

# L'île de la *Première Solitude* de Góngora<sup>1</sup> : une poétique du renouveau

Florence DUMORA  
Université de Reims Champagne-Ardenne  
CIRLEP, EA 4299

Ce poème narratif de 1091 vers, qui engage le poète en tant que simple narrateur d'un récit presque autonome<sup>2</sup>, adopte dans sa majeure partie le point de vue d'un personnage, dénommé « pèlerin », qui est pour ainsi dire réduit au rôle de regard. Sa situation dramatique combine les éléments suivants : un échec sentimental qui l'a poussé à entreprendre un voyage maritime (fuite) interrompu violemment par un naufrage lors d'une tempête ; cet accident le fait échouer sur une île, terre inconnue, qui associe salut, découverte et rencontre mais aussi souvenir – avec une double dimension spatio-temporelle : temps passé et espace ancien, abandonné –. Le récit *in medias res* débute avec le brutal échouage sur cette île.

Dès lors, l'esprit du lecteur sera occupé par une question, entre autres : quel lien unit « solitude », titre et porte d'entrée du texte (pour reprendre l'idée de seuil chez Genette), et « île », le lieu de la fiction où nous fait arriver et entrer, conjointement avec le personnage, ce titre?

L'œil du pèlerin, qui opère en véritable « caméra », déploie devant nos yeux, par le biais du langage poétique du narrateur, des paysages<sup>3</sup> à proprement parler majestueux qui témoignent de la sensibilité du « protagoniste » autant que de sa posture contemplative et de son imprégnation parfaite de la culture mythologique. La disposition de l'esprit et des sens, garante d'une telle réceptivité, retrace la démarche même du poète dans son processus d'écriture (*inventio* avec la part d'imagination, création d'images + *dispositio*). Or comme nous l'avons dit, sa fonction de narrateur lui permet de s'abstenir presque entièrement d'être une première personne dans un poème où, pourtant, la subjectivité est fondamentale. Il est légitime de penser que l'expression du moi-poète se trouve projetée dans la subjectivité de l'autre, la troisième personne, pour l'explorer. C'est ainsi que la rencontre qui fait « aller le moi vers l'autre » est le principe même de *l'inventio* de ce

---

<sup>1</sup> Notre édition de référence est Luis de Góngora, *Soledades* (1613), éd. de John Beverley, Madrid, Cátedra, 1998. Nous proposons, en colonnes, notre traduction des extraits évoqués en particulier (1<sup>ère</sup> colonne) et une paraphrase (2<sup>e</sup> colonne) qui s'inspire de celles de Robert Jammes (édition), *Soledades*, Castalia, 1994, et de Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos, in Obras completas*, Gredos, 1978, vol. V-VII.

<sup>2</sup> Nous reprenons les termes de l'opposition que G. Genette établit entre récit autonome et discours dépendant de ses conditions de production, *Figures II*, « Frontières du récit », Paris, Seuil, Tel Quel, 1969, p. 62-65 en particulier. Nous reviendrons sur la position du poète dans cette *Solitude*.

<sup>3</sup> On peut véritablement parler de paysage en tant que mise en valeur de la nature par le regard dans l'expression (la représentation). Góngora en cela est comparable aux poètes français auteurs d'autres *Solitudes* : la solitude est bien une disposition privilégiée du moi pour accueillir et recevoir la nature, quelque soit sa mise en scène. Nous renvoyons par exemple à la plupart des strophes de la *Solitude* de Saint-Amant (vers 1620), in *Anthologie de la poésie française du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. de Jean-Pierre Chauveau, Poésie/Gallimard, 1987, p. 218-220 : mais la nature de Góngora même si elle est terrible (naufrage), ne donne pas lieu à l'effroi funèbre exprimé chez Marc-Antoine Girard de Saint-Amant (1594-1661) ; nous renvoyons également aux belles pages consacrées à la rêverie en association à la fonction des cours d'eau dans la poétique de la solitude par Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Librairie José Corti, 1985, p. 150-152.

texte et d'une transitivity interne qui fonde la transitivity du poème, entendue comme impératif de communication<sup>4</sup>.

Nous verrons que l'histoire de la rencontre entre cet être pèlerin et autrui se comprend comme désir d'un certain type de relation à l'autre ; de cette manière l'île, en tant que configuration géographique spécifique, exprime une aspiration, un rêve de l'autre. Par ailleurs l'écriture n'exploite pas l'île seulement comme thème topographique (lieu de l'action), mais elle en prend la marque, avec une conception du traitement des mots qui tend à les isoler, dans la syntaxe, dans la lecture. La langue poétique, au-delà de l'esthétique, propose un autre système de communication, incite à envisager autrement les mots, leur rapport aux choses, et le monde. Le lecteur fournit un travail de réception complexe<sup>5</sup> où le visuel et l'intellectuel concourent à l'établissement du sens, et plus justement, où l'effort intellectuel concourt à une vision graduelle, autant optique qu'intellective abstraite, qui lui fait suivre un authentique processus de découverte.

Nous décrivons d'abord l'expérience de l'arrivée et la personnalité de l'arrivant ; puis nous montrerons que la rencontre avec les insulaires représente une double relation d'accueil de l'étranger et de découverte d'un « autre » idéal (à moins qu'il ne s'agisse de l'idéal de l'autre ?), qui, en faisant contrepoint à la Conquête du Nouveau Monde, redessine une rencontre entre peuples, entre personnes étrangères les unes aux autres. Nous serons amenée à étudier cette langue-île comme poétique de l'idéal qui se conçoit dans un recommencement.

## L'arrivée et l'arrivant

Dans les premiers vers, l'arrivée est saisie par l'œil du narrateur-poète et non par celui du personnage qui n'est pas encore constitué en ce regard conscient et admiratif grâce auquel nous découvrirons l'île. C'est une arrivée subie, accidentelle, plutôt un surgissement provoqué par les forces naturelles<sup>6</sup> ; voici les vers 22-33 :

<p>De l'Océan qui après l'avoir avalé l'a vomi (tout algue et tout écumes) non loin d'un récif couronné d'ajoncs secs, de chaudes plumes, il trouva hospitalité là où trouva son nid l'oiseau de Jupiter. Il pose sur le sable un baiser et de sa nef [brisée il donne la petite partie qui l'a remis à la plage en offrande à la [roche : car même les rocs se laissent des signes de reconnaissance flatter.</p>	<p>Par l'Océan d'abord absorbé puis vomi, couvert d'algues et d'écumes, près d'un récif couronné d'un nid de joncs secs et de plumes tièdes, il trouva refuge là où l'aigle avait fait son nid. Il embrasse le sable et offre au rocher, en ex-voto, le petit fragment du bateau qui l'a amené jusqu'à la plage : car même les rochers sont sensibles aux manifestations de gratitude.</p>
--	--

<sup>4</sup> Nous pensons à la « transitivity » liée à l'impératif de communication du fait poétique tel que le définit François Rigolot, dans « Le poétique et l'analogique », in *Sémantique de la poésie*, Seuil, Essais, 1979, p. 155-177

<sup>5</sup> Pour Maurice Molho, il ne fait aucun doute que Góngora recherche l'hermétisme ; il cite le poète : « Deseo hacer algo; no para los muchos », à partir de l'édition de Millé Giménez, *Escrutinio*, apéndice V, p. 1293, in *Sémantique et poétique. A propos des « Solitudes » de Góngora*, Ducros, 1969, p. 79.

<sup>6</sup> Qui n'est pas sans rappeler *El mágico prodigioso* de Calderón.

Le personnage est véritablement « rendu », « vomi » par la mer, comme s'il en renaissait. Cependant son humanité s'exprime immédiatement par le biais d'un acte de gratitude, adressé aux éléments naturels (le roc et la plage) à qui il doit son salut<sup>7</sup>. L'attache de cet homme à la vie est fondamentalement païenne, et on assiste à un culte de la nature de type primitif, c'est-à-dire dans lequel le contact avec les éléments est perçu comme fondateur, vital et donc digne d'une dévotion particulière. Le narrateur-poète omniscient sertit de mythologie la représentation de cet homme re-né, instituant de cette manière la distance nécessaire à la profondeur du champ narratif entre la première personne et la troisième personne et leurs univers respectifs.

La navigation n'a pas été évoquée véritablement comme elle le sera plus tard (v. 366-530) mais la mer apparaît, suivant une longue tradition, comme un élément à la fois redoutable et parfois salvateur : elle est juste dénommée « océan » et « mer », tel un entier échappant au connaissable et à l'analyse, et pour cela même porteur d'une symbolique allant du pouvoir mortifère au pouvoir régénérant. La mer est un élément de transition et de passage entre deux mondes, entre deux vies (pour nous c'est moins l'errance aquatique de l'insensé que le salut naturel de celui qui a fui un monde dont il ne veut plus)<sup>8</sup>.

Après avoir séché ses vêtements au soleil, l'homme échoué part à la conquête de cette terre, une conquête pédestre et visuelle, donnant un aperçu prodigieux des paysages. Dès cet instant c'est par son œil que nous voyons et le narrateur-poète semble remplir une fonction limitée à celle de transcripteur du spectacle, œil regardant d'un œil regardant (vers 42-51) :

<p>À peine sent-il, donc, aux horizons la lumière [du soleil], qui montrait en un échange inégal et [confus des montagnes d'eau et des golfes de montagnes, s'affaiblir, que le misérable étranger, ayant récupéré ce qu'il a sauvé du sauvage océan, marchant entre les épines du crépuscule, escalade, moins fatigué que stupéfait, le roc que même l'oiseau à l'aile intrépide dans un rapide essor ne pourrait survoler.</p>	<p>Donc à peine eut-il vu à l'horizon (qui faisait apparaître avec une confuse irrégularité les montagnes comme des archipels d'eau et l'onde marine comme des hautes montagnes) s'atténuer la lumière du soleil que le malheureux étranger revêtit les habits qu'il avait tirés des eaux furieuses, grim pant à la nuit tombante entre les épines, il commença à escalader — plus perturbé que fourbu — le roc au sommet duquel serait difficilement parvenu en volant l'oiseau intrépide et léger.</p>
--	--

On peut s'interroger sur le statut de ce personnage « embrayeur », suivant l'expression de Philippe Hamon<sup>9</sup> ; on pourra dire du politicien de la montagne que l'auteur n'est pas moins présent derrière lui, qui dit « je », que derrière ce « regardeur » qu'est le pèlerin qui ne dit mot. La féerie du paysage où l'eau et la terre se confondent et échangent leurs matières et leurs accidents exprime une certaine perte des repères et la mise en place d'une nouvelle lecture du monde ; cette situation rend compte de la fascination qu'on peut ressentir devant un

<sup>7</sup> Le baiser que le naufragé pose sur le sable est un geste épico-lyrique : il renvoie à Ulysse qui « baisa la terre du blé », *Odyssée*, chapitre V, v. 463 (traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Librairie François Maspero, 1982).

