias Montano, par exemple, un soin particulier est porté à la *captatio benevolentiae* :

*Yo observo en el amarus el decoro,
y **como** enamorado, os amo tanto,
que casi como a un ídolo os adoro.*

*Anegada en el mar de un luengo llanto
ha estado hasta aquí la musa mía,
sin poder acordar la lira al canto.*

*El cielo de mi dulce fantasía
vi todo revolver y oscurecerse
cuando pensé que comenzaba el día.*

*Y el sentido, **que apenas condolerse**
podía de su mal, siendo infinito,
no pudo en otra cosa entremeterse.*

*Esto causó, señor, **que no os he escrito**,
como os prometí, **cuando** de Trento*

⁴⁰⁹ Saulo NEIVA, *op. cit.*, p. 127.

partísteis tan mohino y tan aflito, (vers 6-21)

En una confusión estoy dudoso,

que no sé qué os escriba que os agrade,

que pueda al gusto vuestro ser sabroso. (vers 30-32)

Ces tercets s'attardent particulièrement sur le moment de l'écriture de l'épître, pour cette raison, les nombreux verbes (qu'ils soient conjugués ou qu'ils soient sous leur forme gérondive ou infinitive) structurent les tercets. En effet, plus fréquents que dans d'autres parties de la composition, ils justifient le délai de réponse en insistant sur le nombre d'actions accomplies dans l'intervalle mais aussi sur les liens unissant les interlocuteurs. La conséquence de cet emploi abondant tient à la multiplication des conjonctions de subordinations (en gras). Ces dernières, commençant généralement par un son occlusif vélaire [k], viennent saccader les vers comme autant d'entraves à la rédaction d'une réponse. L'allitération est complétée, dans le dernier tercet cité plus spécifiquement, par les autres occlusives (-b-, -d-, -g-, -p-, -t-).

Revenons à notre corpus sévillan, et à la troisième catégorie reconnue par Saulo Neiva : celle des épîtres fondées sur un rapport d'égalité dans l'amitié. Plusieurs compositions, dans le corpus, sont placées sous le signe de l'amitié, mais n'entrent pas systématiquement dans le genre de l'épître :

- Francisco de Rioja, *Silva IV, A don Fancisco de Villalón,*
- Hernando de Soria Galvarro, *Epístola a su primo Lucas Canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla,*
- Francisco de Medrano, *Oda XXXI, A Don Alonso de Santillán, que volvía de las Indias.*
- Rodrigo Caro, *Epístola a Juan de Robles,*
- Francisco de Calatayud y Sandoval, *Silva al estío,*
- Juan de Jáuregui, *De la felicidad de la vida,*
- Andrés Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio* (même si l'amitié semble lier auteur et destinataire par des rapports d'égal à égal, il faut préciser que le premier était sous la protection du second).

A - Francisco de Rioja, *Silva IV, A don Fancisco de Villalón, l'ami absent*

Dans le tableau inventoriant les lieux communs, précédemment étudié (au paragraphe II. 2. 2. A), tous les textes ne sont pas signalés comme invitant au partage amical d'un moment privilégié. En effet, l'absence de l'ami, son éloignement, déclenche l'impulsion de l'écriture

épistolaire. Par exemple, dans la *Silva* de Francisco de Rioja à don Francisco de Villalón, le poète, incarnation du *vir prudens*, répond à une requête de son interlocuteur. Ce dernier lui propose de se joindre à lui dans une entreprise maritime « *En vano me aconsejas que sulquemos mare, / que en breve airados temeremos* », vers 17-18 (un voyage aux implications tant métaphoriques que concrètes). Le poète décline l'offre au risque de voir son ami s'éloigner de lui :

*Yo, aunque más ostinado me aconsejes,
no he de huir de mi nativo suelo;
i aunque **de mí te alexes**,
como dizes, a más benigno cielo,
qu'es lo que más de ti sentir podría:
que ya en segura paz i en descuidado
ocio, alegre desprecio
el diverso sentir del vulgo necio,
sin esperanza alguna
de más blanda fortuna,
i aguardo sossegado el día postrero
que vera poco alegre mi eredero. (vers 50-61)*

Nous soulignons ici le dispositif épistolaire de cette *Silva*. La création d'un lien étroit entre destinataire et destinataire, ainsi que l'aspect communicatif et informatif du « poème-missive » n'est pas l'apanage générique de l'épître. L'épistolaire transparait sous des formes poétiques diverses, dont la *silva* et l'ode qui, par leur grande flexibilité et liberté en termes de métrique et de longueur, prêtent un format adéquat au dialogue en absence. À la faveur de l'incise du vers 53, « *como dizes, a más benigno cielo,* », nous accédons aux propres termes du destinataire ayant été échangés, supposément, dans une chronologie antérieure à la *Silva*. L'amitié placée au premier plan, dans ce texte, prime, aux yeux de son auteur, sur la *tranquillitas animi*. La trame de l'amitié entre les deux hommes se noue à la faveur des compléments d'objet et les sujets des verbes, dans la citation précédente, aux vers 52-54.

B - Hernando de Soria Galvarro, *Epístola a su primo Lucas*, le souvenir d'une belle amitié

Francisco de Medrano semblait être un compagnon très apprécié. On connaît la tristesse de son plus grand ami, Hernando de Soria Galvarro, en 1606, à sa mort. Il se souvient, au détour

de son épître à Lucas, son cousin, des rapports amicaux qu'ils entretenaient, ponctués de promenades aux alentours de la *finca* de Mirarbueno de celui-ci :

*Acuérdome de estar allí assentados
muchas vezes Medrano y yo viniendo
de su hazienda, cerca, aunque cansados,

y alguna solitaria cabra viendo
paçer aquel teatro que algún día
tanta gente vio en sí festivo estruendo,

de aquella muda soledad salía
concento y voz que nos hablaua clara
y que a filosofar nos persuadía. (vers 193-201)*

La fluidité de cette seule période qui couvre les trois tercets est remarquable. Rien ne fait obstacle à l'amitié, ni dans ce portrait, ni dans ces vers. Le silence et la contemplation ne sont pas source d'embarras. Au contraire, l'observation des ruines de la grande Itálica invite à la philosophie et à réfléchir sur le temps qui passe (lieu commun du *ubi sunt*⁴¹⁰). L'alternance entre iambe et trochée, principalement, conforte cette harmonie. Le souvenir de cette amitié idéalisée sous les yeux de son interlocuteur renvoie à la retraite de Francisco de Medrano, homme qui vivait dans une solitude accompagnée, au sein d'un cercle restreint, comme il le rappelle à ce même Soria Galvarro, dans l'Ode XXX :

*Sorino, rindo al cielo,
gracias vezes sin par, porque piadoso,
a mi nativo suelo,
y **deel desierto al señoril reposo**
oy me ha restituýdo,
de desengaño asaz enriqueçido. (vers 1-6)*

⁴¹⁰ Le lieu commun des ruines est d'ailleurs un thème cher aux Sévillans, qui, Gutierre de Cetina le premier, ont adapté les images classiques (les ruines de Carthage) aux ruines locales, celles d'Itálica, sur l'actuelle commune de Santiponce. Au sujet de ce lieu commun de l'*ubi sunt*, on peut lire l'article de Jordi PARDO PASTOR, « Introducción a la poesía de las ruinas en el Barroco español », *Hispanistas*, art. 79, URL : <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo79esp.htm>>, consulté le 15/09/2018.

La conception de vie retirée du monde selon les poètes sévillans résonne dans ces vers : en effet, le « *señoril reposo* », a trait à l'essence même de cette retraite mondaine, rejetant l'ascèse. Dans l'Épître à son cousin Lucas, pourtant, Soria Galvarro, se dépeint comme un homme « *desengañado* », sans illusions, et en quête de solitude, puisque son fidèle ami ne l'accompagne plus désormais. Son ailleurs poétique trouverait place dans un couvent tout proche des ruines, et ses heures seraient remplies par les offices religieux, la lecture et les promenades. L'amitié relevant alors du souvenir, dans ce texte, n'en constitue pas moins un thème central.

C - Francisco de Medrano, Ode XXXI, A Don Alonso de Santillán, le retour de l'ami et l'invitation au partage

Francisco de Medrano fait état des rapports amicaux qu'il entretient avec don Alonso de Santillán, dans son Ode XXXI. Le texte est un éloge à l'amitié en dépit des péripéties ayant pu, un jour, éloigner les deux hommes. En effet, dès le titre de la composition, le lecteur comprend que son ami revient d'un voyage aux Indes (« *que volvía de las Indias* »). Leurs parcours ont suivi des chemins divergents : Francisco Medrano est installé en périphérie de Séville, dans sa finca de Mirarbueno quand son ami revient de plusieurs expéditions. Comme dans la plupart des textes sévillans, les voyages outre-Atlantique impriment une actualisation du lieu commun horatien des voyages maritimes dangereux, dans le but de s'enrichir. Francisco de Medrano célèbre donc le retour de son ami qu'il considère « *la mitad de l'alma mía* » (vers 6) et qu'il surnomme, poétiquement, « *Santiso* ». Les strophes se suivent reprenant les étapes ayant jalonné leur relation. Dans la première strophe, la voix poétique se place dans le présent d'énonciation, marqué par la venue de Santiso : « *oy te ha restituido / a tu suelo dichoso,* » (vers 4-5), puis elle opère un retour aux origines de leur amitié, dans une deuxième strophe analeptique :

*Contigo alegremente los ardores
de los soles mayores,
contigo no sentía
deel cierço los rigores. (vers 7-10)*

Cette strophe est plus ramassée que les autres : la première compte six vers, celle-ci seulement quatre, et les cinq suivantes sont des quintils. Bien que plus brève, elle n'en est pas moins intense, et fait office de déclaration d'amitié en bonne et due forme. Rien, aux yeux de

la voix poétique, n'importe plus que cette amitié dans la mesure où celle-ci rend toute géographie supportable et fait oublier les chaleurs estivales et le vent septentrional. On peut souligner le vers central et, en son cœur, le verbe et sa négation « *no sentía* » qui irradient sur les deux compléments d'objet direct antithétiques le cernant (« *los ardores* » et « *los rigores* »). La construction de cette ode à l'amitié se poursuit par un parallèle entre la vie de l'ancien jésuite (strophe 3) et celle de son futur hôte (strophe 4) :

*Ambos deel mar huimos proceloso
la saña; a mí por medio del cerrado
peligro mi buen hado,
alegre y vitorioso
a puerto me a sacado.*

*A ti segunda vez, maladvertido,
la resaca sorbió deel mar hambriento;
y al arbitrio deel viento,
y al caso, permitido
te viste y sin aliento.*

Bien que liés par un même point de vue quant aux périls maritimes, l'un et l'autre, séparés par un destin différent, se sont éloignés, semble-t-il, contre leur gré. Cette première occurrence de la « mer » fait référence, selon nous, davantage aux remous de la vie politique ou publique du moins, aux vices de la Séville commerçante ou au microcosme de la cour, plutôt qu'à sa réalité géographique. Francisco de Medrano rend coupable, dans la quatrième strophe « *el mar hambriento* », cet océan affamé, qui dérobe le libre arbitre de ceux s'en remettant à lui. L'océan, dans ces textes baroques, est une version réactualisée de la Fortune et de sa roue. Naviguer sur les océans implique de jouer son destin sur une étendue incertaine, changeante et surtout sans pitié. Comparer la structure des deux phrases couvrant chacune des strophes est porteur de sens. La syntaxe de la première suit une logique relativement proche de la norme communicationnelle : COI / CC de moyen / Sujet / CC de Lieu / verbe. L'hyperbate ici n'est pas abrupt et ne complique pas la compréhension du message. En revanche, dans la strophe dédiée au parcours de son ami, la syntaxe devient plus complexe. Tout d'abord, car le sujet est séparé de son complément de nom par le verbe (« *la resaca sorbió deel mar hambriento* »), puis, selon un procédé de séparation similaire, l'adjectif participial est antéposé au second verbe (« *permitido / te viste* ») en situation de contre-rejet. Enfin, ce verbe s'applique à la fois aux COI qui précèdent et au CC de manière qui suit. La structure syntaxique apparaît comme alambiquée, d'autant plus que la polysyndète (trois occurrences

de la conjonction « y ») rajoute une certaine lourdeur. Chaque complément introduit par « y » ramène le destinataire face aux risques qu'il a pris, et reproduit le mouvement du ressac mentionné en début de strophe. Le choix d'une tournure verbale telle que « *te viste* » appuie l'idée que cet ami « *maladvertido* » n'était pas véritablement responsable de ses choix et qu'il a été englouti par le destin. Le poète use donc de ressources syntaxiques pour mettre en mots ces pérégrinations maritimes et morales, mais aussi de ressources sémantiques, en privilégiant les termes à connotation négative (*maladvertido* / *hambriento* / *sin aliento*).

La strophe suivante relie finalement cet épisode à la situation actuelle : son retour sain et sauf incite le poète à renouveler son invitation, « *que yo, Santiso, al tanto, / te espero en Mirarbueno.* » (vers 26-27). La mention de Mirarbueno, en fin de strophe, facilite la transition vers les deux suivantes, où sont décrites les qualités morales et géographiques de cet endroit. Ce « *seguro puerto* » suppose un point d'ancrage pour le *vir prudens* par opposition aux océans fréquentés par son ami. Dans cette *finca*, qualifiée de « *rincón* » (ce qui nous renvoie au vocable « *ángulo* » de l'Épître morale à Fabio) règne un éternel printemps⁴¹¹ « *do siempre es uno el cielo, / do siempre es primavera.* » (vers 36-37). Comme l'amitié fait oublier les saisons, cet espace atténue les extrêmes, qu'ils soient météorologiques ou moraux, en instaurant un climat doux et uniforme. Enfin, le poète renoue avec sa thématique première et le début du poème. La dernière strophe, point-culminant du texte, se centre sur l'évocation du partage dans l'amitié :

*Éste a la mesa **espléndida** conmigo
y al brindis te combida. ¡Oh cuerto **ecceso!**
Dulce me es **ser travieso,**
cobrado un tal amigo;
dulce **perder el seso** (vers 38-42)*

Deux champs sémantiques se font face : celui de la folie et de l'excès (en gras dans la citation) et celui de la douceur, de la tempérance (souligné). Le repas agrémenté de boissons exalte la notion de partage : partage des mets et des vins, partage de l'amitié. Cette amitié offre, d'ailleurs, une raison suffisante pour s'abandonner quelques heures à une douce ivresse. Dans cette composition, véritable ode à l'amitié, les retrouvailles anticipées viennent mettre un terme à des années d'éloignement vivifiant, d'une certaine façon, le souvenir des premiers

⁴¹¹ On se souvient de la formule de Francisco de Zárata dans sa Chanson « *A las excelencias del retiro en el campo* » « *Siempre aquí es primavera/ y allá todo es estío...* » ou à la « *eterna primavera* » de Cosme de Aldana.

instants de cette relation. La biographie des deux hommes est suffisamment documentée pour établir que Santiso n'est pas revenu d'un de ses voyages et que « *el mar hambriento* » l'a dévoré. On imagine le profond chagrin du poète et la saveur amère de ce texte, pourtant parvenu jusqu'à nous grâce à l'édition de Palerme de 1617. Dans l'introduction de Dámaso Alonso chez Cátedra, le critique émet l'hypothèse suivante quant au voyage fatidique d'Alonso de Santillán et aux circonstances de la composition de l'Ode :

Creo más probable que Santillán no hiciera más que un viaje: aquel del que no volvió. Es muy posible que esa oda XXXI la tuviera el poeta escrita de antemano, preparada ya para cuando volviera el amigo (que no había de volver...). La narración del P. Figueroa (de que hablaremos luego) no señala más que un viaje⁴¹².

La vie poétique apparaît dans le cas présent comme un idéal apposé à un épisode biographique : une anticipation heureuse de la réalité.

D - Rodrigo Caro, Épître à Juan de Robles,

Cette composition occupe une place à part dans le corpus en raison de sa forme : c'est le seul texte en prose, se présentant comme une lettre. L'auteur de la célèbre chanson *Aux ruines d'Itálica* se dévoile dans un exercice tout autre : celui de l'écriture à « *vuela pluma* », au fil de la plume —en apparence tout du moins, selon le principe de « non-fictionnalité »—, à l'inverse de sa chanson qu'il n'eut de cesse de polir et de retoucher. Le paragraphe introductif, préambule à la lettre, fait référence au retard de la réponse de Juan de Robles, motif d'inquiétude pour le poète :

*(No aguardó tan expectante a Teseo su patria, ni fue igual de larga la espera de los saqueos ni de los mirmidones, cuanto me pareció que se retrasaba **la carta** más agradable que he tenido en unos momentos tan tristes.)*

L'intérêt de ce fragment, obéissant aux usages épistolaires, réside dans le choix du terme « *carta* » pour désigner la missive attendue de l'ami. Le titre, en revanche, apposé à la composition de Rodrigo Caro intègre celle-ci à la parenté générique des épîtres : « *Epístola a Juan de Robles, Rodrigo Caro desea muchísima salud a su amigo carísimo en Jesucristo*

⁴¹² Francisco DE MEDRANO, *op. cit.* p. 28. Dámaso Alonso aborde l'histoire d'amitié entre les deux hommes aux pages 27-31.

Juan de Robles ». La question de la forme poétique de l'épître est posée de nouveau ici, ratifiant son caractère protéiforme, dans la mesure où ce texte en prose prétend s'inclure dans la série des Épîtres poétiques. Les arguments plébiscitant cette catégorisation visent le caractère poétique et travaillé de l'écriture ainsi que de la reprise de lieux communs attendus dans le thème moral de la vie retirée du monde. Cette « lettre-épître », preuve de l'amicale proximité entre les deux hommes, au ton familier, reproduit un discours apparenté à une conversation. La voix poétique connaît à ce point son ami qu'elle anticipe ses éventuelles remarques : « *Éste siempre —dirás tú— me cuenta penas* ». La lettre semble extraite d'une correspondance prolongée. L'emploi des parenthèses et de l'italique sert à mettre en exergue des remarques « méta-épistolaires », c'est-à-dire au sujet même du processus de correspondance et d'écriture des lettres. Nous avons déjà cité le premier paragraphe, au cours duquel il est question de l'attente de la lettre ; nous reproduisons ici la phrase venant clore le troisième paragraphe : « *(Hablando relajo la angustia que, si quisiera contarla, sería un mundo, y mi hoja es pequeña.)* ». Le poète annonce l'effet cathartique de l'écriture épistolaire mais en accuse aussi les limites concrètes : on ne peut tout écrire, tout raconter sur une seule feuille de papier. L'amitié, du fait de la correspondance, se voit donc à la fois consolidée mais aussi restreinte.

