

De la marge dans les *Églogues* de Garcilaso de la Vega : dédicaces et paradoxes

FLORENCE MADELPUECH-TOUCHERON

Université de Paris III / CRES-LECEMO

299

ABSTRACT

In a very immediate way, the margin takes the form of the paratext ; it is the place where the poem risks its own existence, but it is also the particular space of the garcilasian character who defines himself like a being on the margins, in the pastoral Nature.

RESUMEN

De la manera más inmediata que sea, la margen cobra la forma del paratexto ; ésta es el lugar donde el poema evidencia su existencia, pero es también el espacio singular del personaje garcilasiano – personaje que se define como un ser al margen, en medio de la naturaleza pastoral –.

Dans la poétique garcilasienne, la marge revêt une importance fondamentale car c'est dans cet espace singulier que se joue l'existence des personnages et, plus largement, du poème lui-même. Afin de saisir les enjeux et d'analyser les mécanismes de cette écriture, nous proposerons ici une réflexion dynamique articulée en deux temps : de la manifestation la plus immédiate et la plus visible de la marge, sous la forme de la dédicace, à la notion de paradoxe, révélée dans le corps des *Églogues* et regardée à la fois comme motif et comme fondement de l'édifice garcilasien.

EN MARGE DU TEXTE : LA DÉDICACE

La première *Églogue* est dédiée à don Pedro de Toledo, « al Virrey de Nápoles », inscription placée au-dessus du poème et reprise dans le corps du poème par une sorte de préambule qui présente également le sujet du poème. La troisième *Églogue*, quant à elle, est dédiée à doña María, comme l'expliquent les octaves introductives ; les critiques pensent qu'il s'agit de doña María Osorio Pimentel, femme de don Pedro. L'un et l'autre incarnent le Pouvoir politique, à telle enseigne que don Pedro n'est pas désigné par son nom, mais par son titre de vice-roi de Naples.

Dans l'un et l'autre cas, ce texte préfaciel qui consacre le poème joue le rôle d'une dédicace dont la fonction consiste à « faire l'hommage d'une œuvre à une personne,

à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre », selon la définition qu'en propose Gérard Genette¹. La dédicace est cet énoncé textuel, situé à la frontière de l'œuvre : « Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borgès à propos d'une préface – d'un “vestibule” qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin »². Genette poursuit la définition et qualifie ce moment liminaire de « frange [qui] constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* »³ entre le lecteur et l'œuvre qui lui est présentée. La dédicace répond ainsi au désir de présenter le texte et de le servir : ce discours est un « auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte. [...] »⁴.

C'est ce statut d'auxiliaire de la dédicace, de texte de seconde zone, qui a retenu notre attention parce qu'il affirme en réalité la présence exclusive du poème, à la manière d'un cadre, de la bordure du tableau. L'art pictural fournit à l'art poétique le plus bel exemple d'une présence parfaite : le tableau est parce qu'il est délimité par un cadre qui le fait apparaître. La dédicace en est l'exact équivalent discursif : elle permet de montrer les contours de l'œuvre. Elle crée les conditions de possibilité de sa présence et déclare que le poème est en train de se représenter. Elle est l'acte même de la représentation. Ce moment réflexif de la dédicace-préface est fondamental car lui seul peut asseoir la présence de l'œuvre : il en pose les limites et la constitue en objet autonome.

Mais présenter, c'est toujours présenter à quelqu'un. Sans ces adresses à un destinataire, l'œuvre n'aurait pas de limites, elle se perdrait dans l'infini, où tout serait à voir. Au contraire, par la dédicace, l'œuvre remet sa présence au destinataire. Comme l'écrit Louis Marin : « la représentation dans sa dimension réflexive, se présente à quelqu'un. La présentation représentative est prise dans la structure dialogique d'un destinataire et d'un destinataire, quels qu'ils soient, auxquels le cadre fournira un des lieux privilégiés du “faire savoir”, du “faire croire”, du “faire sentir”, des instructions et des injonctions que le pouvoir de représentation, et en représentation, adresse au spectateur-lecteur »⁵. La dédicace-préface est donc le cadre, le seuil du poème, un lieu situé à la lisière de l'œuvre, où se noue la dimension dialogique du poème, nécessaire à sa représentation.

¹ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 120.

² G. GENETTE, *Ibid.*, p. 7-8.

³ G. GENETTE, *Ibid.*, p. 8.

⁴ G. GENETTE, *Ibid.*, p. 17. Ce projet du paratexte, qui permet de dégager une unité solide, une cohérence, à la diversité que l'on peut trouver, est son essence même, le reste n'est qu'énumération. C'est d'ailleurs ce que pose Genette au début de son introduction pour justifier son entreprise critique : « le paratexte se compose donc empiriquement d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges que je fédère sous ce terme au nom d'une communauté d'intérêt, ou convergence d'effets, qui me paraît plus importante que leur diversité d'aspects » (p. 8).

⁵ Louis MARIN, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p. 348.

Dans ces conditions, dédier seulement son œuvre en inscrivant le nom ou le titre du destinataire, comme c'est le cas pour la première Églogue, n'instaure pas ce dialogue. Le poème n'est alors pas présent car Garcilaso ne le présente pas, mais l'attache par déférence à la personne du vice-roi ; l'inscription simple de la première Églogue n'est pas parlante, précisément puisque le poète ne s'exprime pas pour attirer l'attention de don Pedro, il n'est pas le guide qui fait advenir l'œuvre en la révélant au regard. La reprise de don Pedro à l'intérieur de l'Églogue I est donc essentielle : loin d'être une redite, elle noue le dialogue et permet la rencontre entre le destinataire et le poète. Par la dédicace-préface, le poète sort de sa réserve pour montrer le poème, le signaler. C'est pourquoi, cette simple inscription hors-texte, inutile au poème au regard du rôle indispensable joué par la dédicace-préface, a disparu dans la dernière Églogue.