<sup>8</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie*, le fou est le Passager par excellence, le prisonnier du passage, dit-il à propos des nefes des fous qui allaient le long des fleuves et des canaux, Gallimard, 1972, p. 22.

<sup>9</sup> Philippe Hamon et alii, *Poétique du récit*, « Statut sémiologique du personnage », Seuil, Points, 1977, p. 123.

paysage grandiose, qu'il soit réel ou peint. À cet égard, rappelons la référence aux tableaux flamands— Brueghel, Patinir— faite par Francisco Fernández de Córdoba, l'abbé de Rute dans son *Parecer sobre las Soledades* (*Avis sur les solitudes*, 1614)<sup>10</sup>. On remarque que cette conquête individuelle, découverte oculaire et corporelle, commence par une élévation extraordinaire, telle que l'oiseau léger ne saurait en réaliser de semblable. C'est dire que la curiosité est le fondement de toute connaissance, et la vue une métaphore de la compréhension, mais aussi que la découverte qui consiste à s'approprier, dominer (par le regard, par le savoir) ne se fait pas sans une certaine spiritualité représentée ici par la peine que se donne le pèlerin pour vaincre l'obstacle du roc, qui s'élève comme une frontière entre sa volontaire curiosité et cette terre nouvelle, inconnue. On remarque aussi que cette démarche heuristique débute au crépuscule, ce qui met hors de doute sa dimension spirituelle intime. Vers 52-61 :

<p>Une fois vaincu enfin le sommet, arbitre équitable et mur inexpugnable entre la mer sans cesse sonore, et la muette campagne, d'un pied désormais plus assuré il descend vers la vacillante et mince lueur d'une indistincte flamme, lanterne d'une cabane qui, sur l'ancre, dans ce golfe d'ombres incertaines, annonce le port.</p>	<p>Après avoir surmonté les difficultés de l'escalade et atteint le sommet qui est comme l'arbitre impartial et le mur inexpugnable qui sépare la mer toujours bruyante et la silencieuse campagne, le jeune homme, descendant l'autre versant, se dirige avec plus d'assurance vers la petite lueur tremblante d'une flamme indistincte, lanterne, semble-t-il, d'une cabane, qui dans ce golfe incertain peuplé d'ombres, est placée sur l'emplacement abrité annonçant le port.</p>
--	--

La rencontre avec l'autre a lieu en bas, mais cette redescente s'accompagne d'un sentiment de soulagement et de protection. La lumière des hommes (le feu) constitue un guide précieux, unique. Même après la rencontre avec les habitants de l'île, le pèlerin continue de percevoir l'espace de haut et fait part de visions panoramiques vertigineuses ; ainsi aux v. 182-200, le champ visuel n'est limité que par l'acuité réduite des yeux humains mais l'entendement appréhende l'immensité et en reste subjugué.

<p>Plein de gratitude donc, le pèlerin quitte l'auberge et part en compagnie de celui qui l'emmène là où, dressé, à courte distance du chemin, regarde, impérieux, la campagne un récif paisible, belvédère qui un jour fut théâtre festif des Faunes qui tous peuplent la montagne. Il y atteint et, son pied, soumis à une telle vue, resté en suspens, il se tient, immobile, à un lentisque, verte corniche d'un bel escarpement.<sup>11</sup> Si l'étroite carte déploie pour eux vaste [paysage, Plus vaste encore est ce que (en dissipant</p>	<p>En remerciant les chevriers pour l'hébergement, le pèlerin quitte l'auberge et sort en compagnie de l'un d'entre eux qui l'emmène à un endroit où se trouve, à quelques pas du sentier, un pic paisible qui domine la campagne, aujourd'hui galerie et jadis théâtre où les faunes de ces montagnes célébraient leurs fêtes. Le pèlerin y arriva et, son pied indécis obéissant à son regard qui découvrait une telle étendue de terre, il ne put faire un pas de plus et s'immobilisa sur (contre) un lentisque qui faisant une espèce de balcon vert à l'agréable roche escarpée. Si le terrain qu'ils contemplant — plan</p>
---	--

<sup>10</sup> Nous renvoyons à l'étude fondamentale sur la réception des *Solitudes* de Joaquín Roses Lozano, *Una poesía de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, London, Madrid, Tamesis, 1994.

<sup>11</sup> *Risco* : étymologie commune à *riesgo*, à cause de la notion de danger (Corominas).

<p>les brumes)  Le Soleil confond et le lointain dérobe.<sup>12</sup>  Muette admiration qui parle en se taisant  et tel un aveugle suit le fleuve, luisant  fils des montagnes,  qui par son discours<sup>13</sup> sinueux, prolix  [néanmoins,  établit sur les champs son utile domination  [.]</p>	<p>réduit — déploie sous leurs yeux une  grande surface, plus grand encore est ce  que le soleil offre confusément dans les  brumes qu'il dissipe peu à peu et ce que la  distance ne permet pas de distinguer.  L'admiration du jeune homme ne s'exprime  que par son silence et elle suit, éblouie  (dans son aveuglement), un fleuve rutilant  qui descend des montagnes, et dont le  cours, sinueux mais abondant et rapide,  traverse toute l'étendue des champs, en les  dominant utilement (au contraire de  l'orateur dont le discours tyrannise  inutilement).</p>
--	---

Le mot « mapa » (carte) est une référence à la cartographie qui a fait des progrès considérables au cours du XVI<sup>e</sup> siècle et permet à l'homme d'embrasser en un regard un domaine infiniment plus grand que lui, qui comprend l'Amérique et les océans mieux définis. Ainsi, de façon étourdissante bien que totalement allusive, Góngora dresse-t-il le paradoxe de la puissance du faible humain : il est plus grand que ce qui le dépasse grâce à la représentation (reproduction) dont une des lois fondamentales est la réduction. C'est aussi vrai en cartographie qu'en poésie : la densité métaphorique de cette *Première Solitude* exige un intense travail de dépliement à l'issu duquel l'éclosion du sens n'en fait que mieux ressortir à quel point l'écriture est resserrée. Encore une fois on constate que l'élévation intrinsèque à la connaissance est une clef de ce poème.

Passons à la personnalité de l'arrivant, qui, sur le plan narratif, est promu, porté, par une « voix poématique », comme l'analyse M.-C. Zimmermann,<sup>14</sup> voix que nous avons désignée comme étant celle du narrateur, qualifié par nous d'œil supervisant qui parle. Il est intéressant de faire un rapide recensement des appellations de l'homme échoué. La première est « pèlerin » (v. 19, 182, 507), la seconde et de loin la plus récurrente, « jeune homme » (v. 34, 78, 222, 233, 268, 652, 734) qui en espagnol a deux formes presque synonymes (« joven » de loin majoritaire et « mancebo », v. 90, 282), puis « forastero » qui signifie étranger venu d'une autre contrée (d'un même pays) (v. 139, 515, 723), et enfin « extranjero errante » et « extranjero », étranger errant et étranger (350, 531), qui dans une certaine mesure est repris dans l'expression « naufragante y desterrado », naufragé et en exil du v. 735, double appellation qui fait écho au « náufrago, desdeñado sobre ausente », naufragé, méprisé et de surcroît absent, du début (v. 9). Ce jeune étranger sera dans l'île le « huésped », l'hôte, (v. 714) ce qui en dit assez sur la relation d'accueil qui prévaut.

De façon évidente, se détachent deux caractéristiques définitoires de ce pèlerin : sa jeunesse et son étrangeté (caractère d'étranger), deux conditions qui font de lui un être apte à l'expérience du nouveau, du renouveau, et à son expression. Sa jeunesse n'est pas énoncée avec insistance en tant qu'elle est préalable, antérieure à l'événement (bien que logiquement l'amoureux soit associé à la jeunesse) mais le pèlerin est jeune du fait même de sa renaissance de naufragé : nous avons dit qu'il est re-né, et ce dans un contact inédit avec une nature exceptionnelle ; or, le mot « nature » vient du latin *natus*, qui, comme le rappelle

<sup>12</sup> Ce que la distance perd, ce que l'œil perd à cause de la distance.

<sup>13</sup> Au sens de discourir « courir çà et là » (Littré).

<sup>14</sup> M.-C. Zimmermann, « La voix du locuteur dans la *Soledad primera* de Luis de Góngora », in *Autour des « Solitudes »*, *Anejos de Críticón* n° 4, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 51-64

P. Zumthor, réfère à une naissance. L'île de la *Première Solitude*, en sa qualité de lieu natal, se place, pour reprendre les mots du critique, « [au] sommet de la hiérarchie affective des lieux »<sup>15</sup> et qui plus est, l'appropriation de ce lieu appartient au processus d'identification de soi<sup>16</sup> : c'est dans une certaine mesure, au travail d'identification que nous assistons, à travers cette ascension initiale aussi pénible que périlleuse.