Comme dans les autres textes de Sévillans ayant pour thème essentiel l'amitié, la trame poétique se resserre dans l'opposition entre deux modes de vie. Rodrigo Caro déplore ses déboires amoureux et sa vie tourmentée (paragraphe 2 et 3) puis célèbre la vie retirée et agreste de son interlocuteur. Le destinataire joue, cette fois, le rôle du *vir prudens*, ayant choisi d'habiter un espace naturel prolifique. Entre les fruits des vergers, le gibier de la chasse, la récolte des champs et un foyer accueillant, il connaît l'abondance et côtoie en bonne intelligence les Muses. Saulo Neiva observait le recours fréquent au chiasme afin d'unir les destinées des interlocuteurs épistolaires⁴¹³. Ces constructions sont, en effet, le prétexte à sceller les liens d'amitié dans leurs similitudes ou leurs divergences. Dans le cas de cette Épître, le propos de l'auteur ambitionne de mettre l'accent sur l'opposition des deux styles de vie : « *Esta tuya en verdad es vida, y una muerte penosa aquella mía; ¡ay, cuánto mejor es tu suerte que la mía!* ». Le choix des adjectifs démonstratifs (« *Esta* » / « *aquella* ») corrobore la rupture entre les deux univers. Ce faisant, l'expression synthétique affectée au destinataire, d'une part, et le rallongement de la matérialité lexicale, d'autre part, trahissent la pénibilité de cette mort prolongée. L'amitié dans cette composition justifie le motif d'écriture,

⁴¹³ Saulo NEIVA, *op. cit.*, p. 148.

pourtant, la comparaison est douloureuse pour le narrateur rappelé à sa triste condition. Néanmoins, la réciprocity, la prise de parole —même circonscrite par la feuille de papier— et la recherche d'une écoute agissent ici comme autant de palliatifs sur le destinataire.

E - Francisco de Calatayud y Sandoval, *Silva al estío*, l'amitié transparente comme de l'eau de source

Cette *Silva* aborde les thèmes de la vie retirée et de l'amitié dans une perspective toute particulière. Le texte se brise en deux mouvements absolument distincts et autonomes. Le premier (vers 1-44) brosse un portrait stéréotypé de laboureur : fatigué mais satisfait des fruits de son travail. Progressivement, le champ de la poésie s'élargit au point que ce laboureur ne soit plus qu'un élément d'un ensemble beaucoup plus vaste, celui de « *el orbe* », de l'univers. Tous sont contraints par la période la plus difficile du cycle annuel : l'été. Alors que le laboureur moissonne, les éléments naturels —le soleil, la mer, les animaux— sont altérés dans leur comportement. À cette occasion, l'auteur fait appel à des références mythologiques comme, par exemple, Cérès, Sirius (ou la Canicule), Neptune ou encore Phébus. L'histoire de l'inexpérimenté et intrépide Phaéton, fils de Phébus, plaît aux poètes Sévillans⁴¹⁴. Généralement condamné pour son intrépidité, le jeune fils du soleil paie pour avoir osé prendre les rênes du char paternel. Cette première partie du texte conforte l'été dans sa tradition mythologique et morale, avec l'évocation du laboureur.

De l'universel et l'atemporel nous revenons brutalement, à partir du vers 45 à la situation d'énonciation. En effet, dans ce second mouvement, l'anaphore de l'impératif « *Bebamos* » (vers 45 et 46) sonne comme une invitation. Le partage, non d'un repas, mais d'un verre d'eau, fait office de célébration de l'amitié. D'autant plus que la même formule « *Bebamos pues bebamos* », au vers 67, renouvelle l'invitation à la libation. L'eau, nous l'avons déjà précisé, en plein été sévillan, conditionne la survie et permet de se rafraîchir. Le programme de ce moment estival partagé avec Leucido —le surnom poétique de Francisco de Rioja— repose sur l'absence d'activité. Ils sont couchés « *recostados / en el cuero que el mosco a España envía* » (vers 48-49) dans une pièce où le soleil n'est pas invité à pénétrer « *no haya del enemigo en casa nada* » (vers 55). La mention de l'eau est indispensable au repos tant physique que moral : « *recree nuestro espíritu encendido* » (vers 76) et s'imprime comme le fil conducteur de ce moment privilégié à deux, volé à l'été. Cette amitié discrète, comme

⁴¹⁴ Juan de Arguijo, poète de la mythologie par excellence, a dédié un sonnet au fils de Phébus, *A Faetón*, dans lequel il conclut que le geste déraisonnable du jeune homme inexpérimenté, lui a au moins valu l'éternité, car, grâce à cet acte inconsidéré, il est passé à la postérité.

étouffée par la chaleur, se réduit à la présence conjointe des deux êtres. L'ami, comme nous l'avons déjà développé dans le cas d'autres textes, en tant qu'adjuvant face à l'adversité —en l'occurrence les fortes chaleurs— autorise à s'abstraire de la géographie sévillane. Le motif de l'eau suscite un intérêt certain parmi les artistes sévillans de l'époque. D'ailleurs, les poètes ne sont pas les seuls à réfléchir à la question de sa représentation, Diego Velázquez a, par exemple, brillé dans cet exercice avec son tableau, *El aguador de Sevilla*. Dans le poème, Francisco de Calatayud y Sandoval insiste sur sa transparence, les diverses étapes du cycle de l'eau et ses divers états, jusqu'à s'exclamer à l'écoute des sonorités musicales qu'elle compose en s'écoulant :

*¡Oh agradable elemento!
 ¡Oh más dulce instrumento
 que aquel que, el curso al agua deteniendo,
 pudo mover la más constante sierra!* (vers 63-66)

L'amitié également sous-entendue est appréhendée dans toute sa transparence. Être l'ami de quelqu'un, selon le poète et d'après tout ce qu'il tait dans son texte, pourrait s'assimiler au fait de demeurer au calme auprès de quelqu'un, sans réaliser de grandes choses, mais, tout simplement, partager le plaisir d'une eau fraîche. De même que pour Hernando de Soria Galvarro, l'amitié palpite dans les silences et la contemplation des ruines d'Itálica, et s'amende dans la compréhension mutuelle et la quiétude. Enfin, cette *Silva* de Francisco de Calatayud y Sandoval autorise un recouplement avec l'Ode VII de Francisco de Medrano dans la mesure où les deux compositions revendiquent l'amitié comme un épisode d'oisiveté permettant de se soustraire une à chaleur accablante. Dans le passage suivant de cette Ode dédiée à Juan de Arguijo (nous avons cité cette strophe dans le schéma des liens littéraires unissant Francisco de Medrano aux autres personnalités sévillanes), la création poétique est un temps de partage et d'amitié, à l'abri des rayons du soleil :

*Nosotros, si ayer algo conferimos
 con amigos, si el tiempo nos provoca
 con calores terribles,
 onestamente ociosos, escribimos
 fáciles mesas, sombras apaçibles;
 y tal vez, so nos toca
 'umano ardor, no torpes ni insensibles.* (vers 29-35)

La « sévillanité » de ces poèmes épouse le caractère unique d'un moment de l'Histoire et de la poésie. L'amitié comme source de création et d'inspiration, moyen de partage et de diffusion des écrits, se prolonge dans la réactivation d'un motif cher à Horace. L'épître, sous des formes diverses, tout comme d'autres genres poétiques (l'ode, la *silva*) hébergent les mots d'une amitié correspondue. Ces amitiés indéfectibles sont pourtant malmenées par la Fortune, la destinée, parfois contraire, de l'un ou de l'autre : les affaires de Francisco de Villalón, les voyages maritimes aux Indes d'Alonso de Santillán, la santé précaire de Francisco de Medrano. Amitiés donc contraintes, par l'éloignement, à l'espace communicatif d'une simple feuille de papier. Elles s'épanouissent systématiquement dans la réciprocité et la trame des vers eux-mêmes : les voix poétiques entremêlent les indices de l'interlocution, le « je » et le « tu » commandent à la trame poétique. Le partage, c'est aussi, sur le plan thématique, la temporalité des repas, des libations, du repos ou encore de la création poétique. L'amitié, enfin, permet d'échapper à son environnement géographique. La thématique se lie à la saison de l'été, ici l'*estío*, acmé du *verano*, dans la mesure où la chaleur oppressante, obstacle supplémentaire, fournit le gage ultime d'une amitié capable de transcender les milieux les plus hostiles. Confinée, ou à l'ombre d'un arbre, l'amitié délimite un nouvel espace retiré, à l'abri de la chaleur et autres excès du monde : un espace invisible, dématérialisé et silencieux, expression suprême de la *tranquillitas animi*. Exactement comme cette amitié rêvée par la voix poétique de l'Épître morale à Fabio qui place l'ami au cœur de ce vers et de cette strophe plusieurs fois proposée :

*Un ángulo me basta entre mis lares,
un libro y un amigo, un sueño breve,
que no perturben deudas ni pesares.*

Dans une retraite réduite au minimum, véritable innovation sémantique, par l'emploi du terme « *ángulo* » : un recoin dans un espace déjà retiré, un espace donc doublement en marge. Quant au vocable « *sueño* », il manifeste une volonté polysémique puisqu'il signifie tant la rêverie, les espérances, que le songe, dont on sait qu'il altère la raison, que le sommeil et les rêves qu'il porte en lui. L'ami, alter ego, ramène donc à la raison, au concret et invite à la célébration des plaisirs littéraires d'après Fernández de Andrada.

Précisons, par ailleurs, que si ce trait thématique de l'amitié caractérise la poésie sévillane, le groupe de poètes n'en détient, bien sûr, pas l'apanage. Francisco de Aldana centre son

bonheur sur le concept de retraite avec un ami. Tant dans son Épître à Arias Montano que dans le sonnet « *El ímpetu cruel de mi destino* », le poète regrette de ne se trouver en compagnie de son ou de ses amis :

*Iriame por el cielo en compañía
del alma de algún dulce y caro amigo
con quien hice común acá mi suerte :*

*¡oh qué montón de cosas le diría,
cuáles y cuántas sin temer castigo
de fortuna, de amor, de tiempo y muerte!* (vers 9-14)

De même, dans les Octaves *Sobre el bien de la vida retirada*, le sentiment d'amour fraternel se superpose à celui de l'amitié :

*Aquí me estoy en libertad gozando,
con dos amigos y un conforme hermano,
aquella dulce paz que deseando
está naturalmente el pecho humano;* (vers 25-28)

Cosme de Aldana, son frère, se souvient des moments de convivialité, on suppose, avec Francisco. L'amitié fraternelle extrait les deux hommes de l'écoulement du temps leur procurant une grande joie :

en nuestro monte y solitario nido (vers 2)

*estando en amigable y dulce trato
y pasando un gozoso alegre rato.* (vers 7-8)

Le frère emprunte, dans ses vers, des images chères à Francisco, qui déjà dans l'Épître à *Arias Montano* sollicite la métaphore du nid solitaire, notamment dans cette occurrence : « *en algún alto y solitario nido / pienso enterrar mi ser, mi vida y nombre* » (vers 53-54). Cosme, dans sa composition, appelle le souvenir d'un échange musical entre la voix de Francisco et sa cithare :

Me acuerdo que, una vez juntos estando

*sobre un florido prado y verde asiento,
de mi cítara al son fuiste acordando
tu voz con muy sonoro, alto concento,* (vers 9-12)

On ne peut que rapprocher ce fragment du souvenir convoqué par Hernando de Soria Galvarro, alors qu'il contemplait, aux côtés de Francisco de Medrano, les ruines d'Itálica. À ceci près, toutefois, que l'échange n'est pas d'ordre philosophique, comme entre les deux Sévillans, mais se transpose sur un registre musical. L'amitié fonctionne comme catalyseur du désir de se retirer car elle contourne la solitude et imprègne d'un certain épicurisme les heures oisives loin de la foule des ignorants.

L'amitié dans les textes sévillans demeure une constante. La composition de Juan de Jáuregui, *De la felicidad de la vida*, en fait brièvement mention, dans l'avant dernier tercet, point d'orgue du *rusticae vitae laus* :

*Iguales los amigos, no encumbrados,
donde obliguen a ser destituidos
o con violenta maña conservados;* (vers 52-54)

Dans le refuge de cette retraite rustique, l'égalité et surtout la simplicité caractérisent l'amitié et les échanges intellectuels en dépit de la grande qualité des convives « *do se mitiguen / los vuelos del ingenio remontados,* » (vers 49-50).

Conclusions provisoires

Les affinités s'affichent donc par l'entremise de l'écrit et tout particulièrement de l'imprimé qui transcende le passage du temps. Les différents auteurs sont tous reliés entre eux, au moins par l'intermédiaire d'un autre poète ainsi que le prouve l'étude des schémas individuels. Ces schémas ne peuvent prétendre à l'exhaustivité. Ils ne reprennent pas toutes les corrélations qui ont pu exister entre les membres du cercle sévillan. Néanmoins, ils fournissent tout de même des indices suffisants pour invoquer la notion de cercle poétique sévillan, ou bien d'« académie », avec toutes les nuances dans l'acception du terme que nous avons déjà apportées.

Les filiations entre ces auteurs se fondent bien sûr sur une tradition classique commune, sur un goût commun pour la poésie, et une adhésion, dans leurs textes du moins, aux idées de Sénèque, d'Horace et de leurs successeurs. Plusieurs d'entre eux ont fait des études universitaires, certains chez les Jésuites, notamment grâce à l'assise financière d'un héritage bâti sur le commerce avec le Nouveau Monde. D'où cette relation paradoxale entre les poètes et ce que représente, comme valeurs morales, l'attrait pour les Indes. Ils sont également les légataires d'une Séville florissante sur le plan culturel, celle de l'école de Juan de Mal Lara, de Francisco de Medina et du divin Herrera. Dans cette somme de points convergents s'enrichit donc une nouvelle génération poétique se retrouvant autour des mêmes thèmes, tout particulièrement celui de la vie retirée du monde. Nous ne manquons pas de souligner ce second paradoxe de relations amicales et littéraires qui célèbrent un idéal a priori solitaire. Francisco de Medrano et son domaine de Mirarbueno, Juan de Arguijo et sa *finca* de Tablantes, Hernando de Soria Galvarro et sa propriété de Torre de las Arcas font de ces lieux de retraite aux alentours de Séville, de paisibles endroits où se fréquentent les amis et la poésie. Trois poètes, aux prises avec des déconvenues sociales et déboires économiques, qui perdent plus ou moins tôt le domaine de leur rêve.

Aussi, ce fonds commun culturel et local, ainsi que la précédente démonstration tendant à éclairer les interrelations entre les auteurs sévillans nous ont-ils permis de mieux appréhender le travail d'écriture de ces textes et le contexte d'émulation favorisé par les rencontres amicales, les concours poétiques, et les publications individuelles ou collectives. L'amitié est alors inséparable de l'activité poétique. Il n'est donc rien d'étonnant à constater que le thème

de l'amitié occupe une place de choix dans la conception littéraire d'une vie retirée du monde. Selon les formes poétiques choisies, l'échange amical s'installe en suivant des dispositifs gradués. Par exemple, l'épître en prose de Rodrigo Caro met en scène son amitié avec Juan de Robles en suggérant l'existence d'une correspondance prolongée. Le partage avec l'ami prend la forme d'une catharsis pourtant frustrée par la matérialité limitée de la feuille de papier, comme si l'épître était véritablement une lettre, objet communicationnel, une *carta*. L'amitié s'enracine grâce ou malgré les obstacles qu'elle permet de franchir. Ces obstacles sont une matrice poétique visant à comparer et à juger deux destinées parallèles. Séparées par des pauses strophiques ou entremêlées dans des structures en chiasme antagoniques, elles ne peuvent s'équilibrer que dans la réunion ou l'invitation à un espace retiré. Ce même espace, pourtant à l'abri des vices ou des tentations du monde, n'échappe pas au passage des ans ou au cycle des saisons. Au plus fort de l'été, l'*estío*, ou dans les ruines désolées des abords de la ville, seule l'amitié transcende la solitude et la chaleur oppressante en ménageant une « retraite dans la retraite », un recoin (« *un ángulo* » « *un rincón* »), une intimité que rien ne saurait troubler. Ce lieu de l'amitié, invisible et silencieux, constitue l'expression la plus aboutie de la quiétude stoïcienne et le prélude indispensable à la fureur poétique.

Conclusions générales

Au terme de cette réflexion sur la tension entre création, re-création et filiation poétiques à l'intérieur de la thématique de la vie retirée du monde, il ressort que les codes tenus pour évidents dans le traitement des motifs, des images et du « faire poétique » ne relèvent pas d'une norme, ni d'un usage suivi. Cette poésie morale associée au *beatus ille*, à la solitude ou au *locus amoenus*, échappe sans cesse à l'assimilation tout en demeurant parfaitement identifiable. Aussi espérons-nous avoir constitué, à la faveur de ce travail, un corpus représentatif de cette série textuelle ayant fourni le matériel suffisant pour élaborer une appartenance *a minima* et relever les lieux communs les plus usuels d'un patron poétique protéiforme. Celui-ci se caractérise, en effet, par une évolution diachronique et une grande adaptabilité aux circonstances historiques et individuelles. En revanche, il manifeste une exigence constante : celle d'un langage poétique qui, dans la forme, par son rythme et son élaboration interne, exécute parfaitement le signifié au point que la philosophie poétique devienne une poésie philosophique.

À cet effet, l'étude des situations d'énonciations a mis en évidence plusieurs dispositifs d'écriture. Le rapport à l'Autre, au lecteur ou à un destinataire nommé, implique fréquemment, mais pas systématiquement, une tension entre un acteur retiré, un *vir prudens*, et son correspondant à la cour, ou menant une vie en tous points antithétique. En effet, depuis ses origines, la série textuelle autorise le poète à choisir son rôle : incarner la vertu ou bien adresser des louanges à cet Autre érigé en modèle. Ce dernier peut faire partie de l'interlocution, auquel cas il est identifié comme destinataire ou dédicataire. Il peut aussi bien être un idéal, une *figura correctionis* délocutée et mise à distance par une troisième personne du singulier ou des pronoms personnels indéfinis (« *quien* », « *el cual* » « *el que* » héritiers du « *ille* » horatien) universalisant cet Autre ayant triomphé des passions et des pressions imposées par le nœud communautaire.

L'absence de schéma imposé, d'itinéraire poétique balisé quant au dispositif énonciatif, explique le succès et très certainement la pérennité du thème tant elle assure une marge de création et d'adaptation à la situation individuelle d'un auteur et à sa projection poétique.

