

*Artifices solipsistes
de l'adresse amoureuse
dans la poésie
de Francisco de Quevedo*

COMPARER LA POÉSIE CLASSIQUE à la poésie moderne permet de s'interroger sur les rapports particuliers qui unissent la pensée et le langage au sein d'un art qui aujourd'hui semble entendu telle une évidence comme le lieu par excellence d'expression d'une intimité. Or, quelles que soient les fonctions que la poésie ait endossées depuis l'Antiquité (imitation, catharsis, « doux miel »¹, distraction de cours, exercice de style, exutoire...), il ne va pas de soi que le sujet « je » qui énonce et s'énonce dans le discours poétique ait quelque chose à voir avec l'expression de cette intimité ou de la subjectivité de son auteur. D'une part parce que le « je » du texte littéraire est doté d'une autonomie propre qui, au moment où il acquiert la faculté d'engager la sensibilité du lecteur devient étranger à son auteur², d'autre part parce que la poésie, si elle doit être projection d'une subjectivité, le demeure indépendamment des marques discursives de son sujet d'énonciation³. D'ailleurs le XIX^e siècle

¹ Dans l'essai qu'il lui consacre, André Comte-Sponville rappelle la fonction que Lucrèce assignait à la poésie : apporter la douceur du miel afin de faire passer sans amertume les leçons de philosophie (l'épicurisme en l'occurrence). V. *Le Miel et l'Absinthe*, Paris, LGF, 2008.

² Comme l'écrit Rosa Fernández Urtasun, « una obra de arte puede llegar a producir una gran fascinación incluso a su propio autor. [...] » (*Poéticas del modernismo español*, Pamplona, EUNSA, 2002, p. 157).

³ Ces affirmations mériteraient de plus amples développements qui nous éloigneraient néanmoins de notre propos. On pourra à ce sujet consulter notre étude *Masques et miroirs. Modes d'énonciation et représentation du sujet dans la poésie amoureuse de*

romantique qui a vu s'épanouir l'expression du *moi* se caractérise précisément par une sorte d'abandon du « je » au bénéfice d'autres espaces poétiques : la subjectivité investit abondamment les lieux, les objets, les couleurs, les paysages quotidiens. Parmi les espaces au contraire codifiés et stéréotypés de la poésie du Siècle d'Or, et en particulier dans la poésie amoureuse de Quevedo⁴ qui, selon nous, exacerbe cette tendance jusqu'à en faire une véritable stratégie discursive, le sujet d'énonciation se trouve particulièrement sollicité ; il s'agit d'un « yo » (« je ») rhétorique, jouant de son ambiguïté (le « je » énoncé est parfois manifestement instrumentalisé par un autre sujet énonciataire) et partie prenante de ce langage codifié, donc de sa rénovation. Issu d'un discours qui se veut à la fois réécriture des maîtres admirés et expression d'un génie singulier⁵, il est donc un personnage à part entière de la composition, tout comme le destinataire, la dame, à qui le chant est parfois adressé. L'adresse amoureuse qui, paradoxalement, est effectivement un mode privilégié de représentation du « yo » personnage, participe donc pleinement de la sorte de solipsisme verbal qui nous est apparu comme l'un des piliers fonctionnels de la poésie amoureuse de Quevedo, c'est-à-dire au cœur de la dynamique de plusieurs poèmes et de nombreuses figures. C'est également comme objet littéraire et stratégie discursive que nous envisageons ici le destinataire : un « tu » désincarné, beau nom, bel objet poétique, somme de frustrations et de fantasmes, parfois interlocuteur, parfois simplement mentionné, et dans presque tous les cas sollicité pour être spectateur de l'amant bien plus que destinataire d'un message d'amour. Au sein de l'écriture dense, énergique et conceptuelle de Quevedo, ce « tu » prendra sa place aux côtés de tous les artifices destinés à honorer et à revigorer, avec le succès que l'on sait, l'art de la poésie⁶.

Francisco de Quevedo, Paris, Honoré Champion, (sous presse), en particulier la section : « Approche théorique : vers une définition du « je » des poèmes amoureux ».

- ⁴ Quoique les spécialistes se livrent à d'intenses débats sur la question de la définition du corpus quévédien, celui ici désigné comprend les deux sections répertoriées par José Manuel Blecuá dans son édition : *Poesía original completa* (Barcelona, Planeta, 1990), à savoir : « Poemas amorosos » et « Canta sola a Lisi », toutes deux inspirées de la classification opérée par González de Salas, ami de Quevedo, qui le premier publia ses poèmes à titre posthume sous le titre : *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido* (1648).
- ⁵ Preuve de l'intérêt croissant du public français pour la poésie de Quevedo, Jacques Ancet vient de publier chez Gallimard une traduction de 102 sonnets choisis et précise dans son introduction : « c'est par l'oubli de l'arrière-fond culturel de son époque, l'usage du parler, la force visionnaire de certaines images décrites dans une langue où s'allie la plus grande simplicité à la plus grande violence, qu'elle nous touche le plus profondément » (*Les Furies et les Peines*, Paris, Poésie Gallimard, 2010, p. 24-25).
- ⁶ Comme le souligne également Jacques Ancet à propos de cette rénovation spectaculaire du langage traditionnel de l'amour, l'analyse des poèmes amoureux quévédiens révèle à

Qu'elle soit tentative d'union, blessure, appel ou duel, la tension entre l'énonciateur (le « je » de l'amant) et l'interlocuteur (le « tu » de la bien aimée), se présente en effet comme une figure majeure de la poésie amoureuse. Chez Quevedo, elle est particulièrement sensible dans la mesure où la célébration de l'aimée, qui autorise ce dialogue avec la dame autrement inaccessible, se transforme presque toujours en plainte, celle du sujet en mal d'amour et de regard. Ces deux vers du sonnet 467⁷ témoignent de façon exemplaire du fonctionnement sémantico-syntaxique d'un discours dans lequel l'alternance destinataire / locuteur engendre un recentrage sur le sujet saturé de douleur :

¡Oh Lisi ! ; tanto amé como olvidaste :
Yo tu idólatra fui, tú mi homicida.

En l'occurrence, la parfaite symétrie « tu » / « je » permet une représentation égale des deux personnages ; toutefois, la valeur sémantique des termes caractérisant le « je », « tanto amé » et « idólatra », au regard de l'accusation portée par les mots « olvidaste » et « homicida », tourne vers l'énonciateur l'attention du lecteur forcé à la compassion. De fait, c'est bien la douleur du sujet, en proie à la cruauté criminelle de la dame, qui est donnée à voir, avant la femme, avant même l'amour. Plus généralement, la récurrence des procédés de symétries, répétitions, parallélismes, antithèses, jeux prosodiques... tend à éteindre la voix du destinataire et à en faire un instrument de mise en valeur du locuteur. S'opère ainsi une récupération narcissique du langage de l'amour pratiqué depuis Pétrarque, langage désormais orienté vers ce qui n'était avant lui que l'une de ses composantes, à savoir la douleur d'aimer. Ce resserrement thématique participe de l'originalité de la lyrique qu'évêdienne, ouvrant la voie à une lecture à la fois ludique et grave des textes. Ceux-ci sont en effet réécriture : réécriture hommage comme le veut Alfonso Rey⁸, mais également réécriture parodique de la poésie amoureuse pratiquée depuis

quel point « la poésie ne relève pas du sens mais de la force du langage et que c'est cette force qui fait sens » (*Ibid.*, p. 23).