Le terme « pèlerin », dépourvu de toute valeur littérale ou connotative en rapport avec la sainteté, le sacré chrétien tel qu'il nous est défini par Covarrubias<sup>17</sup>, dit lui aussi, au contraire, le lien à la nature, si l'on se souvient de son origine latine « peregrere », « per » et « ager », mot à mot à travers champs, d'où « étranger », d'une autre terre. Le terme « viajero » (voyageur) ne date que de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup> ; mais au XVII<sup>e</sup> siècle, le voyage qui désigne l'itinéraire (latin *Via*) va de pair avec la recherche et la découverte dans une démarche cognitive<sup>19</sup>. Le pèlerin de Góngora n'est pas, en un premier temps, ce voyageur patient, attentif à son parcours, au sol qu'il traverse<sup>20</sup> – sol liquide en l'occurrence – car il est d'abord un arrivant, brutalement confronté à un lieu inconnu, une altérité, qui requiert en lui une capacité fondatrice : suivant John Beverley, « le pèlerin intègre un monde qu'il doit commencer par maîtriser et recréer »<sup>21</sup>. Il n'est pas voyageur terrestre mais maritime, ce qui change radicalement sa condition humaine, humanité qu'il retrouve en touchant terre. C'est cette terre nouvelle qui fera de lui un voyageur au sens indiqué plus haut, observateur attentif et curieux. Or la curiosité est comprise dans le champ sémantique de « peregrino » puisque sa forme adjectivale signifie curieux, rare (Covarrubias). Notre pèlerin est donc cet étranger qui entreprend un cheminement dans un espace curieux : « verás curioso y honrarás testigo » (tu regarderas curieux et témoin, tu honoreras) lui dit au v. 526 le vieux politicien de la montagne.

Les différentes appellations déterminent des fonctions étroitement liées à l'exercice et au sentiment d'être et en premier lieu d'« être-au-monde », pour reprendre l'expression de Jacques Garelli dans son analyse du phénomène de la création et du rapport de celle-ci à son spectateur ou lecteur :

C'est l'une des fonctions de l'œuvre d'art et singulièrement du poème de promouvoir cette expérience de restitution de l'individu au monde.<sup>22</sup>

Ce sentiment d'être-au-monde est immédiatement sensible dans l'assaut de la falaise ou, ensuite, dans l'escalade du balcon rocheux. Toute rencontre présuppose

---

<sup>15</sup> Paul Zumthor, *La mesure du monde*, Seuil, Poétique, 1993, p. 53.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>17</sup> *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611 : « El que sale de su tierra en romería a visitar alguna casa santa o lugar santo » (personne qui quitte sa terre en pèlerinage pour se rendre en une demeure sainte ou un lieu saint). Toutefois il ajoute pour définir le verbe « peregrinar » : « andar en romería o fuera de su casa » et là le sens s'élargit en admettant une acception non religieuse. D'ailleurs Maurice Molho opte pour ne pas traduire ce mot et propose la transposition « pérégrin » (*Sémantique et poétique...*, p. 35, note 4).

<sup>18</sup> Son origine « *viaticum* » désigne des provisions ou de l'argent permettant de pourvoir aux besoins du voyage et c'est donc une désignation métonymique.

<sup>19</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, p. 168 : « Demander, apprendre, découvrir sont des termes récurrents dans les récits des voyageurs de plus en plus fréquents du XII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles. [...] La nuance cognitive est si forte que le mot *chercher* au XVII<sup>e</sup> siècle finit par se substituer à *quérir*. »

<sup>20</sup> Voir P. Zumthor, *op. cit.*, p. 170.

<sup>21</sup> J. Beverley, *Aspects of Góngora's « Soledades »*, Purdue university Monographs, in *Romance Languages*, 1980, vol. 1, p. 28 : "The pilgrim enters a world that he must begin to master and recreate".

<sup>22</sup> *L'écoute et le regard*, in *L'entrée en démesure*, José Corti, 1995, p. 51-83 : p. 54.

un lien spécifique au sein de l'espace naturel, qui sert, comme nous l'avons vu, de lieu d'observation, en même temps que de révélation de soi et de l'autre et parfois sert de refuge, tel ce tronc creux d'un chêne vert placé en surplomb et de l'intérieur duquel l'œil du pèlerin (presque en position de prénatalité)<sup>23</sup> saisit, sans être vu, l'arrivée des filles et garçons de la montagne en un joyeux cortège : le regard réellement embrasse le spectacle qui se déroule sur quatre-vingts vers à l'issue desquels le pèlerin sort du tronc et se découvre (v. 266-270 puis 350-355) :

<p>D'un chêne qui l'a absorbé en sa cavité, le jeune emplissait son regard de beauté, et son ouïe d'harmonieuse métrique. [350-355] Renoncer au chêne prit moins de temps à l'étranger errant qu'il n'en fallut au garçon le moins las pour s'incliner sur la fine écarlate de sa belle tant aimée [...].</p>	<p>Caché dans le creux d'un chêne vert, le jeune homme contemplait la beauté et écoutait les cadences harmonieuses des filles de la montagne. [350-355] L'étranger errant sortit du chêne creux dans lequel il était resté pour regarder, avant même que le moins fatigué des montagnards eût fini de s'étendre sur la basquine de fine écarlate de sa belle bien aimée [...]</p>
---	---

La contemplation a commencé bien avant (au v. 240) alors que le pèlerin descend du balcon rocheux en compagnie du chevrier qui l'y a conduit, au matin. Durant cette marche, d'ailleurs, le jeune pèlerin est en train d'admirer silencieusement son guide (« bajaba (entre sí) el joven admirando » v. 233 : il descendait en l'admirant dans son for intérieur). Il se retrouve ensuite seul dans le tronc creux, obéissant au réflexe de se cacher, mais surtout, poétiquement, à l'impératif du regard libre<sup>24</sup>. Ce sont deux types de visions différentes et dans la seconde, le lecteur jouit du spectacle avec le personnage, de façon totalement libre et secrète. L'objet de la contemplation n'est pas autre chose que l'objet poétique ultime du discours, mis en abyme dans le regard du pèlerin. On comprend que le cheminement de celui-ci concorde avec l'expérience poétique du narrateur-poète Góngora de sorte que le « sentiment d'être » du premier s'entend comme « l'être poète » du second. D'ailleurs, précisons que les vers introductifs de ce long poème établissent une équivalence entre les pas du pèlerin et les vers inspirés par la Muse au poète :

*Pas de pèlerin errant sont tous les vers que m'a dictés une douce Muse  
en cette solitude confuse, les uns égarés et les autres inspirés.*<sup>25</sup>

## La rencontre avec les autochtones : le guide, la collectivité, l'alter ego

La rencontre dans tous les cas a lieu sous forme d'un accueil et de propos avenants, le contact s'établissant de manière immédiate et facile. Les habitants de l'île mènent une vie champêtre, pleine d'activités rurales, agriculture et élevage, mais aussi d'occupations ludiques et artistiques réunissant jeux sportifs, musique, chants et danse. C'est pourquoi ils se rapprochent d'une Arcadie qui se serait

<sup>23</sup> M.-C. Zimmermann interprète ce chêne comme signe créateur et souligne très justement le pouvoir « multiplicateur » qu'exerce le pèlerin « au cœur de la médiation poétique », art. cit., p. 58.

<sup>24</sup> Robert Jammes dans son édition des *Soledades*, Castalia, 1994, explique cette attitude en arguant du code socio-moral de la bienséance : il ne sied pas qu'un beau jeune homme aille à la rencontre de jeunes filles tant qu'elles ne sont pas en compagnie d'hommes habituellement admis dans leur entourage, n. 268, p. 252.

<sup>25</sup> Ce sont les quatre premiers vers de la dédicace au duc de Béjar : « Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa / en soledad confusa, / perdidos unos, otros inspirados », *Soledades*, éd. cit., p. 71.

affranchie des histoires sentimentales larmoyantes, généralement traitées au moyen d'une gamme inventive de quiproquo, déguisements, travestissements suivis des nécessaires révélations. Une totale harmonie baigne cette société dans un moment de rassemblement en vue du mariage de deux jeunes gens de la montagne, rassemblement qui a des airs de pèlerinage dans la mesure où tous entreprennent un déplacement solennel plein d'un esprit de célébration qui se manifeste chemin faisant. Filles et garçons se meuvent dans un enthousiasme – au sens étymologique de « transport divin » –, qu'ils expriment naturellement, semble-t-il, par la danse et la musique ; et, en effet, un souffle de divinité païenne enveloppe les objets regardés et « poématisés » ; les êtres mythologiques sont convoqués constamment par la voix poématique pour évoquer la grâce de ces habitants des montagnes et leur osmose chorégraphique et lyrique avec la nature : v. 233-259 et plus loin v. 540-590.

La marche nocturne du pèlerin le rapproche de la lumière qui a été son repère dès le début, et qui s'avère être le feu des chevriers dont le chien redoutable signale aussi l'arrivant ; à son aboiement menaçant succède la salutation des chevriers simples et sans méfiance (vers 84-93) :

<p>Le chien, vigilant déjà, appelle le marcheur tout en le faisant fuir, et la lumière qui de loin avait semblé petite, est maintenant si [proche qu'il y voit brûler un robuste chêne, et les lointains papillons devenus des [cendres. Enfin le jeune homme arriva, et fut salué sans grandiloquence, sans élégants [discours des gardiens de chèvres qui s'offraient en couronne à Vulcain.</p>	<p>Le jeune, s'approchant de la lumière, les chiens vigilants de la cabane, aboyant pour le faire fuir, l'attirent vers l'auberge, et il voit alors que la lumière qui de loin lui avait paru petite est de près un feu si grand qu'il s'y consume un chêne, qui se défait en cendres qui ressemblent aux papillons qu'attire la lumière. Le jeune homme arriva enfin et fut salué avec simplicité et sans cérémonie par les chevriers qui formaient un cercle autour du feu.</p>
--	---

L'auberge est appréciée pour sa générosité rustique et protectrice (vers 106-116) :

<p>Ah ! auberge toujours bienheureuse! En toi l'Ambition, cette dévoreuse de vent, n'a pas sa demeure, ni ce [vice] dont le serpent d'Égypte est [l'aliment ; ni celui qui, tel un sphinx bavard, montrant d'abord une forme humaine et cachant un corps de fauve mortel, contraint désormais Narcisse à dédaigner l'[image] des sources pour [rechercher l'Echo;</p>	<p>Cabane bienheureuse, ni l'Ambition, avide de vent, ni l'[Envie] qui se nourrit d'aspics égyptiens, ni ce sphinx bavard [orgueil], qui dissimulé au début sous un visage humain est ensuite fauve mortel qui détourne aujourd'hui Narcisse des fontaines où il se mirait et lui fait préférer les échos flatteurs ;</p>
---	---

Son évocation renvoie à la tradition de louange de la campagne et du mépris de cour (*Alabanza de aldea y menosprecio de corte*) qui, comme on le sait, a des racines antiques mais connaît, en Espagne, un renouveau plein de spiritualité chrétienne et néo-stoïcienne, au cours de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>. Le poème rend grâce ensuite (v. 117-133) à la sincérité toute villageoise avec laquelle la « cérémonie profane » – de l'accueil, s'entend –, distingue ce monde de celui de la cour que corrompent l'adulation, la superbe, le mensonge, autant de vices

<sup>26</sup> Voir à ce sujet, Robert Jammes, *La obra poética de Góngora*, Castalia, 1987, p. 95 sq.



entretenus par la recherche des faveurs, qui s'est accrue en ce début du XVII<sup>e</sup> siècle et dont Góngora a une expérience personnelle.