Aucune métaphore n'est indissociable du thème et le large imagier offert aux poètes, alimenté par un faisceau textuel pluriel, oblige à une sélection porteuse de sens et visant à

continuellement revitaliser les formes essouffées du canon poétique. Ainsi la nature de ces choix met-elle directement en évidence le lien plus ou moins étroit de chaque poète à la tradition. Plus une composition tend vers l'abstraction, moins elle sollicitera les images du *locus amoenus* et les métaphores usuelles. Francisco de Quevedo, par exemple, (à l'exception de sa chanson *Al escarmiento*, œuvre parmi les plus tardives) associe dans ses sonnets le dépouillement moral à une sobriété stylistique, limitant les emprunts métaphoriques au profit d'une quête philosophique et poétique conceptualisée à l'extrême. À l'inverse, les formes métriques plus longues, telles l'épître en vers ou sa proche parente, la chanson (*canción*), fournissent les supports les plus propices à la reprise des motifs traditionnels (tant argumentatifs que métaphoriques)⁴¹⁵. En outre, les codes géographiques, s'ils sont multiples (prairie, montagne, désert, sous-bois) obéissent tous à des réquisits formels. Ces pré-supposés associent, en effet, à chaque espace, à chaque élément naturel une ou plusieurs sonorités indissociables telles les consonnes liquides pour l'eau calme, entrechoquées par des occlusives pour les fleuves les plus tumultueux comme le Guadalquivir. Les contrastes entre les sourdes et les sonores ou bien entre les occlusives et les ouvertes font revivre et littéralement vibrer des thématiques mille fois fredonnées. Chaque lieu commun livre de surcroît une interprétation bien différente selon son contexte (le réel référentiel) et c'est encore une fois le texte et l'apport des sonorités et des rythmes (fluides ou saccadés) qui en conforte l'interprétation morale.

D'un point de vue diachronique, il est à noter que l'engouement pour le thème de la vie retirée du monde durait déjà depuis plusieurs décades lorsque le mouvement baroque bouleversa les préceptes esthétiques dans tous les arts. En Espagne, on considère la diffusion des *Soledades* de Luis de Góngora comme le moment charnière de son avènement en poésie. Néanmoins, la lecture du corpus tend à infirmer l'hypothèse d'une rupture nette avec les codes stylistiques et thématiques de la Renaissance. En schématisant à grands traits, deux courants émergent sous l'influence baroque : celui d'une nature bucolique prépondérante convoquée par les artifices du langage poétique, puis celui d'une conceptualisation orienté vers l'universel, porté par une sobriété du discours et un travail d'épure quant aux lieux communs. D'un point de vue philosophique, l'interprétation du stoïcisme se teinte de fatalisme et certains poèmes invitent à l'ascèse dans une géographie de l'anachorète dont la cabane de paille est l'exemplaire

⁴¹⁵ Parmi les compositions les plus fidèles nous citerons les Épîtres, déjà mentionnées, entre Diego Hurtado de Mendoza et Juan Boscán, celle de Francisco de Aldana à Arias Montano, les deux Épîtres (ou *Soledades*) de Pedro Espinosa à Héliodore, celles de Bartolomé Leonardo de Argensola à Fernando de Borja et à Francisco de Eraso, l'Épître de Lope de Vega à Elisio de Medinilla, et enfin celle de Francisco de Borja à Silvio. Les Chansons s'ajoutent à cette liste, celle de Vicente Espinel, celle de Lope de Vega « ¡Oh libertad preciosa », celle de Francisco de Quevedo et les compositions de Fernando de Zárata.

illustration. Une cause partagée explique ces approches dissemblables, à savoir l'impératif de continuer à vivifier ces « formules ressassées », de toujours susciter l'« *admiratio* » d'un lectorat accoutumé à une musique poétique familière. C'est encore une fois au cœur des textes, en sondant l'élaboration interne du langage poétique, la syntaxe et le signifiant, que surgissent les discrètes variations. Illustrant ce propos, l'emblématique stéréotype verbal du *beatus ille* connaît une inflation de son signifiant afin de maintenir l'impact de son signifié. Il atteint, en effet, un niveau hyperbolique, tout comme les adverbes d'intensité, porteurs d'une indignation qui bouscule les codes syntaxiques. En dernière instance, le prisme baroque mène Antonio de Solís y Rivadeneyra à inverser textuellement le parti pris : il charge, dans le Sonnet *Contra la soledad*, les êtres préférant l'oisiveté et la retraite à une existence active entourée de ses semblables. Les lieux communs et tournures du thème de la vie retirée du monde, détournés notamment par les changements de préfixe, concèdent à ce Sonnet une place dans l'« intersection de textes » analysée dans ce travail bien qu'il dispense un enseignement diamétralement opposé.

Si chaque composition propose une vision unique du thème, certains textes résistent davantage que d'autres à tout type de classification. Andrés Fernández de Andrada a composé l'œuvre la plus cohérente, sobre et construite du corpus. En effet, le style est à ce point fluide et dépouillé qu'il contribue à faire disparaître la trame argumentative dans le but de mener son lecteur au bout d'une démonstration maîtrisée. Considéré comme le point d'orgue de la série textuelle, il n'en est par pour autant le poème le plus représentatif. Pourtant, eu égard à son discours « démesurément mesuré », il en est très certainement la plus parfaite des réussites tant le signifiant exécute le signifié, proposant de la sorte un programme philosophique et un art poétique expression la plus pure de l'*aurea mediodritas*. Si les tercets reprennent les lieux communs les plus usuels du corpus, c'est bien à l'intérieur même du discours que se dévoilent les clés d'un langage poétique pourtant très sobre d'un point de vue sémantique et, a priori, syntaxique.

En restreignant enfin le champ de notre étude à l'échelle locale de la capitale andalouse, une lignée de poètes dont le goût pour la thématique étudiée dans ces pages est une constante s'affirme au cours de la période. C'est ainsi qu'au tournant du XVII^e siècle, Juan de Arguijo, Francisco de Medrano et Hernando de Soria Galvarro tentent de donner vie à l'idéal de vie retirée du monde dans leurs domaines respectifs en marge de la ville. Malgré la grande hétérogénéité de cette production locale, la prépondérance du thème de l'amitié devient une signature à l'intérieur même du traitement poétique de la vie retirée du monde. L'ami, sujet et objet de l'écriture, en est aussi le premier lecteur et critique ainsi qu'un vecteur de diffusion.

Le succès du thème de la vie retirée du monde au cours du Siècle d'or s'explique, en premier lieu, par sa vocation paradoxalement courtisane. En effet, s'inscrire dans un tel héritage culturel permet de bénéficier d'un certain prestige en tant que poète et ainsi de briller auprès de ses pairs, ou d'un mécène ou employeur potentiel. De même, c'est un défi personnel que de prendre la suite d'une lignée poétique dont il faut à la fois maîtriser et vivifier les codes.

Dans un second temps, le désir de se retirer du monde est inhérent à la condition de l'homme en tant qu'être social. Il est, de ce fait, l'expression d'une insoutenable contradiction. Craignant la solitude, celui-ci n'a de statut qu'au sein du noyau communautaire. Pour autant, la pression du groupe, l'iniquité et les déceptions successives générées par les rapports humains, remettent régulièrement en cause le pacte social. Dès lors, il est donc naturel de souhaiter échapper à cette noirceur en s'éloignant des autres, en se recentrant sur ses amis proches et en se conformant aux lois invariables de la nature.

À cet aspect particulièrement universel, se superpose, de surcroît, le caractère très adaptable du thème à des circonstances historiques (les voyages maritimes aux Indes occidentales, la crise économique, morale et religieuse que traverse alors la Monarchie espagnole) et individuelles particulières. En outre, la symbolique des espaces (l'*Urbs* / la cour / la campagne) et de ses occupants (le courtisan / le villageois / le laboureur / le *ruris amator*) garantit sa pérennité en favorisant son évolution.

Enfin, en dernier lieu, il convient de rappeler à quel point l'écriture de la série textuelle n'est pas prescriptive, et ce faisant nous répondrons à notre problématique quant à la tension entre l'espace de liberté que constitue un poème et la contrainte sérielle à laquelle il est soumis. Malgré son apparence très normée, le thème de la vie retirée du monde octroie une vaste marge créative. La distribution des rôles et des géographies et les multiples situations d'énonciation le démontrent. En conséquence, libre à la voix poétique d'exister dans une première personne du singulier propice à l'écriture de l'intime ou de céder la place à une exemplaire *figura correctionis*. Par ailleurs, aucun stéréotype verbal ne s'impose au poète, pas même celui du *beatus ille*, ni aucune métaphore ou lieu commun. Chaque auteur détermine son degré de filiation avec l'intertexte en reprenant à son compte un nombre plus ou moins significatif d'images souhaitées. De la sorte, il est possible de mettre en évidence l'influence de certains auteurs, tel fray Luis de León, traducteur de la seconde Épode, ou de certaines compositions comme le montre, par exemple, l'Ode XXX de Fernando de Medrano sur l'Épître morale à Fabio d'Andrés Fernández de Andrada.

De plus, l'espace formel du poème ne connaît pas de contrainte. Du sonnet à la lettre en prose, les genres se succèdent (épître en vers, chanson, ode, élégie, *silva*). La liberté en matière de strophe et de versification favorise le renouvellement des formules en dilatant ou amenuisant l'espace du signifiant. À l'exception du sonnet, forme strophique, les genres poétiques, bien que fréquemment identifiés dans le paratexte, ne répondent pas de contraintes normatives établies, les tercets de 1609 de Luis de Góngora en sont le paradigme. En conséquence, le poème affilié au thème de la vie retirée du monde demeure un espace de liberté dans le choix des formes, du prisme énonciatif, des lieux communs et de leur géographie, ainsi que des stéréotypes verbaux. À tel point que, si dans un premier temps les liens de parenté semblaient s'imposer au lecteur du corpus, à l'issue de ce travail de recherche, tant de dissemblances ont été mises à jour, qu'elles questionnent le précepte de l'imitation, *imitatio*, de telle sorte que l'expression d'« écriture de la filiation » nous semble plus appropriée. En effet, une fois débarrassé de notre grille de lecture post romantique, considérant l'originalité comme étant le prérequis et l'objectif de toute démarche d'écriture, le corpus retenu nous révèle, entre les lignes des « formules ressassées », comme aux quelques lecteurs avisés de l'époque, l'immense fécondité de cette matrice poétique de la vie retirée du monde, où la création, l'*inventio*, éclipse presque le socle de l'*imitatio*.

Pour ces multiples raisons, la thématique reste attractive et sert un gisement aux combinaisons créatives presque illimitées, d'autant qu'elle a connu un grand succès auprès d'un lectorat —ou d'auditeurs— familier de ces idées, de ces thèses, de ces tournures et de ces sonorités. Tous ces éléments constituent autant de points d'entrée et de clés de compréhension pour pénétrer ces textes *cultos*, exigeants. Nous concluons donc en soulignant que, si nous avons dégagé une évolution diachronique du thème marqué par un certain retour aux sources classiques en fin de période, c'est avant tout au cœur du « faire poétique » que les auteurs travaillent à sa régénération. Les partis pris esthétiques, la construction des rythmes, ses ruptures et ses enchaînements, la représentation temporelle et la superposition des chronotopes du présent et du passé, de l'actuel et de l'inactuel, les sonorités et le placement des mots façonnent, de la syntaxe au phonème, un langage poétique identifiable mais jamais superposable.

Nous avons examiné au cours de ce travail de recherche la mécanique d'élaboration interne du langage poétique saisi à l'intérieur d'une thématique bornée par des codes. Cette étude est limitée par un corpus qui mériterait d'évoluer et de s'enrichir de compositions n'étant pas parvenues à notre connaissance, n'ayant pas encore été publiées ou bien encore de s'ouvrir à

des poètes dits « mineurs » en raison de leur renommée exclusivement locale. D'un point de vue méthodologique, enfin, une exploration systématisée du lexique, au moyen d'outils numériques comme le logiciel Hyberbase, permettrait sans doute d'étayer les observations avancées quant aux choix sémantiques dans une écriture circonscrite à une thématique donnée, partagée entre un horizon d'attente normé et la nécessité de faire évoluer cet héritage. Plus généralement, le champ d'investigation pourrait s'étendre au Nouveau Monde et aux représentations de la vie retirée dans ces contrées géographiquement déjà si éloignées des sphères du pouvoir et de la culture espagnoles (la figure du *gaucho* ne peut-elle, à ce titre, s'interpréter comme une réminiscence du laboureur horatien ?). De même, il serait intéressant d'en élargir les bornes chronologiques afin d'appréhender le thème sur un temps plus long, en sollicitant par exemple des spécialistes des époques concernées. D'autant plus que, pour les raisons évoquées plus haut, il connaît une pérennité qui dépasse les modes et les courants poétiques jusqu'à nos jours. Alors que la métropolisation semble atteindre son paroxysme et que l'individu n'a jamais été aussi connecté au noyau communautaire, les arts se font de plus en plus les relais d'un sentiment de solitude partagé. La quête du bien-être, empruntant les chemins de la connaissance de soi et du retour aux sources, anime les citadins en mal de tranquillité et laisse présager de la survivance du thème de la vie retirée du monde pour les temps à venir. Or, l'alchimie du vers se noue dans une écriture poétique qui est en elle-même irréductible car inaccomplie. De ce fait, la réitération d'un même thème s'entend comme le défi pour vaincre l'inaccompli textuel, et, le travail critique relève lui aussi, par voie de conséquence, d'un nécessaire inachèvement.

Annexes

Schémas

Schémas relevant les interactions connues (mondaines, poétiques et éditoriales) entre les différents poètes du cercle sévillan :

Juan de Arguijo

LOPE DE VEGA

- Relation d'amitié, JA l'accueille chez lui lors de son séjour à Séville (1602-1604)
- JA finance la publication du *Peregrino en su patria* qui lui est dédié, tout comme ses *Rimas*.
- Échange littéraire ? Lope lui adresse une épître poétique : *Epístola Nona a don Juan de Arguijo*.

PEDRO DE ESPINOSA est reçu par le mécène qui semble avoir joué un rôle important dans l'incorporation de textes de poètes sévillans dans son anthologie. Cinq Sonnets de JA figurent dans les *Primera partes de las Flores de poetas ilustres*.

FRANCISCO DE CALATAYUD commente, dans un sonnet encomiastique, le portrait de JA réalisé par Fonseca :

*Dos palmas, dos laureles
Para Orfeo y Apeles
Prevén ó tú que notas admirado
De Arguijo el fiel tralado
Y de Fonseca el dibujar valiente.*

FRANCISCO DE MEDINA, annote les Sonnets de JA dans ses *Apuntamientos* qui paraîtront en 1841 à Séville avec l'œuvre de JA.

FRANCISCO DE MEDRANO lui consacre un Sonnet, « *Si con poco nos basta, ¿por qué Argio ?* ». réflexion sur la modération et la capacité à se satisfaire de ce que l'on a, en lien avec l'existence hors norme du mécène.

Il dédie à **JUAN DE JÁUREGUI** un Sonnet, « *Den otros a tus pinceles* » pour la publication de ses *Rimas* (1618), Séville.

Il figure parmi les auteurs du *Cisnes del Betis*, en 1612, aux côtés de **F. DE HERRERA, F. RIOJA, L. LEONARDO DE ARGENSOLA**.

Il entretient une relation ambivalente avec **JUAN DE LA CUEVA** qui critique son influence prépondérante sur la poésie sévillane dans le Sonnet *De la Arcijena*. Il fait pourtant l'éloge de JA dans le *Viaje de Samnio poeta al cielo de Júpiter* (fragment publié par Gallardo) :

*Don Juan de Arguijo es este: advierte y mira
Este joven excelso, cuya gloria
A la fama da la fama, al cielo admira
Y lo terrestre adora su memoria.
¡Dichoso el siglo que su dulce lira
Oirá! y dichoso él verá sur historia
Y más dichosa Hispalis, que espera
Que este Píndaro illustre su ribera.*

JUAN DE ARGUIJO

Hernando de Soria Galvarro

FRANCISCO DE MEDRANO lui est un ami très proche. Il est fait référence à leurs promenades à Itálica dans son Épître *A su primo Lucas*. Il compose aussi un Sonnet de circonstance pour l'édition posthume des poèmes de celui-ci. Pour sa part, F. de Medrano lui dédie trois Odes (XVI, XXX, XIV) et cinq Sonnets (I, X, XXXII, XXXIII, XLVII).

FRANCISCO DE QUEVEDO est à la cour de Naples en même temps que lui, de 1615 à 1616. Il est probable qu'ils se connaissaient.

CRISTOBAL DE MESA dans sa *Restauración de España*, en 1607, mentionne ensemble HSG et F. de Medrano.

Un Sonnet de HSG dédié à **L. LEONARDO DE ARGENSOLA** est publié dans l'édition des *Rimas* des Frères Argensola (Saragosse, 1634, p. 135) :
« *Hoy es, Lupercio, señalado día* »
Il est suivi par une réponse de LLA, le Sonnet « *Viva, Viva, Fernando, deste día* ».

B. LEONARDO DE ARGENSOLA réside à Naples en même temps que HSG, de 1613 à 1623, en tant que Secrétaire de la cour. Dans l'édition de 1634 des *Rimas* des frères, BLA lui dédie une Épître où il apparaît comme retiré : « *Yo quiero, mi Fernando, obedecerte* ».

FELIX LOPE DE VEGA entretient avec lui une longue amitié de trente ans, depuis son séjour à Séville (1602-1604). Il est le parrain du fils bâtard de Lope. Il rédige un texte liminaire à l'édition du *Peregrino en su patria*. Lope lui dédie son *Laurel de Apolo* en 1630.

HERNANDO DE SORIA GALVARRO

Francisco Rioja

FRANCISCO DE MEDRANO lui consacre deux textes : le Sonnet XLIV, « *La violencia, Leucido, de los hados* » et l'Ode XXV, « *Vímosla ya, Leucido, ya la vimos* » (édition de D. Alonso).

Il dédie sa *silva Al verano* à **ANDRÉS FERNÁNDEZ DE ANDRADA**, auteur de la *Epístola Moral a Fabio*. Plus tard, suite probablement au départ de ce dernier pour le Nouveau Monde, il change le dédicataire.

LOPE DE VEGA rédige en son honneur son célèbre *Jardín* ou Épître à Francisco de Rioja à Séville, où figurent les grands noms de la poésie espagnole du moment. FR y est dépeint comme ce :

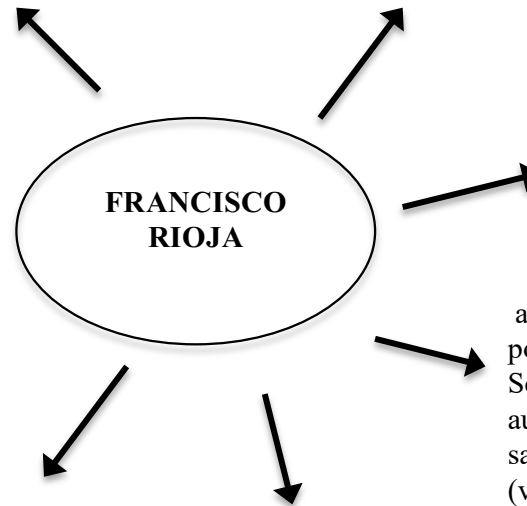
*Divino ingenio, a quien están sujetas
Romanas Musas, Griegas y Españolas,
Que ennobleces, aumentas y interpretas:*

Il figure parmi les auteurs du *Cisnes del Betis*, en 1612, aux côtés de **F. DE HERRERA, JUAN DE ARGUIJO, LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA**.

