

# Góngora hors norme?

## Étude stylométrique d'un motif gongorin

Marie-Églantine Lescasse (Paris)

**RÉSUMÉ :** Cet article a pour objectif de quantifier les spécificités syntaxiques gongorines par rapport à l'usage poétique de son temps, par extraction de séquences grammaticales récurrentes (SGR, ou n-grams de POS-tags) et comparaison avec un corpus-témoin. Après une clarification terminologique autour de la notion de motif, nous avons entamé une caractérisation stylistique de l'œuvre gongorine, grâce à l'observation de la séquence la plus surreprésentée chez notre auteur. L'analyse qualitative nous a conduit à identifier certains effets de sens récurrents qui feraient de cette séquence un *motif* à proprement parler, celui du rapprochement expressif entre entités hétérogènes, et, dans les cas où la séquence intègre un complément antéposé, celui de la recréation poétique du processus d'intellection du monde, allant du particulier au général.

**ZUSAMMENFASSUNG :** Die Besonderheiten der gongorinischen Syntax werden quantitativ im Vergleich zum poetischen Sprachgebrauch seiner Zeit untersucht. Dazu werden wiederkehrende grammatikalische Sequenzen (SGR, n-grams, pos-tags) mit einem ähnlichen zeitgenössischen Korpus verglichen. Nach einer theoretischen Betrachtung des Motivbegriffs, wird versucht, das Werk Góngoras stilistisch zu beschreiben, indem eine bestimmte überrepräsentierte Sequenz genauer betrachtet wird. Die zeitgleiche qualitative Analyse ermöglicht es, bestimmte wiederkehrende Sinneffekte zu erkennen, die diese Sequenz als Motiv gelten lassen. Es geht dabei um ein ausgesprochenes Annähern von heterogenen Entitäten, und um eine poetische Reflexion über die Intellektualisierung der Welt (in den Fällen, in denen die Sequenz ein vorangestelltes Komplement integriert), immer vom Besonderen auf das Allgemeine schließend.

**MOTS CLÉS :** stylométrie; motif; herméneutique numérique; idiolecte; style

**SCHLAGWÖRTER :** Stilometrie; Motiv; numerische Hermeneutik; Idiolekt; Stil

Dans cet article, nous nous proposons de mesurer la différence de la langue de Góngora à la langue poétique de son temps, grâce à une méthode de stylistique computationnelle : l'extraction de séquences grammaticales. Dès la réception des grands poèmes à partir de 1613, la langue gongorine a été per-

---

<sup>o</sup> Je tiens à remercier Mercedes Blanco, Nanette Rissler-Pipka, Bénédicte Pincemin, Corinne Mencé-Caster et Marc Douguet pour leur relecture attentive et leur aide, extrêmement précieuse.

que comme étrange, voire étrangère.<sup>1</sup> Tant dans le choix du lexique, celui des adjectifs, que dans la syntaxe, Góngora s'écartait de l'usage poétique du xvi<sup>e</sup> supposément marqué par la simplicité, la clarté, un ordonnancement « coulant » des mots dans la phrase, et définissant, combiné à d'autres éléments, la *propiedad* castillane.<sup>2</sup>

Face à cette vision d'une langue singulière, on cherchera à quantifier les spécificités syntaxiques gongorines<sup>3</sup> par rapport à l'usage poétique de son temps,<sup>4</sup> à travers l'observation des séquences de trois catégories grammaticales (ou trigrammes de POS-tags<sup>5</sup>), avec le logiciel TXM.<sup>6</sup> L'objectif de cet article sera double : proposer une nouvelle méthode de mesure des écarts stylistiques individuels à la norme linguistique dominante en poésie, et entamer une caractérisation stylistique de la langue gongorine assistée par des outils numériques (TXM et Excel pour les calculs d'écarts).

Dans un premier temps, nous nous livrerons à une clarification terminologique autour du terme « motif », et proposerons l'introduction du terme « Séquence Grammaticale Récurrente » (SGR) pour désigner les n-grams<sup>7</sup> de POS-tags, objets de notre extraction, avant de justifier le choix des séquences

<sup>1</sup> Voir Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua* (León : Universidad de León, 2016), 296.

<sup>2</sup> Voir Marie-Églantine Lescasse, « L'emploi du concept de < propiedad > dans la polémique gongorine », *eSpania* 29 (février 2018), <http://journals.openedition.org/e-spania/27486>.

<sup>3</sup> Le terme « spécificités » désigne un calcul de statistiques textuelles inventé par Pierre Lafon en 1980. Il s'agit d'une mesure du suremploi au sein d'un corpus d'un terme dans un texte par rapport à son emploi dans les autres textes. Voir Pierre Lafon, « Sur la variabilité de la fréquence des formes dans un corpus », *Mots* 1 (1980) : 127–65. La méthode suivie ici, si elle n'utilise pas ce calcul, repose sur le même principe : mesurer la surreprésentation statistique de certains traits (ici syntaxiques) par la comparaison de la répartition de leurs fréquences entre différents textes d'un corpus.

<sup>4</sup> Nous parlons ici d'usage, mais nous justifierons plus bas l'emploi de la notion linguistique de « norme ».

<sup>5</sup> On appelle POS-tags les étiquettes « morpho-syntaxiques » attribuées à chaque forme par un logiciel étiqueteur comme Treetagger. L'acronyme POS signifie *part of speech* ou *partie de discours*, autrement dit, les catégories grammaticales.

<sup>6</sup> TXM est un logiciel de textométrie, développé à l'ENS de Lyon par l'équipe du Projet Textométrie : Bénédicte Pincemin, Serge Heiden, Matthieu Decorde, Sébastien Jacquot et Alexei Lavrentiev. Voir le site du projet : <http://textometrie.ens-lyon.fr/?lang=fr>

<sup>7</sup> Un n-gram désigne une suite, une séquence, avec *n* désignant la longueur de la suite, qui peut être une suite de lettres (l'extraction de tous les bigrammes du mot « avion » donnera : av vi io on) ou une suite de mots (dans « le gâteau est bon », les bigrammes sont « le gâteau », « gâteau est », « est bon »). Sur les n-grams, voir Efstathios Stamatatos, « A survey of modern authorship attribution methods », *Journal of the American Society for information science and technology* 60, no. 3 (2009) : 538–56, ici 541–2.

de longueur trois, et de présenter la méthode suivie. Dans un second temps, nous proposerons un parcours interprétatif autour de la séquence la plus surreprésentée chez Góngora, NC ADJ NC<sup>8</sup>, motif du rapprochement expressif entre entités hétérogènes et de la prépondérance de la perception sensorielle synthétique sur l'intellection analytique. Au sein de ce parcours, nous étudierons d'abord les effets de sens associés aux trigrammes à proprement parler (rapprochement expressif), puis nous proposerons une interprétation des nombreux cas où ceux-ci intègrent des compléments antéposés (prépondérance du sensoriel).

D'après les linguistes ayant travaillé sur la norme, celle-ci reçoit deux définitions bien distinctes.<sup>9</sup> On entendra ici le mot norme au sens quantitatif de moyenne, état régulier ou habituel, représentable graphiquement sous la forme d'une gaussienne, et non au sens qualitatif d'un état souhaitable, d'un modèle prescriptif auquel il faudrait se conformer.

Ce que nous appelons « norme poétique » s'entendra ici dans ce premier sens statistique, dénué de toute connotation axiologique : il s'agit de la moyenne d'emploi de certaines formes – on verra lesquelles – à une époque donnée.<sup>10</sup>

## Vers une quantification des spécificités gongorines

### Pour une clarification terminologique : des motifs aux SCR

La stylistique computationnelle s'intéresse depuis quelques années à ce qu'elle appelle des « motifs », n-grams de mots ou de parties du discours (POS), issus du processus TAL de *tagging* (étiquetage morpho-syntaxique).<sup>11</sup>

<sup>8</sup> NC désigne un nom commun et ADJ un adjectif selon les normes de Treetagger.

<sup>9</sup> Françoise Gadet distingue ainsi la « norme objective » de la « norme subjective », ce que nous avons appelé ici « norme quantitative » et « norme qualitative » : « Il faut distinguer entre *norme objective, observable*, et norme subjective, système de valeurs historiquement situé. Dans le premier sens, *lié à normal*, il renvoie à l'idée de fréquence ou tendance, et il peut être utilisé au pluriel, au contraire du second sens, reflété par normatif ou normé, en conformité à l'usage valorisé (la Norme, qui a pu être dite fictive) », Françoise Gadet, *La variation sociale en français* (Paris : Ophrys, 2003), 19. Alain Rey ne faisait pas autre chose en distinguant un sens descriptif et un sens axiologique du mot « norme » dans son article fondamental sur la norme linguistique. Voir Alain Rey, « Usages, jugements et prescriptions linguistiques », *Langue française* 16 (1972) : 4–28, ici 5.

<sup>10</sup> La question de l'homogénéité du corpus est alors centrale, tant du point de vue diachronique que diatopique, du genre textuel, de la tonalité, voire des thèmes traités.