Les modalités de la rencontre confrontent le pèlerin à des expériences subjectives qui sollicitent de diverses façons sa sensibilité, sa réceptivité, la perception de son être à travers l'autre et modulent son double sentiment initial « de différence et d'absence », que J. Beverley analyse comme le résultat d'une violation brutale<sup>27</sup> : le guide – dont la fonction est éminemment visuelle puisqu'il emmène le pèlerin dans la contemplation du paysage et de ce qui s'y passe – devient lui-même objet regardé par le pèlerin qui décèle en lui les marques du dieu Pan et de Mars (vers 233-236) :

Le jeune homme descendait admirant (en [secret], Pan dissimulé en guerrier ou Mars en [berger, dans le chevrier [...]	Le jeune homme descendait de la montagne admirant à part soi le chevrier, (en qui, lui semblait-il, Pan dieu des bergers se dissimulait transformé en Mars ou Mars, dieu de la guerre, à demi changé en Pan)
---	--

Il interroge ainsi dans cet être mi-berger, mi-guerrier, deux dispositions humaines fondamentales, deux savoirs et deux techniques qui structurent la société. Ce berger renvoie à un archétype complexe où triomphent la beauté sauvage un rien diabolique (Pan a des petits sabots de caprin et des cornes), en prise avec les forces telluriques, et la pulsion irréprensible de découvreur, de conquérant, qui habite l'homme. À côté de cela, la collectivité des montagnards, comme nous l'avons vu, est régie par une dynamique dionysiaque qu'elle semble tenir de son *habitus* rustique (sauvage, en fait, comme le souligne M. Molho)<sup>28</sup>, en contact avec les créations – fruits et animaux – de la terre. Vers 237-259 :

[...] le chevrier, qui avec savante éloquence entama un discours, quand, rémora de ses pas, son oreille fut suspendue à la douceur d'un mélodieux instrument, que pinçait une montagnarde près d'un arbre, au bord d'un ruisseau muet d'avoir trop [gémi, qui faisait taire ses ondes, quand il ne les [arrêtait pas. Une autre avec elle, fille des montagnes, unissait à l'humain cristal le liquide par le bel aqueduc d'une main, plus éclatante que celui-ci le et au premier [égale. De la verte rive, une autre porte les plus belles roses et les lys à ses cheveux, et soit pour sa beauté soit pour son éclat, la voici tantôt rayonnante Aurore, tantôt [Soleil fleuri. Une autre encore frappe, ingénieuse, de ses	Lequel [chevrier] avec art avait commencé à parler savamment, quand son oreille fit obstacle à ses pas, doucement accaparée par un mélodieux instrument à cordes dont s'accompagnait une montagnarde, appuyée à un arbre planté près d'un ruisseau, rauque à force de se plaindre et muet alors, pour ne pas l'interrompre en son chant, quand il n'arrêtait pas son cours pour pouvoir l'écouter. Une autre montagnarde était avec elle, en train de se laver le visage avec une de ses belles mains dont la blancheur égalait celle du visage mais était beaucoup plus pure que le cristal de l'eau. Une autre passait les plus belles roses et les plus beaux lys de la rive verdoyante du ruisseau à ses cheveux, ressemblant par sa beauté à une aurore pleine de rayons, o pour la variété des couleurs, à un soleil plein de fleurs. Une autre qui s'était ingénieusement fabriqué des castagnettes avec de l'ardoise
--	--

<sup>27</sup> J. Beverley, art.cit., p. 29-30 : "Like his doubles Cadmus and Ganymède, the pilgrim bears within himself a new sense of *difference* and *absence*, a psychic division into opposing or perverted terms: "– naufrago y desdenado sobre ausente". Jupiter [who abducted Europa] is the figure of a mature man, the father-procreator, the pilgrim, the adolescent who has been violated, who has discovered his loss of innocence [...]. His tears and cries are the expression of the violence he feels within himself".

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 44-45.

[doigts blancs de noires ardoises, et je doute que les rochers eux-mêmes l'écoutent [impassibles. Au son de ce rustique instrument sonore, en un lascif mouvement mais avec un regard honnête, une autre en dansant met en émoi la prairie.	noire, les faisait claquer entre ses doigts blancs avec tant d'habileté qu'elle eût même donné envie de danser aux rochers. Au son de ce rude et bruyant instrument, une autre avec des mouvements lascifs mais des yeux honnêtes, appelait en dansant celles qui étaient dans la prairie.
--	--

Cela n'empêche pas que l'œil et la voix poématiques accomplissent une œuvre de type apollinien en saisissant le volume des corps, en procédant à une conversion de la nature musicale en une nature plastique<sup>29</sup>. Mais au tiers du poème, le pèlerin dans un long moment d'écoute se retrouve en tête-à-tête avec le vieil homme, appelé « *político serrano* », politique de la montagne<sup>30</sup>, qui est une mémoire historique, et remplit en quelque sorte la fonction de miroir du pèlerin, en étant une espèce *d'alter ego*, ou d'image inverse en raison de l'âge opposé. La rencontre avec le politique de la montagne a lieu juste après que le pèlerin est sorti du tronc creux du chêne<sup>31</sup>, pour saluer le groupe qu'il a contemplé ; le politique ne fait pas l'objet d'un portrait préalable ; la saisie soudaine qu'en fait le point de vue narratif, nous montre ses yeux en larmes, au v. 364, car il a reconnu en la personne du pèlerin un naufragé. Et son long discours sur la navigation et la conquête du Nouveau Monde qui occupe presque cent quarante vers (v. 366 à 502) se clôt avec cette même vision du visage en larmes, v. 503-506, épilogue par lequel le poète réintègre sa voix narratrice sans partage. Voyons le texte des vers 360-365 et 503-506 (épilogue) :

Pleins de larmes, ses yeux tendres reconnaissant les traces de la mer dans son [habit (car l'ardent Soleil n'avait pu boire les marques azurées qu'elle laisse à jamais) le politique montagnard,	Alors un vieux à l'air grave, politicien de la montagne, avec les yeux pleins de larmes et de tendresse, parce qu'il avait reconnu dans son habit les indices du naufrage (car le soleil, bien qu'ayant séché, ses vêtements n'avait pu effacer les taches d'un bleu
--	---

<sup>29</sup> « La belle apparence des mondes du rêve, que tout homme sait créer en artiste accompli, est le fondement de tous les arts plastiques, comme aussi [...] d'une large moitié de la poésie », F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, éd. Gonthier, Médiations, Paris, 1964, p. 18. Ceci est d'autant plus valable quand la poésie exploite une plasticité qui fonde son caractère visuel, ce qui est le cas à l'époque où la poésie « peint », aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en particulier (comme y insistent les études sur *l'ut pictura poesis*, voir en particulier Rensselaer W. Lee). La toute-puissance du regard est posée par Góngora comme principe créateur dans cette *Première Solitude*. On pourrait réfléchir à la hiérarchisation des « arts » opérée par Góngora, qui décrit par le plastique l'harmonie musicale en ses effets chorégraphiques et orphiques. La musique non imitative ne peut qu'accompagner les images mais ne peut se réduire à leur mode concret de représentation (voir Nietzsche, *op. cit.* p. 104-107). Cependant on peut poursuivre à partir d'une position de lecture métapoétique et écouter la musique des vers que Góngora produit par sa composition poétique ; ainsi l'objet du texte (de la compréhension intellectuelle) apparaît de nature visuelle mais on n'y accède que par une « écoute » qui peut-être (en partie) est en marge de l'entendement ; cet état supra-intellectif ou infra-intellectif serait requis et obtenu du fait de la déstructuration des phrases qui sollicite une capacité autre que la faculté rationnelle convoquée dans la démarche d'élaboration -compréhension induite par la syntaxe conventionnelle.

<sup>30</sup> César Oudin traduit « politique » ; Covarrubias définit : « urbano y cortesano », l'homme de la ville, de la cour qui, par extension, a de l'urbanité et connaît les règles de la société ; cela dessine une entité fonctionnelle fondée sur l'oxymore.

<sup>31</sup> Il ne semble donc pas exagéré de parler de sa posture prénatale dans ce chêne, comme il ressortira de ce que nous dirons de ce nouveau personnage.