Circonscrire un poème, voir sa singularité, se pose en termes cruciaux pour l'artiste de la Renaissance car l'une des caractéristiques des œuvres de cette époque est précisément de résister à la fermeture, comme l'explique Paul Julian Smith⁶. Les textes se citent les uns les autres, ouvrant les frontières à l'espace infini de l'intertextualité⁷. Le concept d'originalité n'est pas un critère pour apprécier une œuvre à cette époque où, au contraire, prévaut l'art de bien imiter. Si l'œuvre ne peut s'affirmer par le choix d'une thématique, en revanche, l'art de la représentation lui donne une présence unique. C'est bien par l'étude de ce que Smith appelle les marges que l'on peut saisir la présence du texte littéraire de la Renaissance : dans cet espace liminaire où l'existence de l'œuvre en soi se joue dans le moment opaque/réflexif, où elle se désigne comme représentation.

Ainsi, dans le discours au dédicataire, se mêlent l'intention respectueuse et l'occasion poétique ; dédier l'églogue est une opportunité : le poète trouve dans le destinataire l'autre pôle dont il a besoin pour déployer le spectacle de la représentation. Sacrifier à la dédicace répond donc à une stratégie bien particulière. Celle-ci est un véritable prétexte, dans les deux sens du terme : un subterfuge, dont l'auteur se sert pour présenter l'œuvre, et un moment qui précède effectivement le texte, condition nécessaire et préalable pour rendre possible la représentation poétique.

Cependant, établir une « transaction » en ce moment marginal du poème revêt une importance stratégique dans le cas de l'écriture garcilasienne, où la transaction s'opère à un double niveau : il ne s'agit pas tant d'offrir le poème à un destinataire que de l'échanger contre un autre. L'églogue bucolique est donnée à la place d'un discours qui célèbre le Pouvoir politique.

⁶ Paul Julian SMITH, *Writing in the Margin : Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

⁷ P. J. SMITH, *Ibid.*, p. 13 : « this infinite regress from one poet to another, this indefinite expansion from one area of knowledge to another, suggests that Renaissance erudition resists any attempt to closure ».

LA MARGE : ESPACE DE LA REPRÉSENTATION ET DE L'EXISTENCE POÉTIQUE

L'écriture pastorale se trouve confrontée à un paradoxe : utilisant l'énoncé du Pouvoir, elle doit lui ôter toute autorité pour lui substituer sa présence. En effet, la dédicace à de nobles personnes laisse supposer un discours de louange, en accord avec les vertus qu'elles incarnent. Or, il n'en est rien : la *fama* de don Pedro et de doña María, qui semble pousser l'auteur à écrire, n'est pas chantée par ce qui suit. Le thème pastoral est impertinent en de telles circonstances, et l'auteur doit intervenir pour justifier son propos, pour trouver un lien entre ce qu'il invoque, la renommée de ses destinataires, et ce qu'il veut raconter, une histoire de bergers.

302

Le poète doit donc non seulement plaire, mais il doit surtout séduire, au sens étymologique de « détourner », c'est-à-dire, attirer à lui l'attention de ses lecteurs attirés et la garder, rendant au topique aimable de la *captatio benevolentiae* son véritable sens de capture. C'est dans ses marges que se joue la présence du poème.

Les dédicaces des deux églogues reposent sur les mêmes principes, permettant ainsi une analyse conjointe des deux passages dont nous présenterons ici les principaux traits.

Les Églogues I et III suivent une structure identique, en deux mouvements : l'*encomium* (éloge), où le poète s'adresse au destinataire en louant ses mérites – stances 1 et 2 pour l'Églogue I et octaves 1-2-3-4 pour l'Églogue III – et la *recusatio*, qui voit le poète renoncer finalement à son projet initial pour offrir son poème bucolique en lieu et place du discours élogieux – stance 3 pour l'Églogue I et octaves 5-6-7 pour l'Églogue III. L'*encomium* se fait en deux temps : il s'agit d'abord de dresser un portrait glorieux de don Pedro et de doña María, propre aux qualités de chacun, soulignant la vaillance guerrière du premier et les qualités vertueuses de la seconde :

Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo [...] Égl. I, vv. 7-8.

Aquella voluntad honesta y pura,
ilustre y hermosísima María,
que'n mí de celebrar tu hermosura,
tu ingenio y tu valor estar solía, [...] Égl. III, 1-4.

Mais ensuite, ces deux tableaux, s'ils semblent fixer ici et maintenant, dans l'éternité, la figure rayonnante de ceux qu'ils célèbrent, n'en affichent pas moins leur incomplétude : ils s'inscrivent tous deux dans un avenir et s'achèvent paradoxalement par la promesse du poète de chanter un jour, bientôt, les deux nobles personnages comme ils le méritent. C'est sur cette conclusion ouverte par le futur que se termine l'*encomium* :

[...] luego verás ejercitar mi pluma
 por la infinita, innumerable suma
 de tus virtudes y famosas obras,
 antes que me consuma,
 faltando a ti, que a todo el mundo sobras. Égl. I, vv. 24-28.

Pero, por más que en mí su fuerza pruebe,
 no tornará mi corazón mudable;
 nunca dirán jamás que me remueve
 fortuna d'un estudio tan loable;
 Apolo y las hermanas todas nueve,
 me darán ocio y lengua con que hable
 lo menos de lo que'n tu ser cupiere,
 qu'esto será lo más que yo pudiere. Égl. III, vv. 25-32.