<sup>11</sup> Voir les travaux de Frédérique Sitri, Agnès Tutin, Jean-Marc Leblanc, Olivier Kraif, Dominique Legallois et Thierry Poibeau, réunis dans le numéro 53 de la revue *Lidil* ; ainsi que les tra-

Or, la notion de motif, ambiguë, demande une clarification. Si le motif désigne en littérature un élément narratif concret, précis,<sup>12</sup> à distinguer du thème, sens général abstrait à partir des motifs concrets d'une œuvre,<sup>13</sup> elle prend un sens différent en stylistique computationnelle. Dans ce domaine de recherche, elle est parfois employée, d'une manière qui pourrait entraîner confusion, comme synonyme de « séquence grammaticale récurrente », ou suite de POS-tags.<sup>14</sup> Or, le terme « motif » a un sens précis en humanités numériques, qui n'est pas celui d'une simple suite d'étiquettes grammaticales. Selon la définition de Dominique Legallois, il y a motif lorsqu'un schéma syntaxique récurrent est associé à un effet de sens, une fonction (pragmatique, rhétorique) récurrente :

Quelle que soit la méthode, sont qualifiés de *motifs* les seuls segments présentant une régularité d'ordre lexical [...], et/ou fonctionnel : un motif possède une fonction sémantique, pragmatique, rhétorique discernable, voire une fonction d'organisation des plans textuels [...].<sup>15</sup>

Pour éviter ces ambiguïtés du terme motif, nous proposons donc le terme « Séquence Grammaticale Récurrente » ou SGR, pour désigner les séquences ou n-grams d'étiquettes grammaticales (POS-tags) issus de l'extraction auto-

---

vaux de l'équipe ACASA au Lip6 (Laboratoire d'informatique de l'Université Paris-Sorbonne) : Jean-Gabriel Ganascia, « Extraction automatique de motifs syntaxiques », TALN 2001, Tours ; Mohamed-Amine Boukhaled et al., « Une mesure d'intérêt à base de surreprésentation pour l'extraction des motifs syntaxiques stylistiques », *Actes de la 22<sup>e</sup> conférence sur le Traitement Automatique des Langues Naturelles* (juin 2015). L'importance des « motifs » pour la caractérisation stylistique est attestée par le grand nombre de travaux en Attribution d'Autorité s'appuyant sur des n-grams de POS-tags comme marqueurs stylistiques aptes à discriminer entre des auteurs différents. Voir par exemple les travaux d'Argamon, Koppel et Avneri, Diederich et Paass, Michael Gamon, Koppel et Schler, Kukushkina, Polikarpov et Khmelev, Zhao et Zobel.

<sup>12</sup> Une « unité sémantique qui revient, avec des variations, d'un texte à l'autre [...] (le fil d'Ariane, le philtre d'amour [...] ou la voile noire », selon la définition qu'en donne Hendrik van Gorp et al., *Dictionnaire des termes littéraires* (Paris : Honoré Champion, 2005), 313.

<sup>13</sup> « Quand, par exemple, un récit contient comme motifs des péripéties matrimoniales (séparation, nouvelle relation, etc), on peut en déduire le thème du « caractère éphémère » ou de « l'impossibilité de relations amoureuses durables », même si cela n'est pas dit tel quel dans le texte », van Gorp, *Dictionnaire*, 478.

<sup>14</sup> C'est le cas dans l'article de Ganascia, et dans celui de Boukhaled et al., tous deux cités plus haut. Il ne s'agit pas de contester la méthode ni les résultats, tout à fait probants, mais l'emploi du terme « motif », qui gagnerait à notre avis à être remplacé par « séquence » pour plus de clarté, et pour revenir à une définition plus holiste du motif (séquence assortie à un effet de sens récurrent).

<sup>15</sup> Dominique Legallois, Thierry Charnois et Thierry Poibeau, « Repérer les clichés dans les romans sentimentaux grâce à la méthode des < motifs > », *Lidil* 53 (2016) : par. 18.

matique, et non encore analysées et interprétées par le chercheur. On parlera donc d'extraction de « séquences grammaticales », et non de « motifs » : le motif n'est pas donné a priori mais est le résultat d'une construction interprétative, a posteriori, de l'analyste ; après la phase d'extraction, il n'y a donc pas encore de « motifs ».

### Méthode suivie et un premier aperçu des résultats

Il s'agit à présent d'exposer la méthode suivie, avant de proposer une lecture de la séquence gongorine la plus surreprésentée par rapport au corpus-témoin.

1. Constitution d'un corpus-témoin ou étalon, de 10 poètes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, afin d'avoir un corpus de comparaison ; constitution du corpus de l'œuvre poétique gongorine.<sup>16</sup> Les dix poètes de l'étalon sont : Juan Boscán, Fernando de Herrera, Lope de Vega, les frères Argensola (Bartolomé Leonardo et Lupercio), Aldana, Timoneda, Tirso de Molina, Quevedo, fray Luis de León.
2. Import du corpus sur TXM.
3. Création d'une partition par auteurs.
4. Extraction des SGR (séquences de POS-tags) de longueur 3 et de leurs fréquences par requête CQL<sup>17</sup> sur la propriété « partie de discours ». Tests sur des séquences plus courtes (bigrammes) et plus longues (des 4-grams aux 8-grams).<sup>18</sup>
5. Export de la table de donnée au format .csv.
6. Sur Excel, élimination manuelle des lignes contenant des étiquettes de ponctuation, celle-ci n'étant pas encore fixée à l'époque classique.
7. Normalisation des fréquences de chaque SGR par rapport à la taille de chaque texte, afin de travailler sur des fréquences relatives.
8. Tracé des courbes d'emploi des SGR ou spectres fréquentiels chez Góngora et l'ensemble de l'étalon.<sup>19</sup> Cette dernière courbe correspond à la courbe

<sup>16</sup> Nous avons pris les poèmes du corpus-témoin sur le Cervantes Virtual, et les poèmes de Góngora sur le site de l'OBVIL, où ceux-ci ont reçu une édition revue par Antonio Carreira : [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/Góngora/Góngora\\_obra-poetica](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/Góngora/Góngora_obra-poetica).

<sup>17</sup> CQL (Corpus Query Language) est le langage de requêtes associé à TXM.

<sup>18</sup> Voir notre paragraphe sur le choix des séquences de 3.

<sup>19</sup> Nous appelons étalon notre corpus-témoin (ou corpus de comparaison).

moyenne d'emploi de SGR de 3 en poésie aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.<sup>20</sup> Les fréquences d'emploi des SGR y ont été moyennées à partir de leur fréquence chez chacun des dix auteurs de l'étalon.

9. On a alors voulu travailler sur les pics, c'est-à-dire les points où visiblement Góngora s'écartait de la moyenne de l'époque. Pour cela, on a établi une *méthode simple et reproductible de mesure de la significativité des pics* (ou écarts), dont nous proposons l'application systématique en stylistique computationnelle. On a créé une mesure-filtre, permettant d'estimer la fluctuation moyenne de chaque individu de l'étalon par rapport à la moyenne de l'étalon : l'erreur-type, soit l'écart-type divisé par la racine de l'effectif.

$$SE = \frac{8}{\sqrt{n}}$$

S est l'écart-type,  $n$  est l'effectif, c'est-à-dire la taille de l'échantillon. Il s'agit d'une mesure de la dispersion de l'échantillon, visualisable graphiquement sous la forme de barre d'erreurs superposées aux spectres fréquentiels (Fig. 1<sup>21</sup>).

Lorsqu'une fréquence d'emploi chez Góngora sort de l'espace compris entre les barres d'erreur, cela signifie que l'écart de Góngora à l'étalon est significatif du point de vue statistique. Cette mesure vise à pallier les illusions d'optique naissant de la simple observation des décrochages dans la courbe, en écartant les pics dont la variabilité fait partie de la variabilité acceptable, attendue d'un individu par rapport à l'ensemble.<sup>22</sup>

10. Calcul de l'écart relatif entre Góngora et l'étalon pour chaque séquence :

$$\text{Écart relatif} = \frac{\text{fréquence d'une SGR chez Góngora} - \text{sa fréquence dans l'étalon}}{\text{fréquence dans l'étalon}}$$

Visualisation sous forme graphique des écarts relatifs à l'étalon (Fig. 2).

La ligne verticale partant de 0 correspond à l'emploi moyen d'une SGR dans l'étalon. Les saillies à droite représentent des suremplois, chez Garcilaso (en orange) et Góngora (en bleu), à gauche des sous-emplois par rapport à la

<sup>20</sup> On donnera ici directement les courbes superposées assorties des barres d'erreur (Fig. 1, point 9 de la méthode).

<sup>21</sup> Sur ce graphique figure la courbe d'emploi des SGR chez Garcilaso de la Vega, une première phase de notre étude portant sur une étude contrastive des SGR chez Góngora et Garcilaso.

<sup>22</sup> Dont la variabilité est comprise dans la variabilité moyenne des individus par rapport à l'ensemble de l'étalon pour une fréquence donnée.