FRANCISCO DE CALATAYUD lui dédie une *silva Al estío*, dans laquelle l'invite, sous le surnom poétique de Leucido, à oublier ses tourments (voir schéma Calatayud).

a félicité **RODRIGO CARO** pour son ouvrage sur la ville de Séville. Ils se sont aussi affrontés au sujet de la canonisation de saints locaux. (voir schéma le concernant).

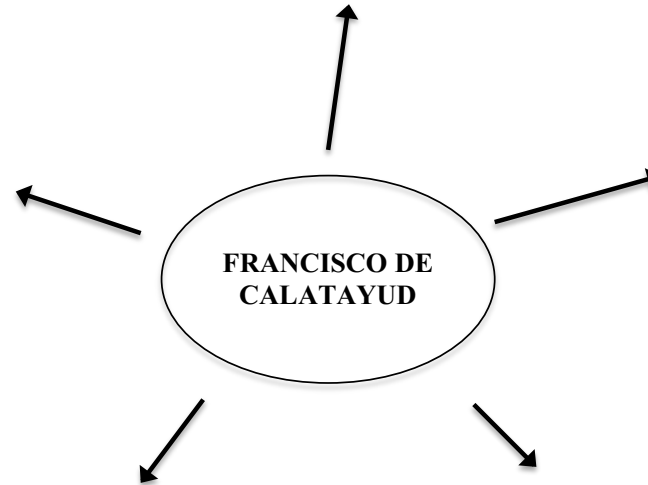
La relation de Rioja avec **FRANCISCO PACHECO** dépasse la simple amitié littéraire. Les deux érudits sont proches, au point que Rioja, se rend à Séville en 1618 pour être témoin du mariage de la fille de celui-ci avec le peintre Velázquez. Ils ont ensemble travaillé sur l'Art de la peinture et notamment sur la théorie de la représentation du Christ sur la croix. Pacheco fait d'ailleurs publier son *Arte de la pintura* en 1649 dans lequel il inclut le texte de Rioja : *Discurso sobre las pinturas de Cristo crucificado*, écrit en 1619.



Francisco de Calatayud

Il rédige une *Silva* faisant l'éloge de **JUAN DE JÁUREGUI** pour les préliminaires de ses *Rimas*.

FRANCISCO RIOJA, alors qu'il fréquentait la cour au moment où FC était Secrétaire du Roi, fait mention de son ami sévillan sous le surnom poétique de Leucido dans sa *Silva al estío* :
*Bebamos, pues, Leucido, alegremente,
Bebamos y olvidemos
Congojosos cuidados.*



FC entretient une correspondance avec **JUAN DE FONSECA Y FIGUEROA**. On peut y relever des références à **R. CARO, F. RIOJA, SERNA, J. DE TORRES**. Il commente, sous forme de Sonnets encomiastiques, les portraits de F. RIOJA et de J. DE ARGUIJO peints par J. FONSECA. Ce dernier lui dédie, en outre, son texte *Discurso en defensa de las barbas de los sacerdotes*.

FC tente de faire publier les *Obras* de **B. LEONARDO DE ARGENSOLA**, vers 1630.

Sa *Silva Al estío*, publiée dans *Segunda parte de las Flores* de Calderón, est inspirée de plusieurs textes de ses contemporains :

- la *Canción a la esperanza*, de **L. LUPERCIO DE ARGENSOLA**,
- la *Silva al verano* de **F. RIOJA**,
- l'Ode XXI à Juan del Alcázar de **F. DE MEDRANO**.

Rodrigo Caro

FRANCISCO DE QUEVEDO fait montre de ses liens d'amitié littéraire envers lui en lui dédiant, en 1634, *Origen de los estoicos y defensa de Epicuro*, conjointement à la publication de *Epicetio y Phocílides*.

Rodrigo Caro participe à la *Justa poética* qui a lieu à Séville en 1610, aux côtés d'autres grandes figures locales telles que **JUAN DE JÁUREGUI, FRANCISCO PACHECO** et **PEDRO DE JESÚS** (Pedro Espinosa).

FRANCISCO PACHECO fait part de sa correspondance et de son amitié avec RC dans une lettre écrite à Moreno Vilches (Madrid, 1625) :

Recibí carta del Sr. Rodrigo Caro, a quien estimo en mucho, y me huelgo infinito de su buena memoria y correspondencia; así fueran todos los amigos.

Le peintre lui consacre d'ailleurs un portrait dans lequel l'Archéologue porte une couronne de lauriers.

Il entretient une correspondance avec son ami **JUAN DE ROBLES**, comme le prouve l'épître en prose lui étant adressée.

**RODRIGO
CARO**



Rodrigo Caro a sollicité l'opinion de **FRANCISCO RIOJA** au sujet de son ouvrage *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*. Très affairé, celui-ci lui répond :

[...] porque, a la verdad, desde que nací, no me he visto tan ocupado, tan rendido y tan acabado... Su libro V. m. es doctísimo, eruditísimo, no tiene en qué topar más que en mi ocupación... Tenga paciencia, que yo le leeré.

(Voir *Vida y obras de Rodrigo Caro*, par M. Menéndez y Pelayo)

Il semblerait qu'il ait demandé à Rioja d'user de son influence en sa faveur afin d'obtenir une charge.

Enfin, ils ont tous deux affiché des positions opposées dans un débat quant à la canonisation de saints locaux. La vision contre-réformiste de R. Caro se heurtant à celle de F. Rioja.

Francisco de Medrano

Medrano, malgré sa courte existence, semble avoir entretenu plusieurs liens littéraires au long de sa vie. Certains noms sont, en effet, récurrents dans ses dédicaces. La plupart sont sévillans. Outre Hernando de Soria Galvarro, le plus représenté, on retrouve notamment :

- quatre Odes et un Sonnet à don **ALONSO DE SANTILLÁN** *alférez* au service du roi, il incarne la figure poétique de l'imprudent et ambitieux qui se lance sur les mers au péril de sa vie.

- quatre Sonnets (XXVII, XXX, XXXVII, XL) et une Ode (VII) à **JUAN DE ARGUIJO**. FM adapte particulièrement les lieux communs attendus au contexte de son amitié avec celui-ci, comme à l'occasion du Sonnet « *Si con poco nos basta,...* » (voir schéma Arguijo).

De la même manière, dans l'Ode VII, il propose une réflexion sur la création poétique qui se mêle à l'amitié (vers 29-35) :

*Nosotros, si ayer algo conferimos
con amigos, si el tiempo nos provoca
con calores terribles,
onestamente ociosos, escrebimos
fáciles mesas, sombras apaçibles;
y tal vez, si nos toca
'umano ardor, no torpes ni insensibles.*

LOPE DE VEGA le mentionne dans son *Jardín*, *Epístola a F. Rioja*.

Il consacre deux Sonnets à l'occasion de la publication de deux œuvres de **CRISTÓBAL DE MESA**, le premier pour sa *Restauración de España*, le second pour *El patrón de España*.

Sa relation amicale avec **HERNANDO DE SORIA GALVARRO** est sans doute la plus pérenne et la plus forte, ainsi que le prouvent la fréquence des dédicaces lui étant adressées : les Odes XVI, XXX, XIV, et les Sonnets I, X, XXXII, XXXIII, XLVII. Certaines de ses compositions sont des réécritures de motifs classiques, d'autres relatent certains épisodes de leur amitié.

Sur une autre modalité, trois sonnets sont écrits « *en concurrencia* » (le Sonnet XV est suivi, dans l'édition Cátedra, par la production de HSG, dit Sonnet XVI).

De la même manière, le Sonnet XXXII répond à un premier de HSG, ainsi que le Sonnet XXXV qui est « *hecho en concurrencia deél que se sigue de Ernando de Soria que le pidió escribiese en este argumento* ». Il suit donc celui de HSG lui-même dédié à **BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA**.

Il dédie l'Ode XXV et le Sonnet XLIV à **FRANCISCO RIOJA**. Cependant ces compositions ne font pas référence à leur amitié, car il y partage ses amours malheureuses avec Amarilis.

Deux autres dédicataires de premier ordre sont à relever, don **JUAN DE LA SAL**, Obispo de Bona (Ode XXIII « *Salicio* », Sonnet XX) et **FRANCISCO PACHECO** (Sonnet XXXVII). Dans ce dernier texte, il commente un des portraits du peintre, celui de Luciano de Negrón (vers 12-14) :

*Mi pluma y lengua se enmudeçe,
por no llegar a tu virtud mi lengua,
por no llegar a tu pinzel mi pluma.*



Juan de Jáuregui

LOPE DE VEGA le nomme dans son *Romance* lu lors de la *justa poética* pour la canonisation de San Isidro en 1622 au moment de la remise des prix :

*Un nuevo Horacio latino,
un nuevo Píndaro griego.
D. Juan de Jáuregui llega,
cubrid de flores el suelo,
haced que se humille Dafnes,
llamaréisle César vuestro.*

De plus, dans son *Jardín*, l'Épître dédiée à F. Rioja, il évoque JJ en sa qualité de poète mais aussi de théoricien de l'art :

*Aquí D. Juan de Jáuregui, en la mano
de Apolo el arco y el pincel de Apeles,*

Juan de Jáuregui concourt à la *justa poética* de 1610 à Séville avec les autres poètes déjà mentionnés : **RODRIGO CARO, FRANCISCO PACHECO, PEDRO ESPINOSA.**

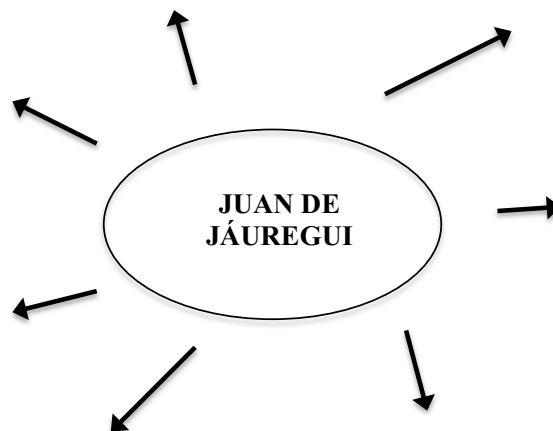
MIGUEL DE CERVANTÈS le cite dans le prologue au lecteur des *Nouvelles exemplaires* :

Como es de costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro, pues le diera mi retrato el famoso D. Juan de Jáuregui, y con esto quedara mi ambición satisfecha [...].

JUAN DE ARGUIJO lui offre le poème liminaire « *Den otros a tus pinceles* », en 1618. Le mécène était pourtant la cible de ses critiques dans le Sonnet « *De la Arcijena* ».

FRANCISCO DE CALATAYUD lui consacre aussi une *Silva* en guise de préliminaire à ses *Rimas*, « *Como en fecundo valle, al fruto opimo* ».

FRANCISCO PACHECO, de même, y apporte sa contribution avec son Sonnet « *La muda poesía y la elocuente* ».



Son inimitié avec **LUIS DE GÓNGORA** est célèbre. En 1610, Juan de Jáuregui remporte le 5^e *certamen poético*, face à L. de Góngora. Ce dernier crie à l'injustice car dans le jury siégeaient plusieurs membres de la famille du Sévillan.

La discorde cristallise véritablement entre eux les passions trois ans plus tard, lors de la diffusion des *Soledades*, en réaction de laquelle J. de Jáuregui publie son *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* qui ne fait qu'aviver la polémique.

Sources imprimées

- ADDE, Amélie, « El Prólogo « Al Teatro » de *La Dorotea* de Lope de Vega: un contrato de lectura paradójico », AISO, *Actas IV*, 2002, p. 157-167.
- AGRAIT, Gustavo, *El beatus ille en la poesía lírica del Siglo de Oro*, Rio Piedras, Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1971.
- ALARCOS LLORACH, Emilio, « Tres odas de Luis de León », *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tome 31-32, 1981-1982, p. 19-63.
- ALDRETE QUEVEDO Y VILLEGAS, Pedro, *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid, Imprenta Real, 1670.
- ALEXANDRE, Didier, « « Chants du cygne » : le cliché et sa prévisibilité en poésie », *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, dir. Christian Plantin, Paris, Ed. Kimé, 1993, p. 46-60.
- ALONSO, Dámaso, « La muerte violenta de un sobrino de Góngora », *Obras completas*, VI, Góngora y el gongorismo, 2, Madrid, Gredos, 1982, p. 83-116.
- ALONSO, Dámaso, *El Fabio de la «Epístola Moral»: su cara y cruz en México y en España*, Discurso, Real Academia de la Historia, Madrid, 1959.
- ALONSO, Dámaso, *Poesías completas* de Luis Carrillo de Sotomayor, Madrid, Signo, 1936.
- AMOSSY, Ruth, « Du cliché et du stéréotype, bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », *Le cliché*, dir. Gilles Mathis, collection Interlangues, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 21-28.
- ANDRADE, José C., *Horacio poeta lírico: su influjo en la literatura castellana*, Bogota, D. E., Empresa nacional de publicaciones, 1956.
- ANDRÉS, Gregorio de, *El maestro Baltasar de Céspedes, humanista salmantino y su discurso de las letras humanas. Estudio biográfico y edición crítica*, Madrid, Real Monasterio del El Escorial, 1965.
- ARGUIJO, Juan de, *Obra poética*, Éd. Stanko B., Vranich, Madrid, Castalia, 1971.
- ARGUIJO, Juan de, *Poesías completas*, Éd. Oriol Miró Martí, Madrid, Cátedra, 2009.
- ARTIGAS, Miguel, « Algunas fuentes de la Epístola Moral a Fabio apuntadas por Menéndez y Pelayo », *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, Año VII, n° 3, Juillet-Septembre 1925, p. 270-274.

- ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925.
- ARTOIS, Florence d', *La tragedia et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre : le cas de Lope de Vega*. Thèse de doctorat sous la direction de Jean Canavaggio, soutenue, le 26 juin 2009 à l'Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Éd. José Corti, 1942.
- BENNASSAR, Bartolomé, *Recherches sur les grandes épidémies dans le Nord de l'Espagne à la fin du XVI^e siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N, 1969.
- BERTAUX, Annette, « L'Ode de Herrera « *La Soledad* » », *Bulletin Hispanique*, 1932, N°3, 34, p. 235-250.
- BLANCO MOREL, Mercedes, « Métaphore et paradoxe dans deux sonnets de Quevedo », *Bulletin Hispanique*, Tome 85, N°1-2, 1983, p. 83-103.
- BLECUA, José Manuel, « Poesías de Martín Miguel Navarro », *Archivo de Filología Aragonesa*, I, serie B, Saragosse, Institución « *Fernando el Católico* » 1945, p. 217-317. Disponible en ligne, URL : <<http://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/16>>, consulté le 02/02/2015.
- BOUZA, Fernando, « Hétérographies : formes de l'écrit dans le Siècle d'Or espagnol », *L'annuaire du Collège de France*, 109, 2010. Disponible en ligne, URL : <<http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/391>>, consulté le 28/08/2018.
- BOUZA, Fernando, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2001.
- BRUNET, Manon, *Érudition et passion dans les écritures intimes*, Collection Littérature(s), Québec, Édition *Nota bene*, 1999.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, « Petrarca en Quevedo », AISO, *Actas IV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de publicaciones, 1998, p. 329-340.
- CANO, Melchor, *Tratado de la Victoria de si mismo*, Tercera impresión, Madrid, Imprenta de Andrés Ramírez, 1780.
- CARO, Rodrigo, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla y Chorographía de su convento jurídico o antigua chancillería*, Séville, Andrés Grande, 1634. Disponible en ligne, URL : <http://books.google.fr/books?id=iwZXAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>, consulté le 03/01/2016.
- CARO, Rodrigo, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Éd. Luis Gómez Canseco, Séville, Diputación de Sevilla, 1992.