Ainsi, progressivement, le discours du pouvoir abandonne le temps du présent pour n'être plus qu'un horizon que l'on promet de ne pas quitter des yeux. Remis à un au-delà, l'éloge à venir dessine par contraste ce qui est là, immédiatement visible et offert : le poème bucolique. C'est cette stratégie de substitution qu'accomplit parfaitement la *recusatio*, tout entière tendue vers l'impératif qui proclame la présence exclusive de l'églogue :

[...] escucha tú el cantar de mis pastores. Égl. I, v. 42

Aplica, pues, un rato los sentidos
 al bajo son de mi zampoña ruda, Égl. III, vv. 41-42.

Reprenant l'idée avancée par l'*encomium*, la *recusatio* installe le poème bucolique dans le présent et lui confère une actualité immédiate, créée indirectement par l'annonce du discours de louange à venir, comme le souligne chaque fois « en tanto que » :

En tanto que este tiempo que adevino
 viene a sacarme de la deuda un día
 que se debe a tu fama y a tu gloria [...]. Égl. I, vv. 29-31.

En tanto, no te ofenda ni te harte
 tratar del campo y soledad que amaste,
 ni desdenes aquesta inculta parte
 de mi estilo, qu'en algo ya estimaste; [...]. Égl. III, vv. 33-36.

A l'issue de la dédicace, le chant des bergers peut désormais occuper la scène centrale ; le discours de louange est devenu purement marginal. Il se situe à la périphérie du poème et constitue sa limite ; cette dernière est bien la marge nécessaire qui fait ressortir, à la manière d'un cadre, les contours de la présence de l'églogue. On le voit, la dialectique du centre et de la marge n'est pas seulement un artifice esthétique, un jeu

subtil qui trompe l'attente du lecteur en lui offrant un poème inespéré, mais le cœur même de la dynamique d'écriture. A travers ces deux dédicaces, l'écriture garcilasienne réfléchit sur le sens de la création poétique, pensée comme un espace centré (le poème) qui ne peut s'exprimer que par rapport à une marge, à une limite. Tel est le fondement de ce moment liminaire, de ces strophes introductives, qui permettent à l'œuvre de se représenter, c'est-à-dire d'être présente, ainsi que l'expose Marin. L'écriture garcilasienne utilise le discours politique à venir comme l'élément indispensable sur lequel s'édifie la représentation de l'églogue ; sans ce seuil nécessaire et identifié comme tel, le poème ne pourrait pas se dérouler ni exister.

DU CADRE DU POÈME À SA DYNAMIQUE INTERNE : L'ART DE LA REPRÉSENTATION

A la manière d'un cadre, la marge donne à l'églogue une présence et la limite par rapport à un élément extérieur ; mais elle ne sert pas seulement à désigner le poème comme un tout. Si le pouvoir de la représentation est dans sa capacité à signifier que ce qu'elle montre est parfaitement achevé, elle donne également sa propre dynamique à l'églogue. En effet, si la finitude de celle-ci est exprimée par les moments réflexifs que sont le début et la fin, pour aller de l'une à l'autre – du commencement au terme – il faut qu'un mouvement soit insufflé linéairement au poème, depuis son seuil, et qu'il le traverse de part en part. Bordure extérieure, le cadre fait sens pour l'intériorité du poème.

Dès lors, la dédicace ne doit pas se contenter d'une simple exposition du thème, elle doit donner à ce dernier le sens d'un programme, réalisé au cours du poème. Il ne s'agit plus d'énoncer le sujet, d'informer le destinataire d'un contenu, mais de mettre en perspective ce qui va avoir lieu et de lui donner la forme d'un procès. Or elle ne dispose que de la liste des personnages. En effet, l'une des constantes des trois *Églogues* est l'annonce des personnages, dont le nom figure à l'en-tête du texte, sous la forme d'une liste de *dramatis personae*, dans la pure tradition virgilienne. On peut lire : « personas : Salicio, Nemoroso » dans la première *Églogue*, « personas : Albanio, Camila, Salicio, Nemoroso » dans la seconde *Églogue* et « personas : Tirreno, Alcino » dans la troisième *Églogue*. C'est dire que les personnages, ainsi mentionnés, sont hors-texte, à la manière d'un titre, qui livre simplement un contenu. Comment cette inscription extérieure réussit-elle à transmettre au poème sa dynamique ?

Les bergers pleurent et parlent, mais n'agissent pas. L'action ne repose pas sur eux. C'est auprès de la représentation, manifestée dans la dédicace, qu'il faut chercher le mouvement de l'églogue. En effet, c'est dans cet espace de la marge que l'art de la représentation transforme la simple liste des noms en événement : l'arrivée progressive des personnages dans le corps de l'églogue ; c'est en fait là l'unique événement qui anime le poème.

La seconde Églogue

L'exemple de la seconde Églogue est la preuve *a contrario* de cette absolue nécessité du cadre pour créer du mouvement. Privée de dédicace, l'églogue ne fait pas l'objet d'une représentation et elle ne jouit pas d'une progression réelle. Nullement introduits, les personnages apparaissent *in medias res* dans le texte. Nous avons le sentiment que le texte « déborde » : il commence sans introduction et nous précipite à la suite des personnages, eux-mêmes plongés dans un *bic et nunc* frénétique.