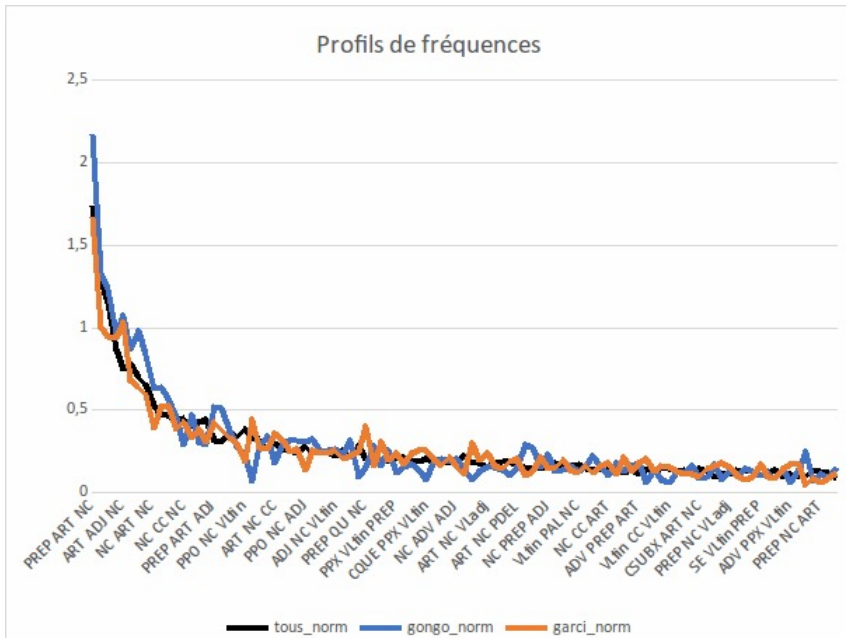


Fig. 1 : Profils de fréquences comparés Góngora/Garcilaso/étalon avec barres d'erreur

moyenne du corpus-témoin. Les chiffres donnés en abscisse correspondent au pourcentage de suremploi ou de sous-emploi de la séquence chez l'un et l'autre auteur.<sup>23</sup>

### Le choix d'extraire les SGR de longueur 3

Un premier regard sur les résultats de l'extraction automatique laisse perplexe. Les séquences de 3 paraissent non pertinentes du point de vue linguistique : ce sont des séquences hétérogènes, souvent à cheval sur deux groupes grammaticaux aux fonctions distinctes. Voici, à titre d'exemple, quelques-unes des premières instances, par ordre d'apparition chronologique dans le corpus gongorin, de la séquence NC ADJ NC extraites par TXM du corpus : *escollo duro troncos*, *estrella lucientes ojos*, *quejas purpúreos troncos*, *rayo fulminante trompa*, *aguas torpe marinero*. Par exemple, « *aguas torpe marinero* » vient de

<sup>23</sup> Par exemple, si une barre atteint 50 %, cela signifie que la séquence associée en légende est employée 50 % de fois plus chez l'auteur concerné que dans la moyenne de l'étalon.

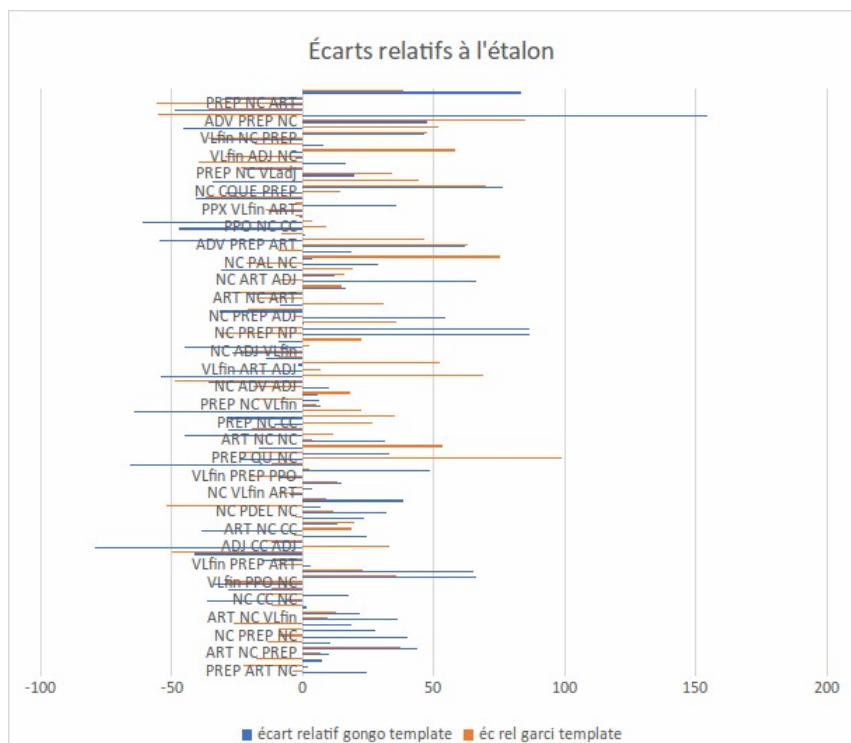


Fig. 2 : Écarts relatifs de Góngora à la moyenne de l'étalon pour chaque SGR

« de las [...] | estigias [aguas torpe marinero] », <sup>24</sup> et mêle donc dans une même séquence un morceau de complément du nom (*aguas*) et un groupe épithète-nom (*torpe marinero*).

Pourquoi alors avoir choisi d'extraire des SGR de longueur 3 ?

Les séquences de 2, trop courtes, n'apportent que peu d'informations syntaxiques, et ne sont pas directement interprétables en termes d'esthétique. <sup>25</sup> Les séquences de 4, trop longues, sont moins intéressantes, paradoxalement parce qu'elles sont plus cohérentes et homogènes : elles ne donnent pas accès

<sup>24</sup> Nous encadrerons systématiquement les SGR extraites par des crochets, pour mieux les identifier, et le passage d'un vers à l'autre par une barre oblique.

<sup>25</sup> Voici les premières instances extraites par TXM pour les bigrammes de POS-tags les plus fréquents chez Góngora, selon leur ordre d'apparition dans le corpus : ART NC (*la alba, la zampoña, los muros*), ADJ NC (*bucólica Talía, excelso conde, purpúreas horas*), PREP ART (*en las, de la, en la*), NC PREP (*son de, freno de, lebrél en, cordón de*).



à des groupes composites et donc à la syntagmatique de l'auteur.<sup>26</sup> Les séquences plus longues sont de plus en plus rares à mesure que le  $n$  du  $n$ -gram augmente. Dans les faits, elles ne moissonnent que des refrains, répétés à l'identique, et donc dépourvus d'intérêt pour notre étude.<sup>27</sup>

Les séquences de 3, en plus d'être suffisamment longues pour avoir un contenu lexical, plus facilement interprétable du point de vue de l'esthétique, nous intéressent précisément en raison de leur hybridité et de leur caractère composite. Leur hétérogénéité, qui témoigne d'un positionnement à cheval entre deux groupes linguistiques distincts, permet de détecter la surreprésentation du trigramme NC ADJ NC, qui, précisément parce qu'il ne fait pas sens au plan linguistique, est le meilleur observatoire d'une syntaxe peu orthodoxe, invitant à examiner la manière dont se suivent et s'articulent chronologiquement les groupes grammaticaux. Nous y reviendrons lorsque nous aborderons la question de la chronosyntaxe. Elles fonctionnent en ce sens comme signes, traces microtextuelles de phénomènes syntaxiques visibles à une échelle plus grande,<sup>28</sup> qui constitueront notre objet d'étude à proprement parler.

En elles-mêmes, elles indiquent déjà la tendance gongorine à la suppression de l'article et à la condensation verbale et conceptuelle.

### Étude de la séquence la plus spécifique de Góngora : NC ADJ NC

#### De l'étude des trigrammes proprement dits...

Nous proposons à présent un parcours interprétatif à travers les emplois du trigramme le plus surreprésenté chez Góngora : NC ADJ NC (154 % de fois plus que la moyenne de l'étalon! (Fig. 3)

<sup>26</sup> Par exemple, les instances de la SGR la plus fréquente sont : *son de la zampoña, lebril en el cordón, honor de la montaña, reino de la espuma*. Ils correspondent donc souvent à des ensembles grammaticaux homogènes, inintéressants pour étudier des phénomènes d'ordre syntaxique.

<sup>27</sup> Voici un exemple d'instance répétée obtenue par une requête sur les 8-grams de POS : « *desgraciada, ¿ qué quiere qu'haga?* », répétée sept fois dans le poème 55 de l'édition d'Antonio Carreira.

<sup>28</sup> C'est aussi ce qu'avance Argamon dans son étude en Attribution d'Autorité visant à établir une classification stylistique automatique de journaux américains ; à la recherche d'une « méthode pour capturer des structures syntaxiques sous-jacentes » (je traduis), il évoque brièvement les avantages des trigrammes : « Trigrams are large enough to encode useful syntactic information, while small enough to be computationally manageable », Shlomo Argamon-Engelson, Moshe Koppel et Galit Avneri, « Style-based text categorization : what newspaper am I reading? », *AAAI Workshop on Learning for Text Categorization* (1998) : 1–42, ici 2.