<p>chenu, dit avec gravité : [...] [épilogue]  Là-dessus, à son discours, le prolix  montagnard mit fin, le noyant  dans des soupirs plus forts et des larmes  plus abondantes  que le vent qui avait dispersé sa fortune,  que les flots qui avaient englouti son fils.</p>	<p>profond que la mer laissera toujours) parla  de cette façon : [...] [épilogue] Le  montagnard interrompit à ce point son  prolix discours noyant le reste dans des  soupirs et des larmes plus violents que le  vent qui fit couler son bien et plus  abondants que les flots qui engloutirent  son fils.</p>
--	--

Ce politique de la montagne est le seul personnage qui instancie la première personne, en tant qu'auteur d'un énoncé dont il prend en charge l'énonciation quand il s'adresse au pèlerin<sup>32</sup> : « de firmes islas no la inmóvil flota / en aquel mar del alba te describo » (v. 481- 482 : Je ne te décris pas l'immobile flotte des îles de terre ferme dans cette mer d'Orient). Et il le fait au présent (de l'indicatif) qui, nous dit Maurice Molho, est la demeure temporelle du moi et d'une pensée opérative, constructrice du langage<sup>33</sup>. Par ailleurs, avec ce discours, suivant la distinction entre le dramatique et le narratif, on passe à la modalité de la mimesis la plus « pleinement imitative », suivant Aristote<sup>34</sup>. Il est donc le seul à s'exprimer par la personne exclusive et privilégiée du poète, qui dit « Je » en une seule occasion (au v. 252 « dudo » (je doute) en émettant une réserve à valeur rhétorique pour insister sur le charme orphique exercé par la musique rustique des montagnardes)<sup>35</sup>. Le vécu du vieux naufragé qui, ayant tout perdu – sauf, paradoxalement la marque de son urbanité – a dû réinventer une existence sur l'île, fait de lui un double du pèlerin mêlé d'une instance paternelle<sup>36</sup> ; ou disons plus justement que ce politique, par l'antériorité de son expérience inscrit le pèlerin dans une historicité et substitue à la singularité que celui-ci figurait jusque-là, la pluralité de l'espèce instituée dans la dimension temporelle de la perpétuation : en quelque sorte, le vieux naufragé neutralise la solitude du jeune pèlerin, si l'on admet que « solitude » peut s'entendre de diverses façons et que la situation de naufragé, quel que soit le type de naufrage, maritime ou intime, induit un sentiment de solitude<sup>37</sup>. Cela est d'autant mieux perceptible dans son discours qui dépasse l'anecdote individuelle pour donner à voir une représentation de la Conquête, si générale et distanciée que l'histoire se trouve hissée au rang de mythe, avec cette dimension révélatrice didactique que les mythes tirent de leur

<sup>32</sup> Ce qui est la position la plus similaire à celle de la voix narrative ou poématique. Plus loin la première personne référée à ce vieil homme réapparaît dans les adjectifs possessifs ou les pronoms compléments de 1<sup>ère</sup> personne : v. 516, 520, 525, 529, et également de 4<sup>ème</sup> personne v. 521, 527, mais plus dans une fonction verbale déclarative.

<sup>33</sup> Dans *Sistemática del verbo español*, Gredos, 2 volumes, I, p. 195. Précisons que ni dans les chœurs ni dans les vœux des douze paysannes (893-943) n'apparaît de locuteur singulier : ce sont des discours adressés à un allocutaire où est mise en œuvre la fonction phatique du langage, par le biais des impératifs et des subjonctifs énonciateurs de souhaits, mais d'où le locuteur est absent, implicite, ne faisant pas l'objet de son propre discours ne serait-ce que par un verbe d'énonciation.

<sup>34</sup> Gérard Genette, *op. cit.* : « Frontières du récit », p. 52.

<sup>35</sup> On peut considérer ce partage de la 1<sup>ère</sup> personne comme signe d'analogie entre ce vieil homme et le poète, bien que, comme le dit M. Molho, il existe deux plans parallèles sur lesquels est construit le concept *pasos-pas/ versos-vers*, suivant lequel « *pasos* est le fait du protagoniste [et] *versos* est le fait du poète », de telle sorte que « s'opposent et s'identifient au départ la créature et le créateur », in *Sémantique et poétique*, p. 53.

<sup>36</sup> Au vers 516, le vieux montagnard appelle « hijo » le pèlerin ; cette apostrophe a beau être courante, elle n'en reflète pas moins la reconnaissance d'une différence d'âge et l'aveu d'un regard affectueux sinon familial.

<sup>37</sup> Nous ne pouvons qu'adhérer à la lecture que M. Molho donne de « solitude » comme équivalent de « selva » forêt et « silva » (forme poétique) dans *Sémantique et poétique*, en particulier p. 44-48 ; voir aussi sur la solitude circonstancielle du pèlerin, *op. cit.* p. 52.

sacralité<sup>38</sup>. Ce personnage parle comme la voix poématique dans la diégèse ; or quand il est imitation parfaite, le discours « n'est plus une imitation, c'est la chose même »<sup>39</sup>, la distance entre voix du poète et voix du personnage se trouve considérablement réduite. Le politique de la montagne devient une des modalités poématiques du dire l'être-au-monde. En effet il brosse un rapide historique de la navigation, à partir d'un hommage à la puissance de l'aimant et à l'invention de la boussole ; puis il évoque les argonautes, pionniers héroïques, à qui il oppose les « conquistadores », les conquérants du Nouveau Monde pilotés par la convoitise, sans oublier les navigateurs qui bravèrent toutes les peurs et les croyances en traçant vers l'Orient et vers le Pacifique les routes maritimes grâce auxquelles l'homme allait maîtriser tout l'espace de la terre (Vasco de Gama et Magellan). Cette prise de parole d'un narrateur – dont la fonction est de renverser la mise en abyme narrative qui, jusque-là, structurait le poème, en faisant irruption dans la sphère spatio-temporelle du réel par le biais du présent<sup>40</sup> – rend présent *ipso facto* le « tu », l'allocutaire, c'est-à-dire le pèlerin, qui, par ailleurs, de façon brève mais indéniable se confond avec le lecteur, cet œil qui visite l'île en suivant le chemin dessiné par les vers<sup>41</sup>. La relation interlocutive ainsi posée établit du même coup le lien entre la fiction poématique et la réalité (réfèrent réel). Cet être qui dit « je » communique, grâce à la sincérité consubstantielle à la personne verbale de rang 1, le sentiment d'un témoin historique et, déplorant une conquête menée sous l'égide de la « codicia » (la convoitise)<sup>42</sup>, il est le héraut d'une terre belle et hospitalière où il a été désigné chef de tout le groupe des montagnards. Le plan du poète et celui du protagoniste pèlerin (pour reprendre les termes de M. Molho) se touchent en un point, par le biais de ce politique de la montagne disant « je ».

Dans la fresque historique dressée par le politique de la montagne, on remarque une attention particulière accordée aux littoraux, aux îles et aux imbrications de mer et de terre les plus remarquables qu'offre le globe, d'après les connaissances cartographiques et maritimes de l'époque<sup>43</sup>, et qui témoigne d'une

<sup>38</sup> M. Eliade, *Aspects du mythe*, Idées, NRF, Gallimard, 1963 : p. 15, 21 par exemple. Cela n'est pas en contradiction avec le caractère universel de la mimesis poétique.

<sup>39</sup> Genette, *op. cit.*, p. 50 et 56.

<sup>40</sup> Voir l'analyse de R. Jammes qui définit ce discours comme « ingerido en la trama de la *Soledad Primera* » (inséré dans la trame) ; « constituye una verdadera epopeya –corta pero extraordinariamente densa– de los descubrimientos y conquistas ultramarinas que marcan el principio de la edad moderna », « Historia y creación poética. Góngora y el descubrimiento de América », in *Hommage à Claude Dumas. Histoire et création*, textes recueillis par Jacqueline Covo, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 53-66 : p. 53. Le critique souligne avec quel génie poétique Góngora évoque en quelques vers, sans recourir à un seul toponyme ou patronyme contemporain, les derniers grands moments de la navigation (dont l'accès au Pacifique par l'Isthme de Panama en 1513, l'exploration des côtes du Pacifique et des archipels océaniques), sans que cette évocation soit une interpolation artificielle puisque les deux personnages qui se retrouvent face à face la justifient pleinement, *ibid.* p. 54, 57.

<sup>41</sup> Cela est bien entendu en rapport avec les vers initiaux de la *Soledad* : « Pasos de un peregrino son errante/ cuantos me dictó versos dulce Musa, / en soledad confusa / perdidos unos, otros inspirados » où pas et vers désignent identiquement le geste créateur (Voici les pas d'un pèlerin errant qui sont autant de vers /qu'en confuse solitude/ me dicta douce Muse, / les premiers égarés, inspirés les seconds).

<sup>42</sup> Ce jeu autour de la 1<sup>ère</sup> personne, qui donne à la perspective narrative une complexité particulière due à la spécificité de cette personne verbale en poésie, n'est pas perçu par la critique contemporaine ; ainsi Salcedo Coronel, indigné de l'assimilation faite entre conquête et convoitise, s'en prend directement à Góngora. Dámaso Alonso, qui le cite, réduit la question en analysant comme pur jeu rhétorique toute cette évocation, D. Alonso, *op. cit.*, vol. V, p. 609-611. Pour R. Jammes, « Góngora impone al discurso del serrano una « filosofía », art. cit., p. 55.

<sup>43</sup> Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les cartographes dessinent la globalité du monde : par exemple, Battista Agnese avec son *Atlas Nautique*, Venise, ca 1543 (Bibliothèque Nationale, Paris) ou Oronce Fine, *Recens et integra orbis descriptio*, Paris, 1534-36, (BNF) où le globe est reproduit en forme de cœur. Gérard Mercator invente la projection cylindrique sur plan et met au point une Mappemonde plane en 1569, sans compter son *Urbis terrae compendiosa descriptio* où figure le globe en deux parties (1587) ; le flamand Jodocus Hondius en 1597 élabore un globe.

sensibilité à la beauté troublante des paysages de limites que sont les côtes. Certes le référent historique explique ces mentions mais il nous revient de les souligner, afin de mettre en évidence, en traitant le sujet qui nous occupe, l'élaboration toute spécifique d'une mise en abyme du phénomène « île », pour son intérêt autant géographique qu'esthétique, mis à profit poétiquement par une voix insulaire.

Ainsi imaginant le premier navire, le vieil homme nous fait embrasser en une vision aérienne vertigineuse deux littoraux séparés par une vaste mer : « ce monstre marin, aux écailles de hêtre robuste, introduisit plus d'armes, sur les plages que sépare l'immense mer, que n'introduisit de feu et de troubles le bois du cheval grec dans l'enceinte de la phrygienne Troie » (v. 374-378). Moyennant un rapprochement entre la minuscule aiguille de la boussole et les immenses parcours aventureux qu'elle a permis de réaliser aux bateaux à voile (appelés « arbre ailé » ou « volant »), voici ce qu'il dit, v. 393-396 :

En se fiant à cette dure et attirante aimante  
du Nord, il n'est pas de cap tumultueux que le chêne ailé ne double,  
ni d'île qui, à ce jour, à son vol<sup>44</sup> se dérobe.