Cette effervescence initiale est à l'image de celle qui préside au reste du poème. A l'épisode d'Albanio succède artificiellement le panégyrique de la maison d'Albe, dont le rapport, plus que ténu avec ce qui précède, est souligné par les personnages eux-mêmes. La linéarité du poème fait défaut ; c'est aux bergers de redresser le cours sinueux que prend le déroulement des choses⁸. Comme il n'est pas de début, il n'est pas de fin non plus et c'est à nouveau aux personnages qu'il revient de conclure l'églogue, ce dont ils s'acquittent avec peine : en effet, comment achever ce qui n'a pas commencé, ce qui est irrésolu ?⁹

Ainsi, dans cette seconde Églogue, la liste des *dramatis personae* ne reçoit aucune dynamique, elle est un titre sans aucune incidence sur le déroulement de l'églogue. Le poème ne connaît pas d'événement capable de lui assigner un mouvement car il n'a pas de dédicace : il n'a donc pas de limite et pas d'épaisseur temporelle. Ce n'est pas le cas des autres églogues, adressées à un destinataire.

La première Églogue et la troisième Églogue

Une fois encore, la première et la dernière Églogues fonctionnent sur le même modèle et la différence avec l'églogue précédente est remarquable : les personnages ne prennent pas la parole tout de suite. Ils sont d'abord annoncés puis introduits effectivement sur scène, aussi bien dans la dédicace que dans le corps de l'églogue. En effet, la voix poétique prolonge le moment de la représentation installé par la dédicace¹⁰. Ce

⁸ Séduit par le récit merveilleux du panégyrique de la maison d'Albe que vient de lui faire son ami, Nemorosus sort de la rêverie et revient à la préoccupation principale : la folie d'Albanio. Il sollicite alors Salicio :

Pues, ¿en qué te resumes (di, Salicio)
acerca deste enfermo compañero ? Égl. II, vv. 1855-1856.

⁹ Malgré les quatre impératifs, qui répètent ostensiblement l'idée de fin et essayent de l'imposer, l'aventure continue :

Recoge tu ganado, [...]
mira en torno, [...]
Recoge tus ovejas y las mías,
y vete tú con ellas poco a poco [...]
yo solo me averné con nuestro loco, [...]. Égl. II, vv. 1867-1874.

¹⁰ Ainsi, l'apparition de Nemorosus, si elle suit le programme des stances initiales, requiert l'intervention de la voix poétique, qui apparaît alors pour la seconde fois comme admoniteur :

Aquí dio fin a su cantar Salicio, [...].
Lo que cantó tras esto Nemorosus,

cadre fixe, sorte de frontière avec l'extérieur, est alors comme relayé à l'intérieur du poème par d'autres interventions de la voix poétique pour assurer la transition entre le chant de Salicio et de Nemoroso ou entre l'arrivée des nymphes et le chant amébé de Tirreno et Alcino. Par là, la représentation acquiert une dimension temporelle : elle accompagne et souligne le déroulement du poème. L'églogue s'offre alors comme un espace chronologique, ponctué par l'arrivée successive des personnages, et donne à cet événement la valeur d'un programme.

La voix poétique garcilasienne joue ici le rôle d'admoniteur, tel que l'a défini Alberti, dans le second livre de *La peinture*. Alberti a posé ce dédoublement de la représentation et en a fait une règle de composition : il faut placer un « admoniteur », « personnage qui attire l'attention des spectateurs sur ce qui se passe, [qui] de la main appelle le regard [...] ou indique là quelque danger ou quelque chose à admirer »¹¹. Le rôle de l'admoniteur n'est pas tant de montrer les personnages que de les inscrire dans la linéarité du poème. C'est lui qui entretient l'organisation temporelle et maintient la progression de l'églogue ; chacune de ses actions est une sorte de relais de l'impulsion donnée au début par le cadre, d'où l'impression du déroulement rigoureux de l'églogue –d'ailleurs les limites poétiques empruntent symboliquement au temps sa mesure (lever et coucher du soleil) et soulignent parfaitement l'évolution au sein du poème.

La dernière Églogue porte à son comble cette notion de devenir. En effet, le programme que pose la dédicace dessine bien une linéarité, en accord avec la liste des personnages, mais celle-ci est aussitôt entravée par la volte-face de la voix poétique, qui se détourne de ce qu'elle propose initialement pour raconter autre chose : les vingt-neuf octaves consacrées aux nymphes retardent l'arrivée des bergers. En différant ce qui est attendu, l'écriture joue alors avec l'horizon d'attente du destinataire et attise sa curiosité ; elle crée un suspense, intercalant un délai significatif entre la dédicace et l'apparition des personnages dans le corps du poème ; ce long passage consacré à la description des broderies des nymphes revêt ainsi le sens d'une digression.

Qu'il nous soit permis une dernière remarque. Herrera, en lecteur critique de Garcilaso¹², considère ces broderies comme des *parerga*, des moments secondaires, subordonnés à un thème principal¹³. L'étymologie de *parergon* est à cet égard éclairante : le terme

decidlo vos, Pierides, que tanto
no puedo yo ni oso,
que siento enflaquecer mi débil canto. Égl. I, vv. 225-238.

Avant même de prononcer le nom du berger, ses premiers mots sont pour dire que le chant de Salicio a duré, pour souligner que du temps vient de s'écouler ; « tras esto » introduit enfin Nemoroso, chronologiquement.

¹¹ ALBERTI, *La peinture*, Paris, Le Seuil, 2004, éd. par T. Golsenne et B. Prévoist, livre II, 40, p. 149.

¹² Antonio GALLEGRO MORELL, éd. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas : obras completas con comentario*, Madrid, Gredos, 1972, « Herrera », note 818, p. 584.