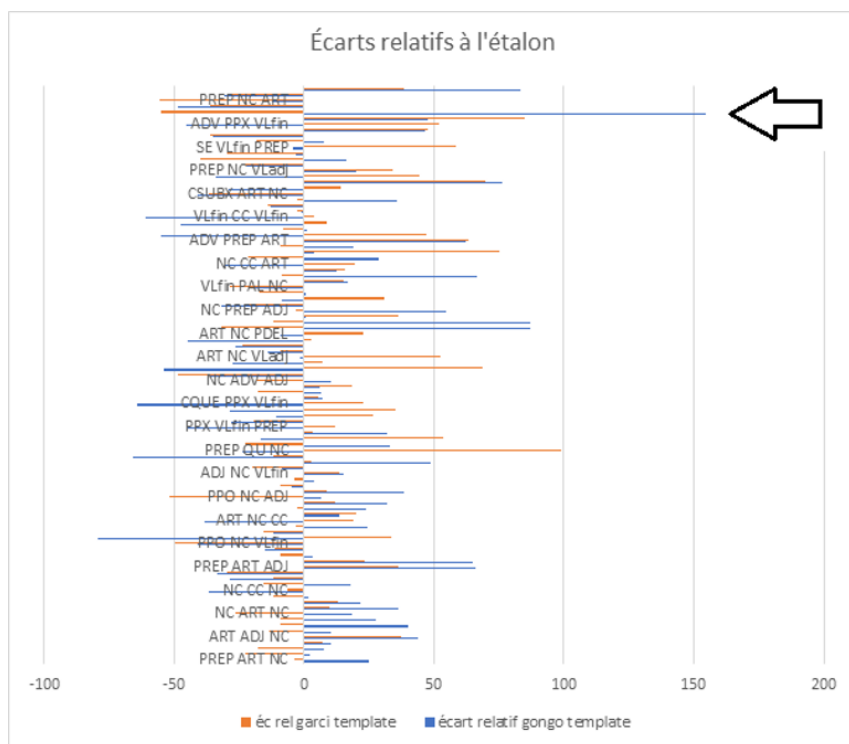


Fig. 3 : La séquence la plus surreprésentée chez Cóngora : NC ADJ NC, employée 154 % de fois plus que dans l'étalon

Nous avons mené une étude stylistique sur les 30 instances correctement étiquetées de cette séquence (sur un total de 47 instances moissonnées). Nous les avons ramenées à l'échelle plus large du groupe syntaxique dont le trigramme est le signe, et les avons classées selon quatre critères, de l'observation syntaxique à la sémantique :<sup>29</sup> la fonction grammaticale occupée par le groupe syntaxique auquel appartient le motif ; la présence ou l'absence de métaphore ; l'antéposition ou la postposition de l'adjectif par rapport au nom ; la fonction poétique ou l'« effet de sens » produit par la séquence.

Voici le résultat de cette classification : Le trigramme intègre 10 fois un complément circonstanciel de lieu, une fois un cc<sup>30</sup> de temps et une fois un

<sup>29</sup> Le choix de ces critères est né de l'étude (syntaxique et stylistique) des instances ; nous avons retenu les critères qui nous semblaient les plus pertinents pour leur analyse.

<sup>30</sup> Complément circonstanciel.

CC de cause, ce qui totalise 12 instances intégrant un CC. Il intègre 9 fois un complément du nom. Si l'on totalise CC et complément du nom, il appartient donc 21 fois à un complément. Il représente quatre fois le rapprochement d'un sujet et de son COD, une fois d'un sujet et de son épithète, deux fois d'un sujet et son attribut; il correspond une fois à un accusatif grec. Dans approximativement 38 % des cas, le trigramme se trouve donc à l'intérieur d'un complément (un CC ou un complément du nom). Il faudrait vérifier si les compléments sont effectivement suremployés par rapport aux autres auteurs, ce qui n'est pas notre propos ici.

#### LA FONCTION GRAMMATICALE OCCUPÉE PAR LE GROUPE SYNTAXIQUE AUQUEL APPARTIENT LE MOTIF

*Complément du nom* de las [...] estigias [aguas torpe marinero], de su [edad corta historias] largas, de zagalejas [cándidas voz tierna], de la amorosa [espuela duro freno], de verde [laurel caduca rama], de [estrellas inmortal corona], de este [escollo duro troncos], ve de [aromas sacros troncos], de [halcón blancas alas]

*Complément circonstanciel de lieu* en su volante [carro blancas aves], en la lengua del [agua ruda escuela], en sus [ramas inconstantes nidos], entre el néctar de [Amor mortal veneno], del siempre en la [montaña opuesto pino], en sus [riberas pacíficas banderas], sobre dos [hombros larga vara], del [pecho ardiente regüeldos], en cuyo vasto [seno duras cortezas], en mis [entrañas dulces lazos]

*Complément circonstanciel de cause* por su [edad majestüosa cano]

*Complément circonstanciel de temps* en tu [edad dorada oro]

*Sujet – COD* el [mercader nuevos soles], guardó el [heno dulces pomos], una [dama esquiva lengua], dulce [instrumento bellos efectos]

*Sujet – épithète* sus [piedras rubios metales]

*Sujet – attribut/attribut-sujet* [ejercicio competente oficina], sean tu [trofeo locas esperanzas]

*Accusatif grec* el [vulto feroz hombre]

#### LA PRÉSENCE OU L'ABSENCE DE MÉTAPHORE

*Avec métaphore* [rayo fulminante trompa], de las estigias [aguas torpe marinero], entre el néctar de [Amor mortal veneno], de la amorosa [espuela duro freno], de [estrellas inmortal corona], en tu [edad dorada oro], de [halcón

blancas alas], sean tu [trofeo locas esperanzas], en mis [entrañas dulces lazos]

*Sans métaphore* de su edad [corta historias largas], de zagalejas [cándidas voz tierna], en su volante [carro blancas aves], en sus [ramas inconstantes nidos], el [vulto feroz hombre], por su [edad majestuosa cano], de verde [laurel caduca rama], más que la [nieve blanco toro], sus [piedras rubios metales], [escollo duro troncos], del siempre en la [montaña opuesto pino], [riberas pacíficas banderas], sobre dos [hombros larga vara], guardó el [heno dulces pomos], en cuyo vasto [seno duras cortezas], ve de [aromas sacros troncos], [ejercicio competente oficina], dulce [instrumento bellos efectos], más que la [nieve blanco toro],

#### L'ANTÉPOSITION OU LA POSTPOSITION DE L'ADJECTIF PAR RAPPORT AU NOM

*adjectif – nom* de las estigias [aguas torpe marinero], en su volante [carro blancas aves], de la amorosa [espuela duro freno], de verde [laurel caduca rama], del siempre en la [montaña opuesto pino], [riberas pacíficas banderas], sobre dos [hombros larga vara], guardó el [heno dulces pomos], ve de [aromas sacros troncos], [ejercicio competente oficina], [dama esquivia lengua], en cuyo vasto [seno duras cortezas], dulce [instrumento bellos efectos], sean tu [trofeo locas esperanzas], en mis [entrañas dulces lazos], más que la [nieve blanco toro], de [halcón blancas alas],

*Nom – adjectif* de su edad [corta historias largas], de zagalejas [cándidas voz tierna], de [estrellas inmortal corona], más que la [nieve blanco toro], sus [piedras rubios metales], [escollo duro troncos], en tu [edad dorada oro], del [pecho ardiente regüeldos]

#### LA FONCTION POÉTIQUE

*Rapprochement paradoxal* de su edad [corta historias largas], del [agua ruda escuela], de [Amor mortal veneno], de la amorosa [espuela duro freno], de [halcón blancas alas],

*Rapprochement expressif* el [mercader nuevos soles], en tu [edad dorada oro], de este [escollo duro troncos], dulce [instrumento bellos efectos], en mis [entrañas dulces lazos], del [pecho ardiente regüeldos], sean tu [trofeo locas esperanzas]

*Ligne anticipatrice, suspens et tension/déplacement du centre de gravité sémantique* de zagalejas [cándidas voz tierna]; de estigias [aguas torpe marinero], [es-

collo duro troncos], [riberas pacíficas banderas], guardó el [heno dulces pomos], ve de [aromas sacros troncos],

*Primauté des circonstances, de l'adventice sur l'essentiel* en sus [ramas inconstantes nidos], por su [edad majestüosa cano], del siempre en la [montaña opuesto pino], sobre dos [hombros larga vara], en cuyo vasto [seno duras corpezas],

*Primauté des impressions sur l'intellection : fonction sensorielle/synesthésique* en su volante [carro blancas aves]; de [estrellas inmortal corona], más que la [nieve blanco toro].

*Cas plus rares (accusatif grec, apposition métaphorique/descriptive)* el [vulto ferroz hombre], [rayo fulminante trompa], sus [piedras rubios metales].

Même s'il est difficile, comme on va le voir, de donner une interprétation unifiante des instances, et donc d'identifier cette séquence comme motif à coup sûr, on verra que certains effets de sens (les cinq premiers de la liste) sont néanmoins récurrents pour cette séquence.

Voici à présent un essai d'interprétation des résultats, selon les effets de sens que prend la séquence.