Là encore l'œil scrutateur qui survole l'Océan à l'affût du moindre îlot symbolise la puissance d'une volonté, d'un appétit féroces. Et par une prodigieuse inversion du rapport, quantitatif et visuel, de la terre à la mer, la Méditerranée se retrouve changée en une île d'eau parmi l'étendue de terre lors des expéditions respectives des Argonautes et d'Énée, v. 399-402 : « Tous deux, Tiphys et après lui Palinure, naviguèrent, mais sur une seule et unique mer, que la terre avait transformée en pièce d'eau, dont l'une et l'autre colonnes, clefs d'Alcide, ferment le fameux détroit ». Vient ensuite la représentation de l'isthme de Panama, toujours en une vue panoramique qui déploie de vastes paysages marins, sans doute inspirée par les cartes de l'époque dont les seuls tracés n'auraient cependant pas suffi, sans la langue poétique puissamment visionnaire de Góngora, à restituer ce qui évoque pour nous, habitants du XXI<sup>e</sup> siècle, des vues aériennes : v. 419-429 :

Puis en dépit des flèches, volantes vipères  
lancées par les Karibs,  
ombre faite au Soleil, poison jeté au vent,  
ses drapeaux [de la convoitise] toujours glorieux,  
toujours flottants, défirent les Lestrygons,  
bêtes ailées que l'isthme avait armées  
de centaines de plumes:  
isthme qui divise l'Océan,  
et qui empêche la tête de ce cristallin serpent,  
couronnée par l'étoile du Nord,  
de rejoindre sa queue, dont les écailles sont,  
au Sud, éclairées par d'antarctiques étoiles.

Ou encore le détroit de Magellan, montré comme une mécanique miniature et mobile, dans l'expression « charnière étroite qui prend deux océans, pour, dans son fugitif argent, n'en faire qu'un » (v. 472-474). Enfin l'Orient épicé, où le vieil homme a fait naufrage, apparaît comme une forêt (v. 491-496) :

---

<sup>44</sup> Nous traduisons par « vol » le mot « vuelo » qui s'inscrit dans l'isotopie de l'air à l'instar de « roble con alas » (chêne ailé) ; Góngora réalise ici une synthèse du terrestre, du marin et de l'aérien, en faisant triompher ce dernier élément, insistant ainsi sur l'élévation en ce qu'elle a de céleste, subtile et prodigieux.

La forêt divisée en îles rares,  
fragrante productrice de cet arôme  
qui, après une difficile traversée de l’Égypte,  
bien tard par le Nil arriva jusqu’aux bouches  
et de là plus tard encore à la gourmande Grèce,  
non comme clou aromatique mais comme aiguillon des appétits,  
car tant que Rome en ignore l’existence,  
il y eut un Caton modéré et une chaste Lucrece [...]

Ces îles, le vieux politicien désire les oublier avec le malheur qu’elles signifient pour lui ; cependant la prétérition lui permet d’évoquer des splendeurs qui le fascinent encore, des années après son naufrage (v. 481-490) :

L’immobile flotte ne te décrirai pas des îles de terre ferme  
qui jonche la mer d’Orient,  
dont l’abondance si belle, sans lascivité aucune,  
agréable et variée simulait,  
dans les rochers des blanches vasques de l’Eurotas,  
les virginales chasseresses nues,  
baignant leurs élégants corps de marbre de Paros<sup>45</sup>  
ou d’ivoire lisse,  
si bien qu’Actéon lui-même s’y serait laissé prendre.

Le politicien de la montagne vient d’une mer située en Orient, en Asie mais l’île sur laquelle il est et parle, l’île de la fiction des *Soledades*, ne renvoie à aucune localisation précise ; c’est la configuration géographique même, qui intéresse ici, en tant qu’elle fonde une catégorie de lieu qui se définit par sa séparation du reste de l’habitable, et qui en tant qu’elle se conçoit comme espace de *l’ailleurs*, *hors de*, a un haut rendement imaginaire et poétique<sup>46</sup>. L’île, on le perçoit bien, ouvre un imaginaire apte à cristalliser une aspiration à l’idéal, ce qui n’est pas sans rappeler la représentation médiévale du Paradis, une île que l’on situait non loin de l’Irlande et qui peu à peu (à mesure que l’on explorait les terres et les mers du nord) a été repoussée vers le pôle arctique : c’était la Thulé qui figure encore près de l’Islande sur la *Carta Marina* d’Olaus Magnus en 1539. L’île est donc plus qu’un lieu de fiction : elle est une conception du monde et de l’être au monde et *a fortiori* de la représentation de cet être au monde, qui passe par un langage spécifique. C’est pourquoi le politicien de la montagne invite et guide le pèlerin, après lui avoir exposé son historique de la navigation et de la Conquête chargé de philosophie morale.

---

45 Il s’agit du très réputé marbre de l’île grecque de Paros, invoqué en harmonie avec l’ensemble des références mythologiques grecques et particulièrement ici pour exprimer la blancheur des compagnes de Diane, dans cette évocation des îles Philippines.

46 L’espace insulaire a un fort rendement dans la représentation littéraire ; malgré la différence du propos, on ne peut s’empêcher de penser aussi à l’épopée sur laquelle Gracián construit son *Criticón* (1651-1657), vaste critique philosophique et religieuse du monde humain à caractère allégorique, entreprise à travers un binôme dialectique et didactique composé du jeune Andrenio sur l’île de qui le vieillard Critile échouera après avoir été jeté à la mer : l’existence du jeune, figurée par une trajectoire maritime et terrestre, est guidée par le vieil homme qui, en lui montrant les vices et les faiblesses, lui enseigne la prudence, le mépris du monde et la voie du salut.

## De l'île à la poésie du renouveau

L'aventure s'inscrit explicitement, dès le début du poème (vers 1-10), dans la période du renouveau printanier, la saison fleurie, qui se lit comme recommencement inexorable à l'intérieur du cycle de la nature :

<p>C'était de l'année la saison fleurie, où le voleur contrefait d'Europe (deux demi-lunes pour armes à son front et le Soleil entier pour sa rayonnante chevelure) — Brillant honneur du ciel, dans des champs de saphir broute les [étoiles—, quand celui qui, plus digne de remplir la [coupe de Jupiter que le fils de l'Ida, naufragé, dédaigné, et absent, de larmoyantes et douces plaintes d'amour dit à la mer, qui compatissante, [de] ce lamentable pleur [fit] pour les ondes et pour le vent un autre mélodieux instrument d'Arion.</p>	<p>C'était la saison fleurie de l'année, pendant laquelle le taureau céleste, qui servit de masque pour l'enlèvement d'Europe, — brillant honneur du ciel, avec son front décoré par la demi-lune de ses cornes et sa chevelure qui se confond aux rayons du soleil — fait son apparition dans les champs de saphir en même temps que le soleil, éclipsant les étoiles, quand un jeune homme plus digne que Ganymède d'être le sommelier de Jupiter, naufragé et de surcroît, dédaigné et séparé de sa bien aimée, se plaignait à la mer de son amour malheureux : et l'Océan ayant compati avec lui, son lamentable gémissement apaisa les ondes et apaisa le vent comme l'eût fait une seconde lyre d'Arion.</p>
--	--

C'est le moment privilégié où l'homme assiste à une sorte de recréation de son milieu familial, nouvelle vie de laquelle il participe pleinement.

Au risque de sembler tirer anachroniquement le poème gongorin vers une analyse trop moderne, nous avons trouvé, sous la plume de ce philosophe-poète qu'est J. Garelli, un outil descriptif de la création poétique, en particulier, qui s'adapte avec pertinence à l'expérience de lecture par laquelle nous sommes amenée à réfléchir sur la *Première Solitude*<sup>47</sup>. *L'écoute et le regard* présente une analyse de la création artistique dont la validité est sinon atemporelle du moins pluriséculaire. Dans le spectacle verbal, poématique, qui s'offre à nous dans cette *Première Solitude*, la présence de l'œil (du pèlerin) peut se comprendre comme expression (présence explicite) de la mise en condition sensorielle et conceptuelle préalable à ce que Garelli nomme « une métamorphose à rebours du Monde »<sup>48</sup> moyennant l'expérience du « passage », qui est de nature sensible, conceptuelle et ontologique à la fois, et que le philosophe décrit en s'appuyant, entre autres, sur la phénoménologie. Il s'agit du passage « d'une dimension préindividuelle de l'être et de la pensée à sa formation en individuations singulières » moyennant que l'artiste ou le poète se laisse envahir par l'énigme d'un monde qui le pénètre, le traverse, l'englobe<sup>49</sup>. Le geste créateur fait apparaître « une structure conjointe d'être et de pensée selon laquelle le moi et les choses individualisées s'effacent [...] devant la manifestation d'une autre sorte de présence »<sup>50</sup>. Ne peut-on pas transposer la description de cette expérience au mode de pensée et de perception gongorin et nous demander à quoi procède la *Première Solitude* si ce n'est à « promouvoir cette expérience de « restitution » de l'individu au Monde »<sup>51</sup>, en incarnant celle-ci de

<sup>47</sup> Jacques Garelli, *L'écoute et le regard*, in *L'entrée en démesure*, José Corti, Paris, 1995, p. 51-83. L'auteur évoque bien sûr le rôle actif du récepteur de poésie, *ibid.*, p. 56, par exemple.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>49</sup> Selon les termes de J. Garelli, *id.* p. 56.

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 54.

façon spectaculaire dans son personnage « relais » ou « embrayeur »<sup>52</sup> qu'est le pèlerin ?

Les ressources intellectuelles fournies par la réflexion de Garelli nous semblent compléter d'autres données essentielles à la lecture des *Solitudes* et qui constituent, comme le pose Maurice Molho, l'univers culturel de Góngora<sup>53</sup> : le principe d'imitation qui préside à la création, la formulation de concepts (*concepto*)<sup>54</sup> et la conception du nom en vigueur à l'époque classique<sup>55</sup> dans une pensée mimétique abstraite dont les objets sont des « universaux ». Mais à côté de cette si pertinente analyse proprement linguistique du processus d'élaboration des *conceptos*, il n'est pas interdit de se pencher sur le phénomène de la création, comme attitude plus philosophique ou ontologique qui suppose nécessairement chez le poète une impulsion, que l'on peut appeler Muse, don, disposition naturelle et ne peut se réduire à la masse des savoirs théoriques, conceptuels et techniques. Ce qui nous frappe dans la *Première Solitude* c'est la présence de la Nature comme paysage qui n'a sans doute jamais été dit de cette façon<sup>56</sup>. On a beau rapprocher la *Première Soledad* d'une pastorale, la similitude est davantage le fait des personnages rustiques (et néanmoins parfaits) que de la représentation de la nature proprement dite<sup>57</sup>.