¹³ Voir la définition qu'en donne *A Greek-English Lexicon* [1843], Henry George LIDDELL, Robert SCOTT et Henry STUART JONES, Oxford, Clarendon Press, 1996.

désigne ce qui est à côté (*para*) de l'œuvre (*ergon*) ; employé dans la rhétorique ancienne, *parergon* désigne ainsi les ornements ajoutés à un discours, à un tableau¹⁴. Les broderies sont bien de l'ordre de la marge, de l'accessoire, par rapport à l'arrivée des bergers. Or le mot utilisé par Herrera, *parergo*, compris dans le sens de quelque chose qui se présente de façon purement ornementale, menacé d'inutilité, est précisément repris par Louis Marin pour désigner l'élément fondamental de la représentation où il est synonyme de cadre : « *parergon* nécessaire, supplément constitutif, le cadre autonomise l'œuvre dans l'espace visible »¹⁵. « Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon* [...], de l'œuvre, mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans »¹⁶. Herrera relève bien la nature singulière des tapisseries et la définition du *parergon* les renvoie effectivement à la définition de la dédicace, présentée comme un espace liminaire. Ajoutons que cette matérialité du cadre est mise en valeur, très explicitement, par l'amplification qu'elle reçoit : le cadre qui représente est lui-même composé d'une série de quatre *ecphraseis*, c'est-à-dire de quatre moments qui réfléchissent chacun l'art de représenter. L'idée de représentation ne saurait mieux être affichée, répétée par cette structure, enchâssée, de cadre dans le cadre.

L'admoniteur de la première Églogue, qui montre explicitement ce qu'il faut voir, est ici remplacé par les nymphes et leurs broderies, qui sont une mise en abyme parfaite de ce geste qui désigne, de l'acte de représenter : le langage poétique semble se désigner lui-même comme représentation et le texte avoir sa propre dynamique. En effet, les quatre nymphes sont reléguées au rang de spectatrices de l'arrivée d'Alcino et de Tirreno qui prend la forme de l'événement imprévu, surgi *in extremis*¹⁷. Ce qui donne à la scène le sentiment d'un achèvement est alors le mouvement des deux bergers sur les rives du Tage : ces derniers traversent l'espace contenu entre les bords du cadre et se dirigent d'une extrémité (début du poème) à l'autre (sa fin). Mais cette fin est doublée par une autre : celle des nymphes elles-mêmes. En effet, conformément à l'épaisseur du cadre, c'est à leur tour de disparaître. Les nymphes s'éloignent elles aussi, échappées dans une profondeur que l'on devine et c'est nous, ultimes spectateurs, qui sommes les témoins de ces fins successives. La représentation est terminée et c'est à nous qu'il revient de dire ce que l'ensemble de l'églogue a duré.

On le voit clairement : la marge est le lieu fondamental où l'écriture garcilasienne se fait art de la représentation ; elle joue le rôle du cadre. C'est elle qui porte la dimension réflexive du langage, sous la forme circonscrite de la dédicace ou par le biais d'inter-

¹⁴ Victor STOICHITA, *L'instauration du tableau*, Paris, Droz, 1999, p. 44.

¹⁵ L. MARIN, *De la représentation*, op.cit., p. 347.

¹⁶ Jacques DERRIDA, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 63.

¹⁷ Voir l'analyse de Nadine LY, « Garcilaso : une autre trajectoire poétique », *Bulletin Hispanique*, LXXXIII (1981), p. 263-329 [p. 326-327].

ventions disséminées de la voix poétique ; c'est par elle que le poème acquiert une présence exclusive et c'est d'elle qu'il tire sa propre dynamique.

Il faut examiner maintenant si, au-delà de cette valeur métalinguistique qui donne existence au poème, la marge n'est pas finalement la définition même de l'existence garcilasienne, telle que la mettent en scène les bergers, sous la forme du paradoxe.

PARADOXE ET DÉSORDRE BUCOLIQUE

La philosophie platonicienne impose l'image d'une Nature ordonnée et harmonieuse¹⁸, reflet de la perfection idéale qui organise l'univers. L'homme participe de cette harmonie en tant qu'il est une partie de la Nature. Il est un microcosme dans lequel s'exprime le macrocosme. Progressivement, s'établit ainsi le principe d'une conformité entre l'homme et la Nature. L'harmonie qui règne tisse un réseau serré de correspondances dont la figure orphique est l'aboutissement parfait, éloignant sans cesse la différence, l'accident, comme un mal absolu. Chaque événement dissonant est assumé, pris en charge par la Nature qui le répète et l'accompagne pour que règne le Même, rassurant et stable. Ce miroitement continu semble fondre dans une sympathie universelle macrocosme et microcosme qui se répondent infiniment. Telle est la *doxa* admise à l'époque de Garcilaso et dont Salicio se fait le chantre au début de la seconde Églogue¹⁹.

Cependant, frappés par le destin qu'on leur connaît, les bergers sont une note discordante dans ce paysage amène. La perte de la femme aimée brise à jamais l'adéquation heureuse au sein de la Nature et fait entrer le désordre dans le monde où « hacer juntar lo diferente » (Égl. I, v. 257)²⁰ semble la nouvelle règle. Abandonnés par celle qu'ils aimaient, Albanio, Salicio et Nemoroso découvrent un espace insolite où surviennent des unions qui vont à l'encontre de la raison et de l'opinion commune. La *doxa* rassurante est mise à bas par des *adynata*²¹, ces impossibles qui sont désormais les possibles de cet immonde :

La cordera paciente
con el lobo hambriento
hará su ajuntamiento,
y con las simples aves sin rüido

¹⁸ Les adjectifs nombreux ne doivent pas faire illusion : les épithètes n'ont aucune valeur subjective, ils portent la qualité qu'ils expriment vers la perfection, véritables archétypes d'une Nature idéale, comme nous l'avons vu et R. Lapesa note que « las cosas se elevan platónicamente hacia sus respectivas ideas » dans Rafael LAPESA, « Garcilaso y Fray Luis de León: coincidencias temáticas y contraste de actitudes », *Archivum*, Oviedo, XXVI (1976), p. 7-18 [p. 10].

¹⁹ Voir par exemple Égl. II, vv. 64-69.