### Rapprochements expressifs

La séquence NC ADJ NC est souvent le lieu de rapprochements expressifs entre entités contradictoires ou hétérogènes. Les exemples sont légion : sujet/attribut métaphorique dans « las estrellas nocturnas luminarias »<sup>31</sup> dans un jeu de rayonnement du vers, enchâssé entre deux lexèmes de la lumière, du naturel à l'artificiel, et dans le jeu surajouté de l'oxymore des luminaires nocturnes. Dans *aguas torpe marinero*,<sup>32</sup> la condensation de l'expression en « eaux marin maladroite » installe un sentiment d'inquiétude, présage de

<sup>31</sup> « Aquellas que los  
árboles apenas  
dejan ser torres hoy, dijo el cabrero  
con muestras de dolor extraordinarias,  
las *estrellas nocturnas luminarias*  
eran de sus almenas,

cuando el que ves sayal fue limpio acero. » (*Soledad Primera*, v. 212–7.)

Le passage se situe au début de la première *Soledad* : le pèlerin, après avoir été accueilli par les chevriers, part en compagnie de l'un deux ; sur un promontoire, ils observent ensemble le paysage ; c'est alors que le chevrier décrit avec douleur le passage du temps sur les ruines qui se présentent à leurs yeux, autrefois des tours si hautes que les étoiles mêmes semblaient des lampions, accrochés à leurs créneaux.

<sup>32</sup> « Tú, Codicia, tú, pues, de las profundas

danger, renforcé par la métaphore macabre d'une mer où s'ouvrent partout des sépulcres et s'entassent des ossements. Le passage, qui se situe après la battue et le sommeil enlacé des jeunes villageois dans la première *Soledad*, est celui du monologue du vieillard contre la navigation. Góngora assimile ici la Convoitise, allégorisée, à Charon, psychopompe et nocher des eaux du Styx, *torpe marinero*, c'est-à-dire marin affreux, laid, abominable,<sup>33</sup> suivant en cela la prosopographie virgilienne du conducteur des morts au livre VI de l'*Énéide*.

Au troisième jour du récit, le vieil homme, contempteur du progrès, présente le pèlerin au futur époux et au père de la mariée ; les charmes de la jeune paysanne lui rappellent la beauté de celle qu'il aime, avant que la musique enjouée d'une flûte de Pan ne vienne le sortir de sa mélancolie. On trouve dans ces vers le trigramme *memoria/negras plumas* :

Este pues Sol que a olvido le condena,  
cenizas hizo las que su *memoria*  
*negras plumas* vistió, que infelizmente  
sordo engendran gusano, cuyo diente,  
minador antes lento de su gloria,  
inmortal arador fue de su pena,  
y en la sombra no más de la azucena  
[...] víbora pisa tal el pensamiento...

(*Soledad Primera*, v. 737–47)

Le passage est construit sur l'intrication de trois séries allusives : celle au mythe d'Icare, celle au mythe du Phénix, celle autour du ver du Désespoir<sup>34</sup>. La première série représente la femme aimée en Soleil inaccessible, où se brûlent les ailes de l'amoureux (*cenizas hizo las plumas*). À cette allusion mythologique se superpose l'effet joyeux de l'oubli de ses tristesses, métaphoriques par de noires plumes, à la vue de cette beauté qui lui rappelle sa dame. Le Phénix, qui devrait être une image d'espoir, se trouve ici présenté dans sa genèse répugnante, sous forme de ver, n'engendrant ni magnificence ni immortalité, mais désespoir. La signification des deux mythes est mêlée (chute

---

*estigias aguas torpe marinero*,  
cuantos abre sepulcros el mar fiero  
a tus huesos desdeñas ». (*Soledad Primera*, v. 443–6.)

<sup>33</sup> Le commentateur Díaz de Rivas, cité par Robert Jammes dans son édition des *Soledades*, indique : « *Torpe es aquí lo mismo que feo o abominable* ». Luis de Góngora, *Soledades* (Madrid : Castalia, 1994), Robert Jammes éd., 288.

<sup>34</sup> Nous suivons ici l'interprétation de Díaz de Rivas, citée par Robert Jammes. Góngora, *Soledades*, 344–6.

et espoir), et leur présentation incarnée dans quelques éléments concrets et frappants (le soleil, les plumes et les cendres ; les cendres et le ver). Ils laissent place à l'irruption du ver sourd du Désespoir, dont la dent ronge le pèlerin et creuse sur ses joues de vastes sillons<sup>35</sup> (*minador antes lento de su gloria, | inmortal arador fue de su pena*). Góngora nous livre ici l'image troublante d'un mal insidieux, lent et aveugle, et pourtant tout-puissant : l'animation progressive de cet être, qui passe de patient (*gusano est COD*) à agent (*minador, arador* sont sujets), est soulignée par le double substantif d'action en -or, et par le passage de l'adjectif *lento*, rejeté dans le passé et donc comme atténué (via l'adverbe temporel *antes*), à l'assertion emphatique d'une immortalité néfaste (dans l'antithèse *antes lento/inmortal*), avec la position première d'*inmortal*, et le double anapeste (*inmortal arador*), mimétique de ce travail de sape progressive de la mélancolie.<sup>36</sup>

Or, pour revenir au trigramme, la séparation de l'article et du substantif (*las [...] | negras plumas*) modèle une prosodie expressive, dans l'ouverture emphatique du troisième vers sur le rythme pesant d'un double trochée (*negras plumas*). Noir se trouve sous l'accent et en tête de vers, pôle d'attraction sombre de la période, chappe de plomb pesant sur toute la séquence, effet renforcé par l'homéotéleute *negras plumas*, dans un vers expressif de la lourdeur incommensurable du désespoir.

La séquence est très souvent employée à cheval sur deux vers, grâce à un rejet : ceux-ci ont pour fonction d'amener une ambiguïté volontaire, ou au contraire de résoudre l'ambivalence syntaxique. Dans le premier cas, il s'agit de *con arte/culto principio*<sup>37</sup> où l'enchâssement de l'adjectif permet l'ambiguïté

<sup>35</sup> Nous suivons ici l'interprétation d'Antonio Carreira, citée par Robert Jammes : « *El gusano, antes minador de la alegría que produjo el recuerdo de la amada, fue luego arador que abrió en su rostro los surcos de la pena* », in Góngora, *Soledades*, 346, note 742.

<sup>36</sup> Le magnifique article de Nadine Ly sur ce passage montre de manière brillante la complexité de ces vers et l'ambiguïté qu'ils construisent, à travers une double identification du référent de *Sol* (la femme aimée, la paysanne momentanément promue au rang de beauté solaire) et le redoublement de la peine causé par les deux naissances successives du Phénix, une fois (rejetée dans le passé) comme éliminateur de la joie du pèlerin (*minador antes de su gloria*), une seconde fois, comme agent actif de sa douleur (*inmortal arador de su pena*). Nadine Ly, « Poétique et signifiant linguistique. À propos d'un fragment des « Soledades » », *Bulletin Hispanique* 87, no. 3-4 (1985) : 447-70.

<sup>37</sup> « Bajaba entre sí el joven admirando armado a Pan, o semicapro a Marte, en el pastor mentidos, que con arte culto principio dio al discurso, [...] » (*Soledad Primera*, v. 233-6.)

syntactique : l'épithète *culto* se rattache-t-elle à *arte* ou à *principio*? Sans doute à *principio*, l'origine de l'anomalie étant ici l'ordre verbe-complément.

Au début du *Polyphème*, après la description de l'abondance fructifère de la Sicile polyphémique et des effets dévastateurs de la musique du géant, intervient une description de la beauté de Galatée :

Son una y otra luminosa *estrella*  
*lucientes ojos* de su blanca pluma ;  
 si roca de cristal no es de Neptuno,  
 pavón de Venus es, cisne de Juno. (*Polifemo*, v. 101-4.)

Dans ce passage, le jeu syntaxique s'étend sur les deux premiers vers. Le sujet et l'attribut semblent interchangeables (*estrellas-ojos*), jeu compliqué par la syllepse de *ojos* (yeux et ocelles), et par la variation entre pluriel (*ojos*) et singulier distributif (*una y otra estrella*). La plasticité du vers, qui semble réversible, en fait une sorte de palindrome syntaxique, en conformité avec l'essence ambivalente de Galatée : l'indétermination de l'être, la labilité des attributs se retrouve dans l'inversion paradoxale des compléments du nom cygne de Junon/paon de Vénus.

Le rejet peut aussi être résolutif en ce qu'il tranche une ambiguïté préalable : dans *sueño/política alameda*,<sup>38</sup> le sujet est rejeté sur un seul vers, heptamètre, et mis en valeur par l'épithète incongrue *política*, signifiant « sociable », et par dérivation, « resserré », en parlant des ormes.<sup>39</sup> *Política* implique aussi

---

Le passage se situe juste avant le blâme de la navigation déjà évoqué. Dissimulé dans le tronc creux d'un chêne, le pèlerin regarde l'assemblée des paysans et paysannes.