⁷ Pour ce poème comme pour les suivants, nous avons indiqué la numérotation que leur a attribuée José Manuel Bleca (cf. note n°4).

⁸ Selon lui, le *Canta sola a Lisi* « muestra la poesía de Quevedo como un gran acto de reescritura », qui rend « patente el ambicioso designio que [lo] guió a lo largo de los años : medirse con todas y cada una de las tradiciones líricas (la petrarquista, la bucólica, la horaciana, la religiosa, la descriptiva, la burlesca y la germanesca), mostrando en cada caso su peculiar originalidad ». (Alfonso Rey Álvarez, « Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo », in *Francisco de Quevedo y su tiempo. Edad de Oro, XIII*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1994, p.131-139, cit. p. 138.)

Garcilaso, comme l'ont déjà souligné de nombreux critiques⁹ ; en outre, la transformation de l'objet de désir en objet d'inquiétudes existentielles, exprimées par ailleurs dans les poèmes moraux, *décontextualise* le débat amoureux et le rend d'autant plus accessible au lecteur moderne.

L'étude du traitement spécifique du « tu » des poèmes quévédiens révèle la difficulté de l'énonciateur à lui prêter une voix, à lui faire de la place au sein de l'élaboration conceptuelle et métaphorique du langage poétique, à le rendre présent et actant dans le discours, à le rendre, enfin, *sensible* pour le lecteur. Car, paradoxalement, la dame qui se pose comme objet de fantasme pour le poète est de moins en moins perceptible dans le discours, comme objet de désir, compagnie envoûtante, délicate et sensuelle, malgré son dédain. Elle n'apparaît jamais que métamorphosée, figée par le cheminement intellectuel du locuteur qui ne cherche pas à décrire la posture charmante qui fait naître le désir, mais plutôt, non sans amertume, les conséquences funestes de ce désir. En focalisant le motif de l'amour sur sa propre souffrance, le poète refuse au lecteur l'émotion, la chaleur, le mouvement singulier qui le subjuguèrent¹⁰, et lui rend ainsi impossible la représentation mentale de la dame comme fantasme. Il n'y a pas, autrement dit, chez Quevedo d'*apparition* de l'aimée, ni de recherche, dans la description, d'attitudes féminines singulières. Dans ses descriptions, le trait dynamique naît toujours du mouvement du discours, jamais de celui de la femme décrite. Cette écriture, qui mobilise la réflexion, plus qu'elle ne crée d'images, sollicite, de la part du lecteur, une démarche toujours beaucoup plus intellectuelle (au sens de « faisant appel à un raisonnement ») qu'imaginative. La poésie quévédiennne vient rompre en cela une tradition de la Renaissance qui rendait hommage à la féminité, par le culte

⁹ Fernando Lázaro Carreter voit, dans cette exploration langagière, la manifestation des nombreuses frustrations engendrées par une société sclérosée et moralisatrice, dans laquelle « la intimidad personal, que pudo expresarse con relativa libertad en los comienzos del Siglo de Oro, quedó enclaustrada y petrificada en los años de la Contrareforma ». D'où un langage qui « produce como secreción necesaria la ironía, el humor y el sarcasmo. O se evade hacia el esteticismo. O se recluye en su amargura, liberándose en lo posible mediante la reflexión moral, que no avanza, que no conquista territorios intelectuales incógnitos, pero que escudriña mientras puede el conocido, aunque sólo sea para fortalecerse éticamente en la adversidad. Rasgos de este tipo caracterizan nuestra cultura barroca. Y es en una época así cuando el lenguaje crece en importancia como objeto ». (« Quevedo : "La invención por la palabra" » in *Academia Literaria Renacentista, II. Homenaje a Quevedo*, dir. Víctor García de la Concha, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1980, p. 10-24, cit. p. 11.)

¹⁰ Dans un temps qui précède celui du poème. La lyrique quévédiennne met en scène les conséquences de l'amour, sans jamais décrire l'*enamoramiento*.

voué à la beauté du corps. Octavio Paz souligne cette sorte de *désincarnation* de la femme qui accompagna l'évolution de la littérature entre les XVI^e et XVII^e siècles :

En los grandes renacentistas, como Ronsard y Garcilaso, el cuerpo femenino emerge entre las aguas del río o las ramas del bosque con la misma tranquila soberanía con que aparecen el Sol y la Luna en el horizonte. Aparición que es una metamorfosis : esos cuerpos, *miraculeusement mués*, como dice Ronsard, eran arroyos, piedras, árboles, ciervos, serpientes. El siglo siguiente estiliza y martiriza al cuerpo. [...] En Quevedo, la desnudez sangra entre las espuelas de un deseo cruel y no hay más triunfo que el de las cenizas¹¹.

Chez Quevedo, donc, la femme n'est plus cet astre souverain à la nudité éblouissante. Mais cette désincarnation n'accompagne nullement un besoin de sacralisation de la part du poète. Les rares images charnelles de la femme n'apparaissent en effet qu'à travers les pièces à connotation érotique, dans lesquelles celle-ci ne participe qu'à son corps défendant aux fantasmes de l'amant. Or ces pièces privilégient elles aussi la représentation du désir du locuteur plutôt que celle d'un amour naissant, vécu, ou d'un corps (é)mouvant. La femme, dont les formes et les gestes se sont absentés du poème, se retrouve donc privée de voix, mais aussi plus généralement d'existence physique, sauf lorsqu'il s'agit de décrire un symptôme, comme boiter, loucher, etc. Même si l'amant est, de fait, le premier à en souffrir, l'absence de corps féminin dans les poèmes qu'évédiens rend en soi impossible l'échange amoureux, à moins qu'il ne matérialise verbalement l'inéluctabilité de cet échec. La femme connaît en cela le même sort que la nature ; *déréalisée*, en même temps que désacralisée, ou *désidéalisée*. En privant d'objet son désir, l'amant qu'évédien impose au discours « amoureux » un ton particulier, qui en décrédibilise le propos. Inaccessible au poète, interdite au lecteur par le truchement d'une écriture qui la rend, à proprement parler, *inimaginable*, la dame fait donc l'objet d'un traitement qui la distingue assez nettement des figures féminines présentes non seulement dans l'art de ses prédécesseurs de la Renaissance traditionnellement empreint, malgré les tourments de l'amour, du sourire de la belle, et d'une certaine douceur¹², mais également des

¹¹ Octavio Paz « Coordinadas poéticas » (article réunissant également des textes de José F. Montesinos et Dámaso Alonso), in *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro : Barroco*, III, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1983, p. 148-157, cit. p. 155.