²⁰ On peut aussi citer l'interrogation inquiète de Salicio : « ¿qué discordia no será juntada ? » (Égl. I, v. 143).

²¹ Cette « association de choses incompatibles », telle que la définit E. R. Curtius, est pratiquée par Virgile, comme l'exposent Marcos RUIZ SÁNCHEZ et Mariano VALVERDE SÁNCHEZ, « Los "adunata" en Virgilio », *Simposio Virgiliano*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 511-518.

harán las bravas sierpes ya su nido, [...]. Égl. I, vv. 161-165.

Tirées de la *Bible*, où il s'agit d'une vision de ce que sera la Jérusalem céleste (*Es.* I, 11, 6-8 et 65, 25), ces unions inouïes, impossibles sur une terre où règne la division, sont inscrites dans le discours d'une glorification du monde à venir, conformément à l'annonce du Salut. Mais ici, dans cette églogue, « el acoplamiento de opuestos no es resultado de una mediación reconciliadora, sino cámara de contraposiciones cruentas »²².

Produits dans l'instant, ces *adynata* sont en fait la marque du paradoxe qui gouverne désormais les églogues. En effet, la séparation amoureuse (infligée arbitrairement par la mort ou par la femme infidèle) est si rapide que seule une figure de l'ellipse peut traduire le revirement soudain. Or, comme l'explique Smith²³, telle est la définition du paradoxe qui n'est qu'une suppression de toute succession temporelle, si bien que deux aspects opposés semblent réunis en même temps. Ainsi, sans aucun devenir pour apporter la liaison nécessaire à une explication, la vie joyeuse est soudainement pauvreté (Égl. II, vv. 22-24), la terre fertile produit maintenant des mauvaises herbes (Égl. I, vv. 300-307).

DES VERTUS DE LA DISCORDE OU LA NAISSANCE DE LA CONSCIENCE SUBJECTIVE

Pendant, il y a une vertu à cet événement accidentel et malheureux qui prend la forme du paradoxe. En effet, la « gémellité naturelle »²⁴ qu'encourage la Nature présente un danger : elle instaure le règne du Même, qui assimile, absorbe la différence pour la plonger dans la ressemblance. A partir du moment où les bergers existent à côté de la *doxa* et s'affirment dans leur altérité, ils ne peuvent le faire que de façon dissonante, unique moyen pour s'arracher au monde de la Nature. Contre la *doxa* oppressante, le paradoxe apparaît comme le remède unique, seul capable de donner à l'*ex*-istence le relief libérateur et significatif de son préfixe, qui caractérise ce qui se situe « hors de ». Pour exister, il suffit d'une simple dérivation morphologique (de la *doxa* à la *paradoxa*) : l'existence tient toute entière dans l'affirmation délicate d'un préfixe, expression d'un espace et d'un temps personnels. C'est bien le paradoxe qui introduit un hiatus, un écart qui sauve le berger de l'engloutissement par adéquation parfaite avec la *doxa*. Ce dernier apparaît désormais comme un être en marge.

De fait, avant l'accident paradoxal, les bergers vivaient en une anesthésie heureuse et inconsciente, préoccupés seulement de l'amour que leur inspirait l'être aimé, maintenant le lien avec la Nature de façon presque distraite :

Por ti el silencio de la selva umbrosa,

²² Manuel BALLESTERO, *Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo*, Madrid, Taurus, 1980, p. 50.

²³ P. J. SMITH, « Paradoxe et discours chez Montaigne », *Le paradoxe au temps de la Renaissance*, dir. M. T. Jones-Davies, Paris, Éd. J. Touzot, 1982, p. 173-197 [p. 179].

²⁴ Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 37.

por ti la esquividad y apartamiento
del solitario monte m'agradaba ;
por ti la verde hierba, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseaba. Égl. I, vv. 99-104.

Privés désormais de ce prisme amoureux, Salicio, Nemoroso et Albanio affirment leur singularité et découvrent le monde dans son altérité, autrefois noyée dans la contemplation de la *doxa*.

Ainsi la seconde Églogue s'ouvre *in medias res* sur le monologue d'Albanio, récemment éconduit par Camila :

El dulce murmurar deste rüido,
el mover de los árboles al viento,
el suave olor del prado florecido
podrían tornar d'enfermo y descontento
cualquier pastor del mundo alegre y sano :
yo solo en tanto bien morir me siento. Égl. II, vv. 13-18.

Tout à sa tristesse, il regarde avec une sorte de regret la belle Nature. Conscient de sa blessure amoureuse, il se sait désormais hors d'atteinte du charme qu'exerce le *locus amoenus*. Nemoroso, quant à lui, ne suit plus le cycle de la Nature ; le jour et la nuit ont perdu toute leur valeur. Au contraire, il leur oppose la permanence noire de sa solitude et leur impose sa propre nuit obscure. La mesure du temps est inversée : c'est sur sa propre histoire à lui que tout se déroule. Il connaît sa nuit, indépendamment de celle de la Nature, et attend sa lumière : revoir Elisa, qu'il n'atteindra que dans la mort. Nemoroso affirme là la dé-mesure de sa subjectivité. La conscience malheureuse est extraite du cours quotidien des choses, la subjectivité s'affirme comme radicalement autre, différente de ce que prône la *doxa*. Sur ce point, l'affrontement entre Salicio et Albanio, dans la seconde Églogue, prend une nouvelle signification : au-delà de l'intérêt dramatique et théâtral, il se présente comme la rencontre de la *doxa* et du paradoxe, incarnés respectivement par Salicio et Albanio :

Salicio amigo, cese este lenguaje ;
cierra tu boca y más aquí no la abras ;
yo siento mi dolor, y tú mi ultraje.
¿Para qué son maníficas palabras ?
¿Quién te hizo filósofo elocuente,
siendo pastor d'ovejas y de cabras? Égl. II, vv. 392-397.