<sup>38</sup> « Cabo me han hecho, hijo,  
 deste hermoso tercio de serranas ;  
 si tu neutralidad sufre consejo,  
 y no te fuerza obligación precisa,  
 la piedad que en mi alma ya te hospeda  
 hoy te convida al que nos guarda *sueño*  
*política alameda*,  
 verde muro de aquel lugar pequeño  
 que, a pesar de esos fresnos, se divisa » (*Soledad Primera*, v. 516-24.)

Le passage se situe juste après le discours sur la navigation : le pèlerin vient d'être invité par le vieillard à se joindre au groupe de jeunes paysans qui se rendent au village pour les noces à venir. Apercevant le hameau de loin (*que, a pesar de esos fresnos, se divisa*), le vieil homme invite le protagoniste à y séjourner, protégé par cette enceinte végétale, rempart sécurisant pour le sommeil de l'hôte.

<sup>39</sup> Jammes glose « tan hermosa y bien dispuesta como las de las ciudades », Góngora, *Soledades*, 302.



qu'ordre et civilisation règnent dans ce village, dont l'enceinte régulière protège le sommeil de l'hôte comme une muraille.

Le rapprochement couplé à un rejet peut avoir une visée paradoxale, comme dans [*seno blando/piélago*] *duro*,<sup>40</sup> avec le parallélisme antithétique *blando/duro*. Le vers se situe dans le passage sur les concours sportifs des jeunes villageois après le banquet de noces et l'épithalame : un villageois robuste mais agile s'élanche, puis retombe pesamment par terre, dans le sein mou de l'herbe, – mou, mais dur comparé à celui de la mer où est tombé Icare –. On a ici un jeu de redoublement de la première antithèse *ágil/robusto*, accentuant le décalage burlesque entre le caractère trivial de la scène et son expression solennelle, via la périphrase antonomastique *Ícaro montañés* et la prosodie épique du vers (endécasyllabe héroïque), dessinant une description héroï-comique de la chute cocasse d'un « Icare montagnard ». <sup>41</sup>

La séquence créé enfin des effets de prosodie expressive, comme dans la chronographie printanière qui ouvre la première *Soledad* :

Era del año la estación florida [...]
 cuando el que ministrar podía la copa
 a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
 náufrago y desdeñado, sobre ausente,
 lagrimosas de *amor dulces querellas*
da al mar, que condolido,
 fue a las ondas, fue al viento
 el mísero gemido,
 segundo de Aríón dulce instrumento.

(*Soledad Primera*, v. 1–14.)

<sup>40</sup> « [...] bien que impulso noble de gloria, aunque villano, solicita a un vaquero de aquellos montes, grueso, membrudo, fuerte roble, que, ágil a pesar de lo robusto, al aire se arrebata, violentando lo grave tanto, que lo precipita, Ícaro montañés, su mismo peso de la menuda hierba el *seno blando piélago* duro hecho a su ruina ». (*Soledad Primera*, v. 1002–11.)

<sup>41</sup> Jáuregui, ennemi littéraire de notre poète, s'offusqua de ces vers « plébéiens », surtout à cause de l'emploi de l'adjectif *grueso*. Francisco Fernández de Córdoba, érudit, ami et commentateur de Góngora, lui répondit que *grueso* ne signifie pas ici gros, mais grand, robuste. Voir Góngora, *Soledades*, 402, note 1004.

Ici, dans « *lagrimosas de [amor dulces querellas]* », l'assemblage permet de placer *amor* au centre du vers et sous l'accent, enchâssé entre *lagrimosas* et *querellas*, syntaxe expressive de l'amour malheureux et comme enfermé, enkysté dans la douleur.

### ...à celui de leur environnement syntaxique

De nombreuses instances ne se laissent pas aisément classer dans cette première catégorie (rapprochements expressifs, condensation de la pensée et de l'écriture), et nécessitent la prise en compte de leur environnement syntaxique afin d'être interprétées. C'est le cas des nombreuses instances (38 % des cas) intégrant des compléments antéposés (compléments circonstanciels et compléments du nom), dont nous proposons à présent une interprétation. Il ne s'agit pas d'étudier tous les cas d'antéposition de compléments chez Góngora, mais seulement ceux qui accueillent la séquence NC ADJ NC. En d'autres termes, le trigramme a fonctionné pour notre recherche comme indice d'une structure récurrente, associée à un effet de sens répété, celui de la recreation poétique du processus mental d'appréhension, d'abord sensorielle, puis intellectuelle, du monde, depuis le particulier vers le général. Nous livrons ici les premiers résultats de cette recherche préliminaire, qu'il faudrait approfondir par une étude systématique de l'antéposition des compléments chez Góngora et chez les auteurs de son temps.

Dámaso Alonso, dans un chapitre de *La lengua poética de Góngora* portant sur l'hyperbate, classait l'antéposition du complément comme sous-type possible de cette figure de construction.<sup>42</sup> L'auteur rappelle l'origine latine de l'antéposition du génitif, son emploi récurrent dans la poésie et la prose du xv<sup>e</sup> siècle, puis au xvi<sup>e</sup> chez Herrera, le statut de précurseurs des poètes andalous dans son extension en poésie, et signale donc qu'il n'est pas nouveau chez Góngora : « *cuando Góngora se lanza por la senda de los hipérbatos pisa un terreno ya largamente hollado durante dos siglos* ». Le poète en aurait simplement exploité la valeur expressive.

Voici quelques exemples : *de las estigias [aguas torpe marinero]*, *de su [edad corta historias] largas*, *de zagalejas [cándidas voz tierna]*, *de la amorosa [espuela duro freno]*, *de verde [laurel caduca rama]*, *de [estrellas inmortal corona]*. Le poète donne alors le propos avant le thème : il y a un déplacement du centre de gravité sémantique du vers, repoussé vers la droite (*marinero*, *historias*, *voz*, *freno*, *rama*, *corona*). Góngora créé ainsi une tension, un suspens, un effet d'attente, tout

<sup>42</sup> Dámaso Alonso, « Hipérbaton » in *Obras completas*, V, *Góngora y el gongorismo* (Madrid : Gredos, 1978), 188–226.

en insufflant une cinétique particulière au vers, comme prêt à basculer, précipité vers sa résolution lexicale, dans une déstabilisation à la fois syntaxique (dans la subversion de l'ordre standard des mots dans la phrase) et sémantique (le lecteur attend le thème), ce que j'appelle la « ligne anticipatrice » de la poésie gongorine, à la manière de la syntaxe de l'allemand décrite par Louis Truffaut dans ses *Problèmes linguistiques de traduction*.<sup>43</sup> S'intéressant à ces effets de suspens et d'incomplétion provisoire du sens dans le déroulé chronologique des textes, Yves Macchi a montré la manière dont l'ordre d'apparition des mots dans un texte change radicalement les représentations mentales générées à la lecture.<sup>44</sup> Le texte, « tout entier fait de temps », se laisse appréhender dans sa linéarité par la chronosyntaxe.

Or, l'attente créée par l'antéposition des compléments et la perplexité qui en découle sont tous deux des traits de la figure appelée en grec *plagiasmos*, typique du style héroïque, à laquelle Le Tasse fait allusion sans la nommer dans ses *Discorsi* et que définit Hermogène de Tarse dans *Sur les formes du style*.<sup>45</sup> Le phénomène a été décrit en détail par Mercedes Blanco dans *Góngora o la invención de una lengua* : il s'agit de commencer une période par des cas obliques (circonstanciels, compléments, COD) pour reporter la nomination de l'essentiel en fin de phrase.<sup>46</sup> Mercedes Blanco parle ainsi des « acrobaties » mentales auxquelles Góngora oblige son lecteur, de la ligne sinueuse

<sup>43</sup> « La séquence française, allant du général au particulier, est dite séquence progressive ou linéaire. La séquence allemande est dite régressive, anticipatrice, centripète ou antilinéaire, selon le point de vue auquel on se place », cité par Michaël Oustinoff, « L'adjectif antéposé de l'anglais : problème de traduction ? », *Palimpsestes* 14, (2001) : 99–117.

<sup>44</sup> Yves Macchi, « Sculpture du sens et sens d'une sculpture (chronosyntaxe VIII) », *Chréode* 2 (2018) : 143–85, ici 146–52.

<sup>45</sup> Voici le passage portant sur le *plagiasmos* : « Les cas obliques, puisque leur emploi implique des propositions subordonnées, introduisent des pensées contingentes, secondaires. Si vous utilisez la subordination et dites « Lorsque Crésus était » ou « Depuis que Candaule est », le style n'est plus clair ni pur. Il y a d'emblée une confusion, car il est nécessaire qu'une autre pensée suive », Hermogène de Tarse, *Hermogenes' On types of style*, trad. par Cecil W. Wooten (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1987), 231 ; je traduis à partir de la traduction anglaise du grec de Cecil Wooten.