¹² Que l'on songe par exemple aux portraits féminins si délicats de Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange... On pourra sur cette question de la douceur à la Renaissance se reporter à l'ouvrage de Daniel Ménager, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995, et

contemporains de Quevedo, comme son ami Lope de Vega, chez qui la femme, au contraire, a un corps et *existe*¹³.

Aussi la bien aimée, privée du mouvement qui l'animait dans les poèmes de Garcilaso par exemple¹⁴, se trouve-t-elle plutôt envisagée, dans le discours qu'évédien, comme interlocutrice. Parmi l'ensemble des miroirs qui s'offrent au sujet, le « tu » de la dame fait en effet office de destinataire privilégié d'une parole dont elle est également l'origine, par les sentiments qu'elle inspire au poète. Paradoxalement, l'*adresse* amoureuse marque de manière significative l'intrusion du « je » dans le discours. Celui-ci cherche à se définir par rapport à l'autre et prétend que son existence lui est suspendue. Cette dépendance, qui dit en elle-même l'impossible amour, est parfaitement exprimée par les modes d'apparition des deux personnages. Unis par la syntaxe, « tu » et « je » se retrouvent de fait subordonnés l'un à l'autre, et donc inextricablement liés. Par le truchement de la parole poétique *adressée*, s'opère ainsi l'asservissement du destinataire par le locuteur, au moment même où il dit sa soumission à la dame, à la beauté, au désir et à l'amour. Cette union, discursive en somme, dit on ne peut mieux la désunion pleurée dans chaque vers, qui enferme son sujet dans une *prison d'amour*, sans espoir d'en sortir jamais.

Dans la construction du langage amoureux, « je » et « tu » sont donc unis par une relation d'interdépendance problématique. Même lorsque le narrateur, en effet, prête un nom et un regard à la dame célébrée, c'est pour mieux se désigner. C'est ainsi que la mobilisation d'un destinataire, à l'instar de la dame objet de désir, fonctionne comme ce mal nécessaire à l'élaboration du langage poétique :

¡Triste de mí, que mi verdugo adoro ! (sonnet 372, dernier vers)

en particulier au chapitre IV, « Sourire », (p. 187-222), notamment consacré à « Pétrarque et le *dolce riso* ».

¹³ Octavio Paz écrit ainsi : « Lope nos cura de Quevedo : es el gran poeta del amor humano, el amor deseante y colmado, feliz y despechado, engañado y desengañado, delirante y lúcido. [...] Sin esta solicitud por la persona amada no hay amor, sino, a lo más, deseo. Y tal vez tampoco deseo, porque el deseo es sed de ver y tocar un ser vivo. La amada de Quevedo es una ficción literaria y filosófica ; en cambio, las mujeres de Lope existen : al oír al poeta las oímos a ellas » (« Coordenadas poéticas », *op. cit.*, p. 156).

¹⁴ Comme par exemple dans le célèbre sonnet XIII « A Dafne... » entièrement consacré à l'évocation du mythe et dans lequel la présence de l'énonciateur n'est perceptible qu'à travers la compassion ressentie dans le dernier tercet : « ¡Oh miserable estado, oh mal tamaño, / que con llorarla crezca cada día / la causa y la razón por que lloraba ! ».

Tout se joue autour d'un resserrement paradoxal qui est, chez Quevedo, le moteur de l'écriture : aimer, en souffrir, et peut-être même aimer souffrir :

y en ti mi mismo mal me da alegría (sonnet 357, dernier vers)

La célébration de la souffrance, qui magnifie le sacrifice de l'amant, supplante bien souvent celle du sujet aimé. D'un autre côté, comme dans le poème 374, l'énonciateur rappelle à son interlocutrice sa dette envers lui, son créateur :

Aquí os **hablo**, aquí os **tengo** y aquí os **veo** (v. 9)

On peut entendre autant de « je » que de « tu » dans ce vers, selon une symétrie parfaite entre les trois périodes qui le rythment ; le « je » est pourtant sujet des verbes lorsque le « tu » est chaque fois complément d'objet. De sorte que le locuteur change de forme au gré des trois verbes qu'il dirige et qui le représentent successivement *parlant*, *possédant*, *voyant*. Aux côtés du « vous » qui reste figé et invariable, se dresse un « je » démiurge qui mène la danse et ses variations, puisqu'il est, par l'intermédiaire des verbes, le seul élément dynamique du vers, lui imposant rythme et mouvement. La dépendance péniblement ressentie de l'énonciateur vis-à-vis du destinataire paraît ici compensée par la *possession* réalisée par l'énoncé poétique ; sorte de revanche prise sur un éternel objet de frustrations. Piégé dans le tissage du poème, le « tu » est à jamais soumis au sujet de l'énonciation, masqué ou exhibé à sa convenance. Tandis que la dame condamne l'amant à l'inexistence (l'absence de réciprocité du sentiment amoureux conduisant à sa disparition), « tu » n'existe que dans sa relation à l'énonciateur. Aussi l'existence du « tu » énonce-t-elle une destruction du « je » en même temps qu'elle en garantit la permanence poétique. Voyons de quelle manière cette immanence réciproque fonde, organise et caractérise la poésie amoureuse quévédienne.

Au risque de les restreindre de manière un peu schématique, on peut observer, dans l'écriture quévédienne, trois mécanismes récurrents qui construisent et définissent, au sein de figures chères à l'auteur, le « tu » quévédien. Il faut tout d'abord souligner de quelle manière s'opère *la dépendance syntaxique* qui lie l'énonciateur et l'interlocuteur. Si l'on omet les quelques compositions maniéristes qui mettent en scène une dame particulière pour en faire un petit tableau d'époque, mais dont le mal d'amour n'est plus le thème central, le « tu », sur le plan syntaxique, est très rarement détaché du « je ». Pour le dire différemment, dans un même vers, dans une même proposition, « tu » précède ou annonce toujours « je », n'a pas d'autonomie propre et n'est que rarement

sujet grammatical principal ; complément d'objet ou sujet secondaire, il ne commande qu'occasionnellement le vers, qu'exceptionnellement la strophe, et presque jamais le poème. Ainsi, cette formule du poème 492 : « por verte muero », ou encore les deux tercets du sonnet 334 qui démultiplient les « vos » compléments d'objet, sans jamais quitter « yo » des yeux. Ce dernier, tout puissant, ouvre la dernière strophe, et, sujet de tous les verbes, commande toutes les actions :

Si **supe** conocers y estimaros,
y al cielo **merecí** dicha de veros,
no **os** ofenda, señora, ya el miraros.

Yo no os **puedo** olvidar ni mereceros ;
pero si **he** de defenderos con amaros,
no **os pretendo** obligar con no ofenderos.