La rupture est éclatante, consommée dans le même vers, entre Salicio, idéaliste, emporté par ses rêves harmonieux, obnubilé par l'apparence discordante des choses (« tú mi ultraje ») et Albanio, berger peu orthodoxe qui élève sa sensibilité comme seul étalon de mesure valable (« yo siento mi dolor »).

Soulignant leur poignante individualité, les bergers se livrent donc à une sorte de réévaluation du monde pastoral, entre ce qu'ils croyaient et ce qu'ils découvrent ; ils semblent se réveiller, passant de l'*engaño* à l'amer *desengaño*, ainsi que l'expose Anthony J. Cascardi²⁵. L'Arcadie harmonieuse a cessé d'être et les *Églogues* décrivent cette « sortie abrupte du monde pastoral »²⁶, proclamant la fin du *locus amœnus*. Ce topique n'est plus opérant dans la poésie garcilasienne. Le chant douloureux qui s'élève met en cause l'harmonie de la Nature parce que les bergers ne trouvent plus dans son bel arrangement de correspondance avec leur souffrance et accusent l'inadéquation de ce lieu extraordinaire avec ce qu'ils vivent. Frappés par la douleur, ils ne se sentent pas ou plus appartenir à cet endroit harmonieux ; le spectacle parfait de la Nature n'apporte pas de réconfort et souligne plus durement la singularité de leur drame²⁷. La disparition de l'être aimé corrompt le *locus amœnus*.

En effet, la Nature demeure immuable, mue par son propre rythme, et, si elle semble prêter une oreille compatissante au drame des bergers, en fait, elle ne modifie pas sa trajectoire, déterminée par l'inexorable progression qu'évoque Charles Fantazzi²⁸. La Nature ne s'attendrit plus à la douleur des bergers. La consolation n'est plus de son ressort. Symboliquement le mythe d'Orphée est lui aussi mis à mal par l'écriture garcilasienne²⁹. Signe éclatant de cette séparation : dans la dernière églogue, ce sont les nymphes qui peignent la tristesse des bergers et s'associent à elle. Le drame humain concerne les hommes et ils l'assument désormais.

Cette discorde est fondatrice d'un ordre nouveau : celui du temps. Elle a lieu à deux niveaux. Tout d'abord, elle marque la fin du lieu utopique et achronique qu'est le *locus amœnus*. Le berger se sépare de cet endroit idéal pour affirmer sa singularité : désormais, il a une histoire que ne saurait refléter l'harmonie qu'il contemple. La discorde individualise le berger et marque la naissance du sujet³⁰. Elle pose l'acte fondateur

²⁵ Anthony J. CASCARDI, « The exit from Arcadia : Reevaluation of the Pastoral in Virgil, Garcilaso, and Góngora », *Journal of Hispanic Philology*, 4 (1980), p. 119-141.

²⁶ A. J. CASCARDI, *Ibid.*, p. 127.

²⁷ Rappelons que le seul reflet dans la Nature de la peine des bergers est l'image d'un im-monde, que nous avons défini précédemment comme une contre-Nature. C'est dire que la Nature exprime fidèlement la souffrance du berger à l'unique condition de se nier elle-même, loin de toutes considérations harmonieuses entre le microcosme et le macrocosme.

²⁸ Charles E. FANTAZZI, « Golden Age in Arcadia », *Latomus*, 33 (1974), p. 280-305 : « There are elements of unrest in Arcadia – shepherds are deprived of their lands, lovers are spurned, Daphnis is dead – but all the perturbation are resolved in the broad sweep and inexorable progression of Nature » (p. 291-292).

²⁹ Voir en particulier l'article de Veronica GROSSI, « Orden y violencia en Garcilaso », *Romance Notes*, 35 (1994), p. 187-196 et de Mary E. BARNARD, « Garcilaso's Poetics of subversion and the Orpheus Tapestry », *PMLA*, Pennsylvania State University, University Park, 102 (1987), p. 316-325.

³⁰ A. J. CASCARDI, « Instinct and object : Subjectivity and speech-act in Garcilaso de la Vega », *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 6 (1994), p. 219-243, repris dans l'ouvrage *Ideologies of history in the Spanish Golden Age*, op. cit., p. 247-286.

qui sépare le berger de la Nature. Manuel Ballesterero parle à ce propos de la « escisión hombre-mundo »³¹. Cascardi voit également dans cette séparation une forme originale de poésie car l'écriture garcilasienne offre certes une poésie du sujet, née de la relation avec son objet, mais cet objet est absent de l'espace poétique³². Or, c'est précisément ce qui permet d'exprimer la temporalité. En effet, à un second niveau, la discorde établit la distinction entre le passé harmonieux et le présent douloureux, l'inactuel, qui n'est plus, et l'actuel, que le berger expérimente. L'actualité est discorde : elle est l'acte de naissance du sujet, séparé de l'objet aimé, et rend le temps désormais pensable, saisi par l'écriture.

312

Ainsi, la discorde ouvre les consciences au cours du temps et signe l'identité du sujet. Cette notion de discorde fait l'objet d'un article de Patrick Gallagher, où le critique examine précisément la première Églogue et refuse l'idée communément admise selon laquelle Garcilaso est un poète de l'harmonie³³. L'analyse de Gallagher est précieuse pour notre étude car elle associe la discorde à la notion d'actualité, qui distingue les bergers de l'ordre de la Nature. Elle traduit en termes temporels le malheur et le bonheur d'Albanio, de Salicio et de Nemoroso. La seule réalité tangible, la discorde, où ils se voient privés de celle qu'ils ont aimée est actuelle, elle constitue leur présent. Inversement, les bergers se rendent compte que l'harmonie est quelque chose d'inactuel et ils regardent leur bonheur comme un passé. Ainsi, par l'intermédiaire de la discorde, le sentiment du temps passé, présent et aussi futur prend corps pour les bergers. Ils appréhendent un vrai temps humain et deviennent ce qu'ils sont : des êtres singuliers qui existent au sein d'une Nature distincte. Rappelons cependant que cette déclinaison du temps n'est possible qu'après une séparation initiale avec le temps de la Nature. L'harmonie caractérise donc ce qui n'est plus, pour les bergers : ils ont le sentiment du passé, habité par la femme aimée, et du présent, déserté par elle.

CONCLUSION

Conscience évanouie dans la perfection naturelle, le personnage garcilasien sort de sa torpeur bienheureuse par l'accident qui lui révèle son identité et son temps. Arrachés à la *doxa* oppressante, Albanio, Salicio et Nemoroso plongent dans un ordre temporel

³¹ M. BALLESTERO, *Poesía y reflexión...*, op. cit., p. 47.

³² A. J. CASCARDI, *Ideologies of history in the Spanish Golden Age*, op. cit., p. 285 : « the more daring project of lyric self-creation as a form of objectless enunciation can be put forth ».

³³ Patrick GALLAGHER, « Hacia una poética de Garcilaso : la subversión de la armonía en su arte », *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCCXIX (1977), p. 113-124. P. Gallagher s'oppose en particulier à la *Trayectoria poética de Garcilaso* de R. Lapesa qui propose une lecture « harmonieuse » de l'œuvre garcilasienne. R. Lapesa écrit ainsi que « la armonía existente entre la emoción humana y el fenómeno natural » est « la nota básica del poema entero », (R. LAPESA, op. cit., p. 133). P. Gallagher ajoute que « sostiene esta tesis acerca de las tres églogas otro estudio conocido : Margot Arce Blanco, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Hernando, 1930. Se repite en numerosos artículos de revista » (p. 113).

nouveau, linéaire, objet de la conscience subjective et, en hommes de la Renaissance, proclament leur histoire propre, sans aucun lien avec le cycle de la Nature³⁴.

La marge apparaît une nouvelle fois comme le lieu où s'exprime l'existence véritable, telle que la fonde la poétique garcilasienne. Espace secondaire, à côté de la *doxa* ou de l'*ergon*, elle relève de la même intention : c'est en son sein que se loge la singularité irréductible des bergers, en elle que surgit le poème, en elle que retentit la voix du poète lui-même. C'est dans les interstices et la différence que l'écriture garcilasienne inscrit l'être et déploie son œuvre. Par là, le geste séparateur est geste créateur. Derrière la réminiscence biblique ce sont les enjeux éthiques propres à la Renaissance qui résonnent, enjeux que réfléchit et cristallise esthétiquement la poétique de Garcilaso.

³⁴ Ainsi que l'explique J.-P. Vernant : « la prise de conscience plus claire, à travers la poésie lyrique, d'un temps humain fuyant sans retour au long d'une ligne irréversible, met en cause l'idée d'un ordre tout entier cyclique, d'un renouveau périodique et régulier de l'univers », Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1996, p. 129.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERTI, *La peinture*, Paris, Le Seuil, 2004, éd. par T. Golsenne et B. Prévost.
- BALLESTERO, Manuel, *Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo*, Madrid, Taurus, 1980.
- BARNARD, Mary E., « Garcilaso's Poetics of subversion and the Orpheus Tapestry », *PMLA*, Pennsylvania State University, University Park, 102 (1987), p. 316-325.
- CASCARDI, Anthony J., *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1977.
- , « The exit from Arcadia : Reevaluation of the Pastoral in Virgil, Garcilaso, and Góngora », *Journal of Hispanic Philology*, 4 (1980), p. 119-141.
- , « Instinct and object : Subjectivity and speech-act in Garcilaso de la Vega », *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 6 (1994), p. 219-243, tiré de l'ouvrage *Ideologies of history in the Spanish Golden Age, op. cit.*, p. 247-286.
- FANTAZZI, Charles E., « Golden Age in Arcadia », *Latomus*, 33 (1974), p. 280-305.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GALLAGHER, Patrick, « Hacia una poética de Garcilaso : la subversión de la armonía en su arte », *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCCXIX (1977), p. 113-124.
- GALLEGO MORELL, Antonio, éd. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas : obras completas con comentario*, Madrid, Gredos, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.
- GROSSI, Verónica, « Orden y violencia en Garcilaso », *Romance Notes*, 35 (1994), p. 187-196.
- LIDDELL, Henry George, SCOTT, Robert et STUART JONES, Henry, *A Greek-English Lexicon* [1843], Oxford, Clarendon Press, 1996.
- LAPESA, Rafael, « Garcilaso y Fray Luis de León: coincidencias temáticas y contraste de actitudes », *Archivum*, Oviedo, XXVI (1976), p. 7-18.
- LY, Nadine, « Garcilaso : une autre trajectoire poétique », *Bulletin Hispanique*, LXXXIII (1981), p. 263-329.
- MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994.
- RUIZ SÁNCHEZ, Marcos, VALVERDE SÁNCHEZ, Mariano, « Los "adunata" en Virgilio », *Simposio Virgiliano*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 511-518.
- SMITH, Paul J., *Writing in the Margin : Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- , « Paradoxe et discours chez Montaigne », *Le paradoxe au temps de la Renaissance*, dir. M. T. Jones-Davies, Paris, Éd. J. Touzot, 1982, p. 173-197.
- STOICHITA, Victor, *L'instauration du tableau*, Paris, Droz, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1996.