Par ailleurs l'élaboration des concepts n'est pas toute la spécificité de cette *Solitude*. Et sa puissante emprise intellectuelle et esthétique sur le lecteur vient peut-être moins de l'incorporation systématique d'éléments mythologiques – auxquels est dévolue une fonction signifiante telle que la mythologie finit par être une modalité du voir et du dire poétiques – que de l'organisation syntaxique de la phrase, qui, véritablement, en même temps qu'elle impose au lecteur une attitude spécifique, imprime une image conceptuelle des objets et du monde dont elle redessine l'« être », en modifiant notre mode de saisie et donc de compréhension.

C'est sur cette phrase que nous voudrions donc nous arrêter pour la mettre en rapport avec l'insularité de la situation, des personnages, du monde représenté, c'est à dire l'objet même de cette phrase.

---

<sup>52</sup> Nous empruntons l'épithète à Philippe Hamon, art. cit. : p. 122-123.

<sup>53</sup> Maurice Molho déplore que « tout se passe comme si les critiques contemporains s'efforçaient d'introduire Góngora dans un univers de pensée qui n'est pas le sien, mais le leur propre [...] » au mépris des « [problèmes] de l'imitation et des conditions de l'imitation » au XVII<sup>e</sup> siècle, *Sémantique et poétique*, p. 10-12.

<sup>54</sup> « Cette activité consiste, selon Gracián, à concevoir (d'où le nom de *concepto* qu'on donne en espagnol à l'opération et au produit mental qui en résulte) des correspondances entre les objets idéels que la pensée manipule et organise en elle, ce dont l'effet est de construire des ensembles mentaux fondés sur l'analogie des objets en cause », M. Molho, *Sémantique et poétique*, p. 14.

<sup>55</sup> Telle qu'elle est énoncée par fray Luis de León : « [le nom] est la chose même qui se nomme non en l'être réel et véritable qui est le sien, mais en l'être que lui confèrent la parole et l'entendement. [...] si bien que la chose qui est en soi vérité devient dans le langage *image de vérité* », *De los nombres de Cristo*, cité par M. Molho *op. cit.*, p. 11-12 (nous soulignons).

<sup>56</sup> Voir D. Alonso, *op. cit.*, vol. V, p. 297 sq : le critique met en évidence de façon très juste une esthétique inédite mise en œuvre par les choix lexicaux, rhétoriques et stylistiques; cependant pour lui l'art gongorin implique une absence totale d'émotion humaine, tout tient à une rétine ultrasensible, ce qui pour nous est paradoxal. Cette sensibilité est l'émotion !

<sup>57</sup> À cet égard, on peut adhérer en partie à l'opinion de K. Vossler pour qui la représentation bucolique comble une aspiration à la beauté mais ne traduit pas une lassitude de la cour, *La poesía de la soledad en España*, trad. Ramón de la Serna y Espina, Buenos Aires, Losada, 1946, p. 149, cité par Thomas R. Hart, « The pilgrim's role in the first *Solitude* », *Modern language notes*, March 1977, Vol. 92, n°2, Hispanic issue, p. 213-226 : p. 218 ; en revanche nous ne partageons pas l'analyse de T. R. Hart pour qui (nous traduisons) : « En mettant l'accent sur la réalité qui est le fondement de sa scène pastorale, Góngora, paradoxalement, souligne son inaccessibilité en tant que refuge pour ceux qui sont las de la vie de cour », *ibid.* p. 218.



La phrase poétique de la *Première Solitude* correspond métriquement à la *silva*, mot qui signifie forêt, et qui désigne une forme métrique consistant en la libre alternance de l'hendécasyllabe et de l'heptasyllabe. Les rimes ne suivent pas non plus de schéma prédéterminé. L'absence de régularité est propice, justement, à l'impression d'enchevêtrement non dominé, non dompté par la rigueur strophique habituelle<sup>58</sup>. Un certain état sauvage donc<sup>59</sup>. Prenons un exemple. Soit la phrase poétique déjà lue dite par le politicien de la montagne (v. 481-490) : nous accompagnons les vers d'une traduction mot à mot (en caractères gras) qui épouse la syntaxe de Góngora et de la paraphrase traduite (en italiques) qui cherche la meilleure compréhension en adoptant l'ordre syntaxique normal :

De firmes islas no la inmóvil flota  
**D'îles de terre ferme non pas l'immobile flotte**

*Je ne te décrirai pas l'immobile flotte*

en aquel mar del Alba te describo,  
**dans la mer de l'Aube te décris,**  
*des îles de terre ferme qui jonche la mer d'Orient,*

cuyo número, ya que no lascivo,  
**dont le nombre, sans être lascif,**  
 por lo bello agradable y por lo vario  
**par son agréable beauté et par sa variété**  
*dont l'abondance si belle, agréable et variée*  
*mais dépourvue de lascivité*

la dulce confusión hacer podía,  
**une douce confusion causer pouvait**  
*pouvait faire croire*

que en los blancos estanques del Eurota  
**telle que dans les blanches vasques de l'Eurotas**  
*que, dans les blanches vasques de l'Eurotas,*

la virginal desnuda montería,  
**la chasse virginale et nue<sup>60</sup>**  
*les virginales chasseresses nues,*

,  
 haciendo escollos o de mármol pario  
**formant des écueils soit de marbre de Paros**  
 o de terso marfil sus miembros bellos,  
**soit d'ivoire lisse**

<sup>58</sup> D. Alonso explique que la construction grammaticale informe la strophe et non l'inverse : « Sin freno, la actividad química de las palabras, las valencias que potencialmente pugnan dentro de los vocablos por hallar otros elementos con que asociarse, encuentran ahora campo abierto a su actividad [...] », *op. cit.*, p. 181.

<sup>59</sup> Voir sur le rapport entre « silva » comme forme poétique, « selva » comme forêt sauvage et « soledad » comme espace sauvage et désert, M. Molho, *Sémantique et poétique*, p. 45-48.

<sup>60</sup> Nous prenons l'acception 4 de Littré : « chasse » : ceux qui chassent.

*figuraient des rochers de marbre de Paros ou d'ivoire lisse*

que pudo bien Acteón perderse en ellos.

**Actéon eût pu y courir à sa perte.**

*si bien qu'Actéon lui-même s'y serait laissé prendre.*

Dans le premier vers, l'hyperbate qui sépare le nom « flota » (COD) de son complément, placé en tête du vers, impose au lecteur de s'intéresser isolément aux « îles » puis à cette « flotte » ; contrairement à ce que l'on pourrait croire, la métaphore ne vient qu'à l'appui du sens littéral de l'objet évoqué et qui porte en lui, en tant qu'archipel, l'aptitude à évoquer une distribution éparse sur l'eau d'éléments qui flottent, une « flotte ». La flottaison est le point commun de ces deux objets mais leur disjonction tient à l'immobilité des premières alors que la seconde sait se déplacer. Par ailleurs, la séparation par le terme négatif « no » est violente car elle porte l'accent 6 et se trouve à la césure du vers ; elle n'est pas traduisible en français car le même terme négatif peut effectivement s'appliquer en espagnol à l'adjectif, au nom ou au verbe ; de ce fait, avant d'être incidente au verbe « je décris » au vers suivant, la négation a une incidence perturbatrice sur l'élément métaphorisant « immobile flotte », obligeant le lecteur à considérer les deux aspects d'une équivalence posée îles = flotte et de façon complémentaire îles = non flotte : l'aspect marqué (négatif), le non marqué (positif). Le mot « *confusión* » du v. 484 nous fait entrer dans le processus de l'erreur visuelle ; la confusion est « douce » car d'ordre totalement esthétique, elle plonge son spectateur dans le charme de l'émerveillement. Mais la notion de confusion d'abord convoquée sur un plan intellectuel et provenant du « nombre », de la profusion, facteur de confusion, opère syntaxiquement dans l'ordre des éléments et sera lisible dans l'ordonnement confondu, inversé de ses deux composantes : les rochers blancs et les corps purs des compagnes de Diane. La phrase poétique présente tout d'abord à la vue / à la lecture les corps nus et virginaux, l'élément en principe métaphorisant, mais qui est donné comme le métaphorisé (plan du référent). La confusion de la vue fictionnelle, de l'esprit et de la phrase poétique sont totalement coïncidentes et la méprise a lieu effectivement par le langage : c'est la virginale compagnie de Diane qui forme des écueils et non l'inverse, à savoir que les roches qui émaillent les eaux de l'Eurotas sont si blanches qu'elles pourraient passer pour les corps des compagnes de Diane chasseresse, à des yeux suffisamment rêveurs et dans une imagination guidée par les références à la beauté mythologique. Le poème est bien transformateur, il opère ce passage que nous évoquons tout à l'heure, dans la perception des objets du monde. Enfin, le ravissement trouve pour ainsi dire sa justification dans l'allusion mythologique finale, qui apparaît en quelque sorte comme l'univers de référence dans lequel le spectateur se trouve plongé et grâce auquel il rêve de beauté absolue. La méprise est de nature à re-susciter l'univers mythologique, à le reproduire au sens le plus fort : lui donner une seconde existence. Aussi fait-elle surgir l'histoire d'Actéon : la distraction, sensorielle et intellectuelle, serait pour lui fatale et à l'image du châtiment qu'il a dû subir dans sa légende : en vertu de la ressemblance parfaite roches/ corps féminins, ses regards indiscrets sur les corps nus seraient punis par Diane qui, en le transformant une nouvelle fois en cerf, le livrerait comme jadis en pâture à sa propre meute de chiens. Ici, la restitution du temps mythologique opère une annulation du temps linéaire et un retour à l'origine. La vision enchanteresse charme autant le locuteur que son auditeur, le pèlerin, et que le lecteur, grâce à la mise en abyme de la vue et de l'écoute.