On notera qu'une telle construction, si elle fait intervenir « je » comme sujet de chaque verbe conjugué, distribue de surcroît cet actant narcissique sur tous les verbes à l'infinitif (« conocer », « estimar », « ver », « mirar », « olvidar », « merecer », « defender », « amar », « obligar », « ofender »). De là une suprématie qui vient contrebalancer le rythme entêtant provoqué par la redondance du « vos » à chaque vers.

Le second phénomène discursif récurrent chez Quevedo est *l'absorption sémantique* de l'interlocuteur par l'énonciateur : « pues tu gloria la **padezco** infierno » (479). La domination que le « je » exerce, par la force des termes le désignant, induit une assimilation narcissique du « tu » par le locuteur. Cette puissance verbale du « je » contribue –lorsqu'elle n'y suffit pas– à jeter dans l'ombre la dame invoquée, fût-elle sujet prétendu du poème et même si elle incarne toujours la beauté. Dans ces vers du poème 502, l'énonciateur invite l'interlocuteur à le regarder lui : « ¡Ay, Lisi !, quien **me** viere **enriquecido / con alta adoración** de tu hermosura ».

Enfin, et d'une manière plus générale, nous tâcherons de souligner *l'instrumentalisation* assez systématique du « tu », réduit par l'énonciateur au statut d'ornement discursif, d'accessoire ou de faire-valoir du poète. Dans le poème 471, par un délicat jeu de miroirs, « je » cherche dans les yeux de l'autre à voir la beauté du monde :

Diez años de **mi vida se** ha llevado
en veloz fuga y sorda el sol ardiente,
después que en tus ojos **vi** el Oriente,
Lísida, en hermosura duplicado.

On peut ici souligner une générosité relativement exceptionnelle de la part du poète qui confère à la dame des dons surnaturels (réservés le plus souvent à lui-même). Par le parallélisme des adjectifs possessifs « mi » et « tus » qui se répondent d'un vers à l'autre, le sujet témoigne de l'impact du destinataire sur lui-même :

[...] Diez años en **mi mente**
con imperio tus luces han reinado

L'amant serait presque reconnaissant de l'impression heureuse, féérique, laissée par sa rencontre avec la dame. Dans d'autres cas, l'énonciateur interpelle l'*autre* pour se dire lui-même :

Pues considera, Flor, la **pena mía** (344)

Derrière l'impératif, l'énonciateur supplie la bien aimée de tourner vers lui son regard, de contempler sa peine et de comprendre qu'elle en est la cause. Le « tu » sert à faire rebondir l'énonciateur, à lui donner du relief, à varier indéfiniment ses représentations. Situé en début de vers, il retarde l'apparition du personnage central. Répété plusieurs fois dans le vers, il fait écho au « je » qui lui aussi se répète à travers lui. Le « tu » absent semble finalement démultiplier non seulement la douleur du sujet, mais aussi les possibilités de représenter cette douleur. Enfin, lorsque « tu » est répété avec insistance, rythmant le poème d'une présence-absence obsédante, c'est pour exprimer de manière dynamique, par une succession de rappels et d'images, les états d'âme de l'énonciateur.

Paradigme de ces différentes stratégies discursives, le sonnet 374 montre bien la subordination du « tu » au « je » au nom de la souffrance d'amour :

Solo sin vos, y mi dolor presente,
mi pecho rompo con mortal suspiro ;
sólo vivo aquel tiempo cuando os miro,
mas poco mi destino lo consiente.

Mi mal es propio, el bien es accidente ;
pues, cuando verme en vos presente aspiro,
no falta causa al mal por que suspiro,
aunque con vos estoy, estando ausente.

Aquí os hablo, aquí os tengo y aquí os veo,
gozando deste bien en mi memoria,
mientras que el bien que espero Amor dilata.

¡Mirad cómo me trata mi deseo :
que he venido a tener sólo por gloria
vivir contento en lo que más me mata !

Le premier vers, « Solo sin vos, y mi dolor presente », ouvre le sonnet sur une auto-définition du sujet dans laquelle tous les termes, à l'exception de « vos », se rapportent à « yo ». Celle-ci installe de fait l'interlocuteur dans une relation d'étroite dépendance au sujet : le « vos » qui, de surcroît, est défini par son absence, n'existe que par son impact sur le « je ». D'autre part, la redondance initiale « Solo » = « sin vos », puis la présence du possessif « mi », repris à l'*incipit* du vers suivant, centre dès son ouverture le poème sur le locuteur. Si le thème du sonnet semble initialement être l'absence du « vous », l'on comprend, par ce jeu de personnes, que c'est bien plutôt la présence du « je » souffrant (« **mi** dolor presente ») qui sera mise en scène. Le « vous » n'est donc pas sujet principal du poème, ni grammatical ni thématique et se retrouve relégué d'emblée à la fonction de complément causal. L'ensemble de la composition joue sur ce registre de l'absence-présence dont le « je » ressort encore hypertrophié. Au cinquième vers,

Mi mal es propio, el bien es accidente

le sujet oppose le mal –malédiction– qu'il porte en lui aux si rares occasions qui s'offrent à lui de se réjouir. L'adjonction du possessif « mi » avec le terme « mal », scelle à nouveau une union indéfectible, et résonne, à travers la lyrique qu'évêdienne, comme une collocation (une construction syntaxique récurrente qui s'impose comme *évidente*, au risque de perdre une partie de sa signification profonde). Par ailleurs, on aurait pu s'attendre à ce que l'amant suggère que lorsque exceptionnellement il advient, le *bien* arrive par la bien aimée ; or la disymétrie syntaxique : « mi mal » // « el bien » semble au contraire l'exclure de ces rares instants, qui sont, de fait, des instants non pas de jouissance mais de répit. La proposition du vers suivant,

cuando **verme** en **vos** presente **aspiro**

révèle assez clairement le caractère narcissique du désir qui porte « je » vers « vous ». L'effet est confirmé par la suite : « aunque con vos estoy, estando ausente », où la dérivation du verbe *estar* permet de cultiver cette paradoxale

faculté du « je » qui retient une fois encore toutes les attentions. Lorsque le poète poursuit, dans un vers que nous avons déjà cité en introduction,

Aquí **os hablo**, aquí **os tengo** y aquí **os veo**

il met en parallèle la répétition *passive* du « vos » avec les multiples actions et représentations du « je » au travers des verbes « hablo », « tengo », « veo ». D'où l'impression d'une revanche verbale sur cette absence imposée par la dame. De ce vers-ci, « je » surgit encore triomphalement. Le suivant, « gozando deste bien en mi memoria » est également significatif de ce refus, déjà observé au cinquième vers, d'associer « vous » à l'idée de bien. Le « vos » n'est ni beau ni bon en soi. Ce que dit « je », c'est la douloureuse dépendance qui le lie à lui et l'importance que lui-même confère à cette altérité, qui en soi ne compte pas pour le sujet¹⁵. D'ailleurs, dans le dernier tercet, il ne reste pour ainsi dire aucune trace de ce « vous », et l'énonciateur, de manière significative, exhorte à tourner vers lui le regard : « ¡Mirad cómo me trata mi deseo ! ». Tel qu'il est engagé dans le discours, le « vous » a manifestement pour fonction essentielle de projeter « je » sur le devant de la scène. Cela apparaît nettement si l'on s'en tient aux apparitions sémantiques du « tu » qui, si l'on excepte l'impératif du douzième vers, côtoie l'énonciateur sans jamais être sujet, ni grammatical, ni thématique :