<sup>46</sup> « *Entendamos que la frase, o el verso, no comienza con el sujeto ni con el predicado sino con algún componente verbal 'oblicuamente' conectado con ellos, por lo tanto por lo que en griego o en latín sería un dativo, o mejor un genitivo o ablativo [...]. A nivel no ya sintáctico, sino pragmático, empezar con casos oblicuos significa no empezar nombrando aquello de qué se nos va a hablar, que los lingüistas llaman el TEMA, sino adelantando otro término asociado con este de modo lateral o circunstancial* », Blanco, *Góngora*, 286.

du vers, et des mille détours circonstanciels dans lesquels nous emmène cette « chasse herméneutique ». <sup>47</sup>

À partir de cette observation de l'importance de l'antéposition des compléments chez Góngora, nous aimerions proposer une interprétation unifiée de ce trait idiolectal, <sup>48</sup> qui vaudrait à la fois pour le complément du nom et le complément circonstanciel. <sup>49</sup> Dans son article sur le sujet, Domingo Yndurain, après un recensement des emplois dans le *Poema del Cid*, propose son interprétation : <sup>50</sup> les langues romanes, analytiques dans leur syntaxe, font apparaître d'abord les éléments essentiels, comme le nom, puis les éléments secondaires, comme le complément du nom ou l'adjectif, qui viennent apporter un renseignement supplémentaire sur la chose nommée. <sup>51</sup> Inverser cet ordre normal reviendrait dès lors à chercher à reproduire dans le discours l'ordre sensoriel de perception du monde, qui va du particulier au général, là où les langues romanes disent le monde du général au particulier. <sup>52</sup>

Yndurain prend l'exemple de Garcilaso : « de verdes sauces hay una espesura » : où l'on perçoit d'abord le prédicat de la couleur verte, puis l'arbre, enfin son ordonnancement en fourré, selon un mouvement qui part d'une épithète sensorielle (*verdes*) pour aller ensuite vers un substantif conceptuel (*espesura*). Nous aimerions faire nôtre cette analyse et l'appliquer dans les lignes qui suivent à la compréhension de l'emploi que fait Góngora de l'antéposition des compléments où figurent la séquence NC ADJ NC.

<sup>47</sup> Blanco, *Góngora*, 290.

<sup>48</sup> L'idiolecte désigne l'emploi préférentiel ou exclusif par un individu d'un ensemble de traits linguistiques (lexicaux, syntaxiques). Voir Christophe Gérard, « L'individu et son langage : idiolecte, idiosémie, style », *PhiN* (2010) : 1–40.

<sup>49</sup> Bien que nous n'ayons travaillé que sur les 21 instances où figurait le trigramme NC ADJ NC à l'intérieur d'un complément.

<sup>50</sup> Domingo Yndurain, « De verdes sauces hay una espesura : anteposición de complemento con < de > », *Vox Romanica* 30–31 (1971) : 98–105. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrv164>

<sup>51</sup> « *Las lenguas románicas, en concreto, parecen reflejar una concepción de la realidad que correspondería a las categorías aristotélicas o tomistas [...]. Las cosas son definidas por su esencia, [...] y de aquí se separan analíticamente los accidentes. Por otra parte, la realidad es concebida en planos o categorías en las que se acepta un orden que va de lo general a lo particular, del todo a las partes* », Yndurain, « De verdes sauces hay una espesura ».

<sup>52</sup> « *Desde otro punto de vista puede suceder [...] que el hablante quiera reproducir el proceso de percepción de la realidad, la gestación de su conocimiento en un camino que va desde las categorías particulares a las generales, del detalle individual a la concepción unitaria y totalizadora* », Yndurain, « De verdes sauces hay una espesura ».

En donnant à son lecteur les circonstances de l'action avant l'action elle-même, Góngora crée une véritable *poétique des circonstances*, dans une primauté paradoxale de l'adventice sur l'essentiel. Dans le vers « *por su [edad majestuosa cano]* », <sup>53</sup> le propos (*cano*) est postposé à sa circonstancialisation, par le complément de cause « *por su edad* ». Le vers décrit, dans la *Soledad segunda*, le lendemain de la rencontre avec la famille de pêcheurs, un château ancien illuminé par les rayons du soleil levant : sa blancheur s'explique autant par la pureté de son marbre que par son âge avancé. Le trigramme présente ici une homogénéité sémantique, rapprochant la vieillesse et son attribut chromatique traditionnel, la blancheur. La séquence *quejas/purpúreos troncos* intègre elle aussi un syntagme où chromatisme et forme apparaissent avant le matériau lui-même :

Sorda hija del mar, cuyas orejas  
 a mis gemidos son rocas al viento :  
 o dormida te hurten a mis *quejas*  
*purpúreos troncos* de corales ciento,  
 o al disonante número de almejas  
 –marino, si agradable no, instrumento–  
 coros tejiendo estés, escucha un día  
 mi voz, por dulce, cuando no por mía. (*Polifemo*, octava 48.)

Il s'agit de l'adresse de Polyphème à Galatée, la suppliant de le suivre, après que le géant a vu les ébats de celle-ci avec Acis. Le trigramme rapproche de manière étrange *quejas* de *purpúreos troncos*, situant le discours amoureux dans un paysage inattendu, non celui de la forêt, mais au fond de la mer, parmi les coraux et les coquillages aux claquements dissonants. Ce faisant, Góngora se livre à une recontextualisation inédite du topos pétrarquiste de la plainte amoureuse, dans un jeu de déplacement du familier (plaintes

<sup>53</sup> « Dejaron pues las azotadas rocas,  
 que mal las ondas lavan  
 del livor aún purpúreo de las focas,  
 y de la firme tierra el heno blando  
 con las palas segando,  
 en la cumbre modesta  
 de una desigualdad del horizonte,  
 que deja de ser monte  
 por ser culta floresta,  
 antiguo descubrieron blanco muro,  
 por sus piedras no menos  
 que *por su edad majestuosa cano* » (*Soledad segunda*, v. 686–97.)

de l'amant devant l'aimée) dans un environnement étrange et exotique (les fonds maritimes, corallins et conchyliens), forme de paradoxographie érotique.

Cette poétique des circonstances est aussi celle de la prédominance du sensoriel sur l'intellection. Dans les vers finaux de la première *Soledad*, après le mariage des deux villageois et le banquet tant rustique qu'abondant qui s'ensuit, les époux se rendent chez eux, accompagnés d'un cortège de jeunes gens. Vénus a préparé leur lit de noces, le couvrant des plumes les plus douces des cygnes tirant son char. Or, dans les vers « [el lecho ha prevenido] de las plumas que baten, más süaves/en su volante carro blancas aves », <sup>54</sup> le bruissement des plumes et la douceur des ailes sont nommés avant le concept d'oiseau. Dans cette poésie synesthésique, où son et matière (*baten, süaves*), adventices, précèdent l'essence conceptuelle (*aves*), l'antéposition de la circonstance donne à l'ensemble un fonctionnement synthétique. Dans ce passage, empreint d'un érotisme latent, la post-position du thème renforce l'impression de douceur et de bien-être, par l'animation mystérieuse des plumes, semblant battre seules, dénuées de tout support corporel, comme le vers de tout support thématique.

L'antéposition des compléments, dont le trigramme est ici la trace, pourrait ainsi fonctionner comme l'antéposition de l'épithète en linguistique : en anglais, « a red car » implique la perception synthétique du syntagme comme un tout cohérent, au contraire de « voiture rouge » qui implique la vision analytique d'un objet auquel on applique un qualificatif secondaire. De la même manière, *de estrellas corona* n'est pas équivalent à *corona de estrellas* : la perception est sensorielle et synthétique dans le premier cas, conceptuelle et analytique dans le second. Observons ce qu'il en est dans le sonnet à Juan Rufo (« A Juan Rufo, jurado de Córdoba ») :

---

<sup>54</sup> « Llegó todo el lugar, y despedido,  
 casta Venus, que el lecho ha prevenido  
 de las plumas que baten más süaves  
 en su volante carro blancas aves,  
 los novios entra en dura no estacada ;  
 que, siendo Amor una deidad alada,  
 bien previno la hija de la espuma  
 a batallas de amor campo de pluma. » (*Soledad Primera*, v. 1084–91.)

Culto jurado, si mi bella dama,  
 en cuyo generoso mortal manto  
 arde, como en cristal de templo santo,  
 de un limpio amor la más ilustre llama,  
  
 tu musa inspira, vivirá tu fama  
 sin envidiar tu noble patria a Manto,  
 y ornarte ha, en premio de tu dulce canto,  
 no *de verde* [*laurel caduca rama*],  
 sino *de* [*estrellas inmortal corona*].  
 Haga, pues, tu dulcísimo instrumento  
 bellos efectos, pues la causa es bella,  
  
 que no habrá piedra, planta, ni persona,  
 que suspensa no siga el tierno acento,  
 siendo tuya la voz, y el canto de ella.

Il s'agit d'un sonnet dédié au poète épique de la *Austríada*. Le poème est construit tout entier sur un leurre : s'ouvrant sur l'apostrophe au *culto jurado*, il dessine la feinte d'une thématique littéraire (la louange d'un ami poète), alors qu'il s'agit de la demande triviale à celui-ci de prendre sa dame pour muse. La thématique amoureuse domine (mais de manière oblique) le sonnet, dans le rejet expressif de *arde*, la métaphore paradoxale de la flamme-cristal, et le retour final sur l'aimée. Le poème dessine ainsi une structure circulaire (de la dame à la dame),<sup>55</sup> camouflée par le leurre de l'apostrophe initiale (*culto jurado*). Góngora va même jusqu'à énoncer la supériorité de la beauté de l'aimée à celle des vers de son ami (« bellos efectos, pues la causa es bella »). Les promesses péremptoires du second quatrain, au futur, font office de chantage poétique, assurant gloire et immortalité au thuriféraire de sa dame.