Autre exemple de la syntaxe « isolatoire » de Góngora, son procédé très fréquent qui consiste à séparer l'article, l'adjectif quantitatif, indéfini, ou démonstratif du nom : « *tant* offrent à la vue les peupliers *de filles* », mais en

espagnol c'est au singulier avec valeur plurielle (« *tanta ofrecen los álamos zagala* », v. 664). Ce procédé est fréquemment associé à une proposition relative : l'article séparé du nom forme un syntagme avec le relatif ; le nom, inactualisé (sans article) est placé dans la proposition relative dont il s'avère être l'antécédent, après un processus de restitution de l'ordre syntaxique par la lecture : exemple \**le qui* (= *celui qui*) *déjà apaisait / la région de son front rayon nouveau* « *el* que ya serenaba / la región de su frente *rayo nuevo* » (v. 285-286). Cette hyperbate, impossible en français, est autorisée en espagnol car elle correspond à une autre combinatoire syntaxique, lisible grâce à la morphologie et à la polysémie des formes (*el, la, los, las*) issues des pronoms latins ILLUM, ILLAM dont elles ont gardé la fonction et qui sont à la fois articles et pronoms, de même que les déictiques « *este* », « *ese* », « *aquel* » (*celui-ci, celui-là*) sont à la fois adjectifs et pronoms<sup>61</sup>. Ainsi les vers 382-384, qui évoquent l'aiguille aimantée de la boussole :

[...] lisonjera,  
solicita **el** que más brilla **diamante**  
en la nocturna capa de la esfera

(*flattense, elle recherche le diamant qui scintille le plus dans la nocturne cape de la sphère* : et plus fidèlement au texte **elle recherche celui qui scintille le plus, diamant, dans la nocturne cape de la sphère** ; avec une apposition de « *diamant* »).

Au prime abord « *el que* » se lit comme antécédent + relatif (« *celui qui* »), référent anaphorique ou cataphorique à un objet, et il fait émerger une individuation ; « *diamante* » serti, si l'on peut dire, dans la proposition relative, se décrypte comme apposé à cet objet individué non encore nommé ; « *diamante* » fonctionne comme acte de dénomination ; en une seconde lecture le mot « *diamante* » isolé dans la syntaxe, c'est-à-dire dépourvu d'actualisation, et ne pouvant fonctionner comme sujet, demande à être rattaché et le réflexe syntaxique le plus simple se met en place : article + nom + pronom relatif. Góngora explore les autonomies sémantiques et syntaxiques potentielles et il les met en œuvre, instituant un mode de lecture en deux temps : il fait suivre au lecteur une démarche de construction qui succède à une première démarche d'attention spécifique accordée au mot isolé en « apposition ». « *Diamante* » interpelle alors comme signe dans la plénitude de sa signification, faite d'une sonorité et d'une image conjointement livrées dans un mot, qui est à proprement parler l'objet poétique proposé à l'état pur, essentiel. La vigilance et la participation créatrice du lecteur, suivant les termes de R. Jammes<sup>62</sup>, sont requises dans cette lecture dont le rythme est nécessairement marqué de pauses. Dès lors, l'expérience de lecture épouse assez étrangement la démarche du pèlerin, son attention silencieuse, sa réceptivité admirative. Ce langage poétique, nouveau, renouvelle un mode de représentation qui utilise pourtant des matériaux culturels largement partagés par les intellectuels ; de là surgit l'impression d'une rencontre première, non pas due aux mots, mais due aux relations inédites qui s'établissent entre eux et avec leurs objets. On sait que la métaphore, par transfert, institue du lien, un lien « qui instruit »<sup>63</sup> et par là reconfigure l'ordre du monde ; mais ici, le mode opératoire de la métaphore, – élégante « provocation à chercher » que suscite « l'affrontement du sujet et du prédicat » – agit en synergie avec une syntaxe qui bouleverse le système de représentation : ainsi, dire « son oreille fut rémora de ses pas » est une métaphore mais dire « rémora de ses pas fut son oreille, doucement cernée » (237-238 : « rémora de sus pasos fue su oído,

<sup>61</sup> Nous renvoyons à l'analyse de R. Jammes, *Soledades*, introduction, p. 110-113 : il souligne l'autonomie de ces termes qui peuvent être isolés en tant que pronoms.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>63</sup> L'expression est de Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, éditions du Seuil, 1975, p. 38.

/dulcemente impedido») est une métaphore accrue par un accident syntaxique (minime, ici). Voyons plus loin les vers 241-242 : [une montagnarde appuyée à un tronc] / près d'un ruisseau de se plaindre enroué, / muet [quant à] ses ondes, sinon arrêté (« sobre un arroyo de quejarse ronco, / mudo sus ondas, cuando no enfrenado ») : l'accusatif grec « mudo sus ondas » permet la rencontre dans un syntagme d'un masculin et d'un féminin qui bien qu'étant en relation complémentaire, ne sont pas soumis à un accord. Le passage de « ronco » à « mudo » (d'éraillé à muet) est une progression conceptuelle qui laisse entendre (presque littéralement) la modification du bruit de l'eau qui va jusqu'à immobiliser son cours sous l'effet de la mélodie jouée par la jeune montagnarde, mélodie que les mots eux-mêmes ne peuvent reproduire (*l'ut musica poesis* est aussi une grande question de poétique). L'ensemble de la phrase est donc une métonymie de l'effet pour la cause, dont la représentation la plus mimétique (la plus vraie) est indicible, ne peut être rendue par les mots. C'est ainsi que la complexité de la phrase poétique exprime aussi (surtout ?) les limites du dire langagier. L'invention, toute la profusion d'images, la rétorsion de la syntaxe, ne seraient-elles que des tensions désespérées vers un « tout dire de l'être », une saisie totale, absolue de l'être ?

La combinaison des trois éléments – île (espace de la fiction poématique), solitude (titre, annonce et seuil du poème) et *silva* (forêt enchevêtrée, forme du poème) – dessine un système spatial complet externe et interne, où l'espace, à la fois signifié (île) et signifiant (*silva*) porteur du signifié poétique, exprime la condition imaginante du poète nécessairement seul dans sa conception de la beauté du monde. L'équivalence qu'il énonce lui-même entre « pas » (*pasos*) et « vers » (*versos*) permet de ne pas en douter. La réflexion génère l'île comme forme, ou plutôt mise en forme d'un sens, qui est l'idéal de beauté pensé comme Nature (nature végétale, animale, humaine) et dont la mythologie intégrée dans l'esthétique de la Renaissance ont fixé à ce moment les canons encore pleinement acceptés en ce début du XVII<sup>e</sup> siècle. Cet idéal est celui même de l'homme seul, projeté dans « le pèlerin », qui a tout perdu, et qui se trouve dans un processus de renouvellement, de recommencement. La prise de possession (baiser posé sur le sable, v. 29) est un acte ontologique et fondateur qui marque un début. Par ailleurs l'idéal de perfection inclut la conception de l'autre dans ce qu'il représente de plus beau, l'harmonie avec le monde, dont l'amour est un aspect et aussi l'aboutissement, d'où ce mariage qui couronne la *Première Solitude*.

Dans cette mesure la Conquête, perçue comme accès à une terre, que la mer isolait et préservait en quelque sorte, déclenche une nostalgie d'un état idéal du monde, « une nostalgie des origines » pourrait-on dire avec les mots de Mircea Eliade. Elle est revisitée, pas tant sur le plan moral que sur le plan imaginal, poétiquement enviée pour sa capacité à combler l'aspiration à la beauté idéale, sentie comme première, originelle. Toute île ressortit dès lors à l'inaltérable. Toute île pourvoit au désir d'être absolu. Mais ce désir exprime conjointement sa nature extrême et irréalisable en cela même qu'il se dit comme île c'est-à-dire comme lieu défini par sa limite, lu en son contour, refermé dans sa condition de lieu séparé, donc en quelque sorte voué à la solitude et voué à être quitté.

L'écriture est île, et l'idéal amour qui est le prétexte au cheminement dans l'île en même temps que sa finalité, se réalise tout en clôturant le poème, sur un « *campo de pluma* », un champ de plume, dont le singulier de « plume » fait fonctionner pleinement la polysémie : la légèreté de ce qui se défait comme un rêve est évoquée aussi bien que le champ opératoire de la plume de l'écriture. « Solitude » et « plume » *incipit* et fin du poème renvoient à celui qui vient d'inventer la *Première Soledad*.

## Bibliographie

### Textes sources

- Góngora, Luis de, *Soledades* (1613), éd. de J. Beverley, Madrid, Cátedra, 1998.
- Góngora, Luis de, *Soledades*, R. Jammes (édition), Madrid, Castalia, 1994.
- Saint-Amant, *Solitude* in *Anthologie de la poésie française du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. de J.-P. Chauveau, Paris, Poésie/Gallimard, 1987, p. 218-220.
- Odyssée*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Librairie François Maspero, 1982.

### Études

- Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, in *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1978, vol. V-VII.
- Beverley, John, *Aspects of Gongora's « Soledades »*, Purdue University Monographs, in *Romance Languages*, 1980, vol. 1.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963. « Idées, NRF ».
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1972.
- Garelli, Jacques, *L'écoute et le regard*, in *L'entrée en démesure*, Paris, José Corti, 1995.
- Genette, Gérard, *Figures II*, « Frontières du récit », Paris, Éditions du Seuil, 1969, « Tel Quel », p. 62-65.
- Hart, Thomas R., « The pilgrim's role in the first *Solitude* », *Modern language notes*, March 1977, Vol. 92, n° 2, Hispanic Issue, p. 213-226.
- Hamon, Philippe *et alii*, *Poétique du récit*, « Statut sémiologique du personnage », Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1977.
- Jammes, Robert, *La obra poética de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987.
- \_\_\_\_\_, « Historia y creación poética. Góngora y el descubrimiento de América », in *Hommage à Claude Dumas. Histoire et création*, textes recueillis par Jacqueline Covo, Lillen, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 53-66.
- Roses Lozano, Joaquín, *Una poesía de la oscuridad, La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, London, Madrid, Tamesis, 1994.
- Molho, Maurice, *Sémantique et poétique. À propos des « Solitudes » de Góngora*, Bordeaux, Ducros, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Sistématica del verbo español*, Madrid, Gredos, 3 volumes, I, 1975.
- Nietzsche, F. *La naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Gonthier, Médiations, 1964.
- Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- Rigolot, François, « Le poétique et l'analogique », in *Sémantique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1979. « Essais ».
- Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- Zimmermann, Marie-Claire, « La voix du locuteur dans la *Soledad primera* de Luis de Góngora », in *Autour des « Solitudes »*, *Anejos de Crítico* n° 4, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 51-64.
- Zumthor, Paul, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993. « Poétique ».