- v. 1 : Solo sin vos = YO
- v. 3 : os miro (YO)
- v. 6 : verme (YO) en vos presente aspiro (YO)
- v. 8 : con vos estoy (YO)
- v. 9 : os hablo (YO)...os tengo (YO)...os veo (YO)
- v. 12 : Mirad como me trata (A MÍ) mi deseo

Dans le sonnet 372, le « tu » est relayé au dernier vers mais ses *effets* sont manifestes dès le premier mot du poème : « lloro » qui retentit brutalement à l'*incipit* et dont la brièveté contraste avec la subordonnée qui vient ensuite et se prolonge au deuxième vers, sorte de parenthèse avant le retour du « je », dans la même situation : « torno a llorar ». Ce « je » pleurant, acteur des différentes dissymétries de cette première strophe, s'imposera

¹⁵ Cela est d'autant plus manifeste lorsque l'on compare les poèmes amoureux de Quevedo à ceux de Garcilaso. Ainsi par exemple à ces quelques vers du sonnet V : « Escrito'stá en mi alma vuestro gesto / y cuanto yo escribir de vos deseo : / vos sola lo escribistes [...] / Yo no nací sino para quereros [...] / por vos nací, por vos tengo la vida, por vos he de morir, y por vos muero. » Ces vers, qui font la part belle au « vos », expriment une générosité de la part du « je » qui cède à la dame, sans rancune, mais plutôt avec plaisir et admiration, son cœur, sa plume, sa vie et sa mort.

comme image principale de toute la composition, que d'autres verbes viendront encore soutenir : « paso mi tiempo sollozando », « los ojos voy gastando ».

Lloro mientras el sol alumbra, y cuando
descansan en silencio los mortales
torno a llorar ; renuévanse **mis** males,
y así **paso mi** tiempo **sollozando**.

En triste humor los ojos **voy gastando**,
y el corazón en penas desiguales ;
sólo a mí, entre los otros animales,
no **me** concede paz de Amor el bando.

Desde el un sol al otro, ¡ay, fe perdida !
y de una sombra a otra, siempre **lloro**
en esta muerte que llamamos vida.

Perdí mi libertad y **mi** tesoro ;
perdióse **mi** esperanza de atrevida.
¡**triste de mí**, que **mi** verdugo **adoro** !

Ce poème nous apparaît exemplaire du mécanisme que nous exposons en amont, à savoir de l'inversion exactement proportionnelle entre acteur / patient de l'énonciation et acteur / patient de l'énoncé (de l'image produite par le discours). Plus « je » est souffrant (patient), plus il est actif dans l'énonciation. On peut en effet observer que celui-ci démultiplie ses apparitions, en se désignant à quatorze reprises, lorsque le « tu », acteur de cette souffrance, apparaît une seule fois au dernier vers ; et encore, de manière indirecte, sous forme d'un possessif renvoyant précisément au « je ». La redondance phonétique « mí » / « mi » vient encore renforcer cette sur-détermination de l'énonciateur. Il conserve du premier au dernier mot du sonnet (deux verbes paradigmatiques du tourment amoureux ici dépeint) sa posture dominante au sein du discours ; les verbes dont il est sujet sont tous à la voix active. Autant dire que, dans le discours qu'évédien, l'influence problématique du « tu » sur le « je » prévaut largement sur l'expression d'une quelconque singularité de ce destinataire. Ce dernier se voit encore non seulement relayé à une fonction passive mais également soumis à un mode de représentation de plus en plus abstrait : il devient entité, préfiguration de la mort... En prenant ainsi en charge, de manière ostentatoire, la totalité du discours, le « je » oriente le cliché littéraire (la privation de liberté comme funeste conséquence d'un

amour dédaigné) vers une définition plus essentielle du sujet comme être souffrant, au-delà même des frustrations amoureuses qui ne seraient que des révélateurs ou des amplificateurs d'un mal de vivre. Le rapport de force est si inégal d'un point de vue discursif entre destinataire et énonciateur qu'il tend à gommer *l'anecdote* (l'injustice mise en scène de l'amant pleurant le non-amour de sa bien-aimée et sa liberté perdue), au profit d'un propos plus grave et général, exprimé avec une grande efficacité : « ...de una sombra a otra, siempre lloro / en esta muerte que llamamos vida ». En outre, la véhémence du dernier vers, qui synthétise la problématique de l'amour-souffrance résonne comme un appel à la compassion adressé au lecteur (aux *mortels* désignés au vers 2) autant qu'à la dame. C'est le cri du « je » poète et amant, quatre fois présent dans ce vers, qui cherche, par le langage, à exister, tout en se disant perdu. L'image s'impose finalement d'un être isolé, errant ou *présent-absent* dans une non-vie ou une presque mort.

Dans l'échange discursif entre le poète et la dame, les yeux, qui font naître l'amour, jouent nécessairement un rôle majeur. Si la voix du destinataire est délibérément éteinte par le locuteur, ce dernier déplore l'emprise des yeux bien aimés, en même temps qu'il subit, de sa part, l'absence de regard. Car, dans la poétique quévédienne, les yeux tuent bien plus qu'ils ne regardent. Le trentième vers de la *canción* 387 résume, en l'intensifiant, cet *enamoramiento* fatidique :

Sol de tus ojos, fuego de mi pecho

Plus encore que l'embrasement de l'amant sous le regard lumineux de la belle, le vers montre la simultanéité de ces deux actions, et suggère déjà leurs funestes conséquences. Son rythme binaire (5 syllabes pour « tu » + 6 syllabes pour « je ») et les symétries qu'il impose entre les deux hémistiches permettent d'établir entre les propositions juxtaposées une double relation : de cause à effet (avec l'ambiguïté du *grâce à* « tu » ou *à cause de* « tu »), et de simultanéité (il a suffi d'un regard...). L'absence de verbe n'empêche pas de se représenter un mouvement, mais permet aussi d'envisager un équilibre ou encore un perpétuel déséquilibre... Le vers, en effet, se donne également à voir dans une perspective statique, en fixant la relation « je » / « tu », comme sur une toile, pour dire l'éternelle douleur qui en est l'essence même. Contribuant chacun à cette ouverture possible sur différents paysages, chaque mot y trouve sa place pleine et entière, à tel point que plusieurs lectures orales de ce vers sont envisageables ; la lecture la plus évidente fait porter l'accent sur les syllabes 1, 4, 6, 11, mais une autre pourrait essentiellement faire se répondre les mots « sol » et « fuego », unis par une même imagerie ; on peut enfin imaginer une

pause marquée sur « tus » et « mi », qui rend sensible le lien mortel entre les *yeux* et le *cœur*. Cette souplesse rythmique du vers à l'intérieur d'une structure pourtant dense et parfaitement construite, est exemplaire de « la condensación y la virulencia afectiva »¹⁶ qui, selon Dámaso Alonso, caractérisent le langage de Quevedo. Ce vers à deux temps intensifie efficacement le calvaire enduré par l'amant courtois, enfermé dans sa *prison d'amour*, pour un seul regard, et cela depuis des siècles. Il nous fournit ainsi la clef de toute une thématique amoureuse revigorée chez Quevedo, dans la représentation d'une *vida-muerte* ainsi définie dans les vers 39 et 49, qui reprennent et éclairent les précédents :

pues de **mi**, **mi** alma fuera,
en quien **me** da la muerte, cobro vida ;

Le « je » se décline quatre fois dans ces deux vers. La première proposition, qui fait porter l'accent sur le « mi » recentre tous les regards sur l'énonciateur qui est encore doublement mis en valeur : l'hyperbate permet la postposition emphatique de « de mi » ; de plus, la répétition phonétique immédiate du son [mi] propage l'écho de ce « yo », entendu deux fois coup sur coup. La récupération du topique des yeux qui capturent l'âme du poète passe ainsi par un recentrage du sujet sur son insupportable état d'*être sans âme* irrésistiblement poussé par celle qui le condamne à mort mais sans laquelle il ne se sent pas vivre. Le report en fin de vers du syntagme « cobro vida », nouvelle hyperbate, met encore l'accent sur l'énonciateur, et fait presque disparaître le destinataire relégué à l'indéfini « en quien ». Une construction prosodique similaire sera reprise dans le dernier vers de cette septième strophe, qui explicitera le paradoxe :

mostrando Amor, con argumento altivo,
que sin el alma con **mi** muerte vivo.

Du « tu », il n'y a cette fois-ci plus de trace dans la syntaxe, et il ne garde d'écho que dans le sous-entendu « sin el alma » dont il est bien sûr le dépositaire. Encore faut-il souligner que l'allitération [m] qui l'unit à « muerte » et, surtout, à « mi », rend on ne peut plus sonore le détournement égotique du signifiant « alma ».

¹⁶ Dámaso Alonso, « Expresión y talante poético », in *Historia y crítica de la literatura española*, op. cit., p. 493-603, cit. p. 595.

Faire disparaître le « tu » dont les yeux ont dérobé l'âme du poète, tel pourrait bien être le défi, un brin vindicatif, énoncé et pris en charge par le sujet quévédien dans les poèmes amoureux.

Autre artifice de l'adresse amoureuse, le recours au nom de la belle résonne souvent comme pour combler le vide laissé par son corps absent. Face à la désincarnation que nous évoquions, ce nom s'impose comme seule trace de l'*autre* dans le poème. En interpellant la belle, l'amant ne lui dédie pas tant ses vers qu'il ne la rend présente à sa propre mise en scène. Car nommer c'est d'abord faire entendre la voix qui *appelle*, c'est *se rendre* présent dans la scène. La belle est, de fait, beaucoup plus souvent spectatrice que spectacle : le « tu » est accident, là où le « je » s'impose comme constante, comme noyau dur et stable du discours : sujet, pilier phonique et syntaxique de la phrase en même temps que sujet premier du poème. Le destinataire, parce qu'il en est la cause, a d'abord pour fonction de justifier l'avènement discursif du « je » souffrant. Dans une grande majorité de cas, le nom est interpellé ou sollicité pour introduire au détour d'un vers une note colorée, un son, produire un écho, une inflexion, suggérer une intention. Il préside ainsi à l'harmonie du cadre phonique duquel s'élèvera la voix de l'amant mais demeure néanmoins relégué, dans la syntaxe et dans la métrique, à un plan figuratif. Le décalage entre les nombreuses occurrences de noms dans le *corpus*, et l'impression d'ensemble, plutôt diffuse, très imprécise, qui ressort de leur lecture nous semble à cet égard significatif. On retrouve des noms de femme dans quatre vingt poèmes sur les 219 du corpus, soit dans 36% environ des textes concernés ; or ces femmes nommées, désignées, interpellées, n'apparaissent pas, au travers du langage quévédien, comme des héroïnes, mais comme la condition d'émergence de la voix énonciatrice. Elles offrent surtout l'occasion de déclinaisons mélodiques et rythmiques. Ce traitement est sensible au travers du traitement discursif des prénoms Fili, Aminta, Amarili, Floris, Flora... et il revêt nécessairement une importance accrue dans le *Canta sola a Lisi* dans lequel le sujet énonciateur fait de Lisi la complice privilégiée de sa plainte¹⁷.

¹⁷ Cette constante sollicitation du nom n'est certainement pas étrangère à la cohérence des poèmes recueillis dans cette section ; elle inscrit de manière audible et visible le recueil dans la tradition de la poésie pétrarquaisante. Beaucoup d'autres aspects l'en éloignent néanmoins, qui rendent contestable l'affirmation de Santiago Fernández Mosquera : « este grupo de poemas forman un cancionero amoroso según el modelo petrarquista ». (« Aproximación a la poesía de Quevedo. » in *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo. Antología crítica*. Centro Virtual Cervantes : http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/.) Les intentions parodiques déjà soulignées à plusieurs reprises, la dérivation du thème amoureux vers une réflexion existentielle, l'égotisme accentué, presque caricatural du

Dans un petit nombre de poèmes, la dame est juste nommée, et n'intervient donc qu'à la troisième personne, comme personnage et non comme réceptrice du discours. Ainsi, dans le sonnet 327, l'énonciateur interpelle le dieu Amour, « tirano y ciego Amor », qu'il fait son interlocuteur. Floralba, dont la beauté a dérobé au sujet la liberté, est simplement nommée au neuvième vers :

¿dejas libre a Floralba, y en sus manos
me prendes, donde ardiendo en nieve, enjugo
mis venas con incendios inhumanos ?

Le fait de nommer Floralba déclenche un recentrage égotique du sujet qui, une fois le nom lâché, exagère sa propre représentation : « me », « ardiendo en nieve enjugo », « mis venas ». Sur le même thème de la liberté perdue, c'est Fili qui, dans le sonnet 300, est incidemment nommée au dernier vers, pour apporter crédit et légitimité aux lamentations du poète :

Mas hallóme en prisión tan de su parte,
¡oh libertad ! que faltas a mi pecho
para poder sin Fili desearte.

L'interlocuteur choisi par le sujet est ici la liberté, reléguant « Fili » à la troisième personne, qui la rend, d'une certaine façon, *impersonnelle*. Le « je » quant à lui rythme ce tercet aux côtés de la « libertad » interpellée au douzième vers. Il se fait entendre au début du vers 12 : « hallóme » et à la fin du vers suivant : « mi pecho ». Fili, rappelée au dernier vers, n'interrompt pas pour autant ce face-à-face entre « je » et la « libertad ». Le nom sert plutôt le rythme et la mélodie de la chute, dont il occupe la position centrale, moment de respiration avant la clôture ; beau nom, beau paysage, belle musique. Il amène poétiquement l'idée d'un sujet prisonnier de son désir, et esclave de l'amour.

On retrouve un mécanisme discursif assez semblable dans le sonnet 323, où l'on voit, dès le premier quatrain, une exacerbation du « je » souffrant

discours quévédien, contrastent singulièrement avec la poésie de Pétrarque. En outre, l'identification du nom de Lisi avec une compagne réelle de Quevedo, la Ledesma par exemple, nous semble sans pertinence. Alarcos Llorach rappelle qu'à l'heure de rendre compte de l'*expressivité phonique* d'un texte, seule compte la littérature, en tant que « fingimiento ». Il ajoute d'ailleurs avec humour : « No creo que en tan luengos lustros le diese un solo dolor de cabeza su amadísima Lisi, pues la Ledesma podía restaurarle su equilibrio humoral. » Mais, surtout : « No son los contenidos [...] los que confieren valor a los productos de la literatura, [...] sino las formas de expresión [...] y las sustancias fónicas » (E. Alarcos Llorach, « Expresividad fónica en la lírica de Quevedo », in *Academia Literaria Renacentista, II. Homenaje a Quevedo, op. cit.* p. 246).

autour du nom de Floris ; comme si cette présence du nom absolvait le narcissisme du locuteur et lui autorisait l'excès de *moi* :

La que me quiere y aborrezco quiero
librar, porque acompañe mi ventura ;
pues me aborrece en Floris la hermosura,
por quien amante y despreciado muero.

Le « je » est huit fois présent, au travers de deux pronoms personnels, trois verbes, un adjectif possessif, deux adjectifs qualificatifs. Floris est seulement nommée, comme pour donner un rythme, au troisième vers.

En de rares occasions, en particulier dans les pièces pastorales, ces mobilisations de la dame à la troisième personne donnent lieu à un tableau qui lui est entièrement dédié. C'est le cas du sonnet 349 qui décrit « Fili, que suelto el cabello, lloraba ausencias de su pastor » selon le titre consacré par González de Salas :

Tal el cabello, tal el rostro hermoso
asiste en Fili al doloroso estilo,
cuando por las ausencias de Batilo
uno derrama rico, otro lloroso.

L'énonciateur se fait ici conteur et donne à voir un petit tableau bucolique et charmant. De même le poème 433, narratif, consacré à la bergère Amarilis :

Estaba Amarilis,
pastora discreta,
guardando Ganado
de su hermana Aleja ...

Dans le madrigal 405, « A un bostezo de Floris », le poète transforme un geste trivial en un mouvement gracieux et délicat :

Bostezó Floris, y su mano hermosa,
cortésmente tirana y religiosa,
tres cruces de sus dedos celestiales
engastó en perlas y cerró en corales,
crucificando en labios carmesíes,
o en puertas de rubíes,
sus dedos de jazmín y casta rosa.

Dans cette composition maniériste le nom semble avoir été choisi pour l'allitération [s] du premier vers, et qui se poursuit tout au long de la strophe. Faisant écho à ce nom de « Floris » le « yo » inaugural de la deuxième strophe ne tarde pas à s'immiscer dans ce charmant portrait et à lui voler la vedette :

Yo, que alumbradas de sus vivas luces
sobre claveles rojos vi tres cruces

Le « je » n'aura ensuite de cesse, jusqu'au dernier vers, de se mettre en scène :

de toda libertad, dije : « Yo muero,
si no en cruces, por ellas ; donde veo
morir virgen y mártir mi deseo ».

Cette prise de parole du narrateur rend presque prosaïque la chute du madrigal au regard de la première strophe légère et qui faisait une vraie place à son sujet ; comme s'il en coûtait à l'énonciateur de demeurer longtemps silencieux... Le tableau se retrouve lesté par la douleur de l'amant qui ne peut se résoudre à renoncer au désir et à l'expression amplifiée de sa souffrance. À tel point que l'on reste pour finir sur les termes « morir », « mártir » « mi deseo », tous phonétiquement unis au « mi » qui fait vite oublier Floris. L'amant poète qui avait, dans la première strophe, une occasion de s'effacer du tableau en adoptant une troisième personne, la *non personne*, renonce finalement à cette abnégation, au risque de mettre en péril la cohérence même de la composition par une rupture remarquable de ton et de point de vue.

Le nom de la dame, en somme, choisi pour l'imaginaire auquel il renvoie, choisi, surtout, pour ses sonorités, cette « façon étonnamment familière [dont] il résonne »¹⁸, pour la fleur, la déesse ou l'étoile qu'il suggère par paronomase, pour le désir qu'il inspire et incarne tout à la fois, se fait présence dans le poème au travers de ses fonctions prosodiques ; par son rythme et ses sonorités, il œuvre à l'harmonie du poème et à sa puissance évocatrice, participant aux « jeux phoniques, [et à ce] bruissement de la langue »¹⁹ qui poétise l'apparition de la belle tout en rendant sensible le chant de l'amant. En outre, rêves inaccessibles et dangereux de l'amant mais précieux compagnons du poète, les noms féminins parcourent ou plutôt parsèment la poésie quévédienne

¹⁸ Philippe Meunier, *L'oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'Or : essai de poésie onomastique*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 7.

¹⁹ V. J. Starobinski, à propos des sonnets de Pétrarque, « La célébration du nom (Remarque sur les anagrammes) », in *Poésie et rhétorique, la conscience de soi de la poésie*, colloque au Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, actes rassemblées par Odile Bombarde, Paris, Lachenal & Ritter, 1997, p. 18-19, cit. p. 18.

sans jamais chercher à prendre chair²⁰, mais figurant parfois une impossible étreinte. Ces noms semblent bien résonner, en effet, comme les vestiges – peut-être les plus fidèles – de la tradition pétrarquienne. Car parmi les motifs récupérés par la lyrique quévédienne, ils demeurent ceux dont la fonction discursive a subi le moins de distorsions : imposant un mouvement particulier au langage amoureux, ils apparaissent encore comme *traces vivantes*²¹ de la belle, tandis que tout en elle est figé en une distante et abstraite représentation ; traces dynamiques et idéalisantes, à l'intérieur d'un discours plutôt désacralisant.

Annoncé dans la poésie *amoureuse* comme objet de toutes les attentions (celles du narrateur et du lecteur) et intentions langagières, le « tu » de l'aimée se voit détourné pour devenir mode d'expression et de représentation du sujet de l'énonciation. Qu'il soit *décrit*, *raconté* ou *prescrit*²², le destinataire met en scène le locuteur et, lorsqu'il conserve une position centrale, c'est en tant que topique littéraire propre à re-création poétique. D'un « tu » personnel, senti, sentant et identifiable, il n'y a que peu de traces dans le langage quévédien en dehors de ces noms qui surgissent pour rythmer un vers ou marquer une intention discursive (l'adresse ou la supplique en particulier). L'instrumentalisation du « tu » par le « je » imprime de ce dernier une image prépondérante à tel point que le nom de la dame semble précisément privilégié pour son caractère *impersonnel* : conventionnel et désincarné. Du jeu de récupération des topiques, la relation paradoxale qui lie « tu » au sujet de l'énonciation constitue l'un des piliers formels et fonctionnels. Intensifiée par l'écriture, l'alternance entre crainte et désir, qui unit et désunit sans cesse les co-locuteurs, se caractérise chez Quevedo par une prédilection pour les contradictions, les apories et les paradoxes. Se subsituant à l'acte d'amour ? , ce va-et-vient entre désir et ressentiment, qui toujours voue le poète à la solitude, fonde le rythme, le mouvement, les *agudezas* et jeux de langage de nombreuses compositions.

²⁰ L'adresse au nom serait, selon cette perspective, une manière de transcender l'amour charnel et de « traduire le corps en âme », pour reprendre l'expression de Martine Broda qui voit également dans l'« amour du nom » qui « élève [et] illumine [...] sans possession charnelle », un « travail d'occultation et de sublimation ». Cet amour du nom « serait [...] cet amour [platonique] qui préfère à la proximité le lointain, et à la possession du corps la sauvegarde du nom, vide qu'il remplit d'images » (*L'amour du nom*, Paris, J. Corti, 1997, p. 76-79).

²¹ En ce sens que les noms donnent vie à la belle : une réalité discursive, un visage, une vraisemblance fictionnelle.

²² Selon la distinction établie par Ricœur dans son étude « L'identité personnelle et l'identité narrative » : « Une triade s'est imposée à moi : décrire, raconter, prescrire – chaque moment de la triade impliquant un rapport spécifique entre constitution de l'action et constitution du soi » (Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Points Seuil, 1990, p. 139.)

Cette évolution du discours « amoureux » de la célébration chevaleresque de l'aimée vers l'auto-contemplation torturée de l'amant, est certes la marque de l'évolution égotiste déjà souligné par Pierre Blanc à propos du *Canzoniere*²³, mais elle atteint assurément avec Quevedo une apothéose. De sorte que la destinataire passe souvent *inaperçue* dans le paysage qu'évédien, y compris dans ses propres portraits, ce qui décrédibilise sensiblement le propos amoureux, mais inscrit plutôt ce discours dans la perspective moderne d'une quête ontologique²⁴. La poésie qu'évédienne puise dans cette évolution pleinement assumée la modernité d'une écriture non plus destinée à *démontrer*, mais à exprimer un *rapport au monde* et à dessiner un univers *singulier*. Témoin d'une recherche, identitaire déjà, le poème n'est plus un outil didactique, mais une fin en soi. Il se teinte en outre chez Quevedo d'une atmosphère oppressante, signe d'une inquiétude qui contraste avec la « jouissance du langage poétique »²⁵ sensible chez les premiers poètes du Siècle d'Or ; jouissance qui faisait encore désirer l'étreinte et le partage amoureux derrière la célébration de la belle²⁶. Désormais orientés vers le sujet souffrant, les artifices du débat amoureux, manifestations discursives d'un impossible partage, révèlent plus qu'ils ne dissimulent une sorte d'*évitement* de la bien aimée ; loin d'être une invitation à l'amour, la poésie qu'évédienne n'accorde pour ainsi dire à l'*autre* aucune

²³ Pour définir cette nouvelle orientation poétique née avec Pétrarque, Pierre Blanc parle ainsi de « pulsions d'écriture qui sous-tendent directement la production de l'œuvre, et qui en déterminent la modernité. Car le discours littéraire ne répond plus ici à une finalité d'édification ou d'éducation, comme c'était le cas dans la poésie dantesque, ou d'élévation vers l'individualisme aristocratique, ainsi que le proposait le message courtois. Au contraire, et en se démarquant même de cet humanisme auquel son auteur a voué son existence, le *Canzoniere* apparaît comme un lieu où se vit la jouissance du langage poétique, dans une pure perspective existentielle et narcissique. [...] L'égotisme moderne est en train de naître ici » (Pétrarque, *Canzoniere*, éd. bilingue de Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 12).

²⁴ Martine Broda propose une lecture psychanalytique du dialogue « je »- « tu » dans la poésie, en expliquant que « hors symbolique, la place que désigne ce « Toi » est celle du non dicible et non figurable. C'est la place de la Chose, l'Autre absolu du sujet, qui à la fois fait attendre la plénitude et l'affirme comme impossible. Lieu d'une perte originaire, nous dit Lacan, sans qu'il y ait eu perte de quelque chose à proprement parler, et pur manque d'où procède tout désir. » Et elle ajoute qu'en effet, « il apparaît, avec une belle constance dans la tradition, que les Objets de la lyrique amoureuse, non seulement sont mis à la place de la Chose, mais sont comme transparents devant elle, cachant mal leur peu de réalité » (*Op. cit.*, p. 33).

²⁵ Pour reprendre l'expression de Pierre Blanc, *op. cit.*

²⁶ « Aquella voluntad honesta y pura, / ilustre y hermosísima María / que'n mí de celebrar tu hermosura, / tu ingenio y tu valor estar solía, / a despecho y pesar de la ventura / que por otro camino me desvía, / está y estará tanto en mí clavada / cuanto del cuerpo el alma acompañada. / Y aun no se me figura que me toca / aqueste oficio solamente en vida, / mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida ; / libre mi alma de su estrecha roca, / por el Estigio lago conducida, / celebrando t'irá, y aquel sonido / hará parar las aguas del olvido. » (Garcilaso de la Vega, « Égloga tercera », *Poesías castellanas completas*, éd. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996, p. 209.)

existence ; inaccessible à l'amant, la dame est tenue, par le locuteur, à bonne distance du lecteur. Nulle ne semble pouvoir offrir de réelle compagnie ; on ne saurait mieux exprimer la frustration et, surtout, la solitude. C'est en fait son incapacité à être *accompagné* que l'énonciateur met en scène et c'est en cela peut-être que ces poèmes résonnent malgré tout comme d'incontournables poèmes d'amour²⁷ ; jusque dans la syntaxe, la rythmique et la prosodie, ils sont une exhibition de la solitude de l'amant, éternelle compagne quant à elle du sentiment amoureux.

**Magali LEBOURG,
EA 369 Etudes Romanes**

²⁷ « Lire Quevedo, c'est inévitablement rencontrer ses poèmes d'amour » (Jacques Ancet, *Les Furies et les Peines*, *op. cit.* p. 22).