Étudions à présent l'effet du double trigramme, incorporé à des compléments du nom, dans les vers « no de verde [*laurel caduca rama*]/sino de [*estrellas inmortal corona*] ». L'antéposition du lexème *estrellas* par rapport à *corona* entraîne la prédominance de la sémantique stellaire sur la sémantique royale. Les sèmes de hiératisme, pouvoir suprême, sagesse inclus dans *corona* sont écrasés par les sèmes d'éclat lumineux, immatérialité éthérée, rayonnement cosmique de *estrellas* placé en première position. Ce dernier mot domine le vers, sémantiquement et rythmiquement (il est placé sous

<sup>55</sup> Le premier quatrain est entièrement dédié à la dame, véritable sujet du sonnet, et le dernier tercet quasiment entièrement.

l'accent), avec l'emphase prosodique de l'anisochronie, dans le passage de l'accentuation en 3, 6, 8, 10 à 4, 8, 10, et du rythme dactylo-trochaïque à dactylo-iambique.<sup>56</sup> Góngora dessine ainsi l'apothéose cosmologique du poète, dans le passage de la métaphore banale (couronne de laurier) à la métaphore audacieuse (couronne d'étoiles), du matériel à l'immatériel, du possible à l'impossible, du mat au brillant, du végétal au stellaire. Le trigramme *laurel caduca rama* pourrait ainsi constituer une mise en abyme métaphorique du processus de renouvellement poétique mis en œuvre par Góngora : de même que le laurier, symbole du poète, est dit caduc, la métaphore du laurier poétique, rebattue, est remplacée par l'image nouvelle, audacieuse, de la couronne d'étoiles, figurant le poète comme inspiré des cieux, et possesseur d'une connaissance supérieure.

### Bilan de l'étude et perspectives

Nous avons rencontré plusieurs difficultés au cours de notre travail. Les trigrammes, SGR hétérogènes, se révèlent difficiles à appréhender et à interpréter. Nous avons été confrontés à un problème d'échelle : afin de comprendre le rôle des trigrammes au sein des périodes, il a fallu revenir à l'échelle plus grande du groupe grammatical qui les accueillait. L'objet de l'étude s'est alors déplacé des trigrammes eux-mêmes aux structures syntaxiques qu'ils incorporent. Ce déplacement se justifie par l'appartenance répétée (38 % des cas) des trigrammes à une structure avec antéposition des compléments. On peut en ce sens envisager les SGR comme traces microtextuelles d'un phénomène plus large et récurrent, dont il faudrait vérifier s'il est typiquement gongorin dans son usage (du point de vue quantitatif et qualitatif). Si l'effet poétique du trigramme proprement dit est souvent celui d'un rapprochement expressif, voire paradoxal, entre entités hétérogènes, signe d'une condensation de l'expression et de la pensée, la fonction poétique de l'antéposition du complément intégrant la séquence NC ADJ NC, qu'il faudrait analyser de manière plus exhaustive, serait celle de la recréation poétique du processus mental de conceptualisation, du particulier au général.

<sup>56</sup> Nous nous fondons sur l'analyse de Tomás Navarro Tomás du *período rítmico interior*, commençant par la première syllabe accentuée (incluse), et terminant sur la dernière accentuée (incluse), le comput rythmique des trochées, dactyles et autres pieds s'effectuant uniquement au sein de la période rythmique intérieure, laissant de côté les syllabes non accentuées de début et de fin de vers. Voir la description qu'en donnent Madeleine et Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole* (Paris : Armand Colin, 2010), 35–40.



Cette étude a également été l'occasion de réfléchir aux notions de style et d'idiolecte, et à la pertinence de l'emploi de ces termes en stylométrie. À y regarder de plus près, ce que quantifient les algorithmes au sein de tables de données fréquentielles, ce n'est aucunement le style, celui-ci étant inséparable de l'effet de sens que produit le texte et des fonctions pragmatiques, rhétoriques de ses éléments :<sup>57</sup> ce que l'on trouve dans ces tableaux de chiffres n'est autre que l'ensemble des données *linguistiques* d'un *idiolecte*.<sup>58</sup> Idiolecte et style seraient ainsi deux objets d'étude correspondant aux deux étapes successives de l'herméneutique numérique, définie par Damon Mayaffre :<sup>59</sup> d'abord l'extraction automatique et les calculs de distance se font sur des unités *linguistiques*, l'ensemble desquelles, assorties de leurs fréquences, constitueraient un *idiolecte* – et l'idiolecte serait en ce sens objectivable sous la forme d'un tableau de chiffres –, puis, l'analyse qualitative et l'interprétation, par le retour au texte, la contextualisation et le recours aux méthodes

<sup>57</sup> Nous suivons en ce sens Alain Rabatel et André Petitjean dans leur introduction au numéro de la revue *Pratiques* consacrée au style : le style « implique une < vision du monde >, c'est-à-dire des < valeurs politiques, idéologiques, éthiques, esthétiques > », André Petitjean et Alain Rabatel, « Le style en questions », *Pratiques* 135/136 (Décembre 2007) : 3–14, ici 7.

<sup>58</sup> On peut en effet considérer que les usages linguistiques sont quantifiables : chaque trait (proportion de tel mot, adjectif, tendance ou non à l'inversion adjectif-nom, fréquence de « mots-outils », fréquence de termes vulgaires) peut être assorti de sa fréquence. Les traits linguistiques sont en ce sens des observables statistiques, on peut les délimiter, les décrire, les mesurer.

<sup>59</sup> Selon Damon Mayaffre, l'herméneutique numérique suppose une démarche épistémologique inversée, où les hypothèses de travail sont objectives, émergeant du corpus lui-même : « La démarche épistémologique face au texte se trouve donc inversée : là où traditionnellement le chercheur interrogeait le texte sur la base d'hypothèses de travail construites, c'est le texte qui interroge le chercheur *sans tabou et sans a priori*. Par une lecture différente (hypertextuelle plutôt que linéaire, nous l'avons vu, mais aussi paradigmatique plutôt que syntagmatique, quantitative plutôt que qualitative), l'ordinateur voit autre chose pour *déranger nos certitudes* et élargir l'horizon étroit de nos modes (aux deux sens du terme) d'interrogation. » Il s'agit de détecter des faits objectivement marquants, c'est-à-dire saillants du point de vue quantitatif, pour ensuite laisser place à l'analyse qualitative par le retour au texte : « Avec la lexicométrie, ce sont les *informations objectivement pertinentes* du corpus qui *remontent*, en bon ordre, jusqu'au chercheur. D'une certaine manière, l'ordinateur dégrossit le texte pour *attirer notre attention sur les faits objectivement marquants* », (je souligne) dans une forme de nouveau positivisme. L'interprétation est toujours aussi importante, mais celle-ci se fait désormais sur « des bases irréfutables ». Le nouveau modèle épistémologique proposé par Damon Mayaffre sous l'appellation « herméneutique numérique » correspond tout à fait à notre approche en deux temps, quantitatif puis qualitatif, linguistique puis stylistique, de détection automatique puis d'interprétation humaine et littéraire. Damon Mayaffre, « L'herméneutique numérique », *L'Astrolabe : recherche littéraire et informatique* (2002) : 1–11, ici 5.

de la stylistique traditionnelle, visent à interpréter chaque trait quantifiable de cet idiolecte, en le caractérisant de manière qualitative via son *effet de sens*, son rendement expressif ou pragmatique, afin de parvenir à la caractérisation d'un *style*. L'idiolecte ne serait que le squelette linguistique, mesurable, du style, lui-même irréductible à un tableau de fréquences.

\*

\*\*

L'extraction de SGR constitue donc un apport prometteur à l'étude du style gongorin. Les méthodes de la stylistique computationnelle apportent une nouvelle objectivité grâce à l'extraction automatique, entièrement informatisée, sans intervention humaine et donc sans a priori, des séquences syntaxiques les plus employées. Ici, l'extraction des trigrammes de POS-tags et les mesures de comparaison à un corpus-témoin ont permis d'identifier une séquence massivement surreprésentée chez Góngora. L'analyse qualitative, second temps de ce que Damon Mayaffre a appelé l'« herméneutique numérique », <sup>60</sup> nous a conduit à définir plusieurs effets de sens récurrents pour la séquence NC ADJ NC. Cette séquence, tant en elle-même que comprise comme trace d'un phénomène syntaxique plus large, l'antéposition des compléments, pourrait constituer un motif gongorin : dans le premier cas, celui du rapprochement expressif d'éléments discordants, dans le second, celui de la recreation poétique du mouvement d'appréhension intellectuelle du monde, du particulier au général.

---

<sup>60</sup> Voir Mayaffre, « L'herméneutique numérique », 5.