- CARRAUD, Christophe, *De vita solitaria - La vie solitaire de Pétrarque*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1999.
- CARREIRA, Antonio, « *Antonio de Solís o la poesía como divertimento* », AISO, *Actas IV*, Alcalá de Henares, 1996, p. 371-390.
- CARREÑO, Antonio, *Lope de Vega, Poesía selecta*, Madrid, Cátedra, 1984.
- CARRILLO DE SOTOMAYOR, Luis, *Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1611.
- CASTRO, Adolfo de, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, I, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Rivadeneyra, 1854
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, II, Madrid, Cátedra, 1988.
- CHARTIER, Robert, *Écouter les morts avec les yeux*, Coll. Leçons inaugurales du Collège de France, Paris, Collège de France/Fayard, 2008.
- CHAUNU, Huguette et Pierre, *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*, Paris, S. E. V. P. E. N., 12 vol., École pratique des Hautes-Études. VI^e section. Centre de recherches historiques. Collection « Ports, routes, trafics », 1955-1960.
- CHAUVIN, Andrée, PLANTIN, Christian, « Lipogramme et rhétorique : aspects du travail du lieu commun chez Georges Perec », *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés, dir.* Christian Plantin, Paris, Éd. Kimé, 1993, p. 26-37.
- CHERCHI, Paolo, « Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil », *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, dir. Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet Vallés, Valence, Universitat de València, 1997, p. 77-90.
- CHEVALIER, Maxime, « Para una historia de la cultura española del Siglo de Oro. Cuestiones de método », *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (1971)*, Salamanca, 1982, I, p. 331-340.
- CHEVALLIER, Raymond, « Le milieu stoïcien à Rome au I^{er} siècle après Jésus-Christ ou l'âge héroïque du stoïcisme romain », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'Humanité*, n^o19, décembre 1960, p. 534-562.
- CICERON, Marcus Tullius, *Des termes extrêmes des Biens et des Maux*, trad. de Jules Martha, Tome II, Paris, édition « Les Belles Lettres », 1928.
- CICERON, Marcus Tullius, *Des termes extrêmes des Biens et des Maux*, trad. de Jules Martha, Livre 3, Tome II, Paris, édition « Les Belles Lettres », 1961.
- CIVIL, Pierre, « Pouvoir central et identité culturelle périphérique dans l'Espagne du début du XVII^e siècle : rayonnement et repli de la peinture sévillane », *Relations entre identités*

- culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain. I. Centre et périphérie*, édité par Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, p. 89-104.
- CLAVERÍA, Carlos, « Introducción y notas a Juan Boscán », *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999.
- COBOS RINCÓN, Mercedes, « Poetas y comerciantes o negocios y letras en la Sevilla de en torno a 1600 (El caso de Medrano) », *La cultura en Andalucía: Vida, memoria y escritura en torno al 1600*, dir. P. Ruiz Pérez, K. Wagner, Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 2001, p. 231-250.
- COBOS RINCÓN, Mercedes, *Francisco de Calatayud y Sandoval (vida y obra)*, Séville, Diputación de Sevilla, 1988.
- COBOS RINCÓN, Mercedes, *Las Indias Occidentales en la poesía sevillana del Siglo de Oro*, Séville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997.
- COLÁS LATORRE, Gregorio, SERRANO MARTÍN, Eliseo, « La nobleza en España en la Edad Moderna, Líneas de estudio a partir de *La sociedad española en el siglo XVII de Don Antonio Domínguez Ortiz* », *Manuscrits*, 14, 1996, p. 15-38.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, « El linaje de Fabio », *eHumanista*, Journal of Iberian Studies, University of California, 3, 2003, p. 91-104.
- COMPAGNON, Antoine, *Qu'est-ce qu'un auteur ?* cours dispensé à l'Université de Paris IV-Sorbonne (UFR de Littérature française et comparée), disponible en ligne, URL : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>, consulté le 28/08/2018.
- CORNEJO, Manuel, « Sevilla: puerto y puerta de las Indias. El motivo de la indianización y su papel en las comedias sevillanas de Lope de Vega », *Revista de Estudios Teatrales, América en el teatro español de los Siglos de Oro*, éd. Héctor Briosos Santos, n°15, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2001, p. 97-126.
- COUDREUSE, Anne, « Le cas de l'épistolaire », *Le propre de l'écriture de soi*, sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, Paris, Collection Passage aux Actes, Téraèdre, 2007.
- CROS, Edmond, *Théorie et pratiques sociocritiques*, Montpellier, CERS, 1984.
- CUEVA, Juan de la, *De las rimas de Juan de la Cueva, primera parte*, BCC 82-2-4, Séville, Bibliothèque Colombine, 1603 sonnet 69, fol. 110v-111.
- Curiosidades bibliográficas*, Biblioteca de Autores españoles, t. XXXVI, Madrid, Atlas, 1950.
- CURTIUS, Ernst Robert, « El paisaje ideal », *Literatura europea y Edad Media Latina* (1), traduit de l'allemand par Margit Frenk Alatorre et Antonio Alatorre, Mexico, Fondo de Culturo Económica, 1976, p. 280-286.

- DAINVILLE, François, DE, *L'éducation des jésuites (XVI^e - XVIII^e siècle)*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.
- DELPORTE, Marie-France, « Quand deux et deux font trois : le système espagnol des déictiques », *Vues et contrevues, Actes du XII^e Colloque international de Linguistique ibéro-romane, Université de Haute-Bretagne-Rennes II*, Limoges, Lambert-Lucas, Collection Libéro, 2010, p. 52-66.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, « El *Cancionero a Marfira* de don Diego Hurtado de Mendoza », *Revista de Filología Española*, vol. LXIX, n°1/2, 1989, p. 119-129.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, « *Marcos de Obregón* en tres epístolas de Vicente Espinel », *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, n°11, Madrid, 1993, p. 71-111, disponible en ligne, URL : <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=90834>>, consulté le 25/05/2015.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa, « La polémica Zárate/Enríquez Gómez (a propósito de la censura de *La conversión de la Magdalena*) », *Cincinnati Romance Review*, 37, Spring, 2014, p. 45-66.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, Tania, *Hermenéutica del discurso poético espiritual en Pedro Espinosa*, Malaga, Universidad de Málaga, Estudios y Ensayos, 2008.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La Sevilla del siglo XVII. Historia de Sevilla*, Séville, Universidad de Sevilla, 1984.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII. I El estamento nobiliario*, Madrid, C.S.I.C., 1963. Edición facsimilar con unas palabras preliminares de Antonio Domínguez Ortiz. Bibliografía y reseñas de Antonio Luis Cortés Peña, Grenade, Universidad de Granada, 1992.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Orto y Ocaso de Sevilla*, Colección de bolsillo, Séville, Universidad de Sevilla, 1974.
- ECHAVE-SUSTAETA, Javier De, « Horacio desde dentro - El secreto del beatus ille... », *Anuario de Filología*, N° 1, 1975, p. 59-65.
- EDWARDS, Michael, *De l'émerveillement*, Paris, Fayard, 2008.
- EGIDO, Aurora, « La *Hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco », *Edad de Oro*, Vol. 6, 1987, p. 79-114.
- EGIDO, Aurora, « Temas y problemas del Barroco español », *Historia y crítica de la literatura española*, coord. Francisco Rico, Volume 3, Tome 2, (*Siglos de Oro. Barroco, Primer suplemento*, coord. Francisco López Estrada) Barcelone, Crítica, 1992, p. 364-370.
- EGIDO, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelone, Crítica, 1990.

- EGIDO, Aurora, *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Malaga, Diputación Provincial de Málaga, 1990.
- ESCARTÍN GUAL, Monserrat, « De paisajes, epístolas y exilios : la mirada crítica de Claudio Guillén », *Propaladia*, n° 3, Archivo de Investigaciones y Teoría Literaria siglos XVI - XVII, 2009, p. 74-85.
- ESPINEL, Vicente, *Obras completas*, Tomo II: *Diversas rimas*, Éd. José Lara Garrido, Clásicos malagueños, Malaga, Diputación Provincial de Málaga, 2011.
- ESPINOSA, Pedro, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, Éd. d'Inoria Pepe Sarno et José-María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.
- ESPINOSA, Pedro, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros. Ordenada por Pedro Espinosa, natural de la ciudad de Antequera. Dirigida al señor Duque de Béjar. Van escritas diez y seis odas de Horacio, traducidas por diferentes y graves autores admirablemente*, Valladolid, Luys Sánchez, 1605. URL : <<http://books.google.fr>>, consulté le 03/02/2015.
- ESTIENNE, J. A., *Étude morale et littéraire sur les Épîtres d'Horace*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1851.
- FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Andrés, *Epístola Moral a Fabio y otros escritos*, Éd. Dámaso Alonso, dispuesta por Carlos Clavería, con estudio de Juan F. Alcina y Francisco Rico, y bibliografía comentada por Ignacio García Aguilar y Xavier Tubau. Madrid, Real Academia Española, Barcelona, Galaxia Gutenberg- Círculo de Lectores, 2014.
- FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Andrés, *La « Epístola Moral a Fabio », de Andrés Fernández de Andrada*, edición y estudio de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1978.
- GARCÍA MARTÍN, Pedro, *La Virgen de Lope de Vega*, Madrid, Atanor ediciones, 2011.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, Éd. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996.
- GARROTE BERNAL, « Estampas sobre Juan de Arguijo y sus contemporáneos », *Lectura y signo*, 1, León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 2006, p. 41-60.
- GLASER, Edward, *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1957.
- GÓMEZ CAMACHO, Alejandro et RICO GARCÍA, José Manuel, « La participación de Juan de Robles en la controversia sobre el patronato de santa Teresa », *la Perinola*, 18, 2014, p. 255-287.

- GÓMEZ CANSECO, Luis, « La mirada del sabio. Imagen e invención del humanista en la Andalucía del 1600 », *La cultura en Andalucía: Vida, memoria y escritura en torno al 1600*, dir. P. Ruiz Pérez et K. Wagner, Ayuntamiento de Estepa, Estepa, 2001, p. 51-89.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, *Rodrigo Caro. Un humanista en la Sevilla del Seiscientos*, Séville, Diputación provincial de Sevilla, 1986.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1986.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, Éd. Juan et Isabel Millé, Madrid, Aguilar, 1976.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, Éd. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- GOTOR, José Luis, « Un remedio del reino en 1606, de Francisco de Calatayud », *La cultura en Andalucía: Vida, memoria y escritura en torno al 1600*, dir. Pedro Ruiz Pérez y Klaus Wagner, Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 2001, p. 209- 230.
- GOYET, Francis, « Aux origines du sens actuel de « lieu commun » », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 49, 1997, p. 59-74.
- GUILLÉN, Claudio, « El pacto epistolar: las cartas como ficciones », *Revista de Occidente*, 197, 1997, p. 76-98.
- GUSDORF, Georges, *Les écritures du moi, lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- HERRERA MONTERO, Rafael, *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Séville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998.
- HERRERA, Arnulfo, *La muerte en la poesía de Sandoval Zapata (La tradición literaria española)*, Mexico, UNAM, 1996.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, estudio de Pepe Iñoria, José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, estudio de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997.
- HERRERA, Fernando de, *Versos de Fernando de Herrera, emendados i divididos por él en tres libros*, Séville, Gabriel Ramos Bejarano, 1619.
- HORACE, *Œuvres*, Traduction, introduction et notes de François Richard, Paris, Garnier Flammarion, 1967.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Epístolas / Arte Poética*, edición crítica, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Odas y Epodos*, Éd. bilingue de Manuel Fernández Galiano et Vincente Cristóbal, Madrid, Cátedra, Letras Clásicas, 1990.
- HORATIUS FLACCUS, Quinto, *Épîtres, Art poétique*, trad. de François Villeneuve, Paris, édition « Les Belles Lettres », 1954.

- IZASA CALDERÓN, Baltasar, *El retorno a la naturaleza: los orígenes del tema y sus direcciones fundamentales en la literatura española*, Madrid, Gráficas España, 1966.
- JAMMES, Robert, *Comprendre Góngora : anthologie bilingue*, présentée et traduite par Robert Jammes, *Anejos de Criticón*, 2009, 18.
- JAMMES, Robert, *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1967.
- JAURALDE POU, Pablo, « El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII », *Edad de Oro*, 1, Madrid, 1982, p. 55-64.
- JÁUREGUI, Juan de, *Discurso poético*, Éd. Romanos M., Madrid, Editora Nacional, 1978.
- JÁUREGUI, Juan de, *Poesía*, Éd. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993.
- JÁUREGUI, Juan de, *Rimas de don Juan de Jáuregui*, Séville, Francisco de Lyra Varreto, 1618.
- KAYSER, Wolfgang Johannes, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, version espagnole de M. D. Mouton et V. García Yebra, 4^e édition, Madrid, Gredos, 1942.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *La fuga del mundo como exilio interior: Fray Luis de León y el anónimo del Lazarillo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.
- LEÓN, Luis de, *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*, prólogo y notas de Félix GARCIA, 2^a edición corregida y aumentada, Madrid, Editorial Católica, 1951.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé, *Rimas de*, Tome III, collection de D. Ramón Fernández, Madrid, Imprenta Real, 1786.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé, *Rimas*, Éd. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1972.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Laurel de Apolo, Con Otras Rimas...*, Madrid, Iuan Gonçalez, 1630, 4^o (8)-129-(1) folios.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Obras de Lope de Vega Carpio*, vol XII: *Comedias de vidas de santos*, Madrid, Atlas, 1965.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, « Beatus ille y Lope (A vueltas con un « Cuán bienaventurado ») », *Edad de Oro*, 14, Madrid, 1995, p.197-212.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, « El canon epistolar y su variabilidad », introduction de l'ouvrage collectif sous sa direction : *La Epístola*, Grupo PASO, V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla, Córdoba, 23-26 de noviembre de 1998), Secretariado de Publicaciones, Séville, Universidad de Sevilla, 2000, p. 12-26.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, « Las "Anotaciones" de Herrera: Estética, Humanismo y Polémica », *Historia y Crítica de la Literatura Española*, coord. Francisco Rico, Volume 2, Tome 2,

- (*Siglos de Oro. Renacimiento, Primer suplemento*, coord. Francisco López Estrada), Barcelone, Crítica, 1991, p. 225-228.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, « Las escuelas poéticas españolas en los albores de la historiografía literaria: Arjona y Reinoso », *Philologia Hispalensis*, n°4, 1, 1989, p. 305-318.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, « Una epístola (moral) de Fernando de Soria: canón genérico y contexto sevillano », *Sevilla en la poesía, homenaje a Francisco López de Estrada*, Séville, Universidad de Sevilla, 2001, p. 261-282.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora: estudios sobre la poesía barroca andaluza*, Séville, Alfar, 1987.
- LÓPEZ DE SEDANO, Juan José, *Parnaso Español*, tomo I, Madrid, 1768.
- LÓPEZ DE SEDANO, Juan José, *Parnaso Español*, tomo III, Madrid, 1770.
- LOWER, Andrea, « « Tal cual a culta epístola conviene » : aproximaciones a la epístola poética española del siglo dieciséis », *AIH, Actas XI*, Irvine, 1992, p. 171-178.
- LUQUE FAJARDO, Francisco, *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso S. Ignacio fundador de la Compañía de Iesvs*, Séville, Luis Estupiñan, 1610.
- LUQUET, Gilles, *Regards sur le signifiant*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.
- LY, Nadine, « De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope », *Compostella aurea actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Saint Jacques de Compostelle, 7-11 de julio de 2008, p. 91-113. Publication en ligne (2008), URL : <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10514/pg_092-115_cc197a.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consulté le 29/08/2018.
- LY, Nadine, « Gramática española del hipérbaton (1609-1615) », *El Poeta Soledad : Góngora (1609-1615)*, Éd. Begoña López Bueno, Saragosse, Prensas universitarias de Zaragoza, 2011, p. 83-122.
- LY, Nadine, « La rescritura del soneto primero de Garcilaso », *Criticón*, 79, 1998, p. 9-29.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *COntEXTES*, 2006, article en ligne, URL : <<http://contextes.revues.org/>>, consulté le 20 août 2013.
- MARAVALL, José Antonio, *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV al XVII)*, I et II, Madrid, Alianza, 1986.
- MARÍAS MARTÍNEZ, Clara, « Construcción poética e ideológica del matrimonio y de la esposa en la epístola de Boscán », *Studia Aurea*, 7, 2013, p. 109-138.
- MARINA SÁEZ, Rosa María, PEIRE SANTAS, Pedro, PUEO DOMINGUEZ, Juan Carlos et PUYUELO

- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, « Crear en Sevilla: el caso de Fernando de Herrera », *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, dir. Mercedes de los Reyes Peña, Rogelio Reyes Cano, Klaus Wagner, Séville, Universidad de Sevilla, 2001, p. 283-302.
- MARTI, Marc, « La poésie peut-elle être un document historique ? Le cas de la poésie lyrique néoclassique espagnole », *Tiempos Modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 2001, 2 (3), p.1-14. Disponible en ligne à l'adresse URL : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00604976/document>>, consulté le 25/02/19.
- MARTÍNEZ ESCALERA, José, « Cervantes y los jesuitas », *Anales Cervantinos*, XXXV, 1999, p. 295-308.
- MATAS CABALLERO, Juan, « La presencia de los poetas españoles en la polémica en torno a las *Soledades* », *Criticón*, 55, 1992, p. 131-140.
- MEDRANO, Francisco de, *Poesía*, Éd. Dámaso Alonso, Madrid, Cátedra, 1988.
- MENDÍBIL, Pablo de, et SILVELA, Manuel, *Biblioteca selecta de literatura española o modelos de elocuencia y poesía*, IV, Burdeos, Imprenta de Lawalle Joven y Sobrino, 1819.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Horacio en España : solaces bibliográficos*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885.
- MERCADO, Tomás de, *Suma de tratos y contratos*, Séville, Hernando Díaz, 1571. Édition moderne de Restituto Sierra Bravo, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- MIKHAILOVA, Miléna, « Le sujet et le nom, dans un discours fondé sur les topoï », *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, dir. Christian Plantin, Paris, Ed. Kimé, 1993, p. 70-79.
- MOLL, Jaime, « Transmisión y público de la obra poética », *Edad de Oro*, Madrid, 4, 1995, p. 71-85.
- MONTERO REGUERA, José, « En torno a un soneto garcilasiano de Lope de Vega », I, Congreso AIH, *Actas XIII*, Madrid 6-11 de julio de 1998, Vol. 1, Madrid, Castalia, 2000, p. 616-622.
- MORATA, Jesús M., *Rimas varias de Gerónimo de Porras Antequera 1639*, Parnaso Áureo, IV, Grenade, 2013. Édition digitale, disponible à l'adresse URL : <<https://jesusmorata.es/libro/rimas-varias/>>, consulté le 10/03/19.
- MORGADO, Alonso, *Historia de Sevilla*, Séville, Andrea Pescioni et Juan de León, 1587.
- MUÑOZ ROJAS, Juan Antonio, « Trayectoria poética de Pedro Espinosa », *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*, dir. Francisco López de Estrada, Séville, Universidad de Sevilla, 1953, p. 19-37.

- NEIVA, Saulo, « Fortunes et infortunes de la notion de genre », *Caietele Echinoux*, vol. 16 : *Fortunes et infortunes des genres littéraires*, Cluj-Napoca, Université Babes-Bolyai, 2009, p. 22-35.
- NEIVA, Saulo, *Au nom du loisir et de l'amitié, Rhétorique et morale dans l'épître en vers en langue portugaise au XVI^e siècle*, Paris, Centre Calouste Gulbenkian, 1999.
- NEIVA, Saulo, « La redécouverte de l'épître en vers dans le Portugal du XVI^e siècle », *Genre et société*, Nancy, Université de Nancy 2, 2001, I, p. 67-75.
- OLIVARES, Julián, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo, Estudio estético y existencial*, Mexico, Siglo XXI, 1998.
- OLIVARES, Julián, *The love poetry of Quevedo : An aesthetic and existencial study*, Austin, The University of Texas, Ph. D., 1977.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981.
- OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la Poética silva*, Séville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Grenade, Universidad de Granada, 2003.
- ORTIZ, Estela, *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2002.
- OVIDE, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- PACHECO, Francisco, *Libros de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Éd. Pedro Piñero y Rogelio Reyes, Séville, Diputación, 1985.
- PARDO PASTOR, Jordi, « Introducción a la poesía de las ruinas en el Barroco español », *Hispanistas*, art. 79. Disponible en ligne, URL : <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo79esp.htm>, consulté le 15/09/2018.
- PATIN, Henri, *Étude sur la vie et les ouvrages d'Horace (I)*, Paris, Édition Charpentier, 1860.
- PEÑA ÁLVAREZ, Javier de la, *Flores en la poesía española del Renacimiento y Barroco*, Thèse de doctorat sous la direction de Álvaro Alonso de Miguel, soutenue en 2009 à l'Université Complutense de Madrid, Departamento de Filología Española II.
- PEÑA MUÑOZ, Margarita, « Juan de la Cueva, poeta del cancionero *Flores de baria poesía* », *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Rome, Bulzoni, 1982, t. II, p. 799-805.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Saint Jacques de Compostelle, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2004.

- PÉREZ, Joseph, « El discutido monopolio de Sevilla », *Revista de Indias*, 2000, vol. LX, núm. 218, p. 85-90.
- PÉREZ, Joseph, « Littérature et société dans l'Espagne du Siècle d'Or », *Bulletin Hispanique*, tome 70, n°3-4, 1968, p. 458-467.
- PÉTRARQUE, Francesco, *De vita solitaria, La vie solitaire*, Atopia, Grenoble, Million, 1999.
- PIEL, Amélie, « *Quillotro, quillotranza, quillotrarse, etc...* ou quand les démonstratifs changent de camp », Éd. Christian Lagarde et Philippe Rabaté, *HispanismeS*, n°3, janvier 2014, I, p. 101-120.
- PITEL, Anne-Hélène, *Prose et poésie dans l'oeuvre de fiction de Lope de Vega : de La Arcadia (1598) à La Dorotea (1632)*, Thèse de doctorat en Études hispaniques et latino-américaines, sous la direction de Pierre Civil, soutenue en 2008 à Paris 3, École doctorale Europe latine et Amérique latine (Paris).
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, Éd. José Manuel Blecua, Barcelone, Planeta, 2004.
- RABELL, Carmen R., « *Menosprecio de corte y alabanza de aldea: ¿Crítica lascasiana, propaganda imperialista o "best-seller"?* », AIH, *Actas XI*, Irvine, University of California, 1992, p. 245-253.
- RALLO GRUSS, Asunción, *El menosprecio del mundo: aspectos de un tópico renacentista*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.
- REDONDO, Augustin, « Du "Beatus ille" horatien au "mépris de la cour et éloge de la vie rustique" d'Antonio de Guevara », *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, Librairie Philosophique, J. Vrin, 1979, p. 250-265.
- Remedios de amor de Don Pedro Venegas de Saavedra. Con otras diversas rimas de Don Francisco de Medrano*, Palermo, Angelo Orlandi, 1617.
- RICO GARCÍA, José Manuel, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, Séville, Universidad de Sevilla, 2003.
- RICO GARCÍA, José Manuel, RUIZ PÉREZ, Pedro, *El Duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva Publicaciones, 2015.
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 1993.
- Rimas de varios ingenios*, anthologie manuscrite compilée par Fernando Ávila de Sotomayor, Séville, 1627, sign. B2331, Bibliothèque de la *Hispanic Society of America*.
- ROBLES Juan de, *El culto sevillano*, Éd. Alejandro Gómez Camacho, Séville, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1992.

- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Luis Barahona de Soto, estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1903.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Pedro Espinosa: estudio biográfico, bibliográfico y crítico, fac símil* de la edición de 1907, Malaga, Universidad de Málaga, 2004.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, « Hernando de Soria Galvarro (Dos poesías inéditas) », *Mélanges à la mémoire de Jean Serrailh*, II, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, p. 281-288.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, « Hernando de Soria Galvarro (Dos poesías inéditas) », *Mélanges à la mémoire de Jean Serrailh*, II, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, p. 281-288.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII. Discurso pronunciado en la sesión Plenaria del IX Congreso Internacional de la International Federation for Modern Languages and Literatures, que se celebró en New York el 27 de Agosto de 1963*, prologue de Marcel Bataillon, 2^e édition, Madrid, Castalia, 1968.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, et BREY MARIÑO, María, *Catálogo de los manuscritos poéticos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of América*, 1965, I, n. LVIII.
- ROIG MIRANDA, Marie, « Francisco de Quevedo (1580-1645) et sa pratique du sonnet », *Le sonnet au risque du sonnet*, Actes du colloque international de Besançon (2004), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 63-74.
- ROIG MIRANDA, Marie, « L'installation du sonnet en Espagne au XVI^e siècle. », *Genre et société*, Nancy, Université de Nancy 2, 2001, I, p. 51-65.
- ROIG MIRANDA, Marie, « Le concepto dans les sonnets de Quevedo, *Mélanges offerts à M. Molho*, t.1, Paris, Eds. Hispaniques, 1988, p. 537-555.
- ROSALES, Luis, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Editorial Trotta, 1997.
- RUBIO LAPAZ, Jesús, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluz del Renacimiento al Barroco*, Grenade, Universidad de Granada, 1993.
- SAEZ, Ricardo, « Construction d'un récit singulier : "le Mariage trompeur" et "le Colloque des chiens" », *La Licorne, Cervantès*, Poitiers, n°39, 1996, p. 121-144.
- SAEZ, Ricardo, « Étude du *De monetae mutatione* du jésuite espagnol Juan de Mariana », *S'opposer dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 41-53.
- SAEZ, Ricardo, « Le corps reclus et souffrant dans l'univers hospitalier du Siècle d'Or. L'exemple Tolédan. », *Le corps dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles*, Études

- réunies et présentées par Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, p. 153-164.
- SAEZ, Ricardo, « Le Jaloux d'Estrémadure ou l'exemplarité de la nouvelle », *Cahier de Recherches médiévales*, n°17, 2009, p. 329-349.
- SALOMON, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la « comedia » au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1965.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, « La epístola moral en el Siglo de Oro », *La epístola*, Begoña López Bueno (dir), V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Grupo PASO, Séville, Universidad de Sevilla, 2000, p. 129-149.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.
- SÁNCHEZ, Juan A., « Contribución al estudio de la *Epístola moral a Fabio* », *Dicenda: Cuadernos de filología Hispánica*, n°13, 1995, p. 263-283.
- SÉNÈQUE, *De vita beata. Dialogues*, Tome II, trad. d'Abel Bourgery, Paris, édition « Les Belles Lettres », 1951.
- SENTAURENS, Jean, « Séville dans la seconde moitié du XVI^e siècle : population et structures sociales. Le recensement de 1561 », *Bulletin Hispanique*, Tome 77, N°3-4, 1975, p. 321-390. Disponible en ligne, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_00074640_1975_num_77_3_4183, consulté le 22/12/2015.
- SERÍS, Homero, « Lope de Vega y los sevillanos. Una carta inédita del Fénix », *Bulletin Hispanique*, Tome 65, N°1-2, Bordeaux, 1963. p. 20-34.
- SERRALTA, Frédéric, « Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra », *Criticón*, n° 34, 1986, p. 51-157.
- SOBEJANO, Gonzalo, « Lope de Vega y la Epístola poética » Salamanca-Valladolid (1990) *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Éd. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, p. 17-36.
- STRAYER, Joseph R., *Dictionary of the Middle Ages*, vol. 1, New York, Scribner, 1982.
- TERRY, Arthur, « Pedro Espinosa and the Praise of creation », *Bulletin of Spanish Studies*, XXXVIII, 1961, p. 127-144.
- TORRE, Esteban, « La traducción del Epodo II de Horacio (*Beatus ille*) », *Hermēneus, Revista de Traducción e interpretación*, 1, 1999, p. 1-14.

- URÍA MAQUA, Isabel, « La escondida senda y el huerto del poeta en la Oda I de Louis de León », *Criticón*, 105, 2009, p. 37-57.
- URRÍES Y AZARA, José Jordán de, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Rivadeneyra, Madrid, 1899.
- VINCENT, Bernard, « Les pestes dans le royaume de Grenade aux XVI^e et XVII^e siècles », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, volume 24, n° 6, 1969, p. 1511-1513.
- VOSSLER, Karl, *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor Libros, 2000.
- VRANICH, Stanko B., *Francisco de Medina (1544-1615), maestro de la escuela sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Sección Literatura. Serie 1^a, n° 26, 1997.
- YNDURÁIN, Domingo, « La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España) », *Edad de Oro*, 1, 1982, p. 13-34.
- ZAMBRANO, María, *Pensamiento y poesía en la vida española*, publication en ligne à partir de l'édition La Casa de España, Mexico, 1939, sur le site de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL : < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb5704> >, consulté le 27/01/2015.
- ZIMA, Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, Coll. Connaissance des Langues, 1985.

Bibliographie complémentaire

Œuvres classiques

- ARIOSTO, *Tres Sátiras*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, 1997.
- CICÉRON, *Lélius ou l'Amitié*, Paris, Edition Hatier, Collection Rome, 1966.
- EPICTETO, *Doctrina del estoico filósofo Epicteto que se llama comúnmente Enchiridion*, traducida por el maestro Francisco Sánchez de las Brozas, Catedrático de Retórica y Griego en la Universidad de Salamanca, 1600.
- EPICTETO, *Manual*, Fragmentos en *Tabla de Cebes / Musinio Rufo, Disertaciones fragmentos menores / Epicteto, Manual fragmentos*. Introducciones, traducción y notas de Paloma Ortiz García, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1995.
- JUVÉNAL, *Satires*, Collection des Universités de France sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, Paris, édition « les Belles Lettres », 1974.
- OVIDIO, *Las Metamorfosis*, Edición y traducción de Vicente López Soto, Barcelone, Editorial Bruguera, 1972.
- SÉNECA, *Epístolas morales a Lucilio*, Madrid, Gredos, 1986.
- SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, Tome I et II Texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot. Collection des Universités de France sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, Paris, édition « les Belles Lettres », 1976.

Œuvres poétiques du Siècle d'or

- ALDANA, Francisco de, FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Andrés, QUEVEDO, Francisco de, *Tres epístolas castellanas*, Madrid, Turner Libros, Colección Itálica, 2001.
- ALDANA, Francisco de, *Obras Completas de Francisco de Aldana*, Edición de Manuel Moragón Maestre, Tomo I, Madrid, CSIC, Instituto « Miguel de Cervantes », 1953.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías*, Prólogo, edición y notas de Elías L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- BOCÁNGEL, *Obras*, Éd. de R. Benítez Claros, I, Madrid, CSIC, 1946.
- CALDERÓN, Juan de Antonio, *Segunda Parte de las Flores de Poetas Ilustres de España*, (transcripción del manuscrito), edición y notas de Jesús M. Morata y Juan de Dios Luque, Grenade, Granada Lingüística, 2009. (<http://www.antequerano-granadinos.com/>).

- CARO, Rodrigo, *Poesía castellana y latina e inscripciones originales* estudio, edición crítica, traducción, notas e índices de Joaquín Pascual Barea, Séville, Diputación de Sevilla, 2000.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Sonetos, romances y otros poemas*, Éd. Antonio Lázaro, Cuenca, Alcaná Libros, 1992.
- ESPINOSA, Pedro, *Poesías completas*, edición de Francisco López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Andrés, *La «Epístola Moral a Fabio», de Andrés Fernández de Andrada*, edición y estudio de Dámaso Alonso, con estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelone, Crítica, Biblioteca Clásica, 1993.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1966.
- Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*, Séville, Universidad de Sevilla, 1953.
- LEÓN, Luis de, *Poesía completa*, Éd. Jorge Garza Castillo, Barcelone, Fontana, 1995.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé, *Fortuna y providencia: cuatro epístolas inéditas*, edición, estudios y apéndices de José Luis Gotor, Barcelone, Humanitas, 1984.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio y Bartolomé, *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, edición, prólogo y notas por José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- LOMAS DE CANTORAL, Jerónimo, *Las Obras de*, Éd Lorenzo Rubio González, Valladolid, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1980.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Antología Poética*, José Manuel Blecua, Barcelone, Editorial Planeta, Aula, Biblioteca del Estudiante, 1984.
- LOPE DE VEGA, Félix, « El Jardín de Lope de Vega. Al lic. Francisco de Rioja, en Sevilla. Epístola XVIII », *Colección de las obras sueltas en assi en prosa como en verso*, I, Ed. Antonio de la Sancha, Madrid, 1779, p.468, disponible en ligne, URL : <<https://books.google.fr/books?id=tgwfAAAAMAAJ&pg=PR30&dq=el+jardin+de+lope+de+vega+rioja+epistola&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiwv67RtaThAhWREBQKHbtbBj4Q6AEIKzAA#v=onepage&q=el%20jardin%20de%20lope%20de%20vega%20rioja%20epistola&f=false>>, consulté le 19/09/2018.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Lírica*, José Manuel Blecua, Madrid, Editorial Castalia, 1981.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Poesías líricas*, 7^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1978. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en ligne, URL : <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01338342099793278533802/index.htm>, consulté le 05/02/2009.

- MANRIQUE, Jorge, *Obra Completa*, edición dirigida y prologada por Augusto Cortina Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 1975.
- MARCHENA, Abate, *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia I*, Pedro Beaume, Bordeaux, 1820.
- PACHECO, Francisco (El Licenciado), *Sermones sobre la instauración de la libertad del espíritu y la lírica amorosa*, edición de Bartolomé Pozuelo Calero, Séville, Universidad de Sevilla, 1993.
- PETRARCA, Francisco, *Epistole*, edición de Ugo Dotti, Classici Italiani, Torino, UTET, 1978.
- PETRARCA, Francisco, *Excelencia de la vida solitaria*, estudio preliminar por Mario Penna, Madrid, Atlas, colección Cisneros, 1944.
- PETRARCA, Francisco, *Triunfos*, edición bilingüe de Guido M. Capelli, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2003.
- PÉTRARQUE, François, *Lettres de la vieillesse / Rerum Senilium*. Édition bilingue, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- PLAZA, Luis Martín de la, *Poesías Completas*, Éd. Jesús M. Morata, Clásicos malagueños, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1995, disponible en ligne, URL : <<http://www.antequerano-granadinos.com>>, consulté le 12/02/2014.
- QUEVEDO, Francisco de, *Antología Poética*, Éd. R. Esteban Scarpa, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, cuarta edición, 1959.
- RAMÍREZ PAGÁN, Diego, *Floresta de varia poesía*, Éd. Antonio Pérez Gómez, Barcelone, Impr. Talleres Gráficos, 1950.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Paraísos cerrados para muchos, jardines abiertos para pocos*, Éd. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981.
- VERZOSA, Juan, *Carina o Amores*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.
- VERZOSA, Juan, *Epítolas de Juan Verzosa*, tomo II, estudio, traducción y notas de José López de Toro, Madrid, Clásicos Españoles, CSIC, 1945.

Ouvrages et articles de théorie littéraire

- AMOSSY, Ruth, et ELISHEVA Rosen, *Le discours du cliché*, Paris, CDU/SEDES, 1982.
- BÄHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Editorial Gredos, 1969.
- BEJARANO, Virgilio, « La filología latina: objetivos y métodos », *Durius* 3/1, 1975, p. 53-144.
- DARST, David, *Imitatio: polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid, Orígenes, 1985.

- DEGOTT, Bertrand et GARRIGUES, Pierre, *Le sonnet au risque du sonnet*, Actes du colloque international de Besançon (2004), Paris, L'Harmattan, 2006.
- DEVOTO, Daniel, *Textos y contextos (Estudios sobre la tradición)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1974.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del siglo de oro: apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, Patronato « Menéndez y Pelayo », 1970.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Concepción, *La literatura latina: un « corpus abierto »*, Séville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna*, Madrid, Cupsa, 1977.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier, « La volonté de réalisme. Subjectivité et genres littéraires au XVI^e siècle en Espagne. », *Genre et société*, II, Nancy, Université de Nancy 2, 2001.
- GOYET, Francis, *Le sublime du « lieu commun » : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, H. Champion, 1996.
- GUILLÉN, Claudio, « Al borde de la literariedad: literatura y epistolariedad », *Tropelías*, nº2, 1991, p. 71-92.
- GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía, algunos casos españoles*, Madrid, Alianza, 1972.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1971.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, coord. del Grupo PASO (Grupo de Investigación « Poesía Andaluza Siglo de Oro »), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Encuentro VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 20-22 de noviembre de 2003), Séville, Universidad de Sevilla, 2006.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, coord. del Grupo PASO, *La égloga*, VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, (Sevilla-Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000), Séville, Universidad de Sevilla, 1993.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, coord. del Grupo PASO, *La oda*, II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, (Sevilla-Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992), Séville, Universidad de Sevilla, 1993.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, coord. del Grupo PASO, *La silva: I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Séville, Universidad de Sevilla, 1991.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

- MAÑERO LOZANO, David, « Del concepto de “decoro” a la “teoría de los estilos”: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro », *Bulletin Hispanique*, Vol. 111, n° 2, 2009, p. 357-385.
- MATAS CABALLERO, Juan, *Espada del olvido: Poesía del siglo de oro a la sombra del canon*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2005.
- MOLINIÉ, Georges, « Coda : Topique et littérarité », *Études françaises*, vol. 36, n°1, 2000, p. 151-156.
- PLANTIN, Christian, *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Éd. Kimé, 1993.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, « Fenómenos de plurilingüismo en el marco de la epístola: una aproximación », *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, n° 17, 1999, p. 313-326.
- RIVERS, Elías L., *El soneto español en el siglo de oro*, Madrid, Akal, 1993.
- ROIG MIRANDA, Marie, « L’installation du sonnet en Espagne au XVI^e siècle. », *Genre et société*, I, Nancy, Université de Nancy 2, 2001, p. 51-65.
- STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots (les anagrammes de Ferdinand de Saussure)*, Paris, Gallimard, 1971.
- VÉLEZ-SÁINZ, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, Biblioteca Filológica Hispana, 2006.
- ZIMA, Pierre, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Collection Logiques sociales, Paris, l’Harmattan, 2000.

Histoire, courants littéraires et histoire des idées

- ALBORG, Juan Luis, *Época barroca*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1977.
- ALONSO, Dámaso, *De los siglos oscuros al de Oro* (Notas y articulación a través de 700 años de letras españolas), Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1971.
- ALONSO, Dámaso, *Obras completas. Tomo III: Estudios y ensayos sobre literatura. Segunda parte: Finales del siglo XVI, y siglo XVII*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972.
- BEJARANO MÉNDEZ, Mario, *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX*. Madrid, Renacimiento, 1929, disponible en ligne, URL : <http://www.filosofia.org/aut/mmb/index.htm>, consulté le 15/06/2018.
- BLECUA, José Manuel, *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara, 1986.
- BLECUA, José Manuel, *Sobre la poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1985.

- CLOSA FARRÉS, Josep, « Lectura crítica de los autores latinos por los humanistas del Siglo de Oro », *Anuario de Filología* 11, 1985, p. 7-18.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *El espíritu del Barroco*, Barcelone, Editorial Crítica, 1983.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Política y hacienda de Felipe IV*, Madrid, Editorial de Derecho financiero, 1960.
- Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : hommage du CRES à Augustin Redondo*, coord. Pierre Civil, Paris, Publications de la Sorbonne : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- EGIDO, Aurora, *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1979.
- FERNÁNDEZ DOUGNAC, José Ignacio, *Ensayos sobre poesía andaluza del Siglo de Oro*, Salobreña (Grenade), Mirto Academia 24, Alhulia, 2007.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1866.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *El segundo Siglo de Oro de la cultura española*, Grenade Universidad de Granada, 1980.
- HALEY, George, *Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia, 1603-1607*, Salamanque, Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1977.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, tercera edición aumentada, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1964.
- KAMEN, Henry, *La inquisición española*, Barcelone, Crítica, 1979.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelone, Ariel, 1980.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminario y Ediciones, 1972.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lección permanente de Barroco español*, Madrid, Ateneo, 1956.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del barroco: de poesía y pintura*, introducción por Antonio Sánchez Trigueros, Grenade, Universidad de Granada, 1989.
- PRIETO, Antonio, *Poesía española del siglo XVI, tomo I, Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios, 1984.
- REDONDO, Augustin, *Revisitando las culturas del siglo de oro: mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanque, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

- RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, Tomo 3, *Siglos de Oro: Barroco*,
 RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, Tomo 3/1 *Siglos de Oro: Barroco, Primer suplemento*, Barcelone, Editorial Crítica, 1992.
- RIVERS, Elías L., *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1975.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia, 2003.
- SÁNCHEZ, Mercedes, *Antología de la poesía española del siglo de oro (siglos XVI-XVII)*, Éd. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1999.
- VALVERDE, José María, SANTOS, Dámaso, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Volume 85, *Ámbitos literarios: Poesía*, Barcelone, Anthropos Editorial, 1986.

Études critiques et monographies

- ALLUÉ SALVADOR, Miguel, « La Técnica literaria de Baltasar Gracián », *Baltasar Gracián, escritor aragonés del siglo XVII*, Saragosse, Diputación Provincial de Zaragoza, 1926, p. 159-182.
- ALONSO, Dámaso, « Claridad y belleza de las Soledades », *Ensayos sobre poesía española, Revista de Occidente*, Madrid, 1944, p. 189-216.
- ALONSO, Dámaso, « El Fabio de la *Epístola Moral* », *Dos españoles del siglo de oro*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1960, (publicado primero como *Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia*, en 1959).
- ALONSO, Dámaso, « Notas sobre Fray Luis de León y la poesía renacentista », *Ensayos sobre poesía española, Revista de Occidente*, Madrid, 1944, p. 151-172.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Poetas sevillanos de los siglos XVI y XVII: Herrera, Rioja, Arguijo, Cetina, Jáuregui, Pacheco, Medrano, Quirós, Alcázar, Salinas*, Paris, Baudry, 1867.
- ARCO, Ricardo del, « El Príncipe de Esquilache, poeta anti-culterano », *Archivo de Filología Aragonesa*, nº 1, Saragosse, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial de Zaragoza, 1950, p. 83-126.
- BAYO, Marcial José, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970.
- BECERRA BAZAL, Antonio, *Séneca y el senequismo*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1965.

- BLECUA, Alberto, «El entorno poético de fray Luis», *Academia Literaria Renacentista I. Fray Luis de León*, Ed. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 77-99.
- BLECUA, Alberto, « Virgilio en España en los siglos XVI y XVII », *Actas del VI Simposi Provincial de Estudios Clásicos*, Bellaterra, Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis Clàssics, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985, p. 61-77.
- BLÜHER, Karl, *Séneca en España*. Madrid, Gredos, 1984.
- BONNEVILLE, Henry, *Le poète sévillan Juan de Salinas (1562?-1643) : vie et œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- BONNEVILLE, Henry, « Sur la poésie à Séville au siècle d'or », *Archivo hispalense*, LV, Séville, Diputación Provincial de Sevilla, 1972, p. 79-112.
- CARREIRA, Antonio, « Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera », *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, nº 1, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 291-306, disponible en ligne, URL : <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=85074>>, consulté le 25/05/2015.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, estudio crítico, Chapel Hill, University of North Carolina, Department of Romance Languages, 1975.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio, « Del tratado a la práctica. La escritura epistolar en los siglos XVI y XVII », *VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita*, vol. 1, Alcalá de Henares, 2002, p. 79-107.
- CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, Biblioteca de Erudición y Crítica, 1968.
- COBOS RINCÓN, Mercedes, « Francisco de Calatayud no nació en Sevilla (noticias sobre su ascendencia) », *Sevilla en la poesía, homenaje a Francisco López de Estrada*, Séville, Universidad de Sevilla, 2001, p. 195-216.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Baltasar Gracián (Su vida y su obra)*, Segunda edición aumentada, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1970.
- COSSÍO, José María de, *Siglo XVII: notas y estudios de crítica literaria: Espinosa, Góngora, Gracián, Calderón, Polo de Medina, Solís*, Madrid, Espasa-Calpe, 1939.
- CRISTÓBAL, Vicente, « La tradición clásica en la poesía de Luis Barahona de Soto », *Cuadernos de Filología Clásica Estudios Latinos*, nº 19, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2000, p. 199-232.
- EGIDO, Aurora, « Escritura y poesía. Lope al pie de la letra », *Edad de Oro*, Madrid, 14, 1995, p. 121-149.

- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI: Cetina, Mal Lara y Herrera*, Séville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2002.
- FERNÁNDEZ ALONSO, María del Rosario, *Una visión de la muerte en la lírica española*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1971 .
- FERRI COLL, José Maria, *Las ciudades cantadas: el tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.
- FOULCHÉ-DELBOSC, René, « Les manuscrits de l'*Epístola Moral a Fabio* », *Revue Hispanique*, VII, 1900, p. 248-250.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Poetas y algo más*, Séville, Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1978.
- GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria, *La epístola poética en el Renacimiento: Diego Hurtado de Mendoza, un ejemplo*, Las Palmas de Gran Canarias, Universidad de las Palmas de Gran Canarias, 2006.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Epicuro*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *Sevilla en la poesía*, Séville, J. Rodríguez Castillejo, 1988.
- GLASER, Edward, « “Cuando me paro a contemplar mi estado”: trayectoria de un Rechenschatssonett », *Estudios Hispano-portugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro*, Valence, Castalia, 1957, III, p. 78-88.
- GODOY GÓMEZ, Luis Miguel, *Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de Oro: Estudio del código literario*, Séville, Diputación de Sevilla, 2004.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola, « La metamorfosis del paisaje renacentista en la poesía de Francisco de Aldana », *Scriptura*, nº 4, Universitat de Lleida, 1988, p. 9-20.
- GREEN, Otis H., *Vida y obra de Lupercio Leonardo de Argensola*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1945.
- GUILLÉN, Claudio, « Las epístolas de Lope de Vega », *Edad de Oro*, Madrid, 14, 1995, p. 161-177.
- HERNÁNDEZ ROJO, José Luis, « Quevedo, traductor de Marcial y Séneca », *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Éd. Olegario García de la Fuente, Antequera-Málaga, V. Polentinos, vol. II, 1984, p. 347-352.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, María del Carmen, « El "locus amoenus" en la Edad Media española », *Simposio Virgiliano 2: conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 321-340.

- HERRERAS, Domiciano, *Séneca y la proyección europea de su obra*, Malaga, Talleres Gráficos Urania, 1968.
- ÍÑIGUEZ BARRENA, M. Lourdes, *Olvidados y desconocidos: poesía andaluza del Siglo de oro*, Séville, Junta de Andalucía, 2000.
- L'écrit dans l'Espagne du Siècle d'Or : pratiques et représentations : colloque international (Salamanque, 28 février-1er mars 1997)*, dir. Pedro M. Cátedra, María Luisa López-Vidriero et Augustin Redondo, édition revue et corrigée par Javier Guijarro Ceballos, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.
- LARA GARRIDO, José, *La poesía de Luis Barahona de Soto: (lírica y épica del manierismo)*, Malaga, Diputación provincial de Málaga, 1994.
- LARA GARRIDO, José, *Poética manierista y texto plural: Luis Barahona de Soto en la lírica española del XVI*, Malaga, Universidad de Málaga, 1980.
- LASSO DE LA VEGA, Ángel, *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, memoria precedida de una carta de José Amador de los Ríos, Madrid, Imprenta de la Viuda é Hijos de Galiano, 1871.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis, « La moral de Gracián » (1958), *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976, p. 113-144.
- MARÍN OCETE, Antonio, *Gregorio Silvestre, estudio biográfico y crítico*, Grenade, Facultad de Letras, 1939.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, « Crear en Sevilla: el caso de Fernando de Herrera », *Sevilla en la poesía, homenaje a Francisco López de Estrada*, Séville, Universidad de Sevilla, 2001, p. 283-302.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea (Valladolid, 1539) y el tema áulico en la obra de Fray Antonio de Guevara*, Santander, Universidad de Cantabria, Servicio de Publicaciones, 1998.
- MELCZER, William, « Mal Lara et l'école humaniste de Séville », *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, Librairie Philosophique, J. Vrin, 1979.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana*, Londres, Glasgow, Gowars and Gray, 1908.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, « La epístola de Lope de Vega al Dr. Gregorio de Angulo », *Bulletin Hispanique*, XXXVII, 1935, p. 159-188.
- MONGE, Félix, « Conceptismo y culteranismo », *Historia y crítica de la literatura española*, Éd. Francisco Rico, Barcelone, Editorial Crítica, 1983, p. 103-113.

- MORATA, Jesús María, « En torno al granadino Andrés del Pozo y algunos textos inéditos de la *Poética Silva* », *Revista Canente*, 1, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2001, p. 13-80, disponible en ligne URL : <<http://www.antequerano-granadinos.com/>>, consulté le 19/09/2016.
- NOVO, YOLANDA, « La elegía poética en Lope », *Edad de Oro*, Madrid, 14, 1995, p. 223-234.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *En torno a las « Soledades » de Góngora*, Grenade, Universidad de Granada, 1969.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española, 1968.
- OSUNA, Inmaculada, « Justas poéticas en Granada durante el reinado de Felipe III », *La cultura en Andalucía: Vida, memoria y escritura en torno al 1600*, Pedro Ruiz Pérez et Klaus Wagner, Estepa, Éd. Ayuntamiento de Estepa, 2001, p. 325-352.
- OSUNA, Inmaculada, *Poética Silva: un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Séville, Cordoue, Universidad de Sevilla, Universidad de Córdoba, 2000.
- PASCUAL BAREA, Joaquín, *Aproximación a la poesía latina del Renacimiento en Sevilla*, Cadix, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1991.
- PASCUAL BAREA, Joaquín, *Poesía castellana y latina e inscripciones originales*, Séville, Diputación de Sevilla, 2000.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, « Las primeras ediciones de las Rimas », *Edad de Oro*, Madrid, 14, 1995, p. 235-245.
- PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel, (coord.) *El Barroco en Andalucía, Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba: Priego de Córdoba, 20 de julio-20 de agosto 1984: Cabra-Córdoba, 1-15 de Agosto 1985*, Cordoue, Universidad de Córdoba, del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.
- RALLO GRUSS, Asunción, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, Cupsa, 1979.
- REDONDO, Augustin, *Antonio de Guevara (1480-1545) et l'Espagne de son temps : de la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Genève, Droz, 1976.
- REY, Alfonso, « Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo », *La Perinola*, nº 1, Pamplune, Universidad de Navarra, 1995, p. 189-214.
- REY, Alfonso, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.

- RIVERS, Elías L., « The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature », *Hispanic Review*, XXII, 1954, p. 175-194.
- ROIG MIRANDA, Marie, « El lirismo de Quevedo », *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 24-26 de Agosto de 1995, Birmingham, Vol. 3, *Estudios áureos II*, coord. Jules Whicker, 1998, p. 174-184, disponible en ligne, URL : <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2316975>>, consulté le 15/03/2017.
- ROZAS, Juan Manuel, « El género y el significado de la Égloga a Claudio de Lope de Vega », *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 473-474, disponible en ligne, URL : <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35726953214793839622202/index.htm>>, consulté le 14/04/2018.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, « Pedro de Espinosa: cuestiones de transmisión, fortuna crítica y poética histórica », *Studia Aurea Revista de Literatura Española y Teoría de la Literatura en el Renacimiento y Siglo de Oro*, 1, Cordoue, Universidad de Córdoba, 2007, p.1-23, disponible en ligne, URL : <<http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=65&idi=ESP>>, consulté le 14/04/2018.
- SÁNCHEZ-JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo*, Woodbridge, Tamesis Books, 2006.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1961.
- SANZ, Victor L. et RODRÍGUEZ, Cándido, *Poesía andaluza del Siglo de Oro*, Cordoue, Impr. San Pablo, 1986.
- SCHWARTZ LERNER, Lía, « Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos », *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, Coord. et éd. Joaquín Roses, Cordoue, Colección Estudios Gongorinos, 2004, p. 89-132.
- SCHWARTZ LERNER, Lía, « Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico » *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, p. 313-326.
- SEGURA COVARSÍ, Enrique, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, Anejos de cuadernos de literatura, Madrid, CSIC, 1949, p. 159-219.
- SOBEJANO, Gonzalo, « Lope de Vega y la epístola poética », *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Manuel García Martín, Vol. 1, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, p. 17-36.
- TOBAR QUINTANAR, María José, « La imitación de la *elocutio* clásica en la poesía de Quevedo », *La Perinola*, nº 3, Pamplune, Universidad de Navarra, 1999, p. 325-336.

- VALVERDE AZULA, Inés, *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral, en tres libros divididas: estudio y edición*. Thèse de doctorat, soutenue le 14/01/2016, au département de Filologie de l'Université Complutense de Madrid. Disponible en ligne, URL : < <https://eprints.ucm.es/39563/>>, consulté le 19/09/2018.
- VILAPLANA GUERRERO, José Domingo, *Breviario poético del siglo de oro andaluz, selección y comentarios*, Cordoue, Almuzara, Clásicos andaluces de la literatura, 2005.
- VILLAR AMADOR, Pablo, *Estudio de las « Flores de poetas ilustres de España » de Pedro Espinosa*, Grenade, Universidad de Granada, 1994.
- VRANICH, Stanko B., *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valence, Albatros Hispanofila, 1981.
- WEISS, Arnold H., « Metáfora e imagen en la Epístola moral », *Clavileño*, n° 13, 1952. p. 13-16.
- YNDURÁIN, Domingo, *Humanismo y renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.

Horace et le *beatus ille*

- BOCHETTA, Vittore, *Horacio en Villegas y en fray Luis de León*, Madrid, Gredos, 1970.
- CARRASCO, Félix, « Transformaciones de un modelo textual: el *Beatus ille* en las *Soledades* de Góngora », *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta, Vol. 1, 1996, Toulouse, 1996, p. 287-298,
- CUENCA Y PRADO, Luis Alberto de, « Horacio continúa en España », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 324, 1977, p. 582-686.
- ETTINGHAUSEN, Henry, « Horacianismo vs. neoestoicismo en la poesía de Fray Luis de León », *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, *Acta Salmanticensia*, Vol. 26, coord. Víctor García de la Concha, Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, p. 241-252.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Dolores, « El “beatus ille” quevediano », *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, coord. Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez, Fernando Rodríguez-Gallego, Vol. 1, Saint Jacques de Compostelle, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, p. 267-275.
- GARCÍA FUENTES, María Cruz, « Pervivencia horaciana en Jorge Manrique », *Cuadernos de Filología Clásica*, IX, 1975, p. 201-211.
- GREENWOOD, William, *Horace*, Paris, Des Moines, 1907.

- HERRERA MONTERO, Rafael, « Sobre el horacianismo de Francisco de Rioja », *EPOS: Revista de filología*, nº 11, Madrid, 1995, p. 85-116.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Esplugues de Llobregat, Ariel, 1975.
- LÓPEZ BÁEZ, María del Rosario, *Horacio en España. Siglos XVI y XVII*, Barcelone, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1975.
- LÓPEZ MUÑOZ, Manuel, « Horacio, Garcilaso y el tema del beatus ille », *Estudios de filología latina en honor del profesor Gaspar de La-Chica Cassinello*, 1991, Grenade, Universidad de Granada, p. 109-136.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, « La poesía horaciana en Castilla », *Revista Europea*, nº177, Madrid, 1877, p. 68-81.
- PICÓN GARCÍA, Vicente, « El tópico del “beatus ille” de Horacio y las imitaciones del Marqués de Santillana, Garcilaso y Fray Luis de León », *Edad de Oro*, 24, 2005, p. 259-286.
- ROMERO MARTÍNEZ, Miguel, *Nueva interpretación lírica en lengua española de las Odas de Horacio*, Séville, Agrupación Editora de Amigos de Horacio, 1950.
- VARIOS AUTORES, *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga y Fierro editores, SL, 2002.

Corpus

- Garcilaso de la Vega, Églogue II, *Canto de Salicio*,
- Diego Hurtado de Mendoza, Sonnet, *La soledad*, « *Amable soledad, muda alegría*, »,
- Diego Hurtado de Mendoza, Épître à Juan Boscán,
- Juan Boscán, Épître à don Diego Hurtado de Mendoza,
- Fray Luis de León, Chanson, *A la vida retirada*,
- Fray Luis de León, Ode XIV, *Al apartamiento*,
- Fray Luis de León, Ode XVII, *En una esperanza que salió vana*,
- Fray Luis de León, Ode XXIII, *A la salida de la cárcel*,
- Jerónimo de Lomás y Cantoral, Sonnet, « *Ya de mis quietos días el sereno* »,
- Benito Arias Montano, Sonnet, « *Quien las graves congojas huir desea* »,
- Francisco de Aldana, Sonnet XXXI, « *El ímpetu cruel de mi destino* »,
- Francisco de Aldana, Sonnet, *Reconocimiento de la vanidad del mundo*.
- Francisco de Aldana, *Epístola a Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della*.
- Francisco de Aldana, *Octavas del mismo capitán Aldana sobre el bien de la vida retirada*,
- Cosme de Aldana, « *Gozábamos quietud alta y sincera* »,
- Fernando de Herrera, Élégie IV, « *A la pequeña luz del breve día* »,
- Fernando de Herrera, Élégie VI, « *D'aquel error en que viví engañado* »,
- Fernando de Herrera, Sonnet XLI, « *Estoy pensando en mi dolor presente*, »,
- Fernando de Herrera, Sonnet XLIV, « *En esta soledad, qu' el sol ardiente* »,
- Cristóbal Suárez de Figueroa, Sonnet, « *¡Oh bien feliz el que la vida pasa* »,
- Don Luis Carrillo, Sonnet, « *Pues servís a un perdido, y tan perdido*, »,
- Gutierre de Cetina, Épître à don Diego Hurtado de Mendoza,
- Vicente Espinel, Chanson, *A su Patria*,
- Francisco de Medrano, Sonnet XXVII, *A don Iuan de Arguijo*,
- Francisco de Medrano, Ode XXI, *A Iuan Antonio del'Alcázar por la templanza*,
- Francisco de Medrano, Ode XXX, *A Ernando de Soria Galbarro vuelto de Roma y de la Corte y retirado de todo*,
- Francisco de Medrano, Ode XXXI *A don Alonso de Santillán, que volvía de las Indias*,
- Francisco de Medrano, Ode XXXIII, *Respuesta a otra de Iuan Antonio del'Alcazar en que le combidaba a una casa de recreación sobre el Río*,

Andrés Fernández de Andrada, *Epístola Moral a Fabio*,

Juan de Arguijo, Sonnet, « *En segura pobreza vive Eumelo* »,

Fernando de Soria Galvarro, *Epístola a su primo Lucas Canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla*,

Rodrigo Caro, Épître à Juan de Robles,

Francisco de Calatayud y Sandoval, *Silva al estío*,

Juan de Jáuregui, Épître, *De la felicidad de la vida. A imitación de Pantadio y Marcial en sus epigramas*

Pedro Espinosa, *Soledad de Pedro de Jesús presbítero, Soledad a Heliodoro*,

Pedro Espinosa, *Epístola Segunda a Heliodoro, Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia*,

Andrés de Perea, « *¡Por qué dichoso estado* »,

Gerónimo de Porras, *Silva a don Alonso de Heredia y Cabrera, Caballero del Orden de Santiago. Persuadiéndole dé a los cuidados de mano, trocando el bullicio de la Corte por el sosiego de Antequera*,

Juan Pérez de Montalbán, *Soneto en respuesta a la silva anterior*, « *Gerardo, de la música que ordenas* »,

Luis de Góngora, « *Malhaya el que en señores idolatra* », dit « *tercets de 1609* »,

Rodrigo Fernández de Ribera, *Epístola a don Juan de Heredia, capitán de infantería, De la vida de aldea*,

Lupercio Leonardo de Argensola, Sonnet, « *Dentro quiero vivir de mi fortuna*, »

Lupercio Leonardo de Argensola, Sonnet, « *Quien voluntariamente se destierra*, »

Lupercio Leonardo de Argensola, Sonnet, « *Tras importunas lluvias amanece*, »

Bartolomé Leonardo de Argensola, *A don Fernando de Borja, virrey de Aragón*,

Bartolomé Leonardo de Argensola, *A don Francisco de Eraso*, « *Con tu licencia, Fabio, hoy me retiro* »,

Bartolomé Leonardo de Argensola, Sonnet, « *Si acomodado en mi fortuna aprieto* »,

Bartolomé Leonardo de Argensola, Sonnet, *Al villano en su rincón*, « *Lo primero, me visto; lo segundo*, »,

Francisco de Rioja, Sonnet LII, « *¡Ó rotos leños i mojado lino*, »,

Francisco de Rioja, Silva IV, *A don Francisco de Villalón*, « *Ocio a los dioses pide* »,

Lope de Vega, extrait de la *Dorotea*, « *A mis soledades voy*, »,

Lope de Vega, extrait de *Pastores de Belén*, Livre premier, « *¡Cuán bienaventurado / aquel puede llamarse justamente*, »,

Lope de Vega, Sonnet CXLII, *A Madrid al partir hacia el destierro en Valencia*, « *Hermosa Babilonia, en que he nacido* »,

Lope de Vega, Sonnet CLIII, *Aconseja a un amigo como cortesano viejo*, « *Don Juan, no se le dar a un hombre nada* »,

Lope de Vega, Sonnet CCIII, *Natura paucis contenta*, « *Venturoso rincón, amigos mudos* »,

Lope de Vega, Chanson I, « *¡Oh libertad preciosa* »,

Lope de Vega, Épître à Elisio de Medinilla,

Francisco de Quevedo, Psaume XV, *Desprecio del aparato vano y superfluo*,

Francisco de Quevedo, Sonnet, *A un amigo que retirado de la Corte pasó su edad*, « *Dichoso tú, que alegre en tu cabaña* »,

Francisco de Quevedo, Sonnet, *Difícil, aunque le llamaron fácil, pero solo medio verdadero de tener riqueza y alegría en el ánimo*, « *Todo lo puede despreciar cualquiera* »,

Francisco de Quevedo, Sonnet, *Enseña que, aunque tarde, es mejor reconocer el engaño de las pretensiones y retirarse a la granjería del campo*, « *Cuando esperando está la sepultura* »,

Francisco de Quevedo, Sonnet, *Desde la Torre*, « *Retirado en la paz de estos desiertos* »,

Francisco de Quevedo, Sonnet, *Despídese de la ambición y de la corte*, « *Pues que vuela la edad, ande la loza*; »,

Francisco de Quevedo, Chanson, *El escarmiento*, « *¡Oh tú, que inadvertido peregrinas* »,

Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, *Redondilla*, « *Hoy, Silvio, quiero trocar* »,

Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, Sonnet, « *Dichosa soledad, mudo silencio* »,

Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, Sonnet, « *Yo, ni mandar ni ser mandado quiero* »,

Antonio Enríquez Gómez, Francisco de Zárata, Chanson, *Excelencias del retiro en el campo*, « *Humilde albergue mío*: »,

Antonio Enríquez Gómez, Francisco de Zárata, Chanson, *A la quietud de la vida de aldea*, « *Fabricio, si la vida* »,

Hernando de Acuña, Sonnet, « *Huir procuro el encarecimiento* »,

Gonzalo de Córdoba, Duque de Sessa, Sonnet, « *Cuando reparo y miro lo que he andado* »,

Antonio Solís de Rivadeneyra, Sonnet, *Contra la soledad*, « *El hombre que del hombre se desvía* »,

Index des auteurs

- Acuña, Hernando de, 67, 183
- Aldana, Francisco de, 21, 22, 68, 69, 70, 80, 81, 84, 97, 124, 126, 165, 174, 180, 189, 198, 204, 241, 273, 341, 342, 344, 369, 422, 427, 428, 433
- Alemán, Mateo, 207
- Arguijo, Juan de, 40, 59, 65, 144, 165, 181, 264, 270, 318, 362, 365, 366, 367, 368, 370, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 409, 410, 412, 413, 414, 425, 426, 430, 434
- Arias Montano, Benito, 21, 22, 47, 50, 51, 64, 124, 126, 180, 189, 190, 193, 198, 204, 241, 273, 341, 342, 369, 416, 428, 433
- Aristote, 16, 19, 240, 375
- Ausone, 99
- Barahona de Soto, Luis, 207, 364, 379
- Boèce, 14
- Borja, Fernando de, Vice-roi d'Aragon, 42, 124, 143, 182, 183, 185, 196, 216, 222, 235, 266, 277, 282, 303, 310, 311, 315, 316, 341, 342, 370, 433
- Boscán, Juan, 24, 42, 62, 116, 180, 184, 189, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 245, 246, 247, 249, 261, 262, 283, 301, 341, 350, 369, 433
- Calatayud y Sandoval, Francisco, 146, 181, 270, 342, 360, 361, 362, 366, 370, 379, 382, 383, 384, 389, 401, 406, 413, 417, 425, 426
- Calderón, Juan Antonio, 410
- Caro, Rodrigo, 142, 165, 181, 251, 252, 280, 363, 364, 366, 370, 375, 377, 381, 388, 402, 406, 411, 413, 414, 417, 423, 424, 431
- Carrillo de Sotomayor, Luis, 68, 84, 87, 366
- Carrillo y Sotomayor, Luis de, 87, 97, 181, 370
- Catulle, 246
- Cervantès, Miguel de, 363, 369, 376, 377, 382, 413
- Céspedes, Baltasar de, 231, 365, 379
- Cetina, Gutierre de, 33, 124, 142, 181, 246, 341, 342, 364, 369, 370, 375, 416, 419
- Cicéron, 28, 32, 44, 125, 185, 186, 231, 376
- Córdoba, Gonzalo de, 67, 68, 88, 94, 95, 96, 97, 165, 183, 270, 376
- Cruz, Juan de la, 16, 305
- Cueva, Juan de la, 379, 391, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 411, 414
- Duc de Sessa, Voir Córdoba, Gonzalo de, Enríquez Gómez, Antonio, 148, 149, 153, 163, 184, 341, 342, 370

- Épictète, 16, 32, 326, 332, 334
Epicteto, Voir Épictète
Érasme, 14
Espinel, Vicente, 35, 124, 174, 181, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 216, 220, 311, 341, 369, 433
Espinosa, Pedro, 26, 34, 40, 62, 124, 178, 181, 208, 214, 216, 224, 225, 234, 253, 263, 270, 285, 293, 303, 304, 305, 306, 309, 341, 353, 366, 367, 370, 372, 373, 374, 387, 389, 393, 395, 400, 401, 402, 406, 410, 414, 416, 433
Esquilache, Prince d', Voir Borja, Francisco de
Esquivel Medina, Juan, 410
Fernández de Andrada, Andrés, 10, 11, 12, 25, 40, 53, 66, 119, 120, 121, 129, 130, 132, 134, 136, 140, 177, 181, 203, 205, 206, 229, 235, 265, 280, 293, 309, 320, 333, 336, 349, 362, 366, 370, 374, 377, 379, 389, 403, 416, 417, 427, 434, 435
Fernández de Ribera, Rodrigo, 124, 180, 208, 254, 262
Ferrera, Luis de, 36
Figuroa, Luis Antonio de, 410
Garcilaso de la Vega, 12, 21, 67, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 109, 116, 137, 138, 142, 180, 184, 194, 195, 196, 198, 235, 246, 272, 276, 301, 369, 373, 379, 399
Góngora, Luis de, 36, 40, 69, 97, 106, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 144, 158, 163, 177, 182, 184, 198, 213, 214, 215, 224, 226, 246, 255, 256, 263, 264, 269, 270, 271, 278, 284, 293, 294, 298, 302, 309, 333, 351, 353, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 377, 395, 433, 436, 453
Gracián, Baltasar, 87
Granada, Luis de, 16, 173, 409
Grazzini, Antonio Francisco, 396
Guevara, Antonio de, 3, 14, 30, 43, 55, 56, 159, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 230, 233, 263
Herrera, Fernando de, 50, 68, 70, 78, 79, 97, 98, 101, 103, 104, 105, 106, 179, 180, 205, 207, 216, 218, 220, 232, 237, 249, 251, 278, 279, 280, 318, 341, 342, 350, 364, 365, 366, 367, 369, 373, 374, 379, 380, 391, 396, 399, 401, 404, 415, 430
Homère, 219, 246
Horace, 11, 12, 14, 16, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 38, 40, 43, 44, 45, 46, 52, 54, 55, 57, 66, 98, 106, 108, 115, 117, 118, 125, 145, 146, 149, 163, 184, 185, 186, 193, 195, 212, 231, 237, 260, 268, 278, 289, 313, 371, 373, 374, 375, 376, 390, 427, 430
Horacio, Voir Horace
Hurtado de Mendoza, Diego, 14, 24, 42, 69, 124, 180, 181, 184, 189, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 245, 246, 283, 301, 341, 342, 350, 433
Jáuregui, Juan de, 35, 36, 153, 160, 161, 163, 164, 181, 229, 265, 266, 270, 271, 280, 311, 341, 366, 370, 374, 379, 383,

- 385, 389, 391, 394, 395, 402, 403, 410,
413, 417, 429
- Juste Lipse, 269
- Kempis, Thomas, 14
- León, Luis de, 12, 40, 53, 68, 70, 77, 78,
79, 83, 84, 94, 95, 96, 101, 109, 116,
117, 137, 139, 163, 180, 184, 187, 188,
189, 193, 194, 195, 218, 235, 237, 260,
283, 290, 295, 341, 369, 375, 376, 393,
399, 435
- Leonardo Argensola, Lupercio, 51, 53, 54,
64, 65, 144, 227, 259, 262, 369, 372,
374, 404
- Leonardo de Argensola, Bartolomé, 40, 42,
69, 124, 126, 130, 131, 134, 135, 146,
177, 182, 184, 196, 216, 222, 235, 237,
245, 277, 278, 281, 282, 303, 310, 312,
315, 316, 317, 319, 332, 341, 342, 353,
366, 367, 369, 392, 412, 433
- Lomas Cantoral, Jerónimo, 369
- Lope de Vega, Félix, 12, 19, 21, 35, 36,
69, 92, 94, 95, 109, 123, 124, 135, 137,
146, 149, 167, 177, 178, 182, 184, 216,
255, 256, 257, 258, 260, 262, 274, 276,
277, 278, 281, 283, 284, 293, 311, 341,
342, 351, 352, 360, 366, 369, 370, 371,
373, 374, 391, 395, 396, 397, 398, 400,
401, 402, 405, 407, 408, 410, 411, 413,
414, 433
- Marc-Aurèle, 16
- Mariana, Juan de, 361
- Medina, Francisco de, 364, 365, 367, 369,
374, 379, 391, 430
- Medinilla, Pedro de, 146, 182, 255, 274,
275, 277, 341, 366
- Medrano, Francisco de, 12, 21, 40, 126,
142, 143, 177, 181, 206, 207, 217, 229,
235, 237, 252, 264, 266, 300, 333, 341,
362, 363, 366, 367, 370, 375, 376, 377,
382, 384, 385, 386, 388, 391, 392, 401,
410, 412, 413, 414, 417, 418, 419, 420,
421, 423, 426, 427, 429, 430, 434, 435
- Mesa, Cristóbal de, 35
- Miguel Navarro, Martín, 370
- Milán, Luis de, 36
- Montemayor, Jorge de, 36
- Morgado, Alonso, 358
- Ovide, 92, 376
- Pacheco (el Licenciado), 207
- Pedro de Jesús, 303, 389, Voir Espinosa,
Pedro
- Perea, Andrés de, 145, 149, 158, 160, 161,
163, 182
- Pérez Montalván, Juan, 370
- Pétrarque, 16, 41, 92, 93, 138, 185, 231,
238, 246, 350
- Piccolomini, Enea Silvio, 14
- Platon, 16, 240
- Porras, Gerónimo de, 109, 183, 184, 196,
201, 215, 216, 261, 266, 300, 370
- Properce, 246
- Quevedo, Francisco de, 12, 14, 15, 40, 63,
64, 86, 87, 93, 94, 178, 183, 184, 217,
252, 275, 281, 282, 283, 284, 285, 286,
290, 291, 293, 294, 295, 296, 298, 310,
336, 353, 366, 370, 371, 372, 404, 413,
433

Quintilien, 31
 Racine, Jean, 19
 Recteur de Villahermosa, Voir Leonardo de Argensola, Bartolomé,
 Rioja, Francisco de, 58, 64, 69, 131, 182, 202, 264, 270, 275, 276, 281, 366, 368, 370, 375, 380, 381, 383, 388, 389, 401, 402, 403, 404, 413, 414, 417, 418, 425
 Robles, Juan de, 165, 181, 251, 252, 266, 280, 402, 411, 417, 423, 424, 431
 Rojas, Fernando, 298
 Saint-Augustin, 16, 231, 296
 Salinas, Juan de, 36, 366, 385
 Sannazaro, 195
 Santillane, Marquis de, 27, 235
Séneca, Voir Sénèque,
 Sénèque, 12, 14, 16, 28, 30, 44, 47, 50, 87, 104, 125, 171, 178, 185, 186, 187, 231, 268, 269, 283, 296, 306, 309, 354, 377, 430
 Socrate, 16
 Solís de Rivadeneyra, Antonio, 183, 223, 297, 298, 300, 301, 305, 312, 353, 404, 434
 Soria Galvarro, Hernando de, 21, 40, 96, 124, 126, 132, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 181, 265, 332, 333, 341, 342, 362, 366, 367, 370, 372, 375, 376, 379, 381, 384, 388, 392, 401, 404, 411, 412, 414, 417, 418, 419, 420, 426, 429, 430, 434
 Soto de Rojas, Pedro, 366
 Suárez de Figueroa, Cristóbal, 69, 181
 Tacite, 269
 Tello de Guzmán, Alonso, 10, 118, 121, 129, 130, 136, 214, 389, 416
 Tibulle, 45
 Torre, Francisco de la, 198
 Valdés, Alfonso de, 36
 Valdivieso, 35
 Venegas y Saavedra, Pedro, 410
 Vera y Acevedo, Fernando de, 410
 Vera y Zúñiga, Juan Antonio de, 410
 Villamediana, Comte de, 366, 370
 Virgile, 11, 14, 15, 28, 30, 55, 196, 230, 231, 246, 268
 Zárate, Voir Enríquez Gómez.

Titre : Recherches sur le thème de la vie retirée du monde dans la poésie morale du Siècle d'or espagnol

Mots clés : poésie morale, baroque, Horace, *beatus ille*, épître, série textuelle

Résumé : S'éloigner de ses semblables et s'épanouir sans la compagnie de ses contemporains a animé de tout temps l'homme aux prises avec son siècle. Un tel désir s'est particulièrement cristallisé dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, tandis qu'une crise économique, morale et religieuse mettait à mal les fondements mêmes d'une société espagnole critiquée pour son clientélisme et son iniquité. L'expression de cette désillusion a fécondé un courant de la poésie morale, une poésie philosophique héritée du stoïcisme et fédérée par les lieux communs antithétiques du *menosprecio de corte y alabanza de aldea* (le mépris de la vie courtisane et les louanges de la vie rurale).

La série textuelle engendrée par cette dialectique de la vie retirée du monde, trop souvent réduite au *beatus ille* horatien (cynique point de vue d'un usurier rêveur), dévoile, à la lumière d'un corpus de soixante-douze textes, ce perpétuel travail de réécriture et ses libertés de traitement poétique aussi bien que philosophique. L'étude des modalités de l'énonciation, des thématiques et des lieux communs, ainsi que de la stylistique et de la prosodie, s'opérant au cœur de chaque composition et dans le rapport diachronique de celle-ci au corpus, tend à mettre en exergue la portée argumentative de la série textuelle et l'ensemble de ses variations.

Title : The topic of life in seclusion in the moral poetry of the spanish Golden Age

Keywords : moral poetry, baroque, Horace, *beatus ille*, epistle, series of texts

Abstract : Man struggling with his own century has always been driven by the desire to stay away from his fellow men and to flourish without the company of his contemporaries. In Spain, such a desire specifically crystallized during the 16th and 17th centuries just as an economic, moral and religious crisis was shaking the foundations of a Spanish society criticized for its clientelism and iniquity. The manifestation of this disillusionment gave birth to a stream of moral poetry, a philosophical poetry inherited from stoicism and federated by the antithetical platitudes of *menosprecio de corte y alabanza de aldea* (« scorn of court life and praise of village life »).

The series of texts generated by this dialectic of life in seclusion, which is too often confined to the horatian *beatus ille*, discloses through a corpus of seventy-two texts the perpetual process of rewriting and the freedoms of poetic and philosophical treatment. The study on the types of formulation, the themes and common assumptions, and also on the stylistic devices and prosody carried out within each composition and in the diachronic relation between the study itself and the corpus tends to emphasize the argumentative depth of the series of texts and the combination of its variations.