



Voix contemporaines

ISSN : 2801-2321

Éditeur : Université Jean Monnet Saint-Étienne

06 | 2024 Dialogues transmédiaux et transséculaires autour des *Sueños de Quevedo*

Directeur de publication Emmanuel Marigno

Succession Antonio Saura
www.antoniosaura.org,
ADAGP 2024

🔗 <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=694>

Référence électronique

« Dialogues transmédiaux et transséculaires autour des *Sueños de Quevedo* », *Voix contemporaines* [En ligne], mis en ligne le 16 décembre 2024, consulté le 05 mai 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=694>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.694



SOMMAIRE

Emmanuel Marigno

Introduction

Emmanuel Marigno

De l'image rhétorique à l'image iconographique : les *Sueños* de Quevedo illustrés par Antonio Saura (1971) et Luis García-Ochoa (1976)

Ignacio Arellano Ayuso

Figures grotesques du pouvoir dans les fantaisies morales de Quevedo (Les *Sueños* et autres textes)

Victoriano Roncero López

La censure morale et politique dans les *Sueños* de Quevedo

Emmanuel Marigno

Au-delà de l'image rhétorique et de l'image iconographique : l'image incarnée

Introduction

Emmanuel Marigno

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.703

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Ce numéro de *Voix contemporaines* réunit quatre réflexions majeures sur Francisco de Quevedo, d'une part, et sur le sous-genre du *sueño*, d'autre part, et cela dans une démarche transmédiatique et transséculaire au sein de laquelle dialoguent le texte du ^{xvii}^e siècle de Quevedo et des œuvres d'artistes et de dramaturges des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles.
- 2 Le propos est ici de s'interroger sur la manière dont un genre littéraire du ^{xvii}^e siècle, le *sueño*, peut inspirer l'art graphique et la dramaturgie des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles espagnols. Sont ainsi analysées les estampes d'Antonio Saura (1930-1998) et de Luis García-Ochoa (1920-2019), deux artistes du ^{xx}^e siècle qui illustrent les écrits de Quevedo à partir de la traduction française du Sieur de La Geneste pour le premier et d'une version en espagnol pour le second. En outre, ce numéro étudie la (ré)écriture théâtrale des *Sueños*¹ de Quevedo que propose en 2017 le dramaturge José Luis Collado.
- 3 Ainsi, à partir d'une méthodologie résolument transdisciplinaire, sont ici convoquées des grilles de lecture de nature intermédiatique – texte et gravures –, transséculaire – ^{xvii}^e et ^{xx}^e-^{xxi}^e siècles – et transculturelle – version textuelle espagnole de Quevedo et version textuelle française du Sieur de La Geneste.
- 4 Une première réflexion présentée par Emmanuel Marigno et intitulée « De l'image rhétorique à l'image iconographique : Les *Sueños* de Quevedo illustrés par Antonio Saura (1971) et Luis García-Ochoa (1976) » reprend diverses analyses dédiées à un corpus de gravures de Saura et de García-Ochoa dans leur contexte artistique, culturel, littéraire et politique. Afin d'apprécier l'« Entre-deux » de cette version post-baroque de Saura et de la version baroque de Quevedo,

un deuxième article intitulé « Figures grotesques du pouvoir dans les fantaisies morales de Quevedo (Les *Sueños* et autres textes) » présenté par Ignacio Arellano expose tout le substrat culturel et littéraire des *Sueños* de Quevedo, tandis que dans un troisième temps Victoriano Roncero s'efforce, dans son article « La censure morale et politique dans les *Sueños* de Quevedo », de rendre compte du contexte philosophique et politique du texte *princeps* illustré par Antonio Saura et Luis García-Ochoa. Une quatrième étude intitulée « Au-delà de l'image rhétorique et de l'image iconographique : l'image incarnée. *Sueños* (2017), une (ré)écriture de Quevedo par José Luis Collado mise en scène par Gerardo Vera », d'Emmanuel Marigno, propose l'analyse de la (ré)écriture théâtrale de José Luis Collado, qui referme ce dialogue entre modernité et post-modernité ou, en d'autres termes, entre baroque et post-baroque.

- 5 Les travaux ici réunis s'adressent ainsi aux enseignants et aux chercheurs travaillant sur les questions de transdisciplinarité, de transculturalité, de transsécularité, ou sur les arts contemporains. Dans la mesure où les textes satirico-burlesques de Quevedo n'ont pas été traduits, ou très peu et de manière discutable, il est ici fait le choix de maintenir la version espagnole et de ne pas traduire les citations dans l'ensemble du numéro.

NOTES

- 1 Le titre original de l'œuvre est *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*.

AUTEUR

Emmanuel Marigno

Université Jean Monnet Saint-Étienne, ECLLA

IDREF : <https://www.idref.fr/057742871>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-9680-5564>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/emmanuel-marigno>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000107552447>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13581808>

De l'image rhétorique à l'image iconographique : les *Sueños* de Quevedo illustrés par Antonio Saura (1971) et Luis García-Ochoa (1976)

Emmanuel Marigno

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.696

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Introduction

Les *Sueños*, de Quevedo (1627) à Saura (1971)

 Préambule philologique : images rhétoriques

 La version de Saura

 La version du Sieur de La Geneste

 Lecture comparée de l'ekphrasis quévédienne des *Visions* avec les lithographies de Saura

 Première lithographie

 Deuxième lithographie

 Troisième lithographie

 Quatrième lithographie

 Cinquième lithographie

 Lecture contextualisée des illustrations de Saura pour les *Sueños* de Quevedo

 Quelques illustrations de Saura des *Sueños* de Quevedo : la perspective du pouvoir

 Pouvoir policier

 Le pouvoir judiciaire

 Pouvoir religieux

 Le temps dans les illustrations de Saura : la disparition de la chronologie

Las Zahurdas de Plutón, de Luis García-Ochoa. Une autre interprétation des *Sueños* de Quevedo

Conclusion

NOTES DE L'AUTEUR

Le texte présenté ici constitue une version modifiée et traduite en français d'une précédente publication intitulée « Dos interpretaciones artísticas —o (re)creaciones— de *Los sueños* de Quevedo: las ilustraciones de Antonio Saura

(1971) y las de Luis García-Ochoa (1976) » parue dans l'ouvrage *Lienzos ficticios, fantasías oníricas. Estudios en torno a «Los sueños» de Quevedo* (Javier Espejo Surós et Carlos Mata Induráin (éd.), Pampelune, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2023, p. 247-280.), et disponible en ligne sous licence CC-BY à l'adresse suivante : <https://hdl.handle.net/10171/65546>.

TEXTE

Introduction

- 1 Sont ici présentées et analysées, en deux temps, deux lectures plastiques des *Sueños* de Quevedo. La première est constituée d'une série de lithographies dans le style « informel » en noir et blanc d'Antonio Saura ; la seconde, complémentaire, est dédiée à la série de lithographies en couleurs que nous offre Luis García-Ochoa dans un style néo-expressionniste.
- 2 Il est pris soin dans cette étude de poser les problématiques de la source hypotextuelle que constituent les *Sueños* de Quevedo (questions philologiques, variantes, etc.), puis, sont abordées les questions de contextes (contexte idéologique du temps de Quevedo, de Saura, etc.). Dans une troisième perspective, il est proposé au lecteur une analyse minutieuse d'un corpus significatif d'illustrations de Saura et de García-Ochoa, abordées tant du point de vue poétique que politique.

Les Sueños, de Quevedo (1627) à Saura (1971)

- 3 Le *sueño* a toujours été une source d'inspiration pour la création d'images¹. Parmi les créateurs – en art ou en littérature – dont les œuvres dialoguent avec le genre du *sueño*, il convient de citer en premier lieu Francisco de Quevedo et Francisco de Goya, entre lesquels existe une forme d'héritage artistique qui mérite une attention toute particulière.
- 4 Parmi les thèmes du *sueño*, la représentation du corps est sans doute la plus inspirante. Le corps s'avère en effet être l'un des thèmes

centraux de l'œuvre poétique en prose de Quevedo. Nous disposons de différentes études sur le sujet, comme les travaux d'Emilio Orozco Díaz (Orozco Díaz, 1982), ceux d'Ilse Nolting-Hauff (Nolting-Hauff, 1974) en ce qui concerne l'ekphrasis quevédienne, ainsi que ceux de Maragarita Levisi (Levisi, 1968) qui établit pour sa part des parallèles entre Arcimboldo, Bosch et Quevedo, tandis que Beatrice Garzelli (Garzelli, 2003) analyse les éditions illustrées de Quevedo au ^{xvii}^e siècle.

- 5 Ma contribution consiste ici en une étude des *Sueños* de Quevedo depuis leur réception dans les gravures d'Antonio Saura (1930-1998), version bibliophile publiée par Yves Rivière en 1971, et imprimée par l'artiste espagnol au Centre d'édition contemporaine de Genève (Centre genevois de gravure contemporaine jusqu'en 2000²). Le texte choisi par Saura lui-même est issu d'une traduction en sa possession, et à partir de laquelle il avait précédemment procédé à un choix de textes qu'il avait accompagnés de six eaux-fortes et aquatintes originales. Cette édition qu'utilise Saura découle de la première version française originale des *Sueños*, éditée par le Sieur de La Geneste et intitulée *Les « Visions » de Quevedo*, traduites par le Sieur de La Geneste (Quevedo, 2004).
- 6 Il s'agit donc de clarifier dans quelle mesure cette transcodification plastique de Saura reformule – réécrit ? – l'hypotexte de Quevedo, c'est-à-dire, dans quelle mesure l'ekphrasis quevédienne peut être altérée par ce passage au médium gravé. Autre inconnue, les critères qui ont conduit Saura à opter pour la version traduite en français. L'artiste pensait-il que, malgré la distance – au sens d'« écart » ou de « gap » – provoquée par la traduction, la version française s'avérerait plus proche de l'originale en langue espagnole de Quevedo ? L'artiste n'avait-il aucun critère spécifique ? Le fait d'avoir choisi, avec ou sans critère, cette version textuelle génère-t-il chez le récepteur de possibles hypothèses d'interprétation ?
- 7 Nous répondrons à ces questions en gardant à l'esprit que la traduction française a servi de matrice à toutes les autres traductions européennes des *Sueños*. Comment peut-on interpréter un tel succès de la réception des *Sueños* en Europe ? Les images rhétoriques de Quevedo dans les *Sueños* reflètent-elles la seule culture espagnole,

ou trouvent-elles une forme d'écho dans des types européens de représentations ?

- 8 Je commencerai par traiter les questions philologiques liées à l'hypotexte espagnol des *Sueños*, puis, dans un second temps, je dégagerai les principales caractéristiques du texte français des *Visions*, qui nous permettront de faire une étude comparative, en termes de réception et de (ré)écriture transmédiatique et transhistorique, de cinq des gravures qui se trouvent dans la version illustrée de Saura. Nous verrons que chacune de ces cinq estampes offre un visage différent et complémentaire des représentations du corps dans les *Sueños* de Quevedo.

Préambule philologique : images rhétoriques

La version de Saura

- 9 Les *Trois Visions* illustrées par Saura ont été publiées à 140 exemplaires, chaque exemplaire offrant un total de quarante-deux lithographies sur papier Arches de deux cent cinquante grammes. Saura illustre trois des cinq *sueños* de Quevedo : « Le Sergent de ville démoniaque », « Du monde en son intérieur » et « Le Jugement dernier ». Dans l'introduction, l'artiste lie très clairement la (re)création d'images visuelles à des enjeux philologiques :

Le texte du présent ouvrage / est celui de trois *Visions* de Francisco de Quevedo rédigées entre 1606 et 1621 / dans leur première traduction en français / faite par de la Geneste sur la version princeps / et achevée d'imprimer à Rouen par Jacques Besongne en 1647. (Saura, 1971, pli 1, f. 2 v^o)

- 10 Saura définit ensuite selon quels mécanismes les images ekphrastiques de Quevedo sont reliées à ses propres lithographies :

Il y avait la possibilité [...] d'illustrer cette œuvre merveilleuse [...] par de grandes images reflétant de la façon la plus littérale qui soit le tourbillon quévédien d'apparitions et de charges [...]. Mon propos était d'illustrer véritablement un texte fascinant et non de vagabonder dans ses marges. (Saura, 2009, p. 19)

- 11 En outre, Saura fait preuve d'une sorte de fidélité au texte des *Sueños*, ce que l'artiste manifeste en intitulant ses lithographies à partir de citations tirées textuellement de la version de La Geneste, une démarche qui d'ailleurs caractérise toute l'œuvre illustrée de Saura. Cette filiation entre le texte et la lithographie est renforcée moyennant une technique de mise en page, à partir de laquelle le texte s'emboîte physiquement dans l'image et vice versa. De toute évidence, Saura a voulu créer une sorte d'unité artistique hybride, dans laquelle le texte et les lithographies constituent une sorte de pli où le rhizome textuel se reflète dans le visuel, et le visuel dans le textuel.
- 12 En d'autres termes, et pour reprendre les mots de Roland Barthes, en donnant au texte une sorte de prévalence originale, Saura attribue aux images rhétoriques une fonction de « parole ancrage » – le texte prévaut –, les lithographies assumant alors la fonction de « parole relais » (Barthes, 1964). Mais pourquoi Saura a-t-il considéré la traduction du *Sieur de La Geneste* comme étant le texte le plus pertinent pour illustrer, fidèlement, les images textuelles de Quevedo ?

La version du *Sieur de La Geneste*

- 13 Les premières traductions des *Sueños* furent françaises, la première étant celle du *Sieur de La Geneste*, dont « l'édition *princeps* semble être de 1632 » (Roig Miranda, 2004, p. 44). La Geneste a écrit son texte des *Visions* en traduisant une version d'une variante des *Sueños* de 1627 publiée à Barcelone. Parmi ces variantes de 1627, il est difficile d'identifier le texte précis dont s'inspire La Geneste. En fait, La Geneste a pu consulter plusieurs de ces variantes de 1627, allant même sans doute jusqu'à les comparer avec la version manuscrite afin d'obtenir le texte le plus proche de ce que Quevedo a pu écrire dans la version *princeps*. Quoi qu'il en soit, et du point de vue philologique, le *Sieur de La Geneste* parvient à une traduction beaucoup plus satisfaisante, quoiqu'en français, que l'édition censurée publiée à Madrid en 1631 :

Ainsi, les Français ont eu connaissance d'un texte que peu d'Espagnols ont lu. En effet, il faut attendre 1972 pour que les

Espagnols puissent lire un texte non massacré et plus proche sûrement de ce qu'a écrit Quevedo. (*Ibid.*, p. 55)

- 14 À la lumière de ces données, il serait intéressant d'envisager un possible motif idéologique, déclaré ou pas, implicite ou tacite, voire *de facto* contenu dans l'œuvre au-delà des intentions initiales de l'artiste, et qui aurait conduit Saura vers la fin des années 1960 et le début des années 1970 à illustrer les Sueños de Quevedo à partir des Visions du Sieur de La Geneste. Cette réflexion naît du rapprochement entre les Sueños de Saura, et une autre œuvre dont la parenté semble évidente : *Mentira y sueño de Franco: Una parábola moderna*, une suite de quarante et un dessins réalisés par Saura, entre 1958 et 1962, et qu'il qualifie en personne de satiriques. À ce propos, Bartolomé Bennassar déclarait en 2020 :

Par la force des choses, la diffusion de cette œuvre de Saura ne pouvait être que problématique car il s'agit d'un discours clandestin, dépourvu donc d'efficacité politique au moment de sa création. Cependant, la date de 1962 lui confère une valeur de témoignage qui montre l'opposition d'un grand artiste au régime qui a gouverné l'Espagne pendant près de quarante ans³.

Lecture comparée de l'ekphrasis quévédienne des Visions avec les lithographies de Saura

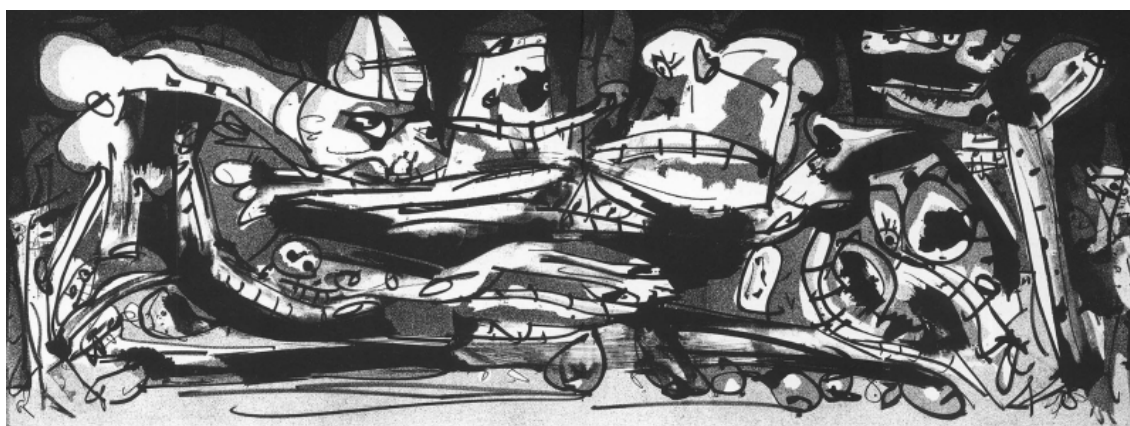
Première lithographie

- 15 Le premier exemple, intitulé *Une industrie qui était une des principales causes de tant de duels et d'homicides*, fait référence au *sueño* du « Jugement dernier » et illustre plus précisément la séquence concernant le « Maistre d'Escrime », qui est accusé d'avoir commis un nombre important de morts, ce qui lui a valu d'être condamné à l'enfer : « [...] il montrait une industrie, qui estoit une des principales causes de tant de duels & d'homicides. » (Quevedo, 2004, p. 244).

- 16 Puis, c'est au tour des Trésoriers, dont l'un d'entre eux se voit affecter Judas en guise d'avocat par le diable, au moment de comparaître devant le tribunal : « [...] ils demandèrent un Avocat pour deffendre leur cause, lors un diable dit, voicy Iudas, qui est un Apostre de rebu. » (*ibid.*, p. 244).
- 17 Enfin, apparaît un pâtissier coupable d'avoir cuisiné des pâtés en croûte contenant plus de viande animale que l'arche de Noé ne pouvait en contenir :

À ce mot le diable, sa partie adverse, commença à l'accuser d'avoir vendu des chats pour des lièvres, d'avoir mis plus d'os que de chair dans ses pâtés, & encore des os d'autres chairs, & plusieurs autres carnages de chiens, de renards & de chevaux. (*Ibid.*, p. 245)

Figure 1



et allongeant aussi le bras, cette botte sous le poignard, dit-il, ne se peut parer, et si vous en voulez dire deux mots, je vous montrerai si je sais mon métier. Et quiconque a été mon écolier, ne manque jamais de tuer son homme. De façon que l'on me pouvait fort proprement appeler Gallien puisque j'enseigne l'art de donner la mort subite. Et en effet si ceux de notre profession avaient l'usage d'aller sur des mules, nous passerions pour vrais médecins. Plusieurs des assistants jugèrent qu'il avait raison, mais attendu qu'il montrait une industrie qui était une des principales causes de tant de duels et d'homicides, on lui commanda d'aller aux enfers par une ligne perpendiculaire. Il répondit qu'il n'était point mathématicien, qu'il ne savait où était cette ligne; mais disant cela, un diable lui donna un tour de Breton, et le jeta dans l'abîme. Après lui vinrent des trésoriers, et selon le bruit de ceux qui criaient après eux et leur demandaient ce qu'ils leur avaient dérobé, plusieurs spectateurs crurent et dirent que c'étaient des

larrons qui venaient; d'autres qui disaient que non. Mais à ce mot de larrons, ils furent grandement troublés, néanmoins ils demandèrent un avocat pour défendre leur cause, et lors un diable dit : voici Judas, qui est un apôtre au rebut, qui parlera bien pour eux car il a exercé les deux offices. Quand ces trésoriers ouïrent cela, ils se tournèrent d'autre côté et ils virent un autre diable qui n'avait pas assez de mains pour tourner les feuillets d'un procès criminel très fourni qu'il avait formé contre eux. Laissez, laissez toutes ces informations, dit le plus hardi de leur troupe, composons, condamnons-nous plutôt à des siècles infinis de purgatoire. Ha, ha, dit le diable, qui lisait ce procès, et qui était un fin joueur, vous demandez composition; c'est signe que votre jeu ne vaut rien. Les trésoriers, voyant qu'on ne les voulait quitter si bon marché, prirent le chemin de l'escrimeur parce qu'ils avaient joué des mains aussi bien que lui, et encore mieux. Cela fait, voici arriver un pauvre malheureux pâtissier; on lui demanda s'il voulait être jugé : comme

Antonio Saura, 1971, *Foule* (Une industrie qui était une des principales causes de tant de duels et d'homicides), « Le Jugement dernier », *Trois Visions*, lithographie, 38,3 x 29 cm, WCC 123, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura, www.antoniosaura.org, ADAGP 2024.

- 18 Les images visuelles de Saura représentent le corps de personnages précédemment évoqués tels que le lecteur les perçoit dans l'ekphrasis

de Quevedo, c'est-à-dire, que les âmes semblent effrayées de voir leurs propres corps ainsi déformés, déshumanisés et privés de certains de leurs membres ou organes, parcourant ce cimetière de lambeaux afin de récupérer ce qui leur appartient. Ces représentations de corps grotesques suscitent la moquerie et le rire chez le narrateur, qui ne peut s'empêcher d'être impressionné par cette puissance divine, dont le pouvoir permet de reconstituer les corps sans même se tromper de bras, de tête, d'œil, etc. :

Après cela i'apperçûs quelques ames qui s'approchoient avec horreur & dedain de leurs corps, d'autres qui n'en pouvoient pas du tout aborder, les voyant laids & si difformes, les uns manquoient d'un bras, les autres d'un œil, les autres de testes. Je ne me pûs tenir de rire voyant tant de diverses figures : cela me donna sujet d'admirer la grande puissance de Dieu, en ce qu'étans mêlez ensemble, aucun ne prenoit les iambes ny les bras de leurs voisins. (*Ibid.*, p. 236-237)

- 19 Cette accumulation de corps démembrés et incomplets provoque un sentiment d'entassement qui complexifie l'identification des personnages, ainsi que la reconstitution de leurs appartenances socioculturelles et professionnelles. Dans un tel chaos, le narrateur est le seul à pouvoir tout clarifier, et à préciser au lecteur de quoi il retourne, remplissant ainsi la fonction de fil d'Ariane qui guide le lecteur dans ce capharnaüm indescriptible.
- 20 Le style informel de Saura rend parfaitement compte de cet environnement anarchique et apocalyptique, utilisant par exemple une énorme tache composée de gris et de noir où s'enchevêtrent des lignes graphiques, une sorte de grammaire plastique qui induit un sentiment d'uniformité et qui rend parfaitement compte, dans le médium gravé, de cette déformation des corps, de tous les corps, quel que soit le personnage, et conformément au palimpseste textuel.
- 21 Par conséquent, les images textuelles de Quevedo, comme les images visuelles de Saura, incitent le lecteur/spectateur à compléter et à ordonner une image aussi « dé/rangée », le récepteur jouissant, de fait, du rôle de co-auteur. Cette représentation mentale formée par chaque lecteur/spectateur prend un aspect intime et singulier, formant une traduction du texte de Quevedo au troisième degré. Cette image mentale, selon le schéma de W. J. T. Mitchell, résulte de

la somme de l'image textuelle de Quevedo, de l'image graphique de Saura et des propres références culturelles du destinataire.

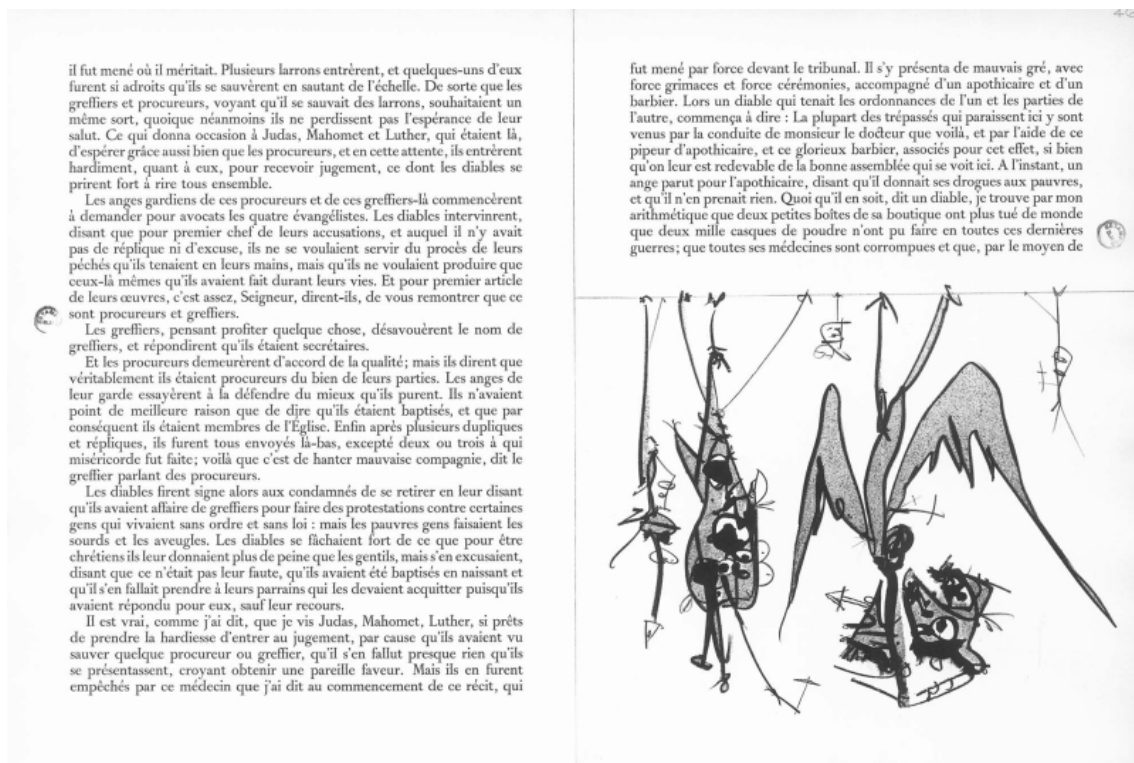
- 22 Il est donc clair que la représentation du corps dans les écrits de Quevedo, ses réceptions chez Saura et chez le lecteur/spectateur, n'ont rien de mimétique ou de réaliste, mais reflètent toute une série de représentations mentales qui, à leur tour, résultent de la somme de représentations collectives et individuelles. D'autre part, les images de Quevedo et de Saura, n'étant ni mimétiques ni réalistes et passant toutes deux à travers des filtres culturels, finissent par fonctionner sous une modalité analogique.

Deuxième lithographie

- 23 La seconde lithographie, *Mais les pauvres gens faisaient les sourds et les aveugles*, s'inscrit dans la logique narrative cyclique des *Sueños* de Quevedo. Nous sommes encore dans la « vision » du « Jugement dernier » mais, dans cette lithographie, le narrateur évoque à nouveau le personnage du Médecin, qui est désormais accompagné des figures de l'Apothicaire et du Barbier. L'Ange se lève pour excuser l'Apothicaire, en précisant « qu'il donnoit ses drogues aux pauvres & qu'il n'en prenoit rien » (*ibid.*, p. 11). Malgré les arguments de l'Ange, un démon condamne l'Apothicaire à une peine analogue, au motif qu'il s'avère aussi dangereux pour la vie humaine que toutes les guerres réunies :

Quoy qu'il en soit, dit un diable, je trouve par mon arithmetique, que deux petites boëttres de sa boutique, ont plus tué de monde, que deux mille cacques de poudre n'ont pû faire en toutes ces dernieres guerres [...]. (*Ibid.*, p. 11)

Figure 2



Antonio Saura, 1971, *Mais les pauvres gens faisaient les sourds et les aveugles*, « Le Jugement dernier », *Trois Visions*, lithographie, 38,3 x 29 cm, WCC 126, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura, www.antoniosaura.org, ADAGP 2024.

- 24 L'illustration renvoie au folio de gauche, où le texte fait allusion aux « Greffiers » et aux « Procureurs » que les « Anges » tentent à nouveau d'excuser moyennant des arguments aussi inefficaces que le fait d'avoir été baptisés, ou de faire partie de l'Église. Le stratagème des démons consiste à inciter certains personnages à témoigner contre eux, « Mais les pauvres gens faisaient les sourds et les aveugles » précise le narrateur, ce que reprend la lithographie de Saura qui s'inspire de la structure narrative circulaire des *Sueños*. Cette lithographie suit la logique de la précédente, mais elle s'en distingue aussi par le fait qu'elle fonctionne comme une métaphore. En apparence, en (ré)écrivant sous la forme d'une estampe le processus d'animalisation du texte quévédien, Saura représente « les pauvres gens » comme des chauves-souris, afin d'illustrer les qualificatifs de « sourds » et d'« aveugles » attribués par Quevedo, précisément deux caractéristiques de cet animal. En outre, les chauves-souris s'accrochent par les pattes dans les grottes sombres,

la tête vers le bas, comme si Saura voulait illustrer ces infidèles qui renient leur baptême sous prétexte qu'ils étaient enfants à l'époque, et que ce sont leurs parrains et marraines qui parlaient à leur place :

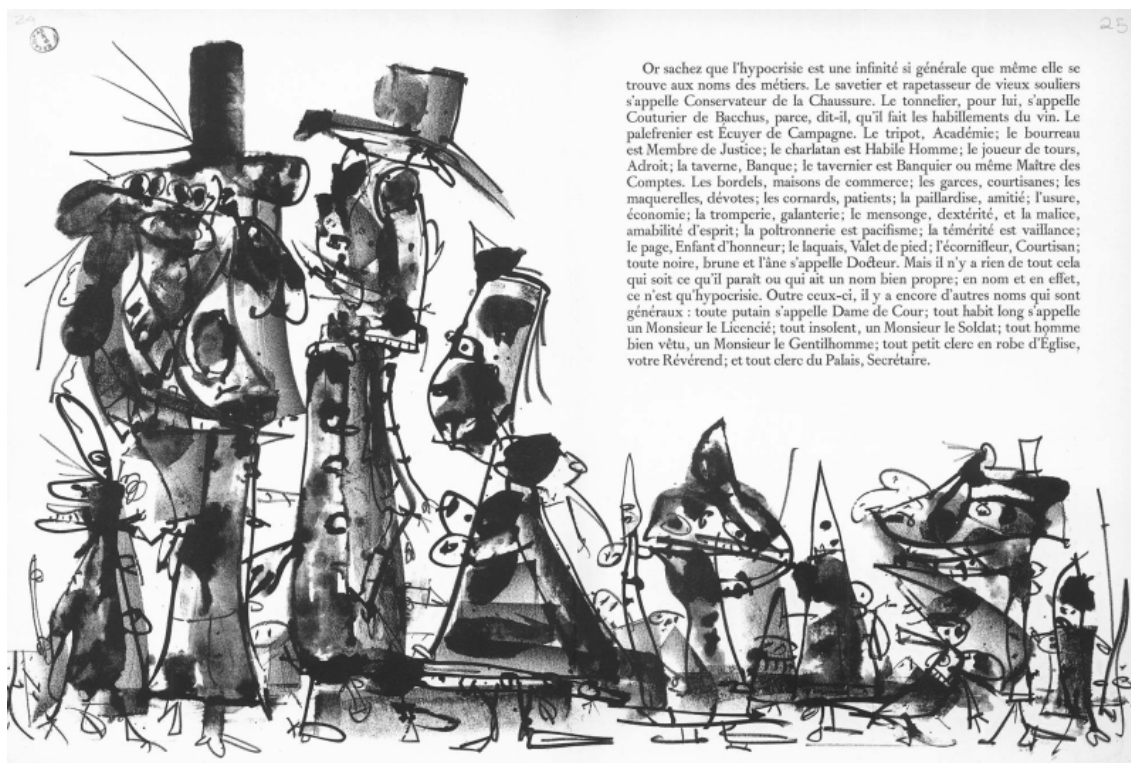
Les diables de faschoient fort de ce que pour estre Chrestiens, ils leurs donnoient plus de peine que les Gentils, mais ils s'en excusoient, disant que ce n'estoit pas leur faute, qu'ils avoient esté baptisez en naissant, & qu'il s'en falloit prendre à leurs parrains qui les devoient acquitter, puis qu'ils avoient répondu pour eux, sauf leurs recours. (*Ibid.*, p. 11)

Troisième lithographie

- 25 *Il n'y a rien de tout cela qui soit ce qu'il paraît* est le titre de la troisième lithographie que nous commentons à présent. Il s'agit de la quatrième illustration figurant dans « Du monde en son intérieur ». Le narrateur y rencontre un personnage qui veut lui montrer le monde tel qu'il est de l'intérieur, dans l'intention d'en révéler les caractéristiques hypocrites. Quevedo fait usage de ce procédé littéraire afin de passer en revue différentes typologies d'hypocrites et d'établir une sorte de cartographie sur cette question. Ce panorama prend la forme d'une trentaine de binômes qui illustrent, chacun à leur manière, les différentes formes d'hypocrisie :

Le Savetier & rapetasseur de vieux souliers, s'appelle conservateur de la chaussure humaine. Le tonnelier s'appelle Couturier de Bacus, parce dit-il qu'il fait les habillemens du vin. Le Palfrenier s'appelle Ecuyer de Campagne : Le Berlan, Academie. Le Boureau, membre de Justice [...]. (*Ibid.*, p. 11)

Figure 3



Antonio Saura, 1971, *Procession (Il n'y a rien de tout cela qui soit ce qu'il paraît)*, « Du monde en son intérieur », *Trois Visions*, lithographie, 38,3 x 29 cm, WCC 105, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura www.antoniosaura.org, ADAGP 2024.

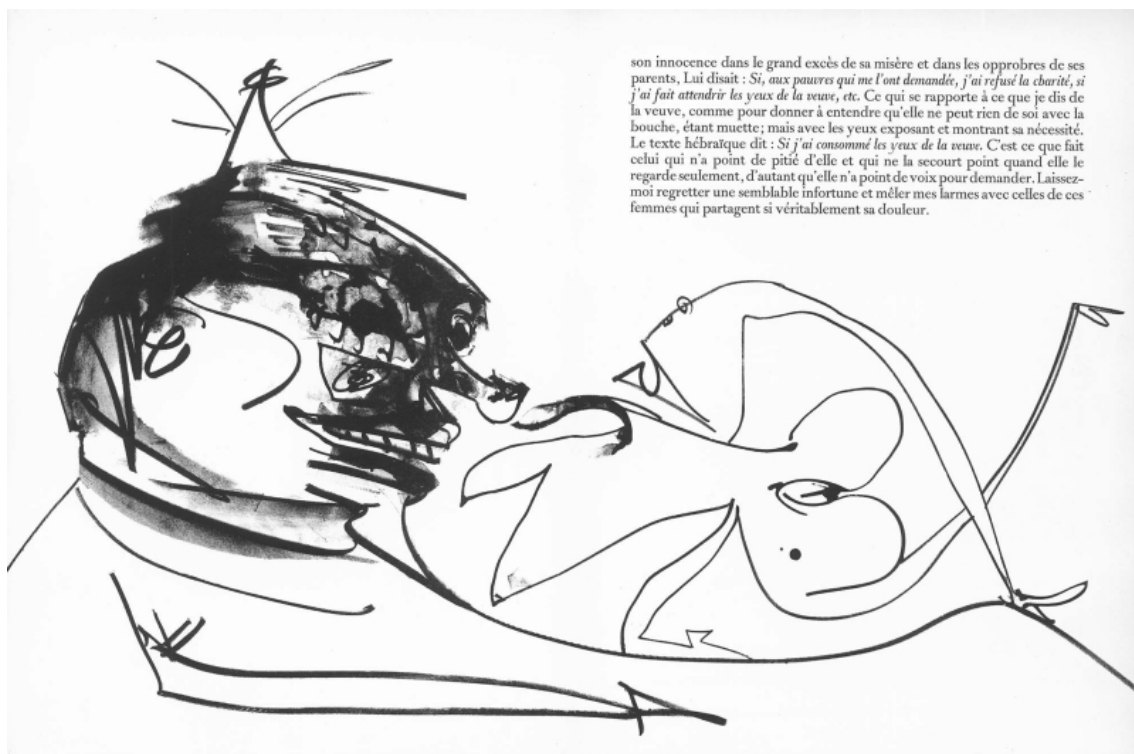
26 Ces binômes de caractères fonctionnent selon une logique de symétrie oppositionnelle, que Saura transpose au médium lithographique sous la forme d'une mise en page en parallèle : l'image visuelle est ainsi placée au verso (à gauche) et le texte au recto (à droite). L'originalité de cette stratégie réside dans un dialogue formel dans lequel une partie de l'image s'emboîte dans l'espace du texte, comme pour le compléter, et inversement. En plus de cette composition formelle qui agrège l'image et le texte, Saura représente tous les personnages comme s'ils étaient entassés les uns sur les autres, ce qui traduit visuellement la chaîne des cas énumérés dans la version textuelle. Il traduit en outre cet effet visuel sous la forme d'une masse quasi informe composée de personnages anonymes qui défilent comme dans le texte de Quevedo. En fait, dans le texte de Quevedo comme dans les lithographies de Saura, ces êtres hypocrites semblent ne pas exister, comme purement fictifs, presque fantomatiques, de simples apparences, ou images vides.

- 27 Les corps textuels de Quevedo et les corps graphiques de Saura sont la représentation d'êtres vacants vivant dans un monde cauchemardesque, une sorte d'enfer, précisément en noir et blanc, c'est-à-dire, sans couleurs, sans formes ni identités, comme un continuum philosophique entre le ^{xvii}^e siècle de Quevedo et le ^{xx}^e siècle de Saura. Cette transmédiatité et cette transsécularité nous permettent de déduire une sorte d'analogie entre la vision de Quevedo sur l'Espagne de son temps et celle de Saura, justifiant que « Cette œuvre merveilleuse [...] a autant de valeur vis-à-vis de notre société qu'elle en eut en son temps » (Saura, 2009, p. 21).

Quatrième lithographie

- 28 Si j'ai consommé les yeux de la veuve constitue la neuvième lithographie du texte « Du monde en son intérieur ». Ici, l'attention du narrateur est attirée par les cris des veuves. Cette lithographie établit un dialogue graphique entre une énorme tête au verso, d'une part, et, d'autre part, un corps informel au recto. Saura représente cette tête sous la forme d'une masse picturale alors que le corps apparaît sous une modalité graphique et tout à fait linéaire. Le personnage de gauche est obnubilé par les « yeux de la veuve », dont les cris semblent évider son corps, un corps que l'on perçoit comme étant creux, ce qui explique, en partie, la technique d'une représentation linéaire qui délimite cette corporéité vide que constitue la veuve. Il semble que l'image graphique de Saura reprend tant la diégèse que le style de Quevedo, puisque le narrateur de l'hypotexte cite Job afin d'expliquer le sens de « consommer les yeux de la veuve », c'est-à-dire, « ne pas l'aider », « la laisser dans sa douleur et ses larmes », en ignorant ce qui se passe : « Est-ce que je refusais aux pauvres ce qu'ils désirent / et laissais-je languir les yeux de la veuve ? », en les termes de Job (Job, XXXI, 16).

Figure 4



Antonio Saura, 1971, *Si j'ai consommé les yeux de la veuve*, « Du monde en son intérieur », *Trois Visions*, lithographie, WCC 110, 38,3 x 29 cm, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura www.antoniosaura.org, ADAGP 2024.

- 29 L'hétérocitation transmédielle offre ainsi au lecteur/spectateur une représentation très élaborée du corps – corps individuel et social. Chez Quevedo, cette représentation de l'être et de la société apparaît comme un tissage de référents textuels et de stratégies narratives, tandis que Saura illustre l'ekphrasis de Quevedo en tissant des lignes et des volumes composés de camaïeux de blanc, de gris et de noir. L'un et l'autre procèdent donc à la représentation du corps comme un trope, une vision au second degré ayant vocation à être analysée et interprétée par le lecteur/spectateur.
- 30 Par ailleurs, la bouche hyperbolique de la femme veuve suggère une forme de mutisme, comme si elle était incapable de faire ce qu'elle voudrait : s'exprimer. À gauche du premier plan, et d'une manière diamétralement opposée, l'autre personnage assistant à la scène arbore un sourire sur son visage, ce qu'indique le dessin de sa bouche. Remarquons que cette bouche sert à formuler une expression de moquerie, plutôt qu'à communiquer, voire à entrer en

empathie, avec cette femme qui exprime une forme d'impuissance. Il convient également de noter une disproportion dans les yeux des deux personnages, ceux du personnage de gauche étant énormes, alors que ceux de la veuve sont à peine perceptibles, comme s'ils avaient été « consumés ».

- 31 Par le biais de ce langage lithographique, Saura transfère les ressources narratives du texte de Quevedo vers le support plastique, transformant par là même le personnage sur la gauche en la figure du narrateur du texte de Quevedo, indifférent et insensible aux cris de la veuve, peut-être parce qu'il considère que ce chagrin n'est qu'hypocrite et feint, le réduisant à un masque, comme s'il avait le sentiment d'assister à une comédie burlesque, d'autant plus que la veuve en question nous apparaît nue. Cette idée d'une veuve hypocrite et manipulatrice est confirmée par la voix du vieux sage figurant dans l'hypotexte, et qui met très clairement en garde le lecteur : « Les veux-tu consoler, laisse les toutes seules. Elles danseront dès qu'elles ne verront plus personne qui leur serve de sujet pour exercer leur hypocrisie » (Quevedo, 2004, p. 284-285).

Cinquième lithographie

- 32 Certes, *c'est un chef-d'œuvre de la nature* représente la quinzième estampe illustrant « Du monde en son intérieur ». En compagnie du vieil homme sage précédemment évoqué, le narrateur rencontre cette fois une femme, qui le séduit à tel point qu'il veut tout abandonner pour se consacrer tout à elle. Le texte dépeint de manière exquise – cheveux, dents, lèvres et yeux – la beauté de ce corps féminin, comme pour justifier auprès du lecteur le sentiment du narrateur :

Quels foudres d'amour élancent ces yeux-là ? quelles chaînes pour une ame libre ; vit-on jamais un Ebeine si noire que ces sourcils ? Non, le Cristal ne peut point avoir tant de blancheur que le lustre de son front : le sang & le lait mêlez ensemble ne composent point un vermeil plus agreable que celui de son visage : les rubis & les perles ne se peuvent comparer à sa bouche [...]. (*Ibid.*, p. 293-294)

Figure 5



Antonio Saura, 1971, *Nu paysage (Certes, c'est un chef-d'œuvre de la nature)*, « Du monde en son intérieur », *Trois Visions*, lithographie, 38,3 x 29 cm, WCC 116, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura www.antoniosaura.org, ADAGP 2024.

- 33 Dans l'illustration de cette séquence du texte, Saura semble s'éloigner, cette fois, et tout du moins en partie, de l'ekphrasis de Quevedo. En effet, l'artiste transforme les canons néo-pétrarquistes de l'hypotexte, encore que teintés d'une connotation burlesque, en une représentation de femme généreuse et donc quelque peu éloignée des codes esthétiques du palimpseste.
- 34 Cependant, il se peut que ce décalage corresponde à la volonté de Saura d'explicitement le caractère justement burlesque du texte de Quevedo, comme pour le contemporanéiser, voire l'explicitement, le moderniser, c'est-à-dire, l'adapter au lecteur/spectateur contemporain. De ce point de vue, on peut considérer que Saura pratique au niveau de l'image, les intentions de La Geneste au niveau de la traduction : tous deux adaptent l'hypotexte à un nouveau type de récepteur.

- 35 Malgré ces traductions conjuguées, et bien que les langues diffèrent, les représentations burlesques et le contenu satirique demeurent. Le dialogue entre l'ekphrasis et la lithographie s'articule autour d'un même propos philosophique : la beauté corporelle est périssable et, en ce sens, elle ne peut constituer qu'une vulgaire apparence, une tromperie, comme l'explique le vieil homme dans le texte.

Or apprens que cette femme-là qui te semble si parfaite, pipe & abuse tes yeux. Hier au soir elle se coucha fort laide, & ce matin elle s'est ornée de cette beauté que tu loües tant : aussi ne la tient-elle qu'à loüage. Si tu avois examiné cette poupée en détail, tu n'y trouverois que du plâtre & du drapeau, & à commencer son anatomie par la teste, ie t'avertis que les cheveux qu'elle porte viennent de la boutique de la perruquiere, parce que les siens ont esté soufflez d'un mauvais vent qui venoit du costé de Naples ou bien s'il luy en reste, elle ne les oseroit montrer, de peur qu'ils ne les accusassent du temps passé. (*Ibid.*, p. 294-295)

- 36 Cette dialectique du sage transforme ainsi le corps en une sorte d'image inversée, dans laquelle l'apparence et l'essence sont diamétralement antagonistes, opposées. Le corps agréable au regard ne peut constituer en soi une quelconque valeur. Dans les deux représentations – le texte et la lithographie –, l'idée de beauté se situe à l'intérieur du corps et non dans ses contours extérieurs, ce qui présuppose que la beauté vient de l'esprit, c'est une production de l'intellect.

Lecture contextualisée des illustrations de Saura pour les *Sueños* de Quevedo

- 37 Comme nous venons de le voir, Antonio Saura a illustré en 1971 les *Sueños* de Quevedo, d'après une version française du Sieur de La Geneste de 1647. Outre le thème du corps, ces illustrations donnent une image originale du pouvoir judiciaire, policier et religieux au Siècle d'Or. Mais pas seulement. Dans ce qui pourrait laisser penser à une forme d'exil parisien, même si Saura continuera à faire des retours à Madrid, l'artiste choisi la capitale française comme résidence principale avec appartement et atelier à compter de 1967. Saura aspire-t-il dorénavant à un art engagé, notamment si l'on prend

en compte la concomitance des dates avec la création clandestine de la série des dessins satiriques *Mentira y sueño de Franco* ? S'appuyant sur le paradigme philosophique de la justice, l'artiste établit alors des parallèles implicites entre le pouvoir tel qu'il apparaît dans les représentations de Quevedo au Siècle d'Or et celui de l'Espagne des années 1970.

- 38 Dans le contexte idéologique auriéculaire, la légitimité du pouvoir présuppose l'accomplissement de préceptes philosophiques et religieux. Mais les puissants respectaient-ils ces principes ? Dans quelle mesure les images de Saura sont-elles une lecture historique du pouvoir au Siècle d'Or ? Quel est le sens de ce parallèle entre le pouvoir au xvii^e siècle et celui de l'Espagne des années 1970 ?
- 39 Tout d'abord, je présenterai les illustrations de Saura relatives au pouvoir judiciaire, policier et religieux. Ensuite, je mettrai en évidence l'intérêt historique de ces illustrations sous l'angle des conflits de pouvoir au Siècle d'Or, tels qu'ils sont perçus par Saura, artiste engagé du xx^e siècle.

Quelques illustrations de Saura des *Sueños de Quevedo* : la perspective du pouvoir

Pouvoir policier

- 40 La figure de l'alguazil apparaît une fois dans « Le Sergent de ville démoniaque », et deux fois dans « Du monde en son intérieur ». Au sujet de l'alguazil, la *descriptio* quévédienne précise :

Là, je trouvai un homme d'un fort mauvais regard ; ses habillements étaient tout déchirés ; il avait les mains liées par-derrière, et une étoile autour du col, qui était mal ajustée. Il faisait des cris et des efforts épouvantables [...]. (Saura, 1971, n. p., § 1, l. 13-15)

- 41 Les cinq caractéristiques physiques du texte apparaissent également dans la lithographie. Le regard et la bouche, graphiquement déformés, reflètent le caractère démoniaque de l'huissier. La masse noire du corps ne permet pas de voir les mains, car elles sont

attachées derrière le dos, comme dans le texte de Quevedo. Le lecteur/spectateur peut même apercevoir des cornes placées par Saura sur le front du personnage. L'« étoile » mal ajustée à laquelle il est fait allusion dans le texte est aussi ici représentée.

Figure 6



Antonio Saura, 1971, *Portrait imaginaire (C'est un homme [...])*, « Le Sergent de ville démoniaque », *Trois Visions*, lithographie, 35,5 x 28,5 cm, WCC 90, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura www.antoniosaura.org, ADAGP 2024.

- 42 Saura illustre ainsi rigoureusement la *descriptio* quévédienne, si bien que le texte tout comme la lithographie soulignent la supériorité du démon qui s'est logé dans le corps de cet alguazil. Ici, le conflit de pouvoir se joue entre les démons et les alguazils. Ce qui est original, c'est la manière dont Quevedo inverse la légitimité des pouvoirs, puisque l'alguazil est dépeint comme étant plus néfaste sur terre que le diable en enfer. Le texte du « Sergent de ville démoniaque » précise

ainsi que « ils font mal à ceux de leur genre et de leur espèce » (*ibid.*, n. p., § 1, l. 34-35).

43 La notion de « supériorité » d'un pouvoir sur l'autre serait difficile à restituer graphiquement. Le texte de Quevedo et la représentation de Saura se complètent par diverses modalités. Parfois, le texte illustre l'image et parfois l'image clarifie le texte. Rappelons que Roland Barthes évoquait pour ce type de dialogue entre image et texte la « fonction ancrage » et la « fonction relais » (Barthes, 1964). Ici, l'image agit comme une « fonction relais », c'est-à-dire que le texte clarifie l'illustration en effectuant une « fonction ancrage ». L'aspect dénotatif de l'image est défini par la fonction du titre, une phrase, tirée du texte de *Trois Visions*, qui guide la compréhension du lecteur. Deledalle (1978) et Peirce (1978) ont démontré la nature connotative du texte et la nature dénotative de l'image. Dans le cas de l'art informel de Saura, le rôle connotatif du titre est essentiel. La valeur des illustrations de Saura est à la fois individuelle – celle de l'artiste – et collective – celle des lecteurs/spectateurs. Le lecteur/spectateur doit ainsi participer mentalement à la formation du sens de *Trois Visions*.

44 Dans le *sueño* « Du monde en son intérieur », Saura consacre deux illustrations à la figure de l'alguazil. Le narrateur précise dans « Du monde en son intérieur » :

Nous vîmes un sergent de police ayant le nez sanglant, sans collet, sans chapeau et hors d'aleine, à la main son bâton brisé, et qui criait : Main forte à la justice, de par le Roi! [...] Après lui venait un greffier tout crotté tenant force papiers et une écritoire, environné d'un nombre de racaille. (Saura, 1971, n. p., § 15, l. 3-7)

45 Dans la lithographie, une masse noire où tout se fond traduit l'absence d'« esclavina » et de « sombrero » dont le texte de Quevedo fait part au lecteur, et la « populace » représentée présuppose le recours à des caractéristiques plastiques communes entre les personnages représentés : des visages déformés et allongés. Ces personnages uniformes et indéfinissables entourent l'« alguazil » et le « greffier » situés au centre, Saura traduisant ainsi graphiquement le terme « entouré » précisé dans l'hypotexte de Quevedo.

Figure 7



Antonio Saura, 1971, « Du monde en son intérieur », *Trois Visions*, lithographie, 38,3 x 29 cm, WCC 112, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura www.antoniosaura.org, ADAGP 2024.

- 46 Les signes distinctifs sont très peu nombreux et les personnages sont placés sur le même plan, comme massés, ce qui donne l'impression que l'« alguazil », le « greffier » et la « populace » ont exactement dans la lithographie le même statut.
- 47 La lithographie suivante illustre l'« alguazil » et le « greffier », mais en des modalités de représentation différentes. Ils semblent s'accoupler comme s'il s'agissait d'animaux, ce qui en fait restitue graphiquement l'image de la séquence de « Du monde en son intérieur », où il est précisé que « Ce sont deux chiens qui sont toujours accouplés alors qu'ils vont en quête » (*ibid.*, n. p., § 17, l. 21-22).

Figure 8



Antonio Saura, 1971, *Le Premier Jour [...]*, « Du monde en son intérieur », *Trois Visions*, lithographie, 36 x 28,2 cm, WCC 113, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura, www.antoniosaura.org, ADAGP 2024.

- 48 Les deux illustrations forment ainsi un diptyque : la première – en masses sombres – offre la vision du narrateur abusé par les apparences et, la seconde, – sous la forme de lignes graphiques – correspond à la vision désabusée et à la mise en garde du « Desengañador » – « le Détrompeur » –. Ainsi, ce diptyque restitue les deux faces du pouvoir policier : un pouvoir illégitime qui trahit.

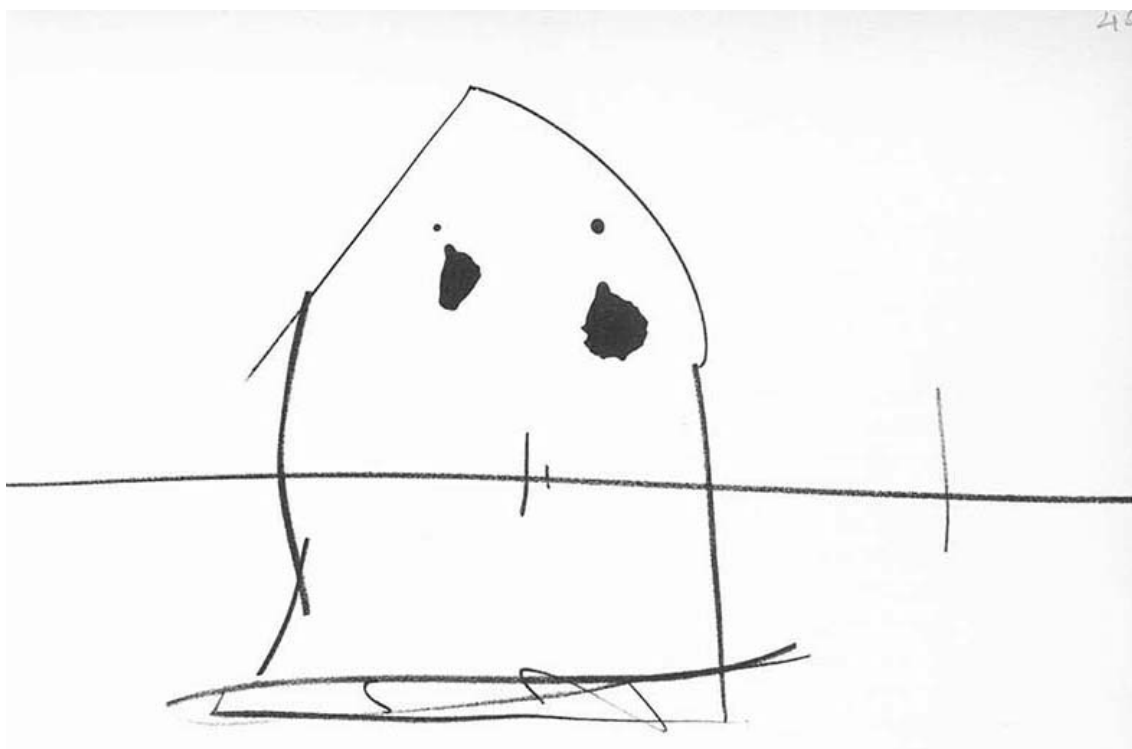
Le pouvoir judiciaire

- 49 Dans « Le Jugement dernier », Saura dédie une illustration à un juge, puis une autre à un avocat. Le texte « Le Jugement dernier » précise en ces termes :

Je vis un homme, qui avait été juge, qui était au milieu de la rivière, lavant et relavant ses mains. Je m'approchai, et je lui demandai pourquoi il se lavait tant. C'est, dit-il, que durant ma vie, on me les a bien graissées pour adoucir certaines affaires et j'essaie de faire qu'il n'y paraisse plus rien [...]. (*Ibid.*, n. p., § 13, l. 2-6)

- 50 La rivière, dans laquelle le juge se lave les mains, est représentée par des lignes horizontales au bas de la lithographie. La masse qui représente le corps du juge rappelle la toge officielle du prétoire, mais elle apparaît ici en blanc, comme purifiée par l'eau de la rivière. Cependant, deux taches noires sous les yeux du juge demeurent perceptibles, assez pour ne pas pouvoir tromper les démons. Pour sa part, la ligne horizontale, au centre de l'illustration, représente les bras et les mains du juge.

Figure 9



Antonio Saura, 1971, « Le Songe du Jugement dernier », *Trois Visions*, lithographie, WCC 121, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura, www.antoniosaura.org, ADAGP 2024.

- 51 Cette illustration restitue le ton satirique du texte de Quevedo qui condamne une justice corrompue. Le caractère dénotatif de cette

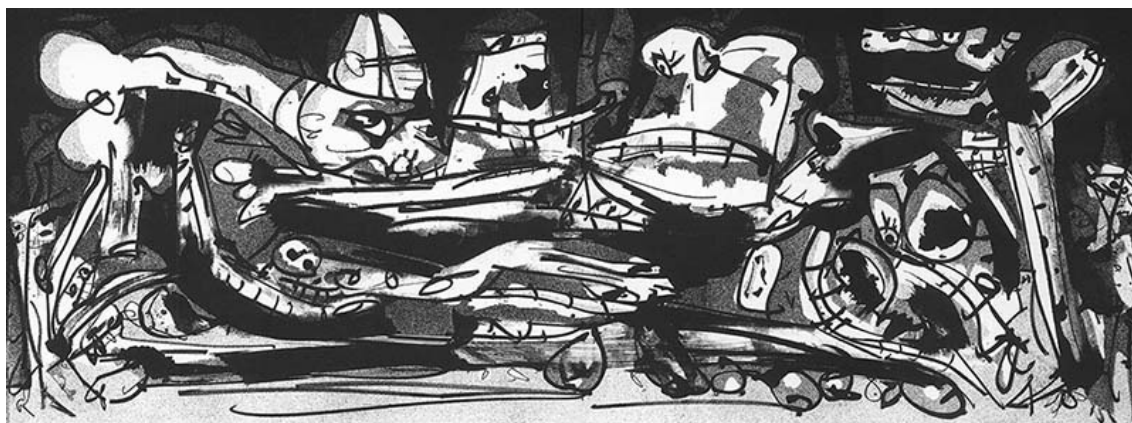
lithographie permet au lecteur/spectateur d'interpréter le corps du juge comme pouvant être également le symbole de la balance judiciaire ici entachée de corruption, les bras du juge représentant alors les deux plateaux de la balance.

52 Vient ensuite la critique de la magistrature avec la figure de l'avocat :

Après lui vinrent des trésoriers, et selon le bruit [...] plusieurs crurent et dirent que c'étaient des larrons qui venaient [...]. Mais à ces mots de larrons, [...] ils demandèrent un avocat pour défendre leur cause, et lors un diable dit : voici Judas, qui est un apôtre au rebut, qui parlera bien pour eux car il a exercé les deux offices. (*Ibid.*, n. p., § 12, l. 19-25)

53 L'illustration regroupe en une seule masse plastique la figure de l'avocat, du voleur et de Judas. L'avocat devient ainsi tour à tour la figure du corrompu (« trésoriers »), de voleur (« voleurs ») et de traître (« Judas »). Le personnage avec des lunettes sur le côté droit de l'illustration pourrait être un avocat, puis Judas viendrait à sa gauche portant les cornes de démon, alors que les autres personnages seraient le groupe de « voleurs ». Le personnage au premier plan représente sans doute le diable qui tourne les feuilles du procès qu'il instruit contre ces personnages, et dont les lignes graphiques au premier plan représentent les pages. Le texte du « Jugement dernier » précise en effet : « Ils virent un autre diable qui n'avait pas assez de mains pour tourner les feuillets d'un procès criminel très fourni qu'il avait formé contre eux » (*ibid.*, n. p., § 12, l. 26-28).

Figure 10



Antonio Saura, 1971, *Foule (Une industrie qui était une des principales causes de tant de duels et d'homicides)*, « Le Jugement dernier », *Trois Visions*, lithographie, 38,3 x 29 cm, WCC 123, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura, www.antoniosaura.org, ADAGP 2024.

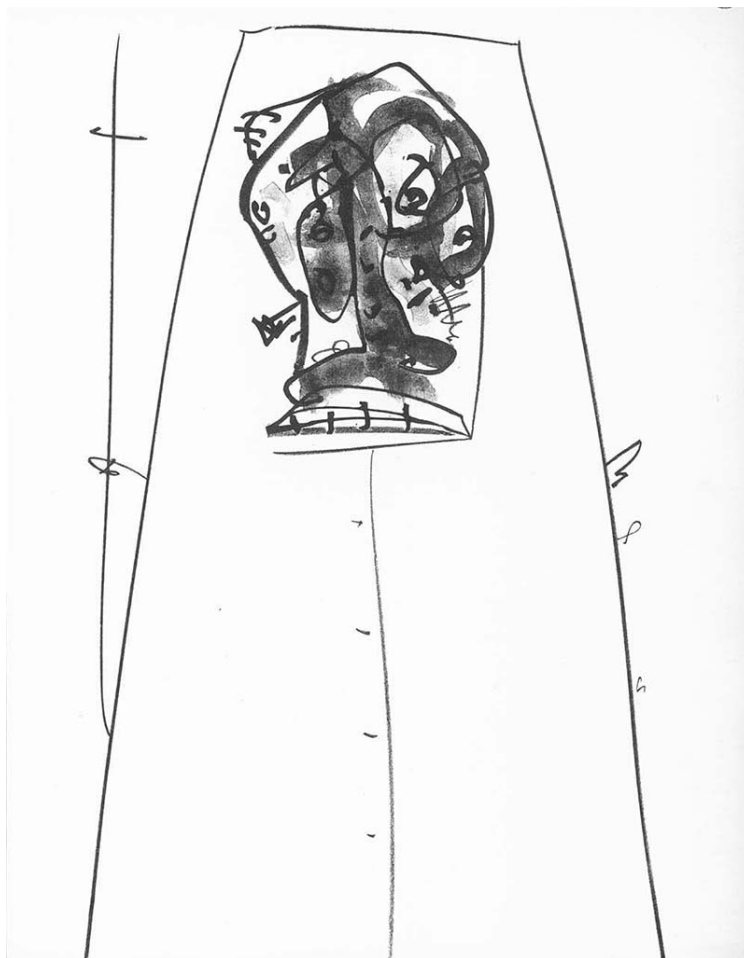
- 54 Comme on peut le voir, Saura centre ses lithographies sur les figures de « l'huissier », du « notaire », du « juge » et de « l'avocat ». Tantôt, il les dépeint comme des figures isolées, tantôt, il les met en relation avec des représentations dégradantes avec lesquelles elles finissent par se confondre sur le plan iconographique et iconologique. Quoi qu'il en soit, ces pouvoirs judiciaires et policiers apparaissent en conflit avec les valeurs qu'ils prétendent défendre.

Pouvoir religieux

- 55 Les illustrations sur la religion se composent d'une image figurant dans « Le Sergent de ville démoniaque » et d'une autre relative au *sueño* du « Jugement dernier ». Saura distingue clairement la religion dans son aspect transcendant de la religion compromise par les intrigues de palais. La critique adressée par Saura au religieux s'inscrit donc dans le volet politique et non métaphysique.
- 56 Au début du « Sergent de ville démoniaque », le narrateur entre dans une sacristie où « un bon religieux », précise le texte, s'efforce d'exorciser un alguazil. Ce « conjurateur » veut sauver le personnage du démon qu'il abrite à l'intérieur de son corps (*ibid.*, n. p., § 1-§ 2). Saura représente le prêtre sous la forme d'une masse uniforme engoncée dans une soutane blanche, qui contraste ainsi avec la masse noire de l'alguazil possédé par un démon, et dont il est fait état dans l'illustration antérieure. Les détails se concentrent sur le visage bouche bée du prêtre, regard hagard et désespéré, en particulier, lorsque le démon apparaît pour révéler qu'il en sait bien plus que le prêtre sur cet alguazil, et que c'est bien le démon qui demande à sortir du corps de cet alguazil corrompu tant il y voit d'horreurs, et non l'inverse (*ibid.*, n. p., § 2, l. 18-20).
- 57 Le prêtre exorciseur est incapable d'extraire le démon du corps de l'alguazil, car tous deux s'empoignent à savoir lequel est le plus grand démon, empêchant ainsi le prêtre de faire son œuvre. C'est en ces termes que « Le Sergent de ville démoniaque » évoque la scène :

Le mal que je lui fais, répond le diable, procède d'une contestation où nous sommes entre son âme et moi, à savoir qui de nous deux est le plus grand diable, le sergent de ville ou moi. (*Ibid.*, n. p., § 2, l. 25-28)

Figure 11



Antonio Saura, 1971, *Curé (Cependant le religieux continuait ses conjurations)*, « Le Sergent de ville démoniaque », *Trois Visions*, lithographie, 35,5 x 22 cm, WCC 91, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura, www.antoniosaura.org, ADAGP 2024.

- 58 Le démon et l'alguazil rivalisent donc afin de prendre le contrôle des forces du mal. Mais l'impuissance du bien – incarnée par le prêtre exorciste – ajoute le pessimisme à la défaite du bien contre le mal. Cette illustration forme un diptyque avec une autre image située dans « Le Jugement dernier », où Saura dépeint de manière négative les représentants du pouvoir religieux : Judas, Mahomet et Luther. Le texte « Le Jugement dernier » précise :

Plusieurs larrons entrèrent, et quelques uns d'eux furent si adroits qu'ils se sauvèrent en sautant de l'échelle. De sorte que les greffiers et les procureurs, voyant qu'il se sauvait des larrons, souhaitaient un même sort [...]. Ce qui donna l'occasion à Judas, Mahomet et Luther, qui étaient là, d'espérer grâce aussi bien que les procureurs [...]. (*Ibid.*, n. p., § 13, l. 19-24)

- 59 Dans l'illustration, il n'y a pas de « voleurs », de « greffiers » ni de « procureurs », mais seulement Judas, Mahomet et Luther. Saura les rassemble dans un même cadre qui encercle une masse noire commune, les assimilant tous trois dans une même échelle de valeurs : Judas, Mahomet et Luther valent la même chose. Quelques traits distinctifs sur les visages ainsi que de rares symboles religieux permettent d'identifier Luther au centre portant la croix, Mahomet à droite avec le turban, et le traître Judas à gauche, avec des cornes démoniaques sur le front. Le style informel de Saura rend ainsi cette illustration complexe à lire, et participe d'une intention de confusion graphique entre les personnages.

Figure 12



Antonio Saura, 1971, « Le Jugement dernier », *Trois Visions*, lithographie, 38,3 x 29 cm, WCC 125, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura, www.antoniosaura.org, ADAGP 2024

- 60 Nous l'évoquions, Saura ne condamne pas la religion catholique pour autant, loin de là, il s'inscrit dans la démarche de Quevedo quant à la satire du protestantisme et de la religion musulmane. Cependant, lorsque le catholicisme s'engage politiquement, l'artiste l'illustre tout aussi négativement, à l'image de la séquence dans « Le Sergent de ville démoniaque » :

La vérité et la justice vinrent un jour de compagnie pour habiter en terre. Mais elles ne trouvèrent personne qui les voulut recevoir chez soi parce que l'une, qui était vérité, était toute nue et l'autre sévère et sans affection [...]. Et la justice, voyant que nul ne tenait compte d'elle et que l'on usurpait son nom pour en honorer les tyrannies, délibéra de s'en retourner au Ciel. Pour cet effet, elle sortit des cours, abandonna le palais et les grandes cités [...]. (*Ibid.*, n. p., § 8, l. 4-11)

Figure 13



Antonio Saura, 1971, *Leçon d'anatomie (Nous ne savons ce que c'est que justice)*, « Le Sergent de ville démoniaque », *Trois Visions*, lithographie, 38,3 x 29 cm, WCC 98, Paris, Yves Rivière.

Crédits : Succession Antonio Saura, www.antoniosaura.org, ADAGP 2024.

- 61 Nous reconnaissons dans l'illustration des gens de cour, dont les couvre-chefs suggèrent des personnalités du monde judiciaire, politique et religieux compromises avec le pouvoir au Siècle d'Or. Leurs costumes sont également spécifiques : l'ecclésiastique au centre porte une croix ; les deux personnages sur la droite et à gauche sont vêtus de noir, comme s'ils appartenaient au monde juridique ; quant au dernier, son col et les boutons du costume semblent indiquer une appartenance à la noblesse.
- 62 Tout ce monde se penche sur le dessin d'une femme nue symbolisant la Vérité, compagne de la Justice. Mais les visages sidérés expriment une forme d'aversion à l'endroit de cette vérité et de cette justice. Saura paraît alors illustrer un pouvoir politique tyrannique, en particulier dans les années du règne du cardinal-duc de Lerma et du comte-duc d'Olivarès. Cette tyrannie du pouvoir ne vient pas, ici, de la nature des gouvernements, mais du non-respect des principes de vérité et de justice censés animer ces gouvernements, deux valeurs défendues ici par Saura dans ses illustrations, et cela, quel que soit le système politique et peu importe la période historique convoquée.

Le temps dans les illustrations de Saura : la disparition de la chronologie

- 63 Du fait de sa capacité de « représentation », l'image annule la distance spatiale et temporelle entre le territoire des lithographies (1971) et celui du texte (le Siècle d'Or). L'espace-temps des images de Saura est celui du livre illustré, semblable à un territoire atemporel. Yves Rivière, éditeur de l'artiste, écrit dans son introduction aux gravures de l'artiste que « Pour Antonio Saura, [...] Quevedo [...] est un compagnon pour la traversée de l'Histoire [...], la pensée de l'écrivain se confond avec [...] l'imagination [...] de l'artiste » (Yves Rivière dans Saura, 1971, n. p., l. 27-47).
- 64 Les illustrations de Saura s'affranchissent des contraintes politiques et temporelles, pour s'inscrire dans un cadre philosophique. Elles partent d'un contexte spatio-temporel qui est l'Espagne auriséculaire, puis passent par le prisme de l'artiste qui restitue la problématique du pouvoir en des termes philosophiques. Saura établit ainsi une analogie plastique entre le pouvoir au Siècle d'Or et le pouvoir du temps dans lequel se situent les illustrations (1971). Ce parallélisme au

propos philosophique annule *de facto* la chronologie, le temps cesse d'être succession et devient superposition.

65 Le thème philosophique de la justice actualise ainsi la problématique du pouvoir, quelle que soit la période chronologique. Dans les estampes de Saura, le *xx^e* siècle tente d'appréhender et/ou d'exprimer la question du pouvoir en se référant au Siècle d'Or. George Didi-Huberman écrit à ce propos que « L'inactualité n'est pas la pure et simple négation de l'histoire – encore moins celle du temps lui-même. Elle impose, plutôt, la puissance conjuguée du contretemps et de la répétition » (Didi-Huberman, 2002, p. 169). Henri Bergson ajoute à cette idée que les souvenirs permettent la projection de soi (Bergson, 1939), alors que pour Michel Foucault l'histoire n'est rien d'autre qu'une (ré)écriture (Foucault, 1969).

66 Concrètement, les lithographies de Saura sont à mettre en relation avec sa résidence pérenne à Paris à compter de l'année 1967, où l'artiste développe une conception engagée de l'art⁴ et, en tout état de cause, pour le moins critique à l'endroit du régime franquiste. Ses illustrations sur le pouvoir à travers le texte de Quevedo et le Siècle d'Or, mais également ses dessins satiriques sur *Mentira y sueño de Franco*, sont partiellement influencés par le contexte idéologique dans lequel elles ont été créées. La valeur historique des illustrations de Saura est donc triple : intime, passée et présente. Dans leurs travaux sur le sens de la mémoire, Jean-Marc et Yves Tadié écrivent :

Le sens naît de la confrontation des images qui elles-mêmes renvoient à autant de souvenirs, ceux-ci étant sans cesse remodelés par le présent : ils sont des interprétations d'impressions passées en fonctions des circonstances présentes. (Tadié, 1999, p. 57)

67 Dans cette écriture de l'histoire, le contexte idéologique de la (re)création et les souvenirs personnels de Saura marquent dans les lithographies. À ce propos, George Didi-Huberman ajoute que « Le temps ne fait pas que s'écouler : il *travaille*. Il se construit et il s'écoule, il s'effrite et il se métamorphose. Il glisse, il tombe et il renaît. Il s'enterre et il resurgit. Il se décompose, il se recompose » (Didi-Huberman, 2002, p. 320).

***Las Zahurdas de Plutón*, de Luis García-Ochoa. Une autre interprétation des *Sueños* de Quevedo**

- 68 *Las Zahurdas de Plutón* doit être abordée de deux points de vue : en tant qu'œuvre illustrée en soi, et en tant qu'œuvre illustrée en dialogue avec *El pupilaje del Dómine Cabra*. García-Ochoa lui-même précise que ces deux œuvres constituent pour lui une seule et même expérience plastique. Pour l'illustrateur, sa recherche n'a de sens que si l'on considère *Las Zahurdas de Plutón* et *El pupilaje del Dómine Cabra* comme un ensemble.
- 69 Dans la tradition du *sueño*, l'auteur/narrateur partage avec le lecteur une série de visions. Ochoa illustre cette tradition littéraire du *sueño* en incluant dans son récit plastique un personnage qui apparaît au moins dans trois illustrations, et qu'il est facile d'identifier grâce à une sorte de chapeau et, surtout, du fait de sa condition de spectateur. Ce personnage est nécessairement Quevedo comme l'indique la dernière illustration de *Las Zahurdas de Plutón*, où Quevedo/narrateur parle à la première personne :

Figure 14



Luis García-Ochoa, 1976, *Las Zahurdas de Plutón (XI)*, 1976, lithographie, Rafael Casariego (Madrid).

- 70 L'originalité d'Ochoa ne réside pas seulement dans la transposition plastique du style narratif du *sueño*, mais également dans sa compréhension de ce que Quevedo en fait stylistiquement. Quevedo réécrit, comme on le sait, ses sources et, par ce biais, il s'éloigne des procédés narratifs du *sueño* en se plaçant au centre d'un récit dont il constitue à la fois le contenu et la délimitation, ce qui ne coïncide pas du tout avec la fonction du narrateur dans la stratégie narrative classique du *sueño* antérieure à Quevedo. En faisant de l'auteur/narrateur le motif iconographique, ainsi que l'une des modalités d'expression de ce motif, Ochoa saisit parfaitement les rouages de l'écriture satirique de Quevedo dans les *Sueños* en général et dans le *Sueño del infierno*, qu'il illustre, en particulier. Son approche de l'écriture de Quevedo sera complétée trois ans plus tard

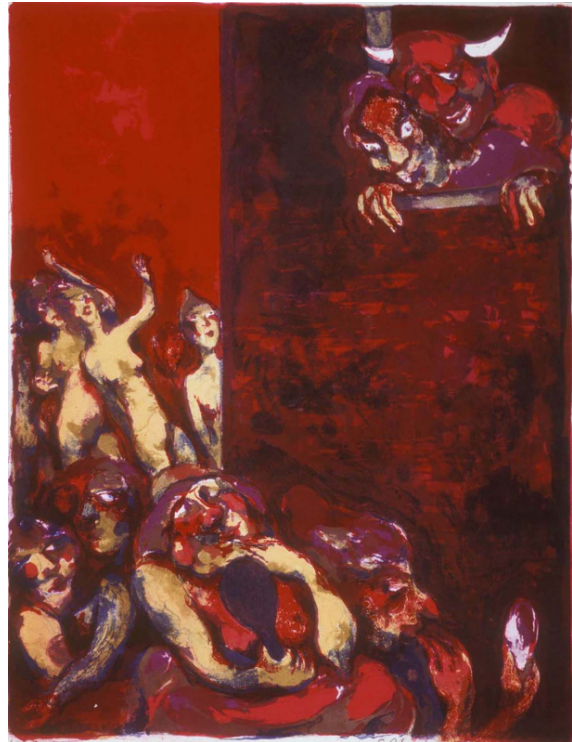
par les illustrations destinées à *El pupilaje del Dómine Cabra*, où le fonctionnement conceptuel du texte devient, là encore, l'objet de la recherche plastique de l'artiste.

- 71 Situé au cœur du discours de *Las Zahurdas de Plutón*, Quevedo devient donc un élément du discours iconographique d'Ochoa, une composante graphique qui renforce la cohérence de l'objectif pictural. Deux autres images, incluant Quevedo, marquent ce récit iconographique :

Figures 15 et 16



« Et tournant les yeux d'un côté, je vis un homme assis sur une chaise, sans feu ni glace, sans démon ni aucun chagrin, poussant les cris les plus désespérés que j'aie entendus en enfer [...] »



« À ce moment, un démon m'a fait signe et m'a averti de ses mains de ne pas faire de bruit. Je me suis approché de lui et j'ai regardé par la fenêtre, et il m'a dit : "Regarde ce que font les femmes laides". »

- 72 L'emplacement du portrait gravé de Quevedo au début de la série des illustrations des *Sueños* trouve ici tout son sens, comme une clef de lecture à destination du lecteur, au-delà de la tradition de la pratique bibliophile. Ochoa conserve cette stratégie dans *El pupilaje del Dómine Cabra*, où les deux seuls portraits à l'eau-forte sont ceux des deux protagonistes des chapitres I et III : Pablos et le Dómine Cabra. Ici, le portrait cesse d'être la simple représentation d'un auteur, d'un narrateur ou d'un personnage, et devient également une fonction dans la narration picturale d'Ochoa. En effet, certaines associations d'images entre les deux œuvres illustrées sont envisageables, à savoir les *Sueños* et *El pupilaje del Dómine Cabra*, textes entre lesquels l'artiste a explicitement établi une forme d'unité :

Figures 17, 18, 19



Luis García-Ochoa, 1976 , *Las Zahurdas de Plutón* (I), et 1979, *El pupilaje del Dómine Cabra* (VII, IX), eau-forte, Rafael Casariego (Madrid).

- 73 Les autres illustrations, de *Las Zahurdas de Plutón*, constituent la substance diégétique – et non plus narrative – de l'illustration. Ochoa procède ici à un choix de personnages parmi ceux que l'on a envoyés dans l'inframonde. Les illustrations reflètent l'atmosphère du texte plutôt qu'elles ne l'imaginent littéralement. Ces personnages, qu'Ochoa considère comme représentatifs, ou symboliques, apparaissent à des moments clefs du récit de Quevedo, ce qui implique un choix, une interprétation, une sélection dans le texte par l'illustrateur.

Figures 20 à 26



Luis García-Ochoa, 1976, *Las Zahurdas de Plutón* (II, III, IV, V, VIII, VII, IX), lithographie, Rafael Casariego (Madrid).

- 74 Le lecteur/spectateur pénètre dans la diégèse par le biais d'illustrations telles que les deux chemins de l'enfer (première gravure), les nobles qui arrivent en enfer à cheval poursuivis par des femmes avides de leurs biens (deuxième gravure), les alguazils avec lesquels les démons attisent les feux de l'enfer (troisième gravure), les sodomites (quatrième gravure) et les vierges effroyables sur lesquelles les ivrognes posent leurs regards lubriques (cinquième gravure). Le récit iconographique d'Ochoa reproduit ainsi la concentricité des cercles de l'enfer, dont l'architecte reste Quevedo en tant qu'auteur du texte. D'ailleurs, c'est le portrait à l'eau-forte de Quevedo/auteur qui ouvre la série d'illustrations, et c'est le portrait lithographique de Quevedo/narrateur qui la clôt.

Conclusion

- 75 En guise de conclusion, et plus spécifiquement concernant García-Ochoa, nous retiendrons que les images plastiques d'Ochoa

manifestent, semble-t-il, une forme d'autonomie en tant qu'œuvres picturales, ainsi qu'une logique plastique qui leur est propre et qui donne à l'artiste la possibilité de (re)lire ou de (ré)écrire les deux œuvres de Quevedo : *Las Zahurdas de Plutón* et *El pupilaje del Dómine Cabra*.

- 76 Les représentations mentales d'Ochoa n'ignorent pas le texte de Quevedo, l'artiste manifeste au contraire une connaissance aiguë – ou une intuition évidente – du style de Quevedo. Ochoa ne se contente pas d'imaginer l'écriture narrative de Quevedo, mais la transforme en une sorte de commentaire iconographique.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES Roland, 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 1, vol. 4, p. 40-51.

BELTING Hans, 2004, *Pour une anthropologie des images*, Jean Bernard Torrent (trad.), Paris, Gallimard.

BERGSON Henri, 1939, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France.

DELEDALLE Gilles, 1978, dans Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Gilles Deledalle (éd. et trad.), Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », p. 131-165.

DIDI-HUBERMAN Georges, 2002, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».

FOUCAULT Michel, 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

GARCÍA-OCHOA Luis, 1976, *Las Zahurdas de Plutón*, Madrid, Rafael Casariego.

GARCIA-OCHOA Luis, 1979, *El pupilaje del Dómine Cabra*, Madrid, Rafael Casariego.

GARZELLI Beatrice, 2003, « Il ritratto nel ritratto. Metapitture burlesche nella galleria di Quevedo », *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, n° 6, p. 275-285.

LEVISI Margarita, 1968, « Las Figuras Compuestas en Arcimboldo y Quevedo », *Comparative Literature*, n° 20, p. 217-235.

MARIGNO Emmanuel, 2021, *Autores del Siglo de Oro en las artes contemporáneas (Siglos XX-XXI). Estudios sobre Calderón, Cervantes y Quevedo. Ensayo crítico sobre (re)recreación intermedial*, vol. 1, Binges, Orbis Tertius, coll. « Universitas ».

NOLTING-HAUFF Ilse, 1974, *Visión, sátira y agudeza en los « Sueños » de Quevedo*, Ana Pérez de Linares (trad.), Madrid, Gredos.

OROZCO DÍAZ Emilio, 1982, « Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo. Notas sueltas para una ponencia sobre el tema », dans Víctor García de la Concha (éd.), *Homenaje a Quevedo*, Salamanque, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 417-454.

PEIRCE Charles Sanders, 1978, *Écrits sur le signe*, Gérard Deledalle (éd. et trad.), Paris, Le Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », p. 131-165.

QUEVEDO Francisco de, 2004, *Les « Visions » de Quevedo traduites par le Sieur de La Geneste*, Sieur de La Geneste (trad.), Marie Roig Miranda (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance ».

ROIG MIRANDA Marie, 2004, « Introduction », dans Francisco de Quevedo, *Les « Visions » de Quevedo traduites par le Sieur de La Geneste*, Sieur de La Geneste (trad.), Marie Roig Miranda (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance ».

SAURA Antonio, 1971, *Trois Visions*, Paris, Yves Rivière.

SAURA Antonio, 2009, *Antonio Saura par lui-même*, Olivier Weber-Cafilisch (éd.), Edmond Raillard (trad.), Genève/Milan, Archives Antonio Saura/5 Continents Éditions.

TADIÉ Jean-Yves et TADIÉ Marc, 1999, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard.

NOTES

1 Cet article s'inscrit dans le cadre d'une réflexion plus large incluse dans Marigno, 2021.

2 J'ai consulté l'exemplaire ER/4617 (le 85^e tirage/140) de la salle « Goya » de la Bibliothèque Nationale d'Espagne : *Trois Visions*, texte de Quevedo traduit par le Sieur de La Geneste et accompagné de 42 lithographies en noir et blanc créées par Antonio Saura, tiré à 140 exemplaires. Voici la présentation de l'œuvre au feuillet n° 28, f. 1 r° : « Le tirage a été limité à cent quarante exemplaires / tous sur vélin d'Arches pur chiffon de deux cent cinquante grammes / Le frontispice de chaque exemplaire est numéroté/et signé par l'artiste / Ces cent quarante exemplaires / tous numérotés à la presse et signés par l'artiste / sont distribués de la façon suivante / dix exemplaires numérotés de 1 à 10, accompagnés dans un portefeuille / par un dessin original signé par l'artiste / et par une suite composée de sept lithographies originales / numérotées chacune de I à X / et suscitées par le thème général / des mêmes trois Visions de Quevedo / Ces sept lithographies, tirées chacune à trente-sept exemplaires / tous présents dans cette édition / sont individuellement numérotées en chiffres romains et signées par l'artiste / Deux sont tirées

sur vélin d'Arches pur chiffon / de deux cent cinquante grammes / deux sur papier de Chine, deux sur Angoûmois de Puymoyen / une sur Japon de Torinoko-kozu / quinze exemplaires numérotés de 11 à 25 / accompagnés dans un portefeuille de la suite de sept lithographies originales / numérotées chacune de XI à XXV / cent exemplaires numérotés de 26 à 125 / comprenant les quarante-deux lithographies originales de l'ouvrage / quinze exemplaires hors commerce / numérotés en chiffres romains de HC I à XC XV / réservés à l'artiste, à l'éditeur, aux amis et collaborateurs / ainsi qu'aux dépôts légaux à Paris et à Genève / et à l'exposition / Les quatre exemplaires numérotés de HC II à HC V / sont accompagnés chacun d'un dessin original signé par l'artiste / et de la suite de sept lithographies numérotées / et signées par l'artiste / Les sept exemplaires numérotés de HC VI à HC VIII, de HC XI à XC XIII, et HC XV / sont accompagnés de la suite de sept lithographies originales numérotées / et signées par l'artiste ».

3 « Por la fuerza de las circunstancias, la divulgación de esta obra de Saura no podía ser sino problemática por tratarse de un discurso clandestino, desprovisto, pues, de eficacia política en el momento de su creación. Sin embargo, la fecha de 1962 le otorga un valor testimonial que muestra la oposición de un gran artista al régimen que gobernó España durante casi cuarenta años. » (voir <https://www.circulobellasartes.com/exposiciones/antonio-saura-mentira-y-sueno-de-franco/>). Nous traduisons en français sauf mention du contraire.

4 Notons que l'engagement de Saura s'était déjà exprimé à la fin des années 1950 et au début des années 1960 avec la série *Songe et mensonge* (1958-1962) (Saura, 2009, p. 359-361).

RÉSUMÉS

Français

Cet article analyse deux lectures plastiques des *Sueños* de Francisco de Quevedo. La première est constituée d'une série de lithographies dans le style informel en noir et blanc d'Antonio Saura ; la seconde, complémentaire, est dédiée à la série de lithographies en couleurs que nous offre Luis García-Ochoa dans un style néo-expressionniste. Ce travail aborde les questions relatives à la source hypotextuelle que constituent les *Sueños* de Quevedo (questions philologiques, variantes, etc.), puis, sont étudiées les questions de contextes (contexte idéologique du temps de Quevedo, de Saura, etc.). Dans une troisième perspective, il est proposé au

lecteur une analyse minutieuse d'un corpus significatif d'illustrations de Saura et de García-Ochoa, abordées tant du point de vue poétique que politique.

English

This article analyzes two plastic readings of Quevedo's *Sueños*. The first is made up of a series of lithographs in the informal style in black and white by Antonio Saura; the second, complementary, is dedicated to the series of color lithographs offered to us by Luis García-Ochoa in a neo-expressionist style. This work addresses questions relating to the hypotextual source that constitutes the *Sueños* by Quevedo (philological questions, variants, etc.), then questions of contexts are addressed (ideological context of the time of Quevedo, Saura, etc.). In a third perspective, the reader is offered a meticulous analysis of a significant corpus of illustrations by Saura and García-Ochoa, approached from both a poetic and political point of view.

INDEX

Mots-clés

Quevedo (Francisco de), Sueños, gravure

Keywords

Quevedo (Francisco de), Sueños, engraving

AUTEUR

Emmanuel Marigno

Université Jean Monnet Saint-Étienne, ECLLA

IDREF : <https://www.idref.fr/057742871>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-9680-5564>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/emmanuel-marigno>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000107552447>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13581808>

Figures grotesques du pouvoir dans les fantaisies morales de Quevedo (Les Sueños et autres textes)

Ignacio Arellano Ayuso

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.704

Droits d'auteur

CC BY 4.0

NOTES DE L'AUTEUR

Cet article reprend, sous une forme traduite et modifiée, une contribution, « Las caras grotescas del poder en Quevedo », précédemment publiée en 2013 dans Jesús María Usunáriz Garayoa et Edwin Williamson (éd.), *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro Madrid*, Iberoamericana Vervuet/Universidad de Navarra, coll. « Biblioteca áurea hispánica », p. 111-129.

TEXTE

- 1 Dans de nombreux textes de Quevedo¹, qui 1) produisent un effet risible engendré par des éléments antagoniques, et 2) qui ont recours à un style littéraire dégradé – une caractéristique partagée avec les textes burlesques, encore qu'avec un humour et des jeux de mots moindres –,

[...] le concept de grotesque s'avère utile, une caractéristique importante pour l'étude de Quevedo, et qui a été soulignée notamment par James Iffland, pour qui Quevedo est « l'une des figures les plus importantes dans l'histoire littéraire du grotesque ». (Iffland, 1978, I, p. 14)²

- 2 Les caractéristiques du grotesque généralement retenues sont la tendance à l'hétérogénéité et à l'incongruité, à la fusion en tension d'éléments incompatibles relevant de différents règnes de la nature ou encore du comique et du terrifiant, convergeant ainsi vers une absence d'harmonie, ce qui produit des éléments mixtes, des mélanges extravagants de choses qui proviennent de ces plans

différents. La présence d'éléments caricaturaux et d'éléments matériels et corporels hyperboliques constituent également d'autres caractéristiques distinctives utiles (Bakhtine, 1974, p. 273)³. Bien que l'affirmation de Schneegans (2016 [1894])⁴, selon laquelle le grotesque est toujours satirique et que là où il n'y a pas de satire, le grotesque n'existe pas, soit discutable, la formule de Thomson (1972) en revanche entraîne l'adhésion :

Le satiriste peut rendre sa victime grotesque afin de provoquer chez son public ou ses lecteurs une forte réaction de rire moqueur et de dégoût ; et un texte grotesque [...] aura souvent un effet secondaire satirique⁵. (Thomson, cité dans Iffland, 1978, p. 46)

- 3 Pour traiter les facettes du pouvoir qui retiennent son attention, Quevedo utilise fréquemment l'esthétique grotesque dans certaines figures de ses fantaisies morales et politiques, que l'auteur place dans des cadres tout aussi grotesques et aux frontières imprécises de ce monde dégradé situé entre le comique et le non-comique. La fusion de la veine humoristique et d'aspects violemment truculents, incompatibles avec le rire, semble être ce qui caractérise l'effet grotesque de la satire quévédienne, comme l'a abondamment démontré Iffland, un aspect tout particulièrement perceptible dans les descriptions que fait Quevedo des grands personnages.
- 4 La censure féroce que le professeur Diego Niseno (1628)⁶ adresse à l'encontre du *Discurso de todos los diablos* (Quevedo, 2003a [1628]) offre des pistes intéressantes pour aborder cet aspect. Entre autres accusations, Niseno souligne l'irrévérence de Quevedo qui a mis en scène de nombreuses figures d'autorité, ainsi devenues l'objet de moqueries méprisantes :

De là où Jules César commence à parler, jusqu'à l'endroit où il dit que « Lucifer a divisé l'enfer en chancelleries », c'est une satire audacieuse, injurieuse, scandaleuse, à l'encontre des avocats, des tribunaux, des lois, des juges, sans distinction de personnes, une occasion pour le peuple de mépriser ses supérieurs, de s'opposer selon le style de Dieu et des hommes justes, parce qu'Il ordonne et ils exécutent pour juger par les lois sans qu'il y ait d'autre moyen plus conforme à ceux de Dieu pour administrer la justice.⁷ (Niseno, 1628, fol. 26-32)

- 5 Parmi tant d'accusations d'hérésie, la dégradation, qu'il trouve dangereuse, des rois et des princes qui figurent dans cet « infierno enmendado » n'échappe pas à Niseno puisque le peuple applique ces satires aux souverains de l'époque :

Tous les discours des princes et des particuliers sont des satires à leur encontre, baignées de flatteries ... [...] Murmure des princes ; ce qui, puisque le vulgaire l'applique à ceux qui gouvernent actuellement, est injuste et mal permis⁸... (Ibid.)

- 6 Au début de sa visite aux enfers, le narrateur du *Discurso de todos los diablos* est surpris par un « gran tumulto de voces, armas, golpes y llantos, mezclados con injurias y quejas ». C'est un groupe confus de personnes qui se jettent les unes contre les autres « por falta de lanzas, los miembros ardiendo. Arrojábanse a sí mismos, encendidos los cuerpos, y se fulminaban con las propias personas... » (Quevedo, 2003a [1628], p. 493). Il s'agit là d'un mécanisme typiquement grotesque de désintégration et de déshumanisation extrêmes⁹. Quant à celui qui « disparándose a todos » et qui « parecía emperador », la tête couronnée de laurier et le corps couvert de blessures et de sang, qui attaquait avec colère ses conseillers : ce n'est autre que Jules César.
- 7 Le passage, après cette ouverture effroyable, conduit à une discussion sur les modes de gouvernement, la tyrannie, la liberté ou la servitude, introduisant dans des thèmes aussi sérieux de nombreux aspects grotesques tels que la caricature d'un sénateur, les animalisations (les sénateurs sont des chiens, l'empire césarien est une hydre qu'engendre une tête coupée – celle de César – apparaissent douze autres empereurs, les sénateurs sont des serpents), etc. (*ibid.*, p. 495-498).
- 8 Plus avant, une personne abusée se plaint de diverses personnes malhonnêtes, parmi lesquelles un *picaro* qui se fait passer pour un grand ministre¹⁰. Le portrait de la fausse personnalité au sommet du pouvoir est une caricature complexe qui implique des traits physiques, mais surtout des gesticulations extravagantes, des mouvements disloqués, des yeux écarquillés, la « boquita escarolada », et des mouvements désarticulés par l'agitation. Le faux ministre est transformé, en somme, en une marionnette

fantomatique. Les qualificatifs de « caratulilla », de « matachín de palacio¹¹ » et de « títere » résument la déformation grotesque et le comportement ridicule :

Vendióseme el picarillo (muy acicalado de facciones, muy enjuto de talla, muy recoleto de traje, pisador de lengua, haciendo gambetas con las palabras y corvetas con las cejas, cara bulliciosa de gestos y misteriosa de ceño), por gran ministro, hombre severo y de los que llaman de adentro, plático de arriba [...] muy esparrancado de ojos, decía: “No hay sino dejar correr”; “Dios lo remedie” [...]. Y al decir “ello dirá” ponía una boquita escarolada, como le dé Dios la salud, y zurcíame un embuste a cada oreja cada día [...] ¡Caratulilla, matachín de palacio, títere de arriba como Caramanchel! [...] todo el año trasladando de los poderosos y validos ajes, barbas, meneos, tonillos, figuritas y escorizados [...]. Déjenme volver al mundo, andareme tras este muñeco hecho de andrajos de toda visión. (Ibid., p. 507-509)

- 9 Bien qu’il s’agisse d’un faux ministre, son extravagance et sa vulgarité proviennent de l’imitation du puissant, qui est de fait lui-même un modèle négatif.
- 10 L’un des éléments de base de cet univers grotesque c’est la violence, que nous avons déjà relevée dans la première séquence analysée. Dans le passage sur Clito, le favori d’Alexandre et de sa victime, Quevedo insère une nouvelle bataille infernale, où règnent les cris confus et le désordre, c’est-à-dire, l’expression du chaos grotesque précédemment commenté :

Grande rumor y vocería se oyó algo apartada. Parecía que se porfiaba entre muchos sin orden y con enojo [...]. Víanse golpes, heridas, y cuanto más se llegaba la visita, más de cerca se conocían los movimientos precipitados del enojo [...] la ira lo había mezclado todo, y sin orden se despedazaban unos a otros. Las personas eran diferentes en estado, mas todos gente preeminente y grande: emperadores y magistrados y capitanes generales. (Ibid., p. 510)

- 11 Au portrait d’Alexandre succède celui de Néron, dans ses aspects physiques et moraux (*ceñudo, con los ojos en el suelo, gritador, parricida...*, *ibid.*, p. 516-517), inspiré du récit de Suétone, tout comme l’évocation ultérieure de Caligula « homme de mala cara, feo, calvo y espeluznado, zancas delgadas y mal puestas, color pálida, talla

perverso » (*ibid.*, p. 544), des exemples qui confirment la relation entre l'apparence physique et la perversité morale.

- 12 Le thème du favori est central dans la réflexion sur le pouvoir¹², et apparaît souvent dans le *Discurso de todos los diablos*. Je me contenterai de mentionner Seianus, le favori de Tibère, qui ordonna qu'on le démembre « siendo mérito en el furor de los amotinados traer en los chuzos algún pedazo de mi cuerpo » (*ibid.*, p. 518) : nouvel exemple de violence et de fragmentation grotesque du corps, caractéristique d'une partie de l'œuvre de Quevedo.

- 13 La faveur des princes est un poison qui rend malade le favori :

El favor de los príncipes es azogue, cosa que no sabe sosegar, que se va de entre los dedos, que en queriendo fijarle se va en humo. Cuanto más le subliman es más venenoso, y de favor pasa a solimán; manoseándole se mete en los güesos, y el que mucho le comunica y trabaja por sacarle queda siempre temblando y anda temblando hasta que muere, y muere dél. (*Ibid.*, p. 522-523)

- 14 Il n'est pas nécessaire de souligner les références textuelles à l'agitation hyperbolique de ces personnages qui s'excitent, avec leurs mouvements mécaniques, déshumanisants, qui implique une certaine tonalité comique contrastant avec l'angoisse suscitée par le statut de favori. Tous ces personnages agités seront envoyés aux affres de l'atonie, encore une maladie (*ibid.*, p. 525) qui produit la paralysie des membres et provoque des tremblements.

- 15 Il est difficile de surpasser la densité avec laquelle les figures grotesques du pouvoir s'accumulent dans le *Discurso de todos los diablos*, dont j'ai commenté quelques cas significatifs, mais nullement exhaustifs. Néanmoins, ce monde était déjà présent, dans une moindre mesure, mais déjà de façon notoire, dans les *Sueños*.

- 16 « Hay reyes en el infierno », demande le narrateur de *El alguacil endemoniado* au diable :

Todo el infierno es figuras y hay muchos, porque el poder, libertad y mando les hace sacar a las virtudes de su medio y llegan los vicios a su extremo y viéndose en la suma reverencia de sus vasallos y con la grandeza opuestos a dioses, quieren valer punto menos y parecerlo,

y tienen muchos caminos para condenarse. (Quevedo, 1991 [1627], p. 157-158)

- 17 Dans la galerie des damnés du *Sueño del infierno*, il y en a une exclusivement constituée de rois, d'empereurs et de favoris :

[...] tal galería tan bien ordenada no se ha visto en el mundo, porque toda estaba colgada de emperadores y reyes vivos, como acá muertos. Allá vi toda la casa otomana, los de Roma por su orden. Miré por los españoles y no vi corona ninguna española; quedé contentísimo que no lo sabré decir. Vi graciosísimas figuras, hilando a Sardanápalo, glotoneando a Heliogábalo, a Sapor emparentando con el sol y las estrellas. Viriato andaba a palos tras los romanos; Atila revolvía el mundo; Belisario, ciego, acusaba a los atenienses. (Ibid., p. 265-266)

- 18 Cette liste n'est pas tant dédiée à la caricature, mais la portée satirique est évidente. Dans le *Sueño de la Muerte*, Villena s'exprime au sujet des favoris, en revenant sur l'image de l'agitation :

[...] quiero que tú les digas a esas bestias que en albarda tienen la vanidad y ambición, que los reyes y príncipes son azogue en todo. Lo primero, el azogue si le quieren apretar se va: así sucede a los que quieren tomarse con los reyes más a mano de lo que es razón. El azogue no tiene quietud: así son los ánimos por la continua mareta de negocios. Los que tratan y andan con el azogue todos andan temblando: así han de hacer los que tratan con los reyes, temblar delante ellos, de respeto y temor, porque si no, es fuerza que tiemblen después hasta que caigan. (Ibid, p. 360)

- 19 Le regard grotesque sur le pouvoir et les puissants s'aiguise de manière considérable dans une œuvre aussi foisonnante en éléments politiques nationaux et internationaux que *La hora de todos*.
- 20 Dans la dédicace à don Álvaro de Monsalvo, figurant dans le manuscrit de Frías, Quevedo propose ce que l'on pourrait considérer comme une définition sommaire du grotesque appliqué à sa fantaisie morale, où se mêlent le risible et l'affligeant : « El tratadillo, burla burlando, es de veras. Tiene cosas de las cosquillas, pues hace reír con enfado y desesperación » (Quevedo, 2003b [1647], p. 810).

- 21 Les premiers puissants apparaissant sur la scène sont les dieux de la mythologie païenne. Leur assemblée est un conciliabule de marionnettes ridicules issues d'un guignol effroyable, d'ivrognes qui vocifèrent, qui se déplacent de manière anarchique, qui portent des attributs parodiques, qui font des commentaires et qui s'expriment en langue ruffianesque et dans un registre vulgaire, telle une bande de ruffians et de prostituées. Les déformations et autres défauts corporels, la brutalité et la violence, la chosification, l'animalisation et la caricature générale relèvent d'une esthétique résolument grotesque :

Júpiter, hecho de hieles, se desgañifaba poniendo los gritos en la tierra [...]. Baco, con su cabellera de pámpanos, remostada la vista, y en la boca, lagar y vendimias de retorno derramadas, la palabra bebida, el paso trastornado y todo el cerebro en poder de las uvas. Por otra parte, asomó con pies descabalados Saturno, el dios marimanta, comeniños, engulléndose sus hijos a bocados. (Ibid., p. 577)

- 22 Dans les chapitres suivants apparaissent de nouveaux exemples caractéristiques des figures ridicules et répugnantes du pouvoir. Sur l'île des « monopantos », les attaques contre Olivarès et ses défenseurs se multiplient, masquées sous des anagrammes et autres noms codés. Pacas Mazo¹³ tente, sans grand succès, de convaincre certains Juifs de se laisser gouverner par Pragas Chincollos (Olivarès). L'évocation du potentat et de ses flagorneurs au chapitre XV¹⁴ s'avère plus caricaturale et moins politique. Après le déjeuner,

Oíase el rugir de las tripas galopines, que en la cocina de su barriga no se podían averiguar con la carnicería que había devorado. Estaba espumando en salivas por la boca los hervores de las azumbres, todo el coram vobis iluminado de panarras con arreboles de brindis [...] dando dos ronquidos parleros del ahíto con promesas de vómito, derramó con zollipo estas palabras [...] a persuasión de las crudezas, por el mal despacho de la digestión, disparó un regüeldo. (Ibid., p. 627-630)

- 23 Ce sont surtout les éléments corporels et physiologiques qui sont ici convoqués, ceux que Bakhtine étudie dans le schéma carnavalesque ambivalent, et dont Quevedo ne conserve que le plus répugnant.

- 24 Le banquet grotesque du système populaire célèbre la victoire, c'est le triomphe de la vie, précise Bakhtine. Mais Quevedo en inverse le sens, tirant parti de son potentiel dégradant, comme dans la fameuse orgie du *Buscón* dans la maison de son oncle bourreau¹⁵. Après l'échec de la tentative de la *Fortuna con seso*, les dieux organisent un banquet dont le menu mélange l'ambrosie et le nectar avec de l'ail, les sucreries avec la carbonade, les gimbettes et le vin avec les propres enfants que dévore Saturne, le tout ponctué par des « jácaras » et des danses populaires, dans lesquelles Vénus « se desgoberó en un rastreado » et où tous « parecían azogados » (*ibid.*, p. 806-809). Le lexique burlesque et les procédés de l'« ingenio » (germanía, néologismes, métaphores animalisantes, phrases ingénieusement adaptées, diminutifs et augmentatifs, insultes, etc.) confirment le regard satirique, tout en associant les connotations relevant du sujet lui-même à celles qui proviennent de son traitement linguistique.
- 25 Ces « lois bacchantales » (voir le sonnet « Con la sombra del jarro y de las nueces », où elles sont magistralement décrites) sont celles qui régissent le banquet dans le palais de Charlemagne évoqué dans le *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, où Iffland relève la plus grande expression du trait grotesque qui caractérise le poème, « l'une des "symphonies" grotesques de Quevedo basées sur les sons des bouches mâchant de la nourriture » (Iffland, 1978, II, p. 174¹⁶).
- 26 La citation d'une seule des strophes donne une idée de la puissance dégradante qu'acquiert le motif :

Galalón, que en su casa come poco,
y a costa ajena el corpanchón ahíta,
por gomitir haciendo estaba el coco;
las agujetas y pretina quita;
en la nariz se le columpia un moco,
la boca en las horruras tiene frita,
hablando con las bragas infelices
en muy sucio lenguaje a las narices. (Quevedo, 1974, I, v. 385-392)

- 27 Bien d'autres textes quévédiens impliquant des situations et des personnages liés au pouvoir pourraient relever de cette approche

grotesque, mais un bref commentaire sur la caricature de Richelieu, l'un des puissants les plus haïs par Quevedo, et contre lequel il lance régulièrement des attaques (plusieurs sonnets, *Relación en que se declaran las trazas con que Francia...*, « Carta a Luis XIII », etc.)¹⁷, notamment dans le pamphlet venimeux intitulé *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richeleu...*, un texte très complexe, brillamment édité et annoté par Josette Riandière la Roche (Quevedo, 2005 [1635])¹⁸.

- 28 Le pamphlet repose sur la fiction d'une visite faite par le célèbre anatomiste Vésale à l'intérieur de la tête de Richelieu, un procédé qui donne lieu à une satire féroce contre le cardinal, dont la tête est à l'origine de la grande peste qui frappe l'Europe et le monde. Il est important de noter ce que contient chacune des aires crâniennes de Richelieu : la mémoire est le réceptacle des rois hérétiques, des hypocrites et des traîtres, qui se sont fait passer pour catholiques afin de régner (*ibid.*, p. 337), l'intellect est présidé par un démon et dominé par le bruit et le chaos, à travers lesquels la pensée de Richelieu marche dans « un movimiento perpetuo, en círculo, devanándose en laberintos » (*ibid.*, p. 343) ; et concernant la volonté, c'est la cruauté qui domine, dissimulée par de fausses larmes. Dans la mémoire, figurent deux livres significatifs : les œuvres de Rabelais et les paraboles de Cicquot ou Chicot¹⁹, qui fut favori et bouffon d'Henri III et d'Henri IV de France, c'est-à-dire, deux œuvres que l'on peut considérer comme étant *bouffonesques* et qui relèvent de l'atmosphère du grotesque.
- 29 La tête de Richelieu est une anamorphose de l'enfer : « me pareció haber entrado en el infierno, porque hallé confusión y ninguna orden, furias, penas, condenados, tormentos, demonios y obstinación » (*ibid.*, p. 331), etc.
- 30 Des anatomies similaires prolifèrent dans les traités de mémoire ou dans les livres de méditation religieuse. L'âme ou l'esprit habitent des bâtiments crâniens, considérés comme des alcôves ou des palais, avec des cellules dans lesquelles logent les fonctions ou capacités mentales. Diego Valdés, dans sa *Retórica cristiana* (1579), dépeint une tête dont l'intérieur est organisé en des zones correspondant aux facultés mentales, liées aux sens, et qui sont toutes mentionnées dans la *Visita y anatomía...* de Quevedo. Dans d'autres

représentations sur l'homme intérieur, liées aux méditations religieuses (en particulier, celles inspirées par la *compositio loci* ignatienne), on peut aussi voir « l'intérieur » de la tête, avec les zones correspondant aux sens intérieurs et aux facultés d'estimation, de mémoire sensible, etc., comme dans le « *Typus hominis interioris* » de l'*Idea vitae Teresiana iconibus symbolicis expressa* (Rodríguez de la Flor, 1999, p. 223).

- 31 L'anamorphose n'est donc pas une découverte. Ce que fait Quevedo – et c'est de là que procède en partie le sentiment d'extravagance dont parlent certains critiques, parmi lesquels Riandière – consiste à parodier ces représentations : l'anamorphose crânienne de Richelieu ne renvoie pas au mont Carmel où n'habitent que « l'honneur et la gloire de Dieu », mais à l'enfer, où habitent les damnés, les fureurs et les peines ; dans la tête du cardinal. Il ne s'agit pas de situer topographiquement les capacités psychiques, ni les facultés mentales saines, mais plutôt toutes sortes de corruptions qui ont envahi chaque recoin de la mémoire, de l'entendement et de la volonté, conformément à la tripartition fondamentale que la science de la Renaissance répertoriait dans le crâne.
- 32 Ainsi, la description anatomique scientifique que constitue en principe le schéma d'organisation du texte est remplacée par une description fantastique, métaphorique et chaotique, proposée comme étant la plus proche d'un sujet aussi désorganisé et confus que la tête de Richelieu.
- 33 En conclusion, l'on pourrait acter que dans les approches que fait Quevedo du thème politique et des mécanismes du pouvoir, tout comme dans d'autres domaines de son œuvre, l'on dénote à la fois une tendance à une variété d'approches – liées aux genres littéraires – et une tendance forte au regard satirique, souvent régi par l'esthétique du grotesque qui oppose le rire à l'angoisse et à la répulsion, et qui, de mon point de vue, constitue l'une des clefs de lecture de nombreuses pages de Quevedo.

BIBLIOGRAPHIE

ARELLANO Ignacio, 2003 [1984], *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Julio Forcat et

César Conroy (trad.), Pampelune/Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, coll. « Biblioteca áurea hispánica ».

ARELLANO Ignacio, 2004, « Espejos y calaveras : modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo », dans Ignacio Arellano et Victoriano Roncero López (dir.), *Quevedo en Manhattan*, Madrid, Visor libros, coll. « Biblioteca filológica hispana », p. 15-31.

ARELLANO Ignacio, 2009, « *Cómo ha de ser el privado* y el modelo de privanza en Quevedo », dans Rudy Chaulet (dir.), *L'Espagne des validos (1598-1645)*, Paris, Ellipses, coll. « CAPES-agrégation. Espagnol », p. 203-220.

ARELLANO Ignacio, 2013, « Las caras grotescas del poder en Quevedo », dans Jesús María Usunáriz Garayoa et Edwin Williamson (éd.), *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana Vervuert/Universidad de Navarra, coll. « Biblioteca áurea hispánica », p. 111-129.

BAKHTINE Mihjail Mihailovič, 1974, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelone, Barral, coll. « Breve biblioteca de reforma ».

BANCES CANDAMO Francisco Antonio de, 1970 [1901-1902], *Teatro de los teatros de los passados y presentes siglos*, Duncan Moir (éd.), Londres, Tamesis Books.

CROS Edmond, 1975, *L'aristocrate et le carnaval des gueux. Études sur le « Buscon » de Quevedo*, Montpellier, Publications du Centre d'études sociocritiques, coll. « Études sociocritiques ».

ETTINGHAUSEN Henry, 2010, « Enemigos e inquisidores : los Sueños de Quevedo ante la crítica de su tiempo », dans Eugenia Fosalba et Carlos Vaíllo Torres (éd.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, Bellaterra (Barcelone), Universidad Autónoma de Barcelona, p. 297-318.

IFFLAND James, 1978, *Quevedo and the Grotesque*, Londres, Tamesis books.

LÓPEZ POZA Sagrario, 2000, « Agudeza simbólica aplicada al vituperio político en cuatro sonetos de Quevedo », *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, n° 3, p. 197-224.

NISENO Diego, 1628, *Censura al libro que ha estampado en Gerona, año de 1628, don Francisco de Quevedo*, cuyo título es « Discurso de todos los diablos, o infierno emendado », manuscrit 12717, fols. 105-122, Bibliothèque Nationale d'Espagne.

QUEVEDO Francisco de, 1974, *Obras completas, 1. Prosa*, Felicidad Buendía (éd.), Madrid, Aguilar, coll. « Obras eternas ».

QUEVEDO Francisco de, 1987 [1647], *La hora de todos y la fortuna con seso*, Jean Bourg, Pierre Dupont et Pierre Geneste (éd.), Madrid, Cátedra, coll. « Letras hispánicas ».

QUEVEDO Francisco de, 1991 [1627], *Los sueños*, Ignacio Arellano (éd.), Madrid, Cátedra, coll. « Letras hispánicas ».

QUEVEDO Francisco de, 2003a [1628], *Discurso de todos los diablos*, vol. 1, t. 2, Alfonso Rey (éd.), dans *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia.

QUEVEDO Francisco de, 2003b [1647], *La fortuna con seso y la hora de todos*, vol. 1, t. 2, Lía Schwartz (éd.), dans Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia.

QUEVEDO Francisco de, 2005 [1635], *Visita y anotomía de la cabeza del cardenal Armando de Richeleu*, Josette Riandière la Roche (éd.) dans Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, vol. 3, Madrid, Castalia, coll. « Nueva biblioteca de erudición y crítica ».

RODRÍGUEZ DE LA FLOR Fernando, 1999, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, coll. « Metrópoli ».

RONCERO Victoriano, 2000, *El humanismo de Quevedo. Filología e Historia*, Pampelune, Ediciones Universidad de Navarra, coll. « Serie quevediana ».

SCHNEEGANS Heinrich, 2016 [1894], *Geschichte der grotesken Satire*, Norderstedt, Hansebooks.

THOMSON Philip John, 1972, *The Grotesque*, Londres, Methuen and co.

NOTES

1 Voir Arellano, 2003 [1984], « Introduction ». Je reprends ici quelques lignes de cette étude consacrée à la poésie burlesque, et qui me semblent pertinentes également pour d'autres domaines de la prose de Quevedo.

2 Dans le premier chapitre de son livre (1978, I, p. 17-57), il passe en revue les principales théories du grotesque applicables à Quevedo : je renvoie à son efficace présentation en ce qui concerne les lignes qui suivent, en guise d'ouverture théorique et critique.

3 Voir également le chapitre V « L'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources » et VI « L'infériorité matérielle et corporelle dans l'œuvre de Rabelais ».

4 Cité et réfuté par Bakhtine, 1974, p. 276.

5 « The satirist may make his victim grotesque in order to produce in his audience or readers a maximum reaction of derisive laughter and disgust; and a grotesque text [...] will frequently have a satirical side-effects. ». Sauf mention du contraire nous traduisons en français.

6 Pour Niseno et autres censeurs ennemis de Quevedo, voir Ettinghausen, 2010.

7 « Desde donde comienza a hablar Julio César, hasta donde dice que “Lucifer dividió el infierno en chancillerías”, es una sátira osada, injuriosa, escandalosa, mal sonante de los letrados, tribunales, leyes, jueces, sin distinción de personas, ocasión al pueblo de menospreciar los superiores, oponerse al estilo de Dios y de los hombres justos, pues Él manda y ellos ejecutan juzgar por las leyes, sin que haya otro modo más ajustado a las de Dios administrar justicia ».

8 « Todo el discurso de los príncipes y privados es sátira contra ellos, bañada en lisonja ... [...]. Murmuración de príncipes; que puesto que el vulgo lo aplica a los que de presente gobiernan, es injurio-so y mal permitido... »

9 La même structure fragmentaire sous-tend des portraits aussi importants dans l'art de Quevedo tels que celui du licencié Cabra dans le *Buscón*. Dans l'*Entremés de la Ropavejera* l'on pousse à l'extrême la vision désintégrée de la figure humaine, via cette vieille fripière qui vend des « retacillos de personas » et des « tarazonas de mujeres » en lieu et place de vêtements. Les différentes parties du corps sont ici généralement personnifiées, chacune agissant de manière indépendante. Dans le passage que je cite ci-dessus, le procédé est systématisé.

10 Alfonso Rey interprète « ministre » comme « serviteur » (Quevedo, 2003a [1628], p. 507), mais le contexte indique que c'est un homme sévère, au statut élevé, introduit parmi les favoris, qui passe son temps « contrahaciendo validos y copiando ministros » (*ibid.*, p. 509), si bien que le sens de « ministre » est clair ici, et semble plutôt signifier « favori », proche d'une personne puissante.

11 Il n'est pas nécessaire de rappeler que les masques sont une caricature du visage, et que les « matachines » étaient une sorte de danse grotesque : « ils font les gestes les plus ridicules qu'ils peuvent ; ils font semblant que deux se rencontrent la nuit et font semblant d'avoir peur l'un de l'autre, et les deux se détournent [...] ils se disputent avec des épées en bois [...] ils s'amusent d'une vessie gonflée [...] en sautant dessus, ils la font éclater et font semblant d'être morts au bruit de l'éclatement » (« hacen los gestos más ridículos que pueden; ya haciendo que se encuentran dos de noche y fingiéndose el uno temeroso del otro se apartan ambos [...] riñen con espadas de palo [...] se asombran graciosamente de una hinchada vejiga [...] saltando sobre ella la revientan y se fingen muertos al estruendo de su estallido », Bances Candamo, 1970, p. 125).

12 Voir Roncero López, 2000 et Arellano, 2009.

- 13 Pour l'identification de ce personnage avec Joseph González, avocat à la chancellerie de Valladolid et confident d'Olivarès, voir l'édition d'Alfonso Rey (Quevedo, 2003b [1647], p. 773, note 1014).
- 14 Comme le rappelle Alfonso Rey dans son édition, Fernández Guerra « rattacha ce tableau à la vie au palais de Philippe IV, du comte-duc d'Olivares et de sa clique ; pour Alberto Sánchez, le chapitre censure l'adulation du palais, tandis que Bourg *et allii* voient dans la figure du puissant une allusion au doge de Venise Giovanni Bembo, connu pour sa gourmandise et pour son manque de culture. » (« conectó este cuadro con la vida en palacio de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares y su camarilla; para Alberto Sánchez el capítulo censura la adulación palaciega, mientras que Bourg *et allii* ven en la figura del poderoso una alusión al Dux de Venecia Giovanni Bembo, conocido por su glotonería e incultura. », dans Quevedo, 2003b [1647], p. 627, note 267). Je ne pense pas qu'il y ait d'allusions aussi précises dans le texte, dont la plus frappante me semble être précisément la dimension grotesque.
- 15 Voir Cros (1975, p. 30-32) pour l'épisode concernant le banquet grotesque de carnaval.
- 16 « one of Quevedo's grotesque "symphonies" based on the sounds of mouths consuming food ».
- 17 Pour les sonnets mentionnés ci-dessus, voir López Poza, 2000. Il suffira, au sujet de Richelieu, de faire état d'un passage tiré de la *Relación en que se declaran las trazas con que Francia...* : « Richelieu, ministro principal o, por mejor decir, tirano mayor de Francia, escándalo de Italia, cisma de Alemania, cizaña de Holanda, discordia del Setentrion, incendio de su patria, llama de las extranjas, ruinas, estrago y destrozo del cristianismo entero » (Quevedo, 1974, p. 917-918).
- 18 Pour les lignes qui suivent, j'adapte quelques passages d'Arellano, 2004. Dans cet article, vous trouverez quelques illustrations anatomiques et emblématiques, dont je ne fais pas ici état par souci de concision.
- 19 Voir l'édition de Riandière (Quevedo, 2005 [1635], p. 338, note 871).

RÉSUMÉS

Français

Cet article propose une analyse des procédés stylistiques et des références culturelles de la bourle, du grotesque et de la satire dans les *Sueños* de Quevedo. Sont également convoqués, dans une perspective comparatiste et complémentaire, d'autres textes de fiction ou de la production philosophique de l'auteur.

English

This article offers an analysis of the stylistic devices and cultural references of the bourle, the grotesque, and the satire in the *Sueños* by Quevedo. Other fictional texts or the author's philosophical production are also summoned from a comparative and complementary perspective.

INDEX

Mots-clés

Quevedo (Francisco de), Sueños, satire, burlesque, grotesque

Keywords

Quevedo (Francisco de), Sueños, satire, burlesque, grotesque

AUTEUR

Ignacio Arellano Ayuso

Universidad de Navarra, GRISO

IDREF : <https://www.idref.fr/028085523>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000121031541>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/11999091>

La censure morale et politique dans les *Sueños* de Quevedo

Victoriano Roncero López

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.712

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 L'humanisme européen du ^{xv}^e siècle est apparu porteur d'une intention civique qui proposait l'utilisation des *litteras humaniores* des classiques gréco-romains dans le but d'améliorer les différents aspects des cités-États italiennes. Les premiers humanistes mirent en lien la dimension civique avec leur passion pour l'étude des sciences humanistes ; c'est ainsi que Coluccio Salutati servit en tant que *concelliere dei Signori* et fut le premier à associer les « *studia humanitatis* » à la « *vita activa* » (Pfeiffer, 1981, p. 54) ; il a été suivi par son disciple Leonardo Bruni, qui fut, lui aussi, chancelier de Florence, et dont les douze livres de son *Historiarum Florentini populi libri XII* furent considérés comme une « historiographie humaniste » (*ibid.*, p. 61) ; Poggio Bracciolini, secrétaire pontifical et grand découvreur de manuscrits d'auteurs classiques, et Machiavel, qui occupa le poste de chancelier et de secrétaire de la deuxième chancellerie de la même ville, qui a notamment commenté Tite-Live et qui est l'auteur du *Prince*, un texte fondamental sur la théorie politique de la Renaissance. Le ^{xvi}^e siècle a poursuivi cette tradition d'humanistes engagés dans la réflexion sur la théorie politique, destinée à enseigner au souverain les concepts essentiels sur lesquels fonder ses actions ; *L'éducation du prince chrétien* d'Érasme et *Les politiques* de Justus Lipsius en sont de bonnes illustrations.
- 2 Le volet politique de la littérature classique ne constitue pas le seul procédé dont les humanistes ont fait usage afin d'améliorer la société de leur temps. Au début du ^{xvi}^e siècle, Érasme, précédemment cité, abordait dans ses *Colloques* la question de la corruption des coutumes et des mœurs suscitée par la nouvelle situation politique et économique que connaissait l'Europe de la Renaissance ; « Le Petit

Sénat, ou l'Assemblée des femmes » et « Le Chevalier sans cheval ou la Fausse Noblesse » constituent de magnifiques exemples critiques sur les mœurs de son époque. Le Roterodamus pointait du doigt le relâchement des modes de vie et de l'habillement chez ses contemporains qui rompaient avec la séparation des statuts telle qu'établie par le Moyen Âge, et qui détruisaient l'harmonie sociale établie par leurs ancêtres. Ce sentiment de désenchantement à l'égard des temps nouveaux ne se limita nullement aux textes de l'humaniste des Pays-Bas. Dans la France du milieu du ^{xvi}^e siècle, des voix critiques s'élèvent également pour dénoncer précisément ces situations, dissimulant la nostalgie d'un passé idyllique et utopique. La conscience de la crise était fortement enracinée chez les humanistes français du milieu de siècle. Le philologue Adrien Turnèbe, professeur au Collège de France, décrit la première moitié du ^{xvi}^e siècle comme une « détestable époque », abandonnée de Dieu et où le vice triomphe (cité dans Jehasse, 1976, p. 55) ; Loys Le Roy, traducteur de Platon et d'Aristote, dans son *De la vicissitude ou variété de choses en l'Univers*, regrettait les temps anciens d'une société française extrêmement hiérarchisée dans laquelle « distinguans per les habits les princes des subjects, les magistrates des privez, les nobles des villains, les doctes des ignorants, les sacrez des prophanes » (*ibid.*, p. 53). Ces humanistes français critiquaient le luxe et les fêtes somptueuses organisées à la cour, qui pervertissaient l'esprit de sobriété des anciens français, au point que Guillaume Du Vair, évêque de Lisieux, dans son *De la constance et consolation és calamitez publiques*, écrit en 1594, manifestait sa mélancolie, en déclarant : « longtemps y a que nous ne sommes plus françois » (*ibid.*). Ces auteurs prônaient de profondes réformes de la société française avec un retour, soit à l'époque du roi Louis XII, « père du peuple », selon Le Roy, soit à des auteurs encore plus radicaux, comme Pierre de La Ramée, philosophe converti au calvinisme, qui rêvait de « surtout revenir au communisme platonicien » (*ibid.*)

- 3 C'est dans cet environnement intellectuel qu'a émergé la figure du polygraphe Francisco de Quevedo, qui commence sa carrière littéraire au début du ^{xvii}^e siècle, caractérisée par l'étendue et la variété des genres et des thèmes qu'il a couverts. L'un des principaux versants de sa première production est l'humanisme, au moyen

duquel il démontre son adhésion aux idées qui circulaient dans l'Europe de Joseph-Juste Scaliger, Isaac Casaubon, Justus Lipsius ou Caesar Baronius, pour ne citer que quelques-uns des plus éminents savants et critiques de la seconde moitié du ^{xvi}^e siècle. Si nous laissons de côté sa création poétique, rassemblée en partie dans la *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, éditée par Pedro Espinosa (1605), il reste à préciser que les œuvres qu'il écrivit dans les deux premières décennies du ^{xvii}^e siècle relèvent des modèles des humanistes français, belges et italiens de cette période historique. C'est à cette époque qu'il composa son premier texte de théorie politique, le *Discurso de las Privanzas* (1606-1608) ; ses éditions et traductions philologiques d'auteurs de la tradition biblique, *Las lágrimas de Hieremías castellanas*, ou de la tradition grecque, les poèmes d'Anacréon ; un *laus Hispaniae España defendida*, qui est une réfutation des attaques dirigées par Marc-Antoine Muret et par Joseph-Juste Scaliger contre l'Espagne et sa culture, et, enfin, une série d'ouvrages courts dans lesquels, sur les traces d'Érasme, Turnèbe et Du Vair, il censure la moralité et les coutumes des Espagnols : *Vida de la corte y capitulaciones matrimoniales*, *Cartas del caballero de la Tenaza*, *Carta de un cornudo a otro* et surtout les cinq *sueños* qu'il écrivit entre 1605 et 1622, qui furent publiés pour la première fois en 1627 à Barcelone dans l'imprimerie d'Esteban Liberos.

- 4 Ces satires politico-morales répondent aux trois premiers critères de la classification de Northrop Frye : la critique de la mesquinerie humaine ; les conventions avec les croyances et les superstitions ridiculisées, et, enfin, la bourle à l'encontre du manque de bon sens (Frye, 2020, p. 226-236). Ce qui m'intéresse dans ce travail, c'est d'approfondir la manière dont les *Sueños* s'inscrivent dans la tradition de la critique humaniste qu'avait impulsée, d'une part Salutati, Bruni ou Machiavel et, d'autre part, Érasme et les philologues et savants français du ^{xvi}^e siècle précédemment cités.
- 5 Pour commencer cette étude, il me semble indispensable de rappeler les mots de Franz-Walter Müller, pour qui « Quevedo était par nature un "homo politicus" et la plupart de ses œuvres, en particulier les écrits en prose moraux et satiriques qui dominent dans les *Sueños*, sont de la "poésie engagée"¹ » (Müller, 1978, p. 221), tout en concluant son étude par l'affirmation catégorique selon laquelle l'œuvre

constitue l'« attaque la plus vive contre l'ensemble du système socio-politique jamais écrite à l'époque du déclin de la monarchie espagnole² » (*ibid.*, p. 223). Bien que je partage la première affirmation sur le caractère d'« homo politicus », qui a été exagérée par certains spécialistes de don Francisco qui affirment que la première vocation était la politique et que, s'il a écrit, c'est à cause de ses échecs en ce domaine (Serrano Poncela, 1963, p. 109), il me semble que la seconde affirmation hyperbolise le sens de l'œuvre. Il est vrai que Quevedo fait la satire d'un grand nombre de personnages et de professions de son temps : tailleurs, taverniers, médecins, chirurgiens, greffiers et autres professions similaires, mais ces professions avaient été et seront satirisées par de nombreux autres écrivains, certains d'entre eux dès la période hellénistique, et l'on peut constater cela dans des textes antérieurs et ultérieurs de notre auteur madrilène. Je crois plutôt, comme cela est le cas pour d'autres œuvres de Quevedo lui-même, qu'il vise à faire la satire de la corruption qui se produit dans le système monarchique-seigneurial, un concept forgé par José Antonio Maravall, qui souligne les pratiques amORAles et criminelles d'individus corrompus qui profitent du système pour prospérer aux dépens des autres. Quevedo, en bon humaniste baroque, n'a à aucun moment l'intention de changer de modèle social, économique ou politique, c'est pourquoi, comme nous le verrons, ni les rois d'Espagne, ni leurs ministres, ni les membres de l'État ecclésiastique, ni la noblesse n'apparaissent parmi les personnages condamnés à l'enfer, bien qu'il blâme les faux nobles.

- 6 S'il est vrai que dans les *Sueños* n'est pas cité le moindre nom des praticiens de ces différentes professions censurées dans les cinq traités, une exception est faite pour ceux qui sont inclus dans la section sur les hérétiques et les scientifiques étrangers. Nous sommes, donc, confrontés à un exercice de nationalisme qui a caractérisé l'humanisme européen depuis son surgissement en Italie, mais qui s'est exacerbé au cours des siècles suivants, alimenté par les divisions religieuses. C'est dans le *Sueño del infierno*, dont la dédicace est datée du 3 mai 1608, que Quevedo concentre ses attaques à destination des savants français, hollandais, allemands et italiens. Le passage commence par la rencontre entre le narrateur et un géomancien qui est ridiculisé du fait de sa pratique des arts divinatoires, et qui se rattache aux deux premiers auteurs censurés :

[...] comenzaba a querer probar cuál era el astrólogo más cierto, y si dijera puntual acertara, pues su sciencia de punto como calza, sin ningún fundamento, aunque pese a Pedro Abano, que era uno de los que allí estaban acompañando a Cornelio Agrippa, que con un alma ardía en cuatro cuerpos de sus obras malditas y descomulgadas, famoso hechicero. (Quevedo, 1991 [1627], p. 246-247)

- 7 La référence à ces deux auteurs, le premier poursuivi par l'Inquisition et le second auteur d'un *De occulta philosophia*, réapparaîtra dans un texte presque contemporain du *Sueño del infierno*, plus précisément, *España defendida*, écrit durant l'année 1609 puis entre 1611 et 1612, où Quevedo valorise le fait que les deux ouvrages qu'il mentionne n'ont pas été publiés en Espagne : « ¿Han manchado nuestro papel vuestros mágicos engañosos Abanos, Agripas y Tritemios a quien veda la Inquisición, no porque sea verdad lo que escriben, sino porque no desperdicien y mal logren el tiempo a los que los leyeren? » (Quevedo, 2013 [1609-1612], p. 160). Il se moque ensuite des travaux menés par d'autres médecins, philosophes et astrologues tels que Paracelse, Hubequer et autres adeptes, selon Quevedo, d'arts pseudo-scientifiques méprisés par les catholiques orthodoxes espagnols.
- 8 Il est curieux que dans ce même *sueño* et au sein de ce même groupe, l'écrivain madrilène inclut Jules César Scaliger, médecin et humaniste italien, dont la critique se concentre, non pas sur ses différends avec Cardan, médecin et astrologue italien, mais sur son travail philologique :

Julio César Escalígero se estaba atormentado por otro lado en sus *Exercitaciones*, mientras que escribió de Homero y los testimonios que le levantó por levantar a Virgilio aras, hecho idólatra de Marón. (Quevedo, 1991 [1627], p. 247-248)

- 9 Bien que sa controverse scientifique avec le médecin Abano soit évoquée, Quevedo se recentre immédiatement sur la science humaniste de la philologie, ce qui l'amène à remettre en cause l'opinion de l'Italien au sujet de la prééminence accordée par certains philosophes au Cygne de Mantoue dans l'*Iliade*. À peu près à la même époque, dans son *Anacreón castellano*, il écrit : « Y ello, como yo probaré en la defensa de Homero contra las calumnias de Julio Escalígero, y otros desta seta, apóstatas de la buena fama del padre

de todas las ciencias » (Quevedo, 1981, t. 4, p. 263). Ce projet n'a jamais vu le jour. Mais le surgissement de l'humaniste italien nous conduit à la censure de deux autres « critiques », dénomination utilisée entre les membres, que Quevedo a pris en compte dans d'autres textes ; je veux parler des humanistes français Joseph-Juste Scaliger et Henri Estienne. Tous deux sont relégués au rang des hérétiques comme Mahomet, Calvin et Luther, et leur appartenance à la « secte » protestante est mise en évidence. Le narrateur s'en prend d'abord à Scaliger :

¡Oh, qué de calvinistas vi arañando a Calvino!, y entre ellos estaba el principal Josefo Escalígero, por tener su punta de ateísta y ser tan blasfemo, deslenguado y vano y sin juicio. (Quevedo, 1991 [1627], p. 262-263)

- 10 Quelques années plus tard, dans *España defendida*, il confirmera cette qualification de personne amoral : « y vi a Josefo Escalígero por Holanda, hombre de buenas letras y de mala fe, cuya ciencia y dotrina se cifró en saber morir peor que vivió » (Quevedo, 2013 [1609-1612], p. 90). L'appartenance à la secte de Calvin est le motif qui a envoyé le « critique » en enfer dans le *Sueño del infierno* et, dans *España defendida*, Quevedo aura recours à certaines de ses œuvres pour étayer ses propres théories concernant les textes classiques ou pour attaquer Scaliger sur son mépris envers l'Espagne.
- 11 Dans le second cas, le narrateur, dans son voyage aux enfers, parmi ce groupe d'hérétiques, rencontre Henri Estienne, imprimeur, philologue et éminent helléniste protestant, ce qui suscite en lui un certain sentiment de pitié : « Y allí lloré viendo el doctísimo Enrico Stéfano. Preguntele no sé qué de la lengua griega, y estaba tal la suya que no pudo responderme sino con bramidos » (Quevedo, 1991 [1627], p. 264). Quevedo témoigne d'une certaine admiration pour l'œuvre philologique d'Estienne, qui compte des éditions d'auteurs tels qu'Anacréon et Platon et deux splendides dictionnaires : *Thesaurus graecae linguae* et *Dictionarium medicum*, tous deux publiés à Genève.
- 12 Nous avons évoqué, au début de cet article, la censure de l'amoralité et de la corruption des mœurs chez les humanistes, surtout les Français, au xvi^e siècle. Il ne fait aucun doute que les *Sueños*

s'inscrivent dans cette tradition critique, bien qu'ils soient dans ce cas très influencés par les dialogues de Lucien de Samosate, déjà utilisés en Espagne par Alfonso de Valdés et par Juan Luis Vives. Dans le cas de l'œuvre de Quevedo, les textes de base sont les *Dialogues des morts*, dans lesquels Diogène commande à Ménippe, un philosophe cynique :

A que vayas al Hades para reírte mucho más... En el Hades, en cambio, no dejarás de reírte a carcajadas como yo ahora, sobre todo cuando veas a los ricos, a los sátrapas, a los tiranos, tan humildes e insignificantes, a los que solo se puede reconocer por sus lamentos, y adviertas cómo están de envilecidos y acobardados recordando su vida en la tierra. (Lucien de Samosate, 2005 [166-167], p. 91-92)

- 13 La nomenclature des vices que l'on observe dans les pages des *Sueños* correspond aux types qui figureront dans les textes poétiques de Quevedo, et qui ont été analysés avec détail et érudition par Ignacio Arellano dans son édition de la poésie satirique burlesque (1984). Mais ce qui m'intéresse ici, ce n'est pas tant la censure des professions et des métiers typiques de la satire espagnole et du reste de l'Europe aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, mais plutôt de mettre en évidence les vices qui menacent les fondements sur lesquels reposait le système monarchique-seigneurial, et qui préoccupaient Quevedo comme on le constate dans de nombreux textes de nature burlesque ou sérieuse. L'un de ces vices qui revient de manière récurrente est le pouvoir de l'argent. Le premier exemple de l'intérêt de Quevedo pour le pouvoir corrompteur de l'argent figure dans ses premiers poèmes, en particulier, dans les paroles « Poderoso caballero / es don Dinero³ ». Dans l'idéologie de Quevedo, que partage également une grande partie des écrivains et moralistes espagnols de l'époque, l'économie pécuniaire subvertissait les valeurs de la société traditionnelle fondée sur l'héritage, sur le sang. Quevedo, dans le *Sueño de la Muerte*, jette l'anathème sur le pouvoir qu'elle a fini par exercer sur les rapports sociaux, et il porte cette accusation en se référant au christianisme, considérant cette économie comme agglutinant les trois ennemis de l'âme :

Ese es—dijo la Muerte—el Dinero, que tiene puesto pleito a los tres enemigos del alma, diciendo que quiere ahorrar de émulo, y que donde él está no son menester, porque él solo es todos los tres enemigos. (Quevedo, 1991 [1627], p. 331)

- 14 La diatribe se poursuit avec l'utilisation de phrases destinées à l'argent, qui le relie aux ennemis de l'âme : « diablo es el dinero » ; « no hay más mundo que el dinero » et « dígallo la carne, y remítese a las putas y mujeres malas, que es lo mismo que interesadas » (*ibid.*) Ce pouvoir corrupteur est perceptible dans la façon dont il pousse les personnes à l'immoralité et au péché d'accumulation – ce qu'Aristote critiquait déjà –, tout comme dans les dépenses excessives, en particulier chez les femmes. Ce dernier aspect avait déjà été signalé dans *España defendida* : « Las mujeres inventaron excesivo gasto a au adorno, y así la hacienda de la república sirve a su vanidad. Y su hermosura es tan costosa y de tanto daño a España... [que los extranjeros] se llevan el dinero todo, que es el niervo y sustancia del reino » (Quevedo, 2013 [1609-1612], p. 176-177). Ces fragments reflètent les idées que des moralistes tels que Fernández Navarrete ou Moncada défendront plus tard. Comme conséquence logique de cela, dans le *Sueño del infierno*, les marchands sont censurés car ils sont coupables d'excès dans les dépenses d'apparat :

Y advertid ahora que la cosa que más cara se os vende en el mundo es lo que menos vale, que es la vanidad que tenéis, y estos mercaderes son los que alimentan todos vuestros desórdenes y apetitos. (Quevedo, 1991, p. 197)

- 15 Nous le constatons, Quevedo met en relation les dépenses excessives, en particulier concernant les diamants, l'or et les soieries, avec le péché de vanité, pour lequel il continue à pointer du doigt le rôle de l'argent comme moyen de subversion des valeurs morales et de l'économie du royaume, comme précisé dans *España defendida*.
- 16 En lien avec ce thème, on trouve l'un des autres motifs les plus présents dans la littérature moralisatrice, à la fois sérieuse, comique et satirique de Quevedo : l'adultère et, par conséquent, le mari cocu (Mas, 1957, p. 104-127). L'écrivain moraliste a recours à l'idée du caractère artificiel de ces situations, c'est pourquoi il écrit dans *España defendida* :

Al fin hacen dudoso el sexo, lo cual ha dado ocasión a nuevas premáticas, por haber introducido vicios desconocidos de naturaleza. Hase profanado de suerte la religiosa vergüenza de las matronas, que disimulan con el nombre de cortesía la desenvoltura;

hacen gala del adulterio, y algunos tienen por oficio el ser maridos; y es en algunos renta la disimulación y hacienda grande la ausencia. (Quevedo, 2013 [1609-1612], p. 177)

- 17 Il faut avoir à l'esprit que dans ces mots, c'est le Quevedo prédicateur qui s'exprime, c'est le moraliste peiné par la dégradation des normes de vie chrétiennes, et qui, avec tristesse et résignation, reporte la faute sur les femmes qui s'abandonnent à cette pratique immorale et pécheresse, tout comme sur les maris qui le permettent et qui profitent économiquement de cette immoralité. Cette même dualité apparaît dans le *Sueño del Juicio final*, où le narrateur rencontre des « damas alcorzadas » pour qui un ange avait demandé protection à la Vierge, ce à quoi un diable répond qu'elles étaient tout autant ennemies de la chasteté : « –Sí por cierto–fijo una que había sido adúltera. Y el demonio la acusó que había tenido un marido en ocho cuerpos, que se había casado de por junto en uno para mil » (Quevedo, 1991 [1627], p. 130).
- 18 Le narrateur joue avec le langage métaphorique, et c'est ainsi que le diable accuse la femme adultère d'avoir eu un mari et sept amants, car il ne faut pas oublier que « cuerpo » signifiait « volume », autrement dit, il faut entendre un livre en sept volumes. D'autre part, le narrateur joue avec l'expression « para en un son », formule que l'on proclamait lors des mariages pour désigner l'union des deux époux, bien que, dans le cas cité, la femme en avait mille.
- 19 Mais cette œuvre représente également le point de vue du mari consentant et heureux, que Lázaro de Tormes a inauguré dans la littérature espagnole. En poésie, Quevedo a déjà eu recours par ailleurs à cet homme fier de sa situation matrimoniale et économique dans le célèbre sonnet :

Dícenme, don Jerónimo, que dices,
que me pones los cuernos con Ginesa;
yo digo que me pones casa y mesa
y en la mesa capones y perdices. (Quevedo, 2020 [1648], p. 808)

- 20 Ce personnage, qui accepte volontiers sa souillure, son manque d'honneur, était tout à fait au goût de Quevedo du fait de son potentiel comique, du rire qu'il peut procurer. N'oublions pas que

l'humiliation d'un être inférieur était l'une des causes que les Grecs considéraient déjà comme provoquant le rire. Dans le *Sueño de la Muerte* apparaît la figure de Diego de Noche, prototype du mari consentant par excellence, à qui Quevedo consacra deux intermèdes théâtraux. Dans son songe, don Diego se livre à une défense passionnée de sa profession, louant sa sagesse et son bien-fondé :

Yo fui marido de tomo y lomo, porque tomaba y engordaba;
sietedurmientes era con los ricos y grulla con los pobres; poco
malicioso, lo que podía echar a la bolsa no lo echaba a mala parte.
(Quevedo, 1991 [1627], p. 402-403)

- 21 Il dresse ensuite un catalogue des bons et des mauvais clients de sa femme, en tenant toujours compte du bénéfice qu'il retirerait de leur contrat charnel ; les bons seraient les marchands, les Génois, les fournisseurs et les négociants ; les mauvais seraient les poètes, les « galancetes », les « valientes » (*ibid.*, p. 403). C'est d'ailleurs sur le combat entre don Diego et le narrateur que se concluent les *Sueños*.
- 22 J'ai évoqué précédemment le caractère nationaliste de l'humanisme européen du ^{xvi}^e siècle, au cours duquel les divers auteurs cherchaient à exalter leur terre au détriment de leurs ennemis. *España defendida*, le *laus Hispaniae* de Quevedo, est un magnifique témoignage de ce sens patriotique et de cet esprit combatif dans la défense de la grandeur de l'Espagne. Certaines de ces perspectives patriotiques ne pouvaient manquer dans les *Sueños*, tant dans la section consacrée aux problèmes sociaux et moraux, que dans celle dédiée aux questions politiques. En ce qui concerne la première perspective, nous assistons à l'apparition de deux vices, dont l'origine est attribuée aux étrangers, qui auraient contaminé la pureté primitive des anciens Espagnols, un point de vue que Quevedo réitérera ultérieurement dans la célèbre *Epístola censoria contra las presentes costumbres de los castellanos dedicadas al conde duque de Olivares*. Les vices auxquels je fais allusion sont l'alcoolisme et l'homosexualité. Je pense que leur mention dans le *Sueño de la Muerte*, écrit en 1622, est en lien avec le moment historique que l'Espagne a vécu lors de l'accession au trône de Philippe IV et de ses ministres, don Baltasar de Zúñiga et le comte-duc d'Olivarès, qui ont commencé leur gouvernance avec un programme de réforme qui s'est

incarné dans la *Junta de la reformación de las costumbres*, qui avait pour but de mettre fin à la corruption généralisée dans laquelle avait sombré le règne de Philippe III et la privauté du duc d'Uceda.

- 23 Ces deux vices inquiétaient Quevedo, qui y reviendra dans plusieurs de ses écrits. L'un des premiers ouvrages dans lesquels tous deux sont abordés est *España defendida*, dont la section « Ocasión y causas del libro » donne à en lire la réprimande, avec une colère certaine :

¿Supieran en España qué ley había para el que lascivo ofendía las leyes de la naturaleza, si Italia no se lo hubiera enseñado?, ¿hubiera el brindis repetido aumentado el gasto a las mesas castellanas, si los tudescos no lo hubieran traído? Y, al fin, nada nos pueden decir por oprobio, si no es lo que ellos tienen por honra, y averiguado, es en nosotros imitación suya. (Quevedo, 2013 [1609-1612], p. 92)

- 24 L'homosexualité est un thème récurrent dans la production humaniste de Quevedo, puisque déjà dans *España defendida*, il blâmait le fait que des hommes puissent imiter les femmes « en las galas y lo afeminado, pues es de suerte, que no es un hombre ahora más apetecible a una mujer que una mujer a otra » (*ibid.*, p. 177). L'atmosphère pervertie de la cour dont fait part Quevedo ne correspondait pas à l'image de la pureté des anciens Castillans que regrettait l'auteur, motif pour lequel il lui fallait trouver une cause étrangère à ces « desviaciones pecaminosas » dans la conduite de certains de ses compatriotes ; l'on en trouve ainsi des allusions dans l'*Epístola censoria* : « pudo acusar los celos desiguales / a la Italia » (Quevedo, 2020 [1648], p. 224). Il ne s'agit pas là d'une idée originale ou unique de Quevedo, car elle faisait partie de l'idiosyncrasie attribuée aux Italiens au Siècle d'Or espagnol (Herrero García, 1966, p. 349-352). Dans *El alguacil endemoniado*, bien sûr, il condamne les homosexuels à l'enfer, et l'homosexuel qui apparaît est, de toute évidence, un Italien :

Dais al diablo un mal trapillo y no le toma el diablo, porque hay algún mal trapillo que no le tomará el diablo; dais al diablo un italiano y no le toma el diablo, porque hay italiano que tomará al diablo. (Quevedo, 1991 [1627], p. 157)

- 25 L'ensemble du fragment est construit sur le sens érotique du mot « tomar » qui pourrait signifier : « le mâle qui recouvre la femelle ». Le sens de la phrase ne pourrait pas être plus dénigrant pour les Italiens, dont l'extrême perversité les autoriserait à sodomiser les diables eux-mêmes.
- 26 L'autre vice qui a contaminé les Espagnols purs et sobres dans leurs contacts avec les étrangers est, comme nous l'avons dit, celui de la consommation excessive d'alcool. Nous avons déjà vu que son origine se situe en Allemagne (Herrero García, 1966, p. 509-520), un cliché que Baltasar Gracián reprend parmi d'autres lorsqu'il affirme que « algunos no se han emborrachado sino una sola vez, pero les ha durado toda la vida » (Gracián, 1938 [1651-1657], p. 379). Contrairement à ce qui se passe dans le cas de l'homosexualité, pour laquelle il n'est pas fait référence aux Espagnols, du moins dans les *Sueños*, Quevedo présente en revanche la consommation d'alcool comme une souillure nationale récemment advenue :

Honrados eran los españoles cuando podían decir deshonestos y borrachos a los extranjeros, mas andan diciendo aquí malas lenguas que ya en España ni el vino se queja de mal bebido ni los hombres mueren de sed. En mi tiempo no sabía el vino por donde subía a las cabezas y agora parece que se sube hacia arriba. (Quevedo, 1991 [1627], p. 351)

- 27 Une fois de plus, la comparaison entre un passé idéalisé et un présent « détestable » apparaît, en les termes de Turnèbe. Il ne faut pas oublier que ces paroles sont mises dans la bouche de don Enrique de Villena, qui ferait partie de cette Castille utopique dont rêvait Quevedo. Le début de la phrase rend compte du blâme qu'adresse notre auteur à ses contemporains, reprochant à ses compatriotes d'avoir perdu cette honnêteté qui les rendait uniques en Europe, et finissant ainsi par devenir des gens ivrognes et malhonnêtes.
- 28 Un fléau censuré dans les *Sueños*, qui s'enracine profondément dans l'humanisme européen, est celui de la fausse noblesse. Il faut ici revenir au propos érasmiste développé dans « Le Chevalier sans cheval ou La Fausse Noblesse » qui a exercé une influence considérable sur la littérature espagnole, en particulier sur le troisième traité de *Lazarillo de Tormes*⁴, et qui s'adressait au faux

noble Henri von Eppendorf. Dans le texte d'Érasme, Nestor conseille à Harpalus (un nom qui signifie « avide », « cupide ») la manière de se faire passer pour un noble en peu de temps. Dans plusieurs des *Sueños*, Quevedo reprend le thème qui préoccupait considérablement les Espagnols de son temps dans la mesure où il impliquait l'effondrement des fondements de la société établie. L'écrivain madrilène a abordé à plusieurs reprises le sujet des faux nobles ; il suffit de rappeler dans le *Buscón* l'épisode de don Toribio Rodríguez Vallejón Gómez de Ampuero y Jordán et celui de la noblesse douteuse de don Diego Coronel. Le passage le plus intéressant sur le sujet de la noblesse se trouve dans le *Sueño del infierno*, le seul qui, curieusement, ne s'adresse pas à un noble comme les autres, mais à un seigneur de Saragosse. Après avoir roué de coups le dos de celui qui prétend descendre d'illustres ancêtres, le diable le sermonne :

Acabaos de desengañar que el que deciendo del Cid, de Bernardo y de Gofredo y no es como ellos, ese tal más destruye el linaje que lo hereda. Toda la sangre, hidalguillo, es colorada, y parecedlo en las costumbres, y entonces creeré que decendéis de docto cuando lo fuéredes o procuráredes serlo, y sino, vuestra nobleza será mentira breve en cuanto durare la vida, que en la chancillería del infierno arrúgase el pergamino y consúmense las letras, y el que en el mundo es virtuoso ese es el hidalgo, y la virtud es la ejecutoria que acá respetamos, pues aunque decienda de hombres viles y bajos, como él con divinas costumbres se haga digno de imitación, se hace noble a sí y hace linaje para otros. (*Ibid.*, p. 198-199)

- 29 Le diable commence son plaidoyer en évoquant trois des héros médiévaux les plus remarquables d'Espagne et de France, le Cid, Bernardo del Carpio et Godefroy de Bouillon, qui ont fourni à tous les nobles de ces royaumes la plus illustre des lignées. Puis il rabaisse les espérances de ce condamné pour lui rappeler qu'au-delà du sang, au-delà de la noble naissance, il y a la vertu individuelle, qui, selon le diable, confère l'authentique noblesse. Le concept avait déjà été évoqué par Juvénal dans la *Satire VIII* : « Nobilitas sola est atque unica virtus », idée que Dorothee convoque dans le *Don Quichotte* face au puissant don Fernando : « à combien plus forte raison la vraie noblesse consiste-t-elle dans la vertu, et si vous manquez de vertu en me refusant ce que vous me devez si justement, il me restera plus de nobles avantages que vous n'en avez » (*Don Quijote de la Mancha*,

2015, vol. 1, chapitre 36). Le diable répète donc cette idée qui est parfaitement conforme à l'esprit du texte, puisque Quevedo blâme tous ceux qui n'observent pas le statut auquel ils sont attachés, qui s'éloignent du décorum qui leur correspond en tant que personnages d'ascendance illustre. L'écrivain madrilène ne remet nullement en question le rôle que joue le sang dans l'organisation de la hiérarchie sociale, mais il alerte les membres de la noblesse qui ont fait preuve de comportements immoraux, inappropriés et complices, comme il l'affirme ci-dessous :

Tres cosas son las que hacen ridículos a los hombres: la primera la nobleza, la segunda la honra y la tercera la valentía ; pues cierto que os contentáis con que hayan tenido vuestros padres virtud y nobleza para decir que la tenéis vosotros, siendo inútil parto del mundo.
(Quevedo, 1991 [1627], p. 199)

- 30 Il est nécessaire de nuancer ces propos emphatiques, dans la mesure où ils constituent une diatribe contestataire qui ne correspond pas au statut social de l'écrivain mais qu'il faut comprendre comme émanant de la bouche d'un diable qui semble adopter le rôle du bouffon, du prédicateur burlesque, le seul membre du tribunal autorisé à faire certaines déclarations sans avoir à craindre de sanction en retour.
- 31 Mais il censure aussi ceux qui prétendent être ce qu'ils ne sont pas, les hypocrites qui veulent tromper les autres avec de fausses apparences. Cet aspect apparaît déjà dans le dialogue d'Érasme mentionné ci-dessus, dans lequel Harpalus lui-même reconnaît que : « Si vous ne pouvez pas être noble, vous devrez vous contenter d'avoir l'air noble⁵ » (Érasme, 2001 [1521], p. 271). Dans *El mundo por de dentro*, Quevedo place les prétendants à la noblesse dans la rue de l'hypocrisie : en premier lieu, un tailleur, l'une des cibles favorites de la censure quévédienne, qui « gana de comer como sastre y se viste como hidalgo » (Quevedo, 1991 [1627], p. 276). La critique de la tromperie causée par la manière dont s'habillent les classes inférieures qui prétendent ressembler aux classes supérieures, se trouve déjà dans Érasme (« Le Petit Sénat, ou l'Assemblée des femmes ») et dans les paroles que nous avons citées de Le Roy. Mais Quevedo va plus loin, et nous présente un *hidalgo* qui veut se faire passer pour un chevalier. Une fois de plus, l'écrivain madrilène reprend un personnage de la tradition littéraire, celui de l'*hidalgo*

pauvre, qui prétend avoir un niveau de vie qui ne correspond pas à la réalité : le faux écuyer de Lazarillo ou le don Mendo de *El alcalde de Zalamea* de Calderón. L'importance que l'écrivain madrilène accorde à ce type comique est attestée par le fait qu'il est le deuxième personnage à défiler le long de la « Calle de la Hipocrisía » que nous avons évoquée précédemment, juste derrière le tailleur ; le faux chevalier prétend se donner l'apparence de la noblesse en engageant un laquais :

Y por sustentar un lacayo, ni sustenta lo que dice ni lo que hace, pues ni lo cumple ni lo paga, y la hidalguía y la ejecutoria le sirve solo de pontífice en dispensarle los casamientos que hace con sus deudas, que está más casado con ellas que con su mujer. (*Ibid.*, p. 277)

- 32 Ce pauvre *hidalgo*, dont le stratagème ne sert qu'à le contraindre à des dettes insolubles, est parfaitement décrit par Quevedo, qui emploie le terme de « dette » dans le double sens économique et en référence aux liens familiaux : rappelons que pour épouser des personnes d'une même famille, cousines ou tantes, la dispense pontificale était indispensable.
- 33 La figure du roi ou du dirigeant en général, a fait l'objet d'une attention toute particulière de la part des humanistes européens au ^{xvi}^e siècle, qui leur ont donc écrit des manuels dans lesquels ils font état de principes destinés à mener à bien la mission confiée par Dieu, conformément à la doctrine qui considérait que le roi avait été choisi par la grâce divine. Quevedo a embrassé ce courant de pensée humaniste, et a consacré tout au long de sa vie plusieurs œuvres à la fonction du monarque, toujours dans l'idée que le roi était un personnage choisi par le Tout-Puissant.
- 34 Dans un texte au sein duquel défile une grande partie des métiers et des types les plus importants de la société, à l'exception de la figure ecclésiastique (Müller, 1978, p. 238), le plus haut représentant, le garant de l'ordre établi, ne pouvait faire exception : le monarque. Le problème auquel Quevedo était confronté était qu'il écrivait des textes satiriques, dans lesquels la bourle jouait un rôle essentiel, de sorte que l'apostrophe faite aux rois tournait le dos aux convenances attendues dans la pratique littéraire de l'époque. D'autre part, l'introduction des monarques espagnols dans des traités moraux où

prédominaient des figures négatives, immorales et corrompues était un obstacle dangereux, de sorte qu'il était difficile de les intégrer dans l'œuvre sans susciter la colère du pouvoir et, bien sûr, de l'Inquisition. La solution à laquelle est parvenu l'écrivain madrilène a été de diviser les monarques en deux groupes : les groupes des mauvais avec des exemples tirés de l'Antiquité classique et biblique : et le groupe des bons, qui ne comprend que les deux qui régnaient lors de la rédaction des *Sueños* ; Philippe III et Philippe IV.

- 35 La première apparition des monarques dans l'œuvre se produit dans le *Sueño del Juicio final*, lorsqu'Hérode et Pilate « asomaron las cabezas ». Le second attribue sa condamnation bien méritée au fait qu'il voulait « ser gobernador de judigüelos » (Quevedo, 1991 [1627], p. 110) ; le premier reconnaît qu'il mérite d'aller directement en enfer pour le massacre des Saints innocents, qui le jetteraient dans les limbes (*ibid.*). Le second fragment dans lequel les monarques de l'Antiquité sont décrits se situe dans le *Sueño del infierno* : le narrateur est dans une galerie où étaient suspendus des

[...] emperadores y reyes vivos, como acá muertos. Allá vi toda la casa otomana, los de Roma por su orden. Miré por los españoles y no vi corona ninguna española; quedé contentísimo que no lo sabré decir. (*Ibid.*, p. 265)

- 36 Le narrateur met en évidence ces rois hérétiques, musulmans et païens, comme les monarques suspendus dans cette galerie de l'infamie, bien qu'il caractérisera cette liste abominable par la personne de Sardanapale, qui apparaît « hilando », comme symbole de sa nature efféminée, et de Élagabal « glotoneando », une allusion à sa gloutonnerie et à sa mollesse. Quevedo ne s'écarte pas du cadre des politologues chrétiens de la Renaissance et du baroque qui caractérisent les monarques des empires païens comme exemples de mauvais dirigeants, à quelques honorables exceptions près comme Alexandre le Grand, Jules César et Trajan.
- 37 Le troisième exemple de monarques condamnés au feu éternel est anonyme. Quevedo n'a voulu désigner aucun de ceux que l'on pourrait reconnaître comme « the usual suspects ». Dans *El alguacil endemoniado*, le diable informe le narrateur qu'il y a beaucoup de rois en enfer, et précise ensuite les différentes causes

qui les ont conduits à ce lieu de souffrance : la cruauté et la cupidité, alors que d'autres ont été condamnés par des tiers. Cette dernière cause est celle qui attire le plus l'attention, et se rapproche le plus de la contemporanéité de l'écriture des *Sueños*, vers 1608. Le diable dit :

Y otros se van al infierno por terceras personas, y se condenan por poderes, fiándose de infames ministros...Solo tienen bueno los reyes que, como es gente honrada, nunca vienen solos, sino con pinta de dos o tres privados, y a veces va el encaje y se traen todo el reino tras sí, pues todos se gobiernan por ellos. (*Ibid.*, p. 159)

- 38 Pour bien comprendre ce passage, il faut se rappeler qu'avec l'accession au trône de Philippe III en 1598, la figure du favori ou du *valido* refit surface sur la scène politique espagnole avec le duc de Lerma, devenu ministre de confiance du roi, qu'il assistait dans les tâches de gouvernance. Son attitude dans l'exercice du pouvoir suscite une réponse immédiate de la part des auteurs de traités politiques, qui publièrent des ouvrages dans lesquels ils reprécisaient le caractère incontournable de la fonction et des prérogatives qui la justifiaient. Quevedo s'est senti emporté par cette veine de traités théoriques et a écrit, bien qu'il ne l'ait jamais publié, le *Discurso de las Privanzas* alors même qu'il rédigeait en même temps *El alguacil endemoniado*. Ici, l'écrivain madrilène se limite à condamner les rois qui se laissent conseiller par de mauvais ministres qui les conduisent à prendre de mauvaises décisions et, par conséquent, les condamnent à l'enfer. Il n'y a pas d'informations qui permettent d'affirmer que Quevedo avait à l'esprit le duc de Lerma, même s'il est vrai que ce favori de Philippe III avait mis en place des procédés pour s'enrichir personnellement et rapidement et que certains de ses plus proches collaborateurs avaient été impliqués dans ces affaires de corruption : à la fin de 1606 et au début de 1607, Ramírez de Prado et le comte de Villalonga sont arrêtés pour fraude, corruption et falsification. Le comte de Villalonga mourut en prison huit ans plus tard.
- 39 Juste après la condamnation des mauvais rois et empereurs, puis des causes qui expliquent une telle situation, le diable avance dans son récit et félicite le narrateur :

Dichosos, vosotros, españoles, que sin merecerlo sois vasallos y gobernados por un rey tan vigilante y católico, a cuya imitación os vais al cielo (y esto si hacéis buenas obras, y no entendéis por ellas palacios sumptuosos, que esos a Dios son enfadosos, pues vemos nació en Belén en un portal destruido), no cual otros malos reyes que se van al infierno por el camino real. (*Ibid.*, p. 159-160)

- 40 L'allusion à Philippe III est claire, puisque les historiens et les écrivains de l'époque ont souligné sa religiosité comme étant la caractéristique fondamentale de ce monarque, loin devant ses rares dons de souverain, ce que relève Quevedo dans *Grandes anales de quince días* : « Y con docilidad se aplicaba a lo que querían las personas de quien se fiaba a la caza y al juego: y todos ejercicios eran inducidos, porque en su corazón solo asistía la religión y la piedad » (Quevedo, 2005 [1625], p. 111). Il est clair que dans un contexte de dégradation des rois et des empereurs du passé, en partie à cause de leurs vices entendus comme caractéristique hérétique, Philippe III se présente comme la figure du champion des monarques catholiques espagnols qui représentent la vraie religion, et en ce sens, il devient une référence pour un peuple plongé dans la corruption et l'immoralité. Quelques années plus tard, dans le *Sueño de la Muerte*, don Enrique de Villena reprend la même qualification de « santo rey, de virtud incomparable » pour un roi qui est déjà mort, et dont on se souvient pour cette qualité a priori positive, mais qui ne l'est pas tant dans le cas pour Philippe III du fait de ses manquements dans la mise en œuvre des autres qualités que l'on attend du roi idéal.
- 41 Quand Enrique de Villena demande quel roi règne en ce moment, alors que nous sommes déjà en 1622, le narrateur répond que c'est Philippe IV, la qualification de « nigromántico de Europa » étant très éclairante : « Más justicia se ha de hacer ahora por un cuarto que en otros tiempos por doce millones » (Quevedo, 1991 [1627], p. 360). Une fois de plus, Quevedo s'en tient au contexte dans lequel il écrit : le nouveau monarque a débuté son règne par une série de mesures visant à nettoyer la corruption et les actions criminelles, devenues un fléau depuis l'accession au trône de son père. Dans les premiers instants de ce nouveau règne, de grandes figures de l'ancien régime ont souffert de la persécution par la justice : le duc de Lerma, le duc d'Osuna, le duc d'Uceda, Fray Luis de Aliaga, don Rodrigo Calderón et

d'autres ministres de moindre importance ont connu l'emprisonnement, l'exil ou même la peine de mort. Alors que Quevedo rédige ce dernier *sueño*, Castille vit un moment d'euphorie suscitée par l'intronisation de la nouvelle gouvernance, et l'allusion de Quevedo à la justice reflète ce courant d'optimisme dans la gestion des affaires publiques. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les vers qui concluent les prophéties de Pero Grullo :

Y en estos tiempos que ensarto
veréis, ¡maravilla extraña!,
que se desempeña España
solamente con un cuarto.
Mil profecías mayores
verá cumplidas la ley
cuando fuere cuarto el rey
y cuartos los malhechores. (*Ibid.*, p. 370)

- 42 Ignacio Arellano, dans une note de son édition (*ibid.*, note 302), déclare que Quevedo fait allusion à l'exécution de Rodrigo Calderón, marquis de Siete-Iglesias, qui eut lieu le 21 octobre 1621. Toutes ces décisions de justice à l'encontre des puissants et les mesures de contrôle sur les dépenses excessives donnent lieu à ces vers qui prédisent un meilleur avenir à la monarchie espagnole.
- 43 En conclusion, j'espère avoir montré que les *Sueños* s'inscrivent dans le courant de l'humanisme européen de milieu du ^{xvi}^e siècle, qui censure les maux de la société contemporaine. Il est également nécessaire d'analyser dans la même perspective humaniste les thèmes politiques qui apparaissent dans les différents traités qui se rattachent à une tradition initiée par Machiavel et par Érasme avec leurs « *regimine principum* » respectifs. Depuis ces deux perspectives, les *Sueños* témoignent de la volonté de Quevedo d'une réforme morale et politique de la société foncière espagnole au début du ^{xvii}^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

ARELLANO Ignacio, 1984, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pampelune, Ediciones Universidad de Navarra, coll. « Publicaciones del Departamento de literatura

española ».

CERVANTES Miguel de, 2015 [1605-1615], *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico et al. (éd.), Madrid, Real Academia Española, coll. « Biblioteca clásica de la Real Academia Española ».

ÉRASME, 2001 [1521], *Coloquios*, Pedro Rodríguez Santidrián (éd. et trad.), Madrid, Espasa-Calpe, coll. « Colección Austral ».

ESPINOSA Pedro, 1605, *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, Valladolid, Luis Sánchez.

FRYE Northrop, 2020, *The Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, « Princeton Classics editions ».

GEISLER Eberhard, 2013, *El dinero en la obra de Quevedo. La crisis de identidad en la sociedad feudal española del siglo XVII*, Elvira Gómez Hernández (trad.), Cassel, Reichenberger, coll. « Problemata literaria ».

GRACIÁN Baltasar, 1938 [1651-1657], *El criticón*, vol. 1, Miguel Romera Navarro (éd.), Philadelphie/Londres, University of Pennsylvania Press/Oxford University Press.

HERRERO GARCÍA Miguel, 1966, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, coll. « Biblioteca Románica Hispánica »

JEHASSE Jean, 1976, *La Renaissance de la critique. L'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

LUCIEN DE SAMOSATE, 2005 [166-167], *Diálogos*, Juan Zaragoza Botella (trad.), Madrid, Alianza, Cásicos de Grecia y Roma, « Biblioteca temática ».

MAS Amédée, 1957, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas.

MÜLLER Franz-Walter, 1978, « Alegoría y realismo en los Sueños de Quevedo », dans Gonzalo Sobejano (éd.), *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, coll. « Persiles. El escritor y la crítica », p. 218-241.

PFEIFFER Rudolf, 1981, *Historia de la filología clásica*, Madrid, Gredos, coll. « Biblioteca Universitaria Gredos ».

QUEVEDO Francisco de, 1981, *Obras poéticas*, t. 4. *Teatro y traducciones poéticas*, José Manuel Blecu Teijero (éd.), Madrid, Castalia.

QUEVEDO Francisco de, 1991 [1627], *Los sueños*, Ignacio Arellano (éd.), Madrid, Cátedra, coll. « Letras Hispánicas ».

QUEVEDO Francisco de, 2005 [1623], *Grandes anales de quince días*, dans *Obras completas en prosa*, vol. 3, Victoriano Roncero López (éd.), Madrid, Castalia, coll. « Nueva biblioteca de erudición y crítica ».

QUEVEDO Francisco de, 2013 [1609-1612], *España defendida y los tiempos de ahora*, Victoriano Roncero López (éd.), Pampelune, Ediciones Universidad de Navarra, coll. « Serie quevediana Anejos de la Perinola ».

QUEVEDO Francisco de, 2020 [1648], *El Parnaso español*, Ignacio Arellano (éd.), José Antonio González de Salas (comp.), Madrid, Real Academia Española, coll. « Biblioteca clásica de la Real Academia Española ».

SERRANO PONCELA Segundo, 1963, « Quevedo, hombre político (Análisis de un resentimiento) », dans Segundo Serrano Poncela (éd.), *Formas de vida hispánica Garcilaso, Quevedo, Godoy y los ilustrados*, Madrid, Gredos, coll. « Biblioteca románica hispánica », p. 64-123.

VILANOVA ANDREU Antonio, 1983, « Fuentes erasmianas del escudero del Lazarillo », dans Emilio Alarcos Llorach, Manuel Alvar et Alonso Dámaso (éd.), *Serta philologica F. Lázaro Carreter. Natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, 2. Estudios de literatura y crítica textual, Madrid, Cátedra, p. 557-587.

NOTES

- 1 « Quevedo era constitutivamente un “homo politicus” y la mayor parte de su obra, sobre todo los escritos en prosa de carácter moral y satíricos que culminan los *Sueños*, son “poésie engagée” ». Nous traduisons sauf mention du contraire.
- 2 « más afilado ataque contra todo el sistema político-social que jamás se escribiera en el período de declinación de la monarquía española ».
- 3 Sur la thématique de l'argent chez Quevedo, voir Geisler, 2013.
- 4 Voir Vilanova Andreu, 1983, p. 557-587.
- 5 « A falta de ser noble, habrá que contentarse con parecerlo. »

RÉSUMÉS

Français

Cet article se propose d'analyser l'environnement intellectuel humaniste dans lequel a émergé la figure de Francisco de Quevedo, qui commence sa carrière littéraire au début du XVII^e siècle. L'un des principaux versants de sa première production littéraire est l'humanisme, au sein duquel lequel il démontre son adhésion aux idées qui circulaient dans l'Europe de Joseph-Juste Scaliger, Isaac Casaubon, Justus Lipsius ou Caesar Baronius. C'est à la lumière de ces philosophies humanistes que sont analysés, notamment, les *Sueños* de Quevedo.

English

This article proposes to analyze the humanist intellectual environment in which the figure of Francisco de Quevedo emerged, who began his literary

career at the beginning of the seventeenth century. One of the main aspects of his first literary production was humanism, in which he demonstrated his adherence to the ideas that circulated in Europe by Joseph-Juste Scaliger, Isaac Casaubon, Justus Lipsius and Caesar Baronius. It is in the light of these humanist philosophies that Quevedo's *Sueños* are analyzed.

INDEX

Mots-clés

Quevedo (Francisco de), Sueños, satire, humanisme

Keywords

Quevedo (Francisco de), Sueños, satire, humanism

AUTEUR

Victoriano Roncero López

Stony Brook University, GRISO (Universidad de Navarra)

IDREF : <https://www.idref.fr/031797296>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000108601781>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12294644>

Au-delà de l'image rhétorique et de l'image iconographique : l'image incarnée

Sueños (2017), une (ré)écriture de Quevedo par José Luis Collado mise en scène par Gerardo Vera

Emmanuel Marigno

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.716

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Introduction

Le contexte

La réception relevant de la critique théâtrale

L'affaire et sa mise en scène

Conclusion

NOTES DE L'AUTEUR

Cet article constitue une version modifiée et traduite en français d'une précédente publication intitulée « Los Sueños de Quevedo (2017), (re)escritos por José Luis Collado: una escenificación neoBarroca » (eHumanista, n° 55, 2023), disponible à cette adresse <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/55>.

TEXTE

Introduction

- 1 Nous présentons ici une réflexion critique complémentaire sur la réception du Siècle d'Or à l'époque contemporaine, à partir d'une (ré)écriture intitulée *Sueños* (2017), de José Luis Collado mise en scène par Gerardo Vera.
- 2 Cette étude, portant cette fois sur une (ré)écriture théâtrale des *Sueños* de Quevedo au ^{xxi}e siècle, commence par une série de données contextuelles, qui permettent ensuite d'inscrire la réception

de l'œuvre dans la critique théâtrale, avant d'approfondir dans un troisième temps la question des procédés de la mise en scène en vue d'une proposition d'herméneutique de l'œuvre de Collado et Vera.

- 3 Le fil directeur de mon propos sera ici le dialogue transgénérique et transséculaire qui constitue le cadre artistique des *Sueños* de José Luis Collado et de ceux de Francisco de Quevedo. Sont ici convoqués, concernant l'hypotexte de Quevedo, les procédés classiques de l'analyse de textes quévédiens, tels que l'autocitation, l'hétérocitation, ou encore la question de la « circonstancialité » si caractéristique de l'œuvre philosophique et fictionnelle de Quevedo. Cet arsenal scientifique se double, à destination de l'hypertexte de Collado, des concepts théâtraux, avec notamment la question du dispositif scénographique autour duquel s'enchevêtrent les processus poétiques de dramatisation des textes de Quevedo adaptés par Collado et mis en scène par Vera. Concernant le volet herméneutique, il s'agira ici de porter un regard tout particulier sur les procédés d'actualisation politique mis en œuvre par le dramaturge madrilène.

Le contexte

- 4 José Luis Collado (1973 – ...) est un journaliste et écrivain qui s'est fait connaître dans le domaine théâtral du fait de nombreuses adaptations et traductions, parmi les plus récentes, *El curioso incidente del perro a medianoche* (2018) – un roman de 2003 du Britannique Mark Haddon (*The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*) –, *Macbeth* (2020) – une tragédie située entre 1599 et 1606 de William Shakespeare –, *El idiota* (2021) – un roman de Fiodor Dostoïevski écrit entre 1868 et 1869 (*L'Idiot*) – ou encore *Para acabar con Eddy Bellegueule* (2021) – un roman de 2014 du Français Édouard Louis (*En finir avec Eddy Bellegueule*).
- 5 La mise en scène de la (ré)écriture théâtrale des *Sueños* de Quevedo a été réalisée par Gerardo Vera et coproduite par la Compañía Nacional de Teatro Clásico, et les compagnies La Llave Maestra et Traspasos Kultur. Il est ici livré au spectateur une réflexion sur la société, pressentie comme corrompue, à l'époque de Quevedo. À ce propos, José Luis Collado déclare que :

[...] c'est ainsi que vivait Quevedo, un contemporain de Velázquez, également peintre de l'effondrement de l'Espagne. Nous avons essayé de refléter tout cela à partir de son œuvre la plus personnelle, ses *Sueños*, chronique douloureuse et lucide d'une Espagne en proie à la corruption des monarchies absolues de Philippe III et Philippe IV, victime de l'oisiveté et de l'ignorance, où la philosophie était esclave de la théologie. Une époque, aussi, où tout sentait la corruption¹. (Collado, cité par Sagayo, 2017, n. p.)

- 6 Pour atteindre cet objectif, cependant, Collado avait auparavant pensé à un autre texte de Quevedo, puisque :

L'idée de départ de Vera était de dépeindre le déclin de l'empire espagnol [...]. Ils ont commencé à travailler avec *El Buscón* mais se sont vite rendu compte que ce texte ne leur convenait pas : la jeunesse de Pablos, sa picaresque intemporelle, ne correspondaient pas à l'âge d'Echanove. Alors Vera redoubla d'efforts et entreprit *Los sueños*[...] ². (Ojeda, 2017, n. p.)

- 7 L'œuvre est ainsi présentée comme une lecture libre du palimpseste quévédien, sous la direction de Gerardo Vera, également responsable de la scénographie avec Alejandro Andújar, Juan Echanove étant l'acteur qui représente Quevedo sur scène. Les contenus vidéo ont été réalisés par Álvaro Luna, la musique par Luis Delgado, les costumes par Alejandro Andújar et l'éclairage par Juan Gómez Cornejo.

La réception relevant de la critique théâtrale

- 8 Les critiques du monde culturel soulignent unanimement la dimension visuelle des textes de Quevedo, qu'ils rattachent à la peinture de son temps, mais également à des périodes artistiques ultérieures sur lesquelles les textes de l'auteur auriséculaire semblent avoir eu une influence : « D'un verbe précis, le poète peint une grande fresque humoristique de l'Espagne impériale, qui n'a d'égal que les *Caprichos* et les peintures noires de Goya. » (Vallejo, 2017, n. p.)³.

- 9 Cependant, pour le critique de théâtre Vallejo, l'adaptation de Collado perd la dimension visuelle du texte-même de Quevedo, qui se retrouve noyée dans une mise en scène où les procédés scéniques contemporains nuisent au potentiel stylistique de Quevedo :
« N'aurait-il pas été plus efficace de mettre l'accent sur le mot que de l'illustrer, de réciter les textes plutôt que de les représenter, d'incarner ce qui a été dit plus opportun que d'incarner celui qui l'a dit ? » (Vallejo, 2017, n. p.)⁴.
- 10 Vallejo regrette, en outre, la fusion faite par Collado des *Sueños* avec d'autres textes de Quevedo, tels que la *Epístola satírica* a don Gaspar de Guzmán, *La hora de todos y la fortuna con seso*, voir d'autres auteurs tels que Diego de Torres Villarroel avec les *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo*, ainsi que des sonnets de poésie amoureuse, entre autres. L'approche du critique Álvarez Domínguez semble tout aussi perplexe et réservée, en raison de l'élaboration d'un cadre excessivement minutieux :

[...] dans la version de José Luis [...] il y a la place pour l'allégorie, la poésie, la chronique existentielle et la critique sociale dans le même spectacle [...]. Le rythme narratif peut parfois devenir déroutant, tant de va-et-vient de plans, de réalités, de références et de dates peuvent faire que le spectateur ne sait pas d'où il vient et où il va [...] ; souvent avec des actions parallèles sur scène et dans la salle [...]. Ce que le spectateur qui assiste à ces *Sueños* trouvera est un spectacle [...] dans lequel il n'est pas toujours facile de suivre l'histoire. Malgré tout, il faut saluer le courage d'avoir fait d'un texte qui n'a pas facilité les choses au premier abord un spectacle de théâtre de premier ordre : il sera cryptique ; mais il est plein du charme de l'indéchiffrable. (Álvarez Domínguez, 2017, n. p.)⁵

- 11 Pour ma part, je ne parlerai pas de « confusion », ni de « difficulté à suivre le fil », mais, au contraire, d'une (ré)écriture qui recrée fidèlement le baroque de l'hypotexte, alors qu'en même temps, toute une série de ressources scénographiques aident le spectateur à suivre la finalité théâtrale tout en respectant et en éveillant sa capacité d'imagination. Ce point de vue est également partagé par le critique Marcos Ordóñez, qui salue une création transmédiatique et transhistorique, c'est-à-dire « une sorte de portrait expressionniste, aux tons changeants et aux sauts continus dans le temps. Le

spectacle a une volonté ambitieuse de spectacle total, de musique magnifiquement choisie » (Ordóñez, 2017, n. p.)⁶.

- 12 Concernant les dialogues entre les temporalités mises en scène, Vera précise que « Maintenant, en ce moment d'indignité morale, ce sont ces grands maîtres qui doivent éclairer le chemin pour nous. Tout est aussi bousculé que dans la décadence du ^{xvii}^e siècle⁷. » et que ses textes tiendraient du « voyage vers le futur où le moment baroque est encore reconnaissable⁸ » (Vera cité dans *La Vanguardia*, 2017).
- 13 D'ailleurs, le contenu politique et social des *Sueños* de Quevedo ne laisse aucune place au doute et, en raison des références classiques et philosophiques dans lesquelles il est enraciné, il atteint une forme d'atemporalité ou, en d'autres termes, de discours philosophique. Les relations entre Quevedo et le cardinal-duc de Lerma (1553-1625) sont connues grâce à différents textes, notamment, le poème encomiastique « Elogio al duque de Lerma », une « Canción pindárica » qui, comme indiqué dans le texte-même, remonte à « Cuando vivía Valido feliz del Señor Rey Don Felipe III ». Beaucoup moins bienveillants, cependant, étaient les vers du comte de Villamediana, où l'auteur dénonce les transactions délictueuses de Lerma et, par conséquent, les tentatives faites par le duc d'Uceda pour succéder à son père le cardinal-duc. Dans ces vers, Villamediana célèbre le temps « Cuando el Rey desterró al Duque de Lerma Cardenal » :

Dio bramido de león
disimulado cordero,
y al son del bramido fiero
se asustó todo ladrón.
El primero es Calderón,
que dicen que ha de volar
con Josafá de Tovar,
rabí, por las uñas Caco,
y otro no menor bellaco,
compañero en el hurtar.
También Perico de Tapia,
que de miedo huele mal,
y el señor doctor Bonal
con su mujer Doña Rapia.
Toda garruña prosapia

teme calabozo y grillos;
de medrosos, amarillos
andan ladrones a pares:
que de tan nuevos solares
se menean los ladrillos. (Villamediana, 1990, p. 979-981)

- 14 Pour des motifs similaires, Quevedo a adressé aux politiques qui faisaient partie du cercle du cardinal-duc des propos au contenu et au ton tout aussi critiques et négatifs. Quevedo condamne ainsi dans les *Grandes Anales de quince días* « la opulencia de sus casas », faisant référence au même « Perico de Tapia » de Villamediana, auquel Quevedo ajoute un autre mis en cause : Jorge de Tovar.
- 15 Comme on peut le voir, en particulier avec le texte des *Grandes Anales de quince días*, Quevedo entretient un rapport ambigu avec le pouvoir en général et avec certains hommes politiques particulièrement. La méfiance de Quevedo à l'égard du monde politique dépasse le simple contexte circonstanciel (Ettinghausen, 1995, p. 225-259), puisque, dans le *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, l'auteur condamne à l'enfer toutes les valeurs de l'Antiquité :

Llegó a él Lucifer y, dando un trueno que hizo temblar todo el infierno, le dijo:
¿Quién eres, alma, aún aquí presumida?
Yo soy—le respondió—el gran Julio César; y después que se desbarató y mezcló tu reino, di con Bruto y Casio, los que me mataron a puñaladas con pretexto de la libertad, siendo persuasión de la envidia y codicia propia. Estos perros, el uno hijo y el otro confidente. No aborrecieron estos infames el imperio, sino el emperador; matáronme porque fundé la monarquía; no la derribaron, antes apresuradamente ellos instituyeron la sucesión de ella. Mayor delito fue quitarme a mí la vida que quitar yo el dominio a los letrados, pues yo quedé emperador y ellos traidores; yo fui adorado del pueblo en muriendo, y ellos fueron justiciados en matándome. Perros—decía la grande alma de Julio César—, ¿estaba mejor el gobierno en muchos senadores que lo supieron perder, que en un capitán que lo mereció ganar? ¿Es más digno de corona quien preside en la calumnia y es docto en la acusación, que el soldado gloria de su patria y miedo de los enemigos? ¿Es más digno de imperio el que sabe leyes, que el que las defiende? Éste merece

hacerlas, y los otros estudiarlas. ¿Libertad es obedecer la discordia de muchos, y servidumbre atender el dominio de uno? ¿A muchas codicias y ambiciones juntas llamáis padres, y al valor de uno tiranía? ¡Cuánta más gloria será al pueblo romano haber tenido un hijo que la hizo señora del mundo, que unos padres que la hicieron con guerras civiles madrastra de sus hijos! Malditos, mirad cuál era el gobierno de los senadores que, habiendo gustado el pueblo de la invención de la monarquía, quisieron antes Neronés, Tiberios, Calígulas y Heliogábalos que leyes y senadores. (Quevedo, 2012 [1650], p. 144-145)

- 16 L'idéologie politique de Quevedo et, en particulier, sa vision de ce que devrait être le *Valido*, s'exprime très clairement au moins dans deux ouvrages théoriques que sont *Política de Dios y Gobierno de Cristo* (Quevedo, 1977 [1626-1655]) d'une part, et le *Discurso de las Privanzas* (Quevedo, 2000 [1606]) d'autre part. Dans ces deux ouvrages, en raison de la circonstancialité⁹ de la publication, il est fait allusion respectivement au cardinal-duc de Lerma et au comte-duc d'Olivarès. En ce qui concerne Lerma et les propos de Quevedo à son endroit, Antonio Feros rappelle que :

Ces paroles, écrites par l'un des auteurs espagnols les plus distingués et les plus influents du XVII^e siècle, Francisco de Quevedo, représentent peut-être l'opinion la plus critique et la plus populaire de toutes celles exprimées contre Philippe III (1598-1621). Les critiques de Quevedo s'étendirent également au favori du roi, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, mieux connu sous le nom de duc de Lerma, et à ses alliés et courtisans, que Quevedo considérait tous comme des politiciens corrompus et ineptes. Mais, plutôt que d'exprimer une critique personnelle, les mots de Quevedo doivent être compris dans une perspective plus globale et donc plus transcendante ; à son époque, l'importance d'une période, d'un règne ou d'une monarchie était établie en valorisant le caractère et les actions des individus qui étaient en charge de la gouvernance de la communauté. Compte tenu de ce critère, l'opinion de Quevedo sur Philippe III, Lerma et leurs alliés a été vraiment dévastatrice. Sa dénonciation d'un roi qui n'a jamais régné et de ses plus proches collaborateurs a fait que le règne de Philippe III occupait une place marginale sans aucune signification historique, le privant sans contexte de la moindre possibilité d'être comparé au règne « extraordinaire » de son père Philippe II. (Feros, 2002, p. 17)¹⁰

- 17 Quevedo se méfie de la politique et des politiciens, en particulier dans le cas de Lerma. Mais dans quelle mesure Quevedo entretenait-il une relation bien plus complexe avec un autre *Valido*, le comte-duc d'Olivarès ?
- 18 Les relations entre Quevedo et le comte-duc, *Valido* du roi Philippe IV, sont difficiles à établir. D'ailleurs, le « Rey Planeta » a bien dû apprécier Quevedo pendant un temps, dans la mesure où il l'avait gratifié du poste honorifique de secrétaire du roi. Quevedo avait bien écrit une série de textes dans lesquels il loue à la fois le roi et son *Valido* : *El Chitón de las tarabillas* (Quevedo, 1998 [1630]) et *Cómo ha de ser el privado* (Quevedo, 2011 [1627], p. 125-242), notamment.
- 19 Certes, d'un point de vue totalement opposé, nous devons rappeler l'attaque féroce de Quevedo contre Olivarès en personne, à qui il adresse une redoutable satire dans *La hora de todos y La fortuna con seso* (Quevedo, 2012 [1650], p. 187-288). En fait, les marranes de l'île des Monopantos sont dirigés par un certain « Pragas Chincollos », également appelé Gaspar Conchillos dans une version textuelle antérieure. Le fait est que le passage de Conchillos – dans la version manuscrite – à Chincollos – dans le texte imprimé – témoigne d'une allusion certainement antijuive faite par Quevedo aux origines d'Olivarès. Dans sa note 43, James Iffland rappelle que :

Les éditeurs expliquent que le grand-père du comte-duc, don Pedro, premier comte d'Olivares, avait épousé doña Francisca de Ribera Niño : elle cachait, sous le prestigieux patronyme maternel, l'origine plébéienne de son père, don Lope Conchillos, éminent juriste promu pour ses mérites au rang de secrétaire de Charles VI. [...]. De plus, les Conchillo étaient célèbres pour leur ascendance de *converso*. (Iffland, 2010, p. 181, note 43)¹¹

- 20 Ainsi, par le biais de son narrateur, Quevedo dépeint un peuple juif tel une populace « *disimulada* », pleine de « *malicia* » et « *hipócrita* » :

En Salónica, ciudad de Levante, que, escondida en el último seno del golfo a que da nombre, yace en el dominio del emperador de Constantinopla, hoy llamada Estambul, convocados en aquella sinagoga los judíos de toda Europa por Rabbi Saadías, y Rabbi Isaac Abarbaniel, y Rabbi Salomón, y Rabbi Nissin, se juntaron: por la sinagoga de Venecia, Rabbi Samuel y Rabbi Maimón ; por la de

Raguza, Rabbi Aben Ezra; por la de Constantinopla, Rabbi Jacob ; por la de Roma, Rabbi Chamaniel ; por la de Ligorna, Rabbi Gersomi; por la de Ruán, Rabbi Gabirol, por la de Orán, Rabbi Asepha; por la de Praga, Rabbi Mosche; por la de Viena; Rabbi Berchai; por la de Amsterdán, Rabbi Meir Armahah; por los hebreos disimulados, y que negocian de rebozo con traje y lengua de cristianos, Rabbi David Bar Nachman, y, con ellos, los Monopantos, gente en república, habitadora de unas islas que entre el mar Negro y la Moscovia, confines de la Tartaria, se defienden sagaces de tan feroces vecindades, más con el ingenio que con las armas y fortificaciones. Son hombres de cuadruplicada malicia, de perfecta hipocresía, de extremada disimulación, de tan equívoca apariencia, que todas las leyes y naciones los tienen por suyos. La negociación les multiplica caras y los manda los semblantes, y el interés los remuda las almas. Gobiérnalos un príncipe a quien llaman Pragas Chincollos. (Quevedo, 2012 [1650], p. 261)

- 21 En fait, les relations entre Quevedo et le pouvoir politique étaient ambiguës, et peuvent être classées en deux périodes qui sont, d'abord, la décennie 1621-1632 et, ensuite, le tournant des années 1633 (*Execración contra los Judíos*, Quevedo, 1996 [1633]) et 1635 (rédaction de *La hora de todos* y *La fortuna con seso*). En effet, d'après Antonio Carreira :

Il y a une période de complicité qui va de 1621 à 1632, lorsque Quevedo accepte le poste honorifique de secrétaire du roi. Elle correspond, précisément, la défense de la politique financière du favori, avec *El chitón de las tarabillas* (1630), l'ambitieuse comédie *Cómo ha de ser el privado* (1629 ?) et le roman *Fiesta de toros literal y alegórica* (*Fiesta de toros literal y alegórica*) (éd. Bleuca, n° 752), qui porte aux nues Olivares [...]. Puis vient le tournant, avec *La isla de los Monopantos*, intégrée à *La hora de todos*, et composée vers 1635, selon ses éditeurs. À cela s'ajoute l'*Exécration contra los Judíos*, datée de 1633, signe d'une opposition plus idéologique que politique, puisqu'elle a pour prétexte les pamphlets parus la même année à Madrid contre la loi du Christ et en faveur de celle de Moïse. (Carreira, 2016, p. 432)¹²

- 22 La manière dont Collado, pour sa part, s'inspire dans sa satire post-moderne du texte auriséculaire de Quevedo, mérite une attention particulière, notamment, dans la relation qui s'établit entre le

baroque et le post-baroque ou, en d'autres termes, dans la manière dont la modernité de Quevedo est considérée comme une sorte de référence afin comprendre notre post-modernité¹³. Paul Ricoeur analyse précisément cette relation entre temps et récit. Plus exactement, en ce qui concerne le lien entre l'intrigue et le récit historique, le philosophe français souligne la dimension historique qui, de toute évidence, fait partie intégrante du récit (Ricoeur, 1983). Le temps « réel » – ou mimèsis I – est pour ainsi dire inséré dans l'histoire, matérialisé sous forme d'événements, de dates, de lieux, de personnages, etc. D'une certaine manière, tous ces éléments de mimèsis ancrent l'histoire dans le réel, ou, plus précisément, introduisent une part d'historiographie dans la fiction. Surgit ainsi un axe paradigmatique dans le récit, qui l'imprègne d'une logique chronologique :

En tant que relevant de l'ordre paradigmatique, tous les termes relatifs à l'action sont synchroniques, en ce sens que les relations d'intersignification qui existent entre fins, moyens, agents, circonstances et le reste, sont parfaitement réversibles. En revanche, l'ordre syntagmatique du discours implique le caractère irréductiblement diachronique de toute histoire racontée. Même si cette diachronie n'empêche pas la lecture à rebours du récit caractéristique comme nous le verrons de l'acte de reraconter, cette lecture remontant de la fin vers le commencement de l'histoire n'abolit pas la diachronie fondamentale du récit. Nous en tirerons plus tard les conséquences quand nous discuterons les tentatives structuralistes de dériver la logique du récit de modèles foncièrement a-chroniques. Bornons-nous pour l'instant à dire que, comprendre ce qu'est un récit, c'est maîtriser les règles qui gouvernent son ordre syntagmatique. En conséquence, l'intelligence narrative ne se borne pas à présupposer une familiarité avec le réseau conceptuel constitutif de la sémantique de l'action. Elle requiert en outre une familiarité avec les règles de composition qui gouvernent l'ordre diachronique de l'histoire. L'intrigue, entendue au sens large qui a été le nôtre dans le chapitre précédent, à savoir l'agencement des faits (et donc l'enchaînement des phrases d'action) dans l'action totale constitutive de l'histoire racontée, est l'équivalent littéraire de l'ordre syntagmatique que le récit introduit dans le champ pratique. (Ricoeur, 1983, p. 111-112)

- 23 Cette logique diachronique repose sur un système de référents culturels relevant d'un contexte historique défini, qui insère par là-même le récit dans une échelle spécifique de valeurs socioculturelles :

On passe ainsi sans difficulté, sous le titre commun de médiation symbolique, de l'idée de signification immanente à celle de règle, prise au sens de règle de description, puis à celle de norme, qui équivaut à l'idée de règle prise au sens prescriptif du terme. En fonction des normes immanentes à une culture, les actions peuvent être estimées ou appréciées, c'est-à-dire jugées selon une échelle de préférence morale. Elles reçoivent ainsi une valeur relative, qui fait dire que telle action *vaut mieux*¹⁴ que telle autre. Ces degrés de valeur, attribués d'abord aux actions, peuvent être étendus aux agents eux-mêmes, qui sont tenus pour bons, mauvais, meilleurs ou pires. Nous rejoignons ainsi, par le biais de l'anthropologie culturelle, quelques-unes des présuppositions « éthiques » de la Poétique d'Aristote, que je puis ainsi rattacher au niveau de mimésis I. La Poétique ne suppose pas seulement des « agissants », mais des caractères dotés de qualités éthiques qui les font nobles ou vils. Si la tragédie peut les représenter « meilleurs » et la comédie « pires » que les hommes actuels, c'est que la compréhension pratique que les auteurs partagent avec leur auditoire comporte nécessairement une évaluation des caractères et de leur action en termes de bien et de mal. Il n'est pas d'action qui ne suscite, si peu que ce soit, approbation ou réprobation, en fonction d'une hiérarchie de valeurs [...]. (Ricoeur, 1983, p. 116)

- 24 Cependant, la configuration dans le récit de fiction démontre que cette matière historique n'impose pas – exclusivement – une logique diachronique et paradigmatique, puisque, comme le démontre le philosophe français, le récit se caractérise également par sa fonction structurante, c'est-à-dire que, bien qu'il absorbe des éléments réels dans la fiction, il les réorganise selon sa propre logique. Le récit déconstruit alors la chronologie de mimésis I, pour la réorganiser plus tard dans mimésis II, le texte cessant ainsi d'obéir à une logique seulement diachronique pour investir également une logique achronique – ou atemporelle – et syntagmatique :

Ce que nous appelons ici expérience fictive du temps est seulement l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde

proposée par le texte. C'est de cette façon que l'œuvre littéraire, échappant à sa propre clôture, se rapporte à..., se dirige vers..., bref est au sujet de... En deçà de la réception du texte par le lecteur et de l'intersection entre cette expérience fictive et l'expérience vive du lecteur, le monde de l'œuvre constitue ce que j'appellerai une transcendance immanente au texte [...]. Pour illustrer mon propos, j'ai choisi trois œuvres : *Mrs. Dalloway* de Virginia Wolff, *Der Zauberberg* de Thomas Mann, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust [...] ces trois œuvres ont en commun d'explorer, aux confins de l'expérience fondamentale de concordance discordante, la relation du temps à l'éternité, qui, déjà, chez Augustin, offrit une grande variété d'aspects. La littérature, ici encore, procède par variations imaginatives. Chacune des trois œuvres considérées, s'affranchissant ainsi des aspects les plus linéaires du temps, peut en revanche explorer les niveaux hiérarchiques qui font la profondeur de l'expérience temporelle. Ce sont ainsi des temporalités plus ou moins tendues que détecte le récit de fiction, offrant chaque fois une figure différente de la recollection, de l'éternité dans le temps ou hors du temps et, ajouterai-je, du rapport secret de celle-ci avec la mort. (Ricœur, 1984, p. 191-192)

- 25 En outre, la question de la temporalité implique des questions de réception, notamment la fonction du lecteur ou, pour d'autres œuvres d'art, du spectateur. Dans cette perspective, le temps raconté induit toute une perspective philosophique fondée sur des problèmes phénoménologiques (Ricœur, 1985) ou, plus largement, philosophiques. Ricœur aborde dans cette phase les questions de temporalité à partir d'une problématique transcendantale, considérant que, par essence, la fonction du récit induit dans toute forme d'œuvre une dimension intemporelle – mimèsis III – qui dépasse l'aspect historique – mimèsis I. Le philosophe français rappelle la nuance qu'Aristote avait déjà faite entre le mouvement et le temps. Le mouvement – c'est-à-dire le changement – implique la temporalité, mais pas l'inverse :

Que le temps pourtant ne soit pas le mouvement, Aristote l'a dit avant Augustin : le changement (le mouvement) est chaque fois dans la chose changeante (mue), alors que le temps est partout et en tous également ; le changement peut être lent ou rapide, alors que le temps ne peut comporter la vitesse sous peine de devoir être défini par lui-même, la vitesse impliquant le temps. (Ricœur, 1985, p. 26)

- 26 Par ailleurs, la question de la réception dépasse à son tour celles du mouvement et du changement. La problématique de la réception relève en effet du propos aïonique, pour reprendre le terme deleuzien, dans la mesure où elle pose la question de la relation non plus entre le temps et l'histoire, mais entre le récepteur et l'histoire, une approche anthropologique et philosophique qui ouvre une forme de continuum qui, à son tour, fonde la « transcendance immanente au texte » évoquée par Ricœur. Cette thèse du philosophe français doit beaucoup à Martin Heidegger (Heidegger, 2002 [1927]) et, plus précisément, à l'essai intitulé *Être et temps*, dans lequel apparaît le concept d'*Innerzeitigkeit*, que Ricœur traduit par « intratemporalité » ou « être-dans-temps-temps ». Cette intratemporalité permet de distinguer, d'une part, une lecture diachronique et, d'autre part, une représentation abstraite, puisque, selon Ricœur, « Le bénéfice de l'analyse de l'intra-temporalité est ailleurs : il réside dans la rupture que cette analyse opère avec la représentation linéaire du temps, entendue comme simple succession de mainteneurs » (Ricœur, 1983, p. 124). Le lien entre la temporalité et sa réception anthropologique transfère ainsi la diachronie existentielle et paradigmatique vers un territoire essentialiste et philosophique. Par conséquent, « Dans cette dialectique, le temps est entièrement désubstantialisé. Les mots futur, passé, présent disparaissent, et le temps lui-même figure comme unité éclatée de ces trois extases temporelles » (Ricœur, 1983, p. 120). Nous le voyons, la double lecture temporelle de la philosophie de Ricœur permet d'éclairer l'intuition théâtrale de Collado confirmée par Vera, selon qui Francisco de Quevedo « éclair[e] [notre] chemin¹⁵ » dans la mesure où ses textes tiendraient du « voyage vers le futur¹⁶ » (Vera cité dans *La Vanguardia*, 2017).
- 27 Pour sa part, Ordóñez souligne la fonction centrale que joue la scénographie dans la pièce écrite par Collado, dont les jeux de lumière, allant du blanc dans les séquences agréables jusqu'à l'obscurité dans les séquences satiriques, préfigurent le dernier souffle de Quevedo : « Après l'omniprésence du blanc viennent les ténèbres pour teindre les vêtements et le lit du poète, qui meurt chimériquement dans les bras d'Aminta¹⁷ » (Ordóñez, 2017, n. p.) Il convient de noter qu'Aminta, d'origine napolitaine, rappelle également le séjour de Quevedo en Italie auprès de son ami et mécène le duc d'Osuna, la présence d'Aminta ayant essentiellement

pour but d'insérer dans la pièce une partie de la poésie amoureuse de Quevedo.

Figure 1



Sueños, José Luis Collado (libre adaptation de *Los sueños* de Quevedo), mise en scène par Gerardo Vera, 2017, Compañía Nacional de Teatro Clásico/La Llave Maestra/Traspasos Kultur. Photographie : Javier Naval.

Crédits : Compañía Nacional de Teatro Clásico

Figure 2



Sueños, José Luis Collado (libre adaptation de *Los sueños* de Quevedo), mise en scène de Gerardo Vera, 2017, Compañía Nacional de Teatro Clásico/La Llave Maestra/Tras-pasos Kultur.

Crédits : Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Source : Capture d'écran issue de la présentation vidéo du Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro https://youtu.be/pcBFvsDcfKo?si=w_AygLN9QuyGRXW6 (1:56).

- 28 La stratégie de Collado d'introduire dans sa pièce des textes de Quevedo au-delà des *Sueños* est fidèle au système d'écriture que pratiquait l'auteur auriséculaire. Ainsi, le système d'autocitations intra et extratextuelles, agrège au propos des *Sueños* non seulement le versant amoureux de l'œuvre de Quevedo, mais également sa production didactico-morale, philosophique et politique. En ce qui concerne cette pratique de la citation par Quevedo, reprise ici par Collado dans sa pièce, il convient de rappeler les analyses de Santiago Fernández Mosquera, qui a démontré les mécanismes de cette logique quévédienne très ciselée des (ré)écritures et des auto(ré)écritures. Il semble donc essentiel, au moment d'établir l'herméneutique des *Sueños* de Quevedo, d'avoir une lecture contrastée fondée sur l'ensemble de ses textes satiriques, et au-delà. Sur ce point, Roig Miranda évoque un « Quevedo source de lui-même » (Roig Miranda, 1989), un point confirmé par Santiago

Fernández Mosquera qui parle lui de « La hora de la reescritura en Quevedo » (Fernández Mosquera, 2000).

- 29 Il est donc parfaitement justifié que Collado présente son projet comme une véritable synthèse de ce que Quevedo a écrit en ne se limitant pas aux seuls *Sueños*. De ce point de vue, le dramaturge madrilène fait preuve d'une intuition parfaite et d'une bonne connaissance du style et de l'herméneutique des textes de Quevedo, fondés sur l'autocitation de textes moraux, philosophiques ou politiques ainsi que le rappelle également Vera : « Il y a tout Quevedo, sa réflexion sur les pauvres, sur les rois qui, au lieu d'ordonner sommeillent, ou ces favoris qui sont les mites de l'Espagne [...]. Quevedo est un monument philosophique et moral. » (Vera, cité dans *La Vanguardia*, 2017, n. p.)¹⁸.
- 30 Les acteurs de la pièce partagent également l'idée d'un Quevedo aux multiples facettes, derrière lesquelles domine la considération didactique, morale et philosophique, à l'image de Lucía Quintana, l'Aminta qui fait chavirer le cœur de Quevedo dans la pièce, et qui reprend l'idée de *Cuna y sepultura* dans laquelle « nacer es empezar a morir » selon les mots de Quevedo dans l'œuvre. En fait, Quevedo est l'auteur d'une vaste production littéraire et théorique. Dans le domaine littéraire, il convient de garder à l'esprit non seulement les œuvres narratives, comme le *Buscón* ou *La hora de todos y la fortuna con seso*, par exemple, mais aussi les créations théâtrales à l'image de *Cómo ha de ser el privado*, ainsi que des textes poétiques tels que « Sabed, vecinas » (Quevedo, 1981, p. 687), une satire contre les femmes que l'on retrouve tout au long des *Sueños y Discursos*, « Este que veis hinchado como cueros » (Quevedo, 1981, p. 648-649), satire contre les taverniers, « Este mundo es juego de bazas » (Quevedo, 1981, p. 693-695), satire contre les représentants de la justice et de la police, et que l'on retrouve dans les *Sueños y Discursos*. Les *Sueños y Discursos* implique donc tout un réseau de références hypertextuelles qui sont souvent aussi importantes que le texte lui-même. En fait, lorsque Quevedo écrit une bourle ou une satire à l'encontre des avocats, des juges, des rois et autres *Validos*, il ne peut s'empêcher de faire référence à sa *Política de Dios y Gobierno de Cristo* ou encore au *Discurso de las Privanzas*, deux œuvres clefs de sa pensée politique.

- 31 En plus de cette logique des autocitations d'œuvres fictives et théoriques, il convient d'avoir à l'esprit que l'auteur n'était pas seulement un homme de lettres et un philosophe, mais qu'il exerçait également une charge de nature politique. Philippe IV avait en effet gratifié Quevedo de la charge de secrétaire royal, un rôle certes honorifique, mais qui donnait à l'auteur ses entrées et toute sa légitimité dans la sphère politique de l'époque.
- 32 En conséquence, étudier ou (ré)écrire les *Sueños* présuppose une lecture qui prenne en compte ce système d'écriture autoréférentielle, et cela, à la lumière du contexte politique dans lequel il s'inscrit, lignes directrices que José Luis Collado a clairement suivies dans sa création théâtrale en collaboration avec Gerardo Vera.

L'affaire et sa mise en scène

- 33 Sur scène, c'est un Quevedo âgé, fatigué et mourant qui se retrouve dans un lieu indéfinissable, et que chaque spectateur pourra interpréter selon son propre imaginaire. Ce Quevedo, à la fois classique et contemporain, est interprété par Juan Echanove, dans un costume sobre, une « sorte de tunique en lambeaux, et ses lunettes incomparables¹⁹ » selon les mots de Liz Perales (Perales, 2017, n. p.). Par le passé, l'acteur a déjà incarné le génie du baroque espagnol dans plusieurs créations comme dans la pièce *Immortal Quevedo*, ou dans le film *Alatriste*.
- 34 Ce que la présence d'une infirmière et d'un médecin, deux autres personnages, autorise à interpréter comme étant un sanatorium, constitue le cadre et le motif d'une forme de délire mental dont souffre ici Quevedo, un délire qui s'explique vraisemblablement par ce qui semble être la mort prochaine de Quevedo sur scène. Ces délires sont un biais permettant de révéler au public les « rêves », ou plutôt, les « visions », d'un Quevedo qui s'apprête à traverser le Styx.
- 35 La tradition des « enfers », éminemment présente à la fois chez Quevedo et dans la (ré)écriture de Collado, doit également être reliée à la *Divine Comédie* (1303-1321) de Dante et, plus tôt encore, à l'*Énéide* de Virgile (29-19 av. J.-C.), deux palimpsestes dans lesquels le dialogue joue un rôle prépondérant. Hérité de l'Antiquité grecque et, plus précisément, des *Dialogues des morts* (166-167) de Lucien de

Samosate, le genre du dialogue survit avec les *Colloques* (1498-1533) d'Érasme. Ainsi, Lucien de Samosate met en scène divers personnages – allégoriques, fictifs, historiques ou mythologiques – envoyés en enfer, sous la forme d'une série de trente dialogues dont la visée moralisante repose sur les vanités de ce monde. Inspiré par cette tradition, Quevedo inclut le genre du dialogue dans celui des rêves, une découverte hypotextuelle que Collado et Vera transmettent sur scène.

- 36 Dans cet attelage d'hypotextes, le genre des danses de la mort a également considérablement nourri les *Sueños* de Quevedo, tout comme l'œuvre théâtrale de Collado et Vera. Outre leur potentiel théâtral, où toute une série de types humains défilent devant le récepteur, les danses de la mort offrent au narrateur des rêves la possibilité de souligner – à destination du lecteur – la véritable nature de ces condamnés aux enfers : les jeux d'apparences et d'illusions du grand théâtre du monde s'évanouissent, puisqu'ils perdent tout sens dans ce grand théâtre de la mort.
- 37 L'on comprend mieux ainsi à quel point Collado a perçu tout le potentiel théâtral de ces genres de l'Antiquité et du Moyen Âge – danses, dialogues, enfer, rêve et vision – constitutifs des *Sueños* de Quevedo dont il s'inspire. Dans la pièce écrite par Collado et mise en scène par Vera, le personnage de Quevedo livre ainsi au spectateur toute une série d'images dans lesquelles se mêlent de manière irrationnelle sa biographie, l'histoire de l'Espagne sous Philippe III et sous Philippe IV, et des discours satiriques contre la société.

Figure 3



Sueños, José Luis Collado (libre adaptation de *Los sueños* de Quevedo), mise en scène de Gerardo Vera, 2017, Compañía Nacional de Teatro Clásico/La Llave Maestra/Trasposos Kultur. Photographie : Javier Naval.

Crédits : Compañía Nacional de Teatro Clásico

- 38 Le décor prend la forme d'un espace évidé, qui partage avec les costumes et les éclairages une tonalité diaphane, comme un écran vierge sur lequel sont projetées les visions, les danses macabres et autres descentes aux enfers de Quevedo. Le protagoniste, tout comme dans sa poésie amoureuse, traverse le Styx en refusant de laisser sur le rivage les souvenirs de l'être aimé. Alors qu'il rencontre ensuite d'autres personnalités condamnées à l'enfer, Quevedo saisit l'occasion pour les accabler de féroces critiques inspirées de ses *Sueños* (Álvarez Domínguez, 2017).

Figure 4



Sueños, José Luis Collado (libre adaptation de *Los sueños* de Quevedo), mise en scène de Gerardo Vera, 2017, Compañía Nacional de Teatro Clásico/La Llave Maestra/Traspasos Kultur. Photographie : Javier Naval.

Crédits : Compañía Nacional de Teatro Clásico

- 39 Par endroits, les costumes prennent en compte le chromatisme subtil de la *descriptio* des textes quévédiens, comme celui de la poésie amoureuse incarnée dans la pièce par Aminta – le rouge –, ainsi que celui des textes satirico-burlesques incarnés dans l'œuvre de Collado par la figure de Envidia – le jaune. Le procédé chromatique chez Quevedo intervient toujours de manière ciblée, et il est régulièrement accompagné d'une portée symbolique :

Mais il faut remarquer, comme trait distinctif de ces visions picturales, le fait que tout ce monde d'apparences, si vif et si contrasté, n'incite pas Quevedo à l'animer de notes de couleur. Ce

qui est coloré dans ces scènes et ces figures n'est que ce qui émerge nécessairement des réalités décrites. Parfois la mention d'une couleur est due à une intention expressive dans le but de souligner quelque chose de précisément caractéristique d'un trait humain et psychologique ou de valeur symbolique. (Orozco Díaz, 1982, p. 441)²⁰

40 Ce recours parcimonieux aux couleurs chez Quevedo s'explique par une prédominance des valeurs, en particulier, dans la gamme des noirs. Dans la poésie amoureuse, en revanche, l'utilisation de la couleur égaye la *descriptio*, mais la palette demeure modeste et sa fonction est différente de celle des textes satiriques.

41 Ainsi, la gamme chromatique de Quevedo se limite au jaune, au vert et au rouge. Le jaune et le vert sont rarement utilisés, mais la gamme du rouge est déclinée par Quevedo sous différentes nuances : rouge couleur œillet, rouge couleur lèvres, rouge rubis, rouge sang, etc. Cette gamme de rouges, limitée aux poèmes néo-pétrarquistes, exalte la beauté de la femme aimée. Cependant, lorsque le rouge apparaît dans des œuvres satirico-burlesques telles que le *Buscón* ou les *Sueños*, il revêt une fonction moralisatrice visant à dénoncer les faux-semblants et autres vices :

Mais cette vision coloriste hyperbolique est offerte précisément dans une intention ironico-burlesque, pour ensuite la détruire par une description descendante opposée qui révèle la fausseté de l'apparence [...]. La couleur est donc apparue dans l'art descriptif du Quevedo écrivain de prose – et maniée, comme nous l'avons vu, avec un sens pictural du contraste et du mélange – ; mais, précisément, afin de la nier, comme un grand mensonge et une fausse apparence, et la réduire par une parodie violente et dégradante à l'obscurité et à la noirceur. (Orozco Díaz, 1996, p. 441)²¹

42 Beatrice Garzelli rejoint cette idée de la valeur moralisante et symbolique de la couleur dans la production satirique de Quevedo. Le rouge associé à Judas, par exemple, n'a pas une valeur descriptive mais bien métaphorique, il ne remplit nullement une fonction visuelle mais symbolique, le rouge est signe de mauvais présage :

Dans le *Sueño del infierno*, le fort chromatisme culmine dans la couleur rouge, qui indique les mauvais présages, à commencer par certains hypocrites, tailleurs dans la vie, jusqu'à atteindre la figure de

Judas, dont le portrait est divisé en micro parties tout au long du Sueño. (Garzelli, 2006, p. 139)²²

- 43 Le dispositif scénographique met le spectateur face à un espace ouvert, large et vide, comme s'il suggérait la disparition de l'immanent, de la vie. Ce parti pris de la sobriété est renforcé par une atmosphère translucide, obtenue grâce à une lumière diaphane, aussi épurée que l'espace lui-même. Concernant le temps, différents marqueurs historiques renvoyant au ^{xvii}^e et au ^{xxi}^e siècle sont inscrits sur des écrans latéraux fixes, tandis que le panneau central, mobile, descend et remonte comme pour indiquer au spectateur des sortes de bulles atemporelles qui le placent dans l'esprit-même du personnage de Quevedo. Ces différentes images projetées s'inspirent des peintures à l'huile de Jérôme Bosch et de Velázquez, dont Quevedo s'est d'ailleurs inspiré pour la rédaction de ses *Sueños*.

Figure 5



Sueños, José Luis Collado (libre adaptation de *Los sueños* de Quevedo), mise en scène de Gerardo Vera, 2017, Compañía Nacional de Teatro Clásico/La Llave Maestra / Traspasos Kultur. Photographie : Javier Naval.

Crédits : Compañía Nacional de Teatro Clásico

- 44 Le procédé des danses macabres réemployé dans la scénographie est rythmé par les notes de Bach, de Béla Bartók, de Jed Kurzel, de Monteverdi, de Mozart, ainsi que par des chants arabes qui ajoutent la sensation des sonorités aux effets visuels précédemment évoqués.
- 45 Ce dispositif scénographique prévoit, en outre, différents moments d'échange avec le public, en particulier, dans les séquences liées à l'enfer et à la mort, où défilent différents types humains et différentes catégories socioprofessionnelles, comme pour mieux interpeller les différents types de publics, et les aspirer dans le propos scénique.

Conclusion

- 46 On peut donc conclure à une (ré)écriture théâtrale complexe, minutieuse et riche, ici proposée au spectateur par Collado en collaboration avec Vera à partir des *Sueños* de Quevedo.
- 47 La complexité stylistique du texte de Quevedo et sa profondeur intellectuelle se retrