

Solitude de Góngora

Par Marie-Pierre CAIRO-LE GAC

Góngora, poète du Siècle d'Or, s'est rendu célèbre en Espagne, et hors d'Espagne, pour l'obscurité de sa poésie. Une poésie dont l'opacité formelle provient, il faut le dire d'emblée, de sa syntaxe alambiquée, tout autant que du choix d'un vocabulaire souvent précieux, même savant, ou de l'invention d'images inédites, qui laissent le lecteur incertain quant au référent qu'elles sont censées évoquer. C'est ainsi que, si le nom même de Góngora n'est pas dans toutes les mémoires, le substantif péjoratif "gongorisme" est mieux connu et désigne un style "abusant des images, des métaphores" (selon la définition du *Petit Robert*). Le *Petit Larousse*, de façon plus neutre, explique que le gongorisme est une "recherche du style fondée sur l'emploi de mots rares, de métaphores et de constructions de phrases inattendues". La langue espagnole elle-même a inventé un verbe, "*gongorizar*", comme la langue grecque pour "gorgonaire", pour désigner tout acte d'écrire excessivement chargé en métaphores ou marqué par une structuration syntaxique compliquée. On le voit, c'est la densité impénétrable de la forme qui caractérise la poésie de Góngora ; comme s'il n'y avait rien au-delà d'elle, ou en tout cas comme s'il était impossible d'en percevoir l'épaisseur pour en extraire un sens ou une vision. Dans cette poésie, le signifiant semble faire obstacle à tout signifié, dont la seule possibilité d'exister n'est alors même plus envisagée.

On pourrait penser que c'est le passage du temps qui nous a fait perdre le sens de cette poésie du XVII^e siècle. Mais il n'en est rien, puisque, de son vivant déjà, ce poète est brusquement passé de la reconnaissance de tous à un anathème presque universel. En 1613, Góngora a 42 ans ; il est considéré par ses contemporains comme le plus grand poète espagnol ; les vers de sa première *Solitude* (il en écrira deux) commencent à circuler et, sans attendre, les attaques se mettent à pleuvoir. De façon ouverte ou masquée, les plus grands auteurs de son temps alternent la parodie avec les injures. Ceux qui se réclament de la "clarté", de la "tradition castillane", lancent le mot "*culterano*", forgé sur "*luterano*", pour dénoncer le caractère hermétique de ce nouveau langage. D'après l'humaniste Cascales, les *Solitudes* sont une sorte de Babel, un délire verbal engendré par l'incorrigible vanité du poète. Ses allusions, ses images, ses artifices syntaxiques lui paraissent "inutiles et fallacieux". Le Góngora des *Solitudes*,

conclut-il, est le "Mahomet de la poésie espagnole". On le voit, ce n'est pas le recul du temps qui a donné aux *Solitudes* et, avec elles, à toute la production poétique de Góngora, indûment aspirée dans ce tourbillon de dénigrement, cette réputation d'hermétisme, d'excès rhétorique, de magma verbal.

Mon propos ne sera pas cependant de démêler les raisons, claires ou obscures, qui ont fait de Góngora le poète le plus attaqué, le plus méprisé, puis, pendant des siècles, le plus oublié de la littérature espagnole. Les poètes de la "Génération de 27", avec Federico García Lorca à leur tête, se sont chargés de le ressusciter, fêtant bruyamment et brillamment le tricentenaire de sa mort en 1927. Je m'attacherai plutôt à définir, sans exhaustivité, quelques-uns des moyens rhétoriques auxquels Góngora a eu recours dans les *Solitudes* (les *Soledades*, en espagnol). Ils donnent à cette oeuvre magistrale, mais inachevée, son allure de foisonnement, d'enchevêtrement verbal, qui oblige le lecteur à se frayer des passages pour accéder au sens, de même que le ferait un aventurier en quête de lumière et d'espace dans une forêt vierge. Précisons que le mot *soledad* désigne en espagnol un espace sauvage, désert, d'où l'homme est exclu, auquel il est étranger. Les *Soledades* de Góngora se veulent d'abord la représentation poétique de ces lieux, par amples unités de plus de mille vers. Si Góngora avait mené à terme son projet initial, nous pourrions aujourd'hui nous égarer dans quatre chants, consacrés successivement au monde pastoral, à celui des rivages, à celui des forêts et enfin, à celui des déserts. Seules deux de ces quatre *Soledades* ont été écrites, dont la seconde n'est pas entièrement terminée. C'est en tout cas dans une représentation de la nature (quelle nature? c'est bien la question) que nous entraîne le poète, à travers une forme qui est elle-même, par le nom qu'elle se donne, la *soledad*, le meilleur reflet de ce qu'elle prétend représenter. Car le mot *soledad*, s'il désigne un espace sauvage, renvoie aussi à un genre poétique, musical, mélancolique, tout proche de la *saudade* portugaise.

Nature luxuriante, nostalgie, forme poétique dense, presque impénétrable, voilà dans quoi nous nous engageons à présent, en quête du sens que nous pourrions retrouver, après nous être perdus dans l'opacité du texte. Cette opacité, au fond, n'est-elle pas la seule façon pour le poète de rendre perceptible le regard original qu'il porte sur le monde naturel ?

LA SILVA, UNE FORET DE MOTS

Dès la première approche du texte, le lecteur est frappé par sa densité typographique : le poème lui apparaît comme une longue masse, verticale, ininterrompue, linéaire, touffue. Peu de points, pas de repères visuels à première vue, pas de pause visible, pas de strophes (même si, par facilité, mais commettant un contresens, tous les éditeurs ont reproduit les *Soledades* en les "organisant" sous une forme strophique). Góngora a choisi de composer une *silva* (donc quatre *silvas* au total), c'est-à-dire un poème non strophique, d'une certaine ampleur, dans lequel alternent librement, au gré de sa fantaisie, les hendécasyllabes et les heptasyllabes. D'emblée donc, le texte se donne comme un défi. Au lecteur de s'y retrouver.

Mais, passé ce premier instant de stupeur, lorsque nous nous lançons décidément dans la lecture, la *silva* nous apparaît pour ce qu'elle est corporellement, c'est-à-dire une réalité rythmique originale. Association d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes, elle mêle donc deux vers impairs, dont l'un est le plus sinueux de la poésie espagnole. L'hendécasyllabe, en effet, se caractérise par la multiplicité de ses accents rythmiques possibles. Il est le plus souvent ponctué par trois accents, dont le dernier porte nécessairement sur la dixième syllabe, mais il peut comporter au total trois, quatre, cinq et jusqu'à sept accents. Góngora use de toutes ces possibilités dans les *Soledades*, au gré du sens qu'il veut donner à ses évocations de la nature.

Au vers 22, par exemple : "*Del Océano pues antes sorbido*" ("Par l'Océan bu tout d'abord"), trois accents marquent le vers, dont les deux principaux portent sur le "é" de "*Océano*" et sur le "i" de "*sorbido*". Le poète y évoque la noyade évitée de justesse par le personnage des *Soledades*, avant de peindre, dans l'heptasyllabe suivant, son violent rejet sur les rochers du rivage : "*y luego vomitado*" ("puis revomi"). Les deux accents principaux de l'hendécasyllabe suggèrent l'ample mouvement du flux océanique, qui est un véritable gouffre engloutissant le temps même (le mot "*antes*" est pris en tenaille), et supprimant ainsi tout repère proprement humain. Car le temps tout entier se résoud, dans ces deux vers, entre un avant ("*antes*") et un après ("*luego*"), dans lesquels la mesure humaine devient dérisoire. La puissance de l'océan est, de plus, soulignée par le déferlement du mot "*océano*", qui est un proparoxyton (portant l'accent tonique sur l'avant-dernière syllabe). En fin de vers, le mot "*sorbido*", se trouvant mis en relief par l'acidité verticale de son "i", rétrécit le champ spatial, en évoquant la mort proche, causée par un étranglement de l'océan autour d'un corps qui n'est pas notifié verbalement, si ce n'est par le participe passé, passif et presque inexistant désormais. Le rythme ternaire de l'hendécasyllabe est donc ici propre à évoquer la puissance irrésistible de l'élément marin, sur le point de submerger dans son éternité la fragile existence d'un être humain isolé.

Le rythme change un peu plus loin, au vers 44. "*Montes de agua y piélagos de montes*" ("montagne d'ondes et houle de montagnes"). L'hendécasyllabe porte ici quatre accents toniques, dont chacun met en relief les quatre substantifs de ce vers, qui évoque la juxtaposition d'éléments hétérogènes (l'océan et la forêt), mais semblables cependant par leur démesure et leur désordre apparents aux yeux du personnage qui les contemple et s'en protège. La symétrie de l'image, signalée et renforcée par la conjonction "y" qui occupe le centre visuel du vers, l'uniformité infinie des éléments, suggérée par le chiasme, sont en réalité démenties par la dissymétrie du rythme. En effet, des quatre accents, trois sont prononcés en rafale, au début du vers, tandis que le dernier se fait attendre, après le proparoxyton "*piélagos*" qui, après avoir créé une accélération, entraîne un ralentissement de la diction, jusqu'à l'accent final du dernier "*montes*". C'est donc ici le rythme et non l'ordre syntaxique logique, qui suscite l'idée de la puissance animée que représente la rencontre polémique de deux éléments naturels gigantesques. L'eau, assimilée à un mont broussailleux et la terre, réduite à son relief tumultueux couvert de forêts. C'est la dissymétrie du rythme qui crée véritablement le heurt dans lequel disparaît l'humain, une fois encore absent verbalement, puisqu'il est ici repoussé plusieurs vers plus loin et qualifié de "*mísero extranjero*" ("étranger misérable").

Cette microlecture du texte fait donc apparaître la formidable puissance suggestive du rythme de l'hendécasyllabe, qui **incarne** littéralement la puissance élémentaire assaillant un personnage certes vulnérable, mais jamais anéanti ni même effrayé, tout au plus "*confuso*", c'est-à-dire à la fois : confus, et confondu.

Quant à l'heptasyllabe, qui alterne avec les hendécasyllabes, il est considéré comme un des vers traditionnels de la lyrique espagnole, et les spécialistes de métrique voient en lui la reproduction du souffle naturel de l'expression orale. Visuellement, dans le texte, il intervient comme un resserrement. Rythmiquement, il est forcément moins riche en accents que l'hendécasyllabe. Et dans la succession linéaire des évocations, le lecteur ressent en général dans les *Soledades* comme une pause sur une image plus claire, plus compacte, intervenant dans un contexte enchevêtré. Voici un exemple, qui nous donnera une idée de la relative limpidité des évocations présentes dans les heptasyllabes.

Le vers 50, "*veloz, intrépida ala*" ("une aile rapide et hardie") fait surgir la vision d'un aigle, pourtant mieux doté physiquement que l'humain, mais qui n'aurait pu sans difficultés surmonter les obstacles naturels qui s'opposent à lui. Notons au passage la puissance suggestive des deux adjectifs "*veloz, intrépida*", qui sont comme suspendus, par leur accent, au-dessus d'un vide qu'ils dominent, avant de redescendre,

dans un battement d'aile ou, plus exactement, par le vol plané du "a-a" prolongé par la synalèphe, jusqu'à ces rochers péniblement gravis par le "*miserio extranjero*".

Par l'alternance des méandres suaves et profonds de l'hendécasyllabe avec les coudes plus nets, plus incisifs, de l'heptasyllabe, la *silva* induit donc un cheminement accidenté mais riche de sens. Elle permet au lecteur, par le truchement de la diction, de s'incorporer les détours, les brusques arrêts, les éblouissements, les accélérations de l'unique protagoniste des *Soledades*. Ce personnage est apparu dans les quelques passages déjà cités du texte. Qui est-il? Góngora nous en dit très peu à son sujet, il se contente de le nommer, mais de plusieurs façons : il est "*el peregrino*", le pèlerin, mais ce mot signifie encore l'étranger, cet être étonnant, détonant, exotique dans le paysage qu'il parcourt. Il est aussi appelé "*el extranjero*" ou "*el forastero*", celui qui n'appartient pas à la terre qu'il traverse, celui qui n'en partage pas les lois ; il est "*el náufrago*", le naufragé ; il est, enfin, toujours "*joven*" ou "*mancebo*", jeune homme. Ce protagoniste est donc un autre, relativement aux espaces qu'il sillonne. Jamais en repos, jamais susceptible d'interrompre son avancée, propulsé vers l'ailleurs qui est aussi celui de l'avenir, il est un pur regard, se charge des lieux traversés, les fait valoir par sa seule présence. La libre alternance des hendécasyllabes et des heptasyllabes mime ses pas irréguliers dans une nature imprévisible. Et c'est cette irrégularité même qui rend sensible au lecteur que nous sommes la vitalité naturelle qui la conditionne.

L'HYPERBATE, LABYRINTHE VERBAL

Mais la *silva* ne serait qu'une forêt bien civilisée si ses sentiers sinueux se contentaient de scander la progression hésitante, mais hardie, d'une conscience qui serait tantôt celle du protagoniste, tantôt celle du lecteur qui épouse son cheminement. Ce qui la rend très vite impraticable, c'est qu'elle nous guide vers des lieux obscurs, serrés où l'œil s'égare, s'étourdit à retrouver de la clarté, où l'esprit aspire à reconnaître un sens qui lui échappe à force de densité et de circonvolutions. En un mot, les détours de la *silva* nous mènent vers l'entrelacs de l'hyperbate, dont l'allure labyrinthique redouble et amplifie l'impression d'égarement provoquée par le rythme mouvant de la *silva*.

Qu'est-ce que cette figure de style, *l'hyperbate*, qui a si largement contribué à la triste célébrité de Góngora? C'est une autre forme de sinuosité, non plus rythmique,

mais syntaxique. C'est tout l'art par lequel le poète déplace les groupes grammaticaux, sépare une proposition relative de son antécédent, disjoint substantif et adjectif, sème des adverbes dont on ne sait plus quel verbe ils modalisent, prend un malin plaisir semble-t-il à n'énoncer le moteur de la phrase, le verbe, qu'à l'extrême fin d'une interminable période. Pourtant, la langue espagnole évite en général cet emplacement, qui ne lui est pas familier. Cette destructuration calculée de l'ordre habituel de l'énonciation oblige le lecteur à interrompre sa lecture, à la renouveler, souvent plusieurs fois de suite, à revenir sur ses pas pour réordonner un écheveau d'images dont un premier parcours l'aura impressionné, mais dans lequel il va ainsi découvrir d'autres associations, souvent multiples.

Pour illustrer les effets puissants de l'hyperbate, je reprends un passage que j'ai cité plus haut (vers 42 à 51):

"No bien pues de su luz los horizontes,
 que hacían desigual, confusamente,
 montes de agua y piélagos de montes,
 desdorados los siente,
 cuando entregado el mísero extranjero
 en lo que ya del mar redimió fiero,
 entre espinas crepúsculos pisando,
 riscos que aun igualara mal volando
 veloz, intrépida ala,
 menos cansado que confuso, escala."

"Puis, à peine voit-il les horizons
 - qui créaient et mêlaient confusément
 montagnes d'ondes et houle de montagnes -
 de leur lumière dédorés
 que - l'étranger misérable rendu
 à ce qui l'a sauvé des eaux féroces -
 dans les ronces foulant des crépuscules,
 des rocs que même atteindrait mal, volant,
 une aile rapide et hardie,
 - moins las qu'égaré - il gravit."

Le "*No bien*" initial (qui signifie précisément "N'ayant pas plutôt") annonce une double action qui sera notifiée par le texte ("N'ayant pas plutôt vu..., il gravit"); mais dans le poème de Góngora (et non dans sa traduction française, il est vrai), les verbes se

font attendre. Le lecteur est d'abord submergé par une avalanche de perspectives (*la "luz", "los horizontes"*) et de masses (*"montes de agua y piélagos de montes"*) ; et le premier verbe, *"siente"* ("il voit"), est rejeté quatre vers plus loin. C'est bien ce rejet du verbe, propre à l'hyperbate, qui annule le point de vue d'un sujet quel qu'il soit et réduit d'abord à néant toute tentative d'action humaine. C'est l'absence du verbe, enregistrée comme telle à la première lecture, qui permet d'éprouver, par la succession des substantifs descriptifs, l'intensité confondante du milieu naturel, hors même de tout regard humain. La relecture, retour en arrière, réordonne le paysage autour d'un œil cherchant la lumière déclinante (puisqu'elle "dédore" les horizons) et mesurant la puissance naturelle qui l'entoure. Mais la vitalité puissante et confuse de la terre aura déjà été mémorisée par le lecteur qui, à la relecture, ne pourra plus percevoir l'humain que comme un ordonnateur très relatif d'une nature à laquelle il est, dans tous les cas, contraint de se soumettre.

La deuxième partie de ce passage met en oeuvre le même procédé, puisque le deuxième verbe introduit par le *"No bien"* initial, *"escala"* ("il gravit"), propulse le voyageur à travers un univers naturel qu'il commence à maîtriser. Mais ce même verbe n'intervient qu'après une longue évocation enchevêtrée, où le voyageur nous apparaît *"entre espinas crepúsculos pisando"* (mais ce vers, par l'effet d'une hyperbate implicite, peut aussi se lire *"entre crepúsculos espinas pisando"*). C'est-à-dire que le protagoniste foule aux pieds des crépuscules tout autant que des ronces, étant prisonnier (*"entre"*, dans le poème) de l'épaisseur de la nuit tombante comme des aspérités végétales (la traduction française rend mal compte de cette lecture croisée, pourtant légitime en espagnol). De plus, par le rejet du verbe *"escala"* plusieurs vers plus loin, le mot *"riscos"* ("des rochers"), son complément d'objet pourtant, semble être d'abord affecté de la même fonction syntaxique que *"espinas"* et *"crepúsculos"*, si bien que nous voyons l'étranger misérable, à peine épargné par un Océan doué de vie, s'affronter aussitôt à la densité matérielle (les ronces, les crépuscules, les rocs) d'une nature rebelle et qu'il lui faut pourtant irrésistiblement affronter. C'est du moins ce que signifie le texte à la première lecture, par une succession de compléments dont on ne découvre qu'ensuite le rôle véritable qu'ils jouent dans la phrase. C'est la lecture définitive, celle qui intègre le verbe *"escala"* dans le jeu de la phrase, qui donne au personnage son emprise provisoire sur l'univers végétal, minéral et cosmique qui le cerne.

L'hyperbate permet donc de manifester ce que la syntaxe traditionnelle ne pourrait pas dire. Elle met en avant, dans un apparent chaos, la matérialité de la nature, son éblouissante et insaisissable souveraineté. Elle mime la découverte primordiale, celle qui aurait bien pu s'effectuer avant l'élaboration d'un langage, avant la mise à

distance que suppose l'esprit organisateur. Elle suggère ainsi, sans la nommer, la puissance d'exister d'une nature prégnante dont la volonté humaine ne sera capable ni de s'affranchir ni de s'emparer.

CONCLUSION

Il faudrait envisager encore, au risque de nous entraîner plus avant dans un univers décidément touffu, deux autres procédés d'écriture propres aux *Soledades*, la périphrase et la métaphore. Cette étude serait trop longue et mériterait qu'on s'y attache exclusivement. Néanmoins, à titre d'illustration, je donnerai, sans les commenter, un exemple de chacun de ces procédés.

Je choisis, comme exemple de périphrase, les vers 153 à 162, qui, sans le nommer, désignent le bouc, encore tout vibrant de sa vie passée, bien qu'il soit maintenant devenu un morceau de viande séchée, semblable à une étoffe précieuse, qui reconfortera doublement (substantiellement et esthétiquement) le naufragé démuni. Le bouc est donc ainsi évoqué:

"Celui qui fut des chèvres deux cent fois
l'époux un lustre ou presque - dont la dent
n'épargna nulle grappe, fût-ce au front
de Bacchus, d'autant moins sur le sarment -
(trionphateur toujours d'envieuses joutes,
Amour le couronna; mais un tendre rival
de barbe brève et de corne non dure
en le tuant sauva plus d'une vigne!)
est servi boucané,
pourpres fils d'écarlate fine."

Et de la même façon que dans la périphrase réveillant le bouc mort, la métaphore que je citerai fait palpiter toute la fibre de la bûche de chêne brûlant dans l'âtre et métamorphosée en lumière, en la nommant : "papillon en cendres libéré".

Ces exemples suffisent, je l'espère, à mettre en évidence la prédilection de Góngora pour les procédés formels qui évitent radicalement la désignation directe du réel par le langage et qui contraignent le lecteur à s'interroger, souvent avec perplexité,

sur le référent de chaque image. Il apparaît donc que par la périphrase et la métaphore, comme par la *silva* ou l'hyperbate, qui ont été étudiées plus haut, Góngora a cultivé ardemment l'art de la suggestion de la matière. La nature surgit ainsi, sous sa plume, dans son épaisseur frémissante, délivrée des conventions de langage qui l'auraient définitivement castrée. Et pour en revenir à notre question initiale, c'est l'obscurité première du texte, sa forme écran, qui garantit le déploiement d'une vision, ou mieux d'une sensation. L'élan ordonnateur de l'esprit du lecteur est trompé, attiré vers une signification partiellement égarée, qui l'oblige à baisser les armes, à se soumettre à **l'instinct** du sens, le seul capable de se représenter la matière pour elle-même.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

Luis de Góngora, *Soledades*, éd. Cátedra, 1984.

Góngora, *Les Solitudes*, traduction de Philippe Jaccottet, La Dogana, 1984.

Juan Goytisolo, "La métaphore érotique : Góngora, Joaquín Belda et Lezama Lima", in *L'arbre de la littérature*, Fayard, 1990.

Mauricio Molho, *Semántica y poesía*, éd. Crítica, 1977.

Revue *Europe*, "Góngora", 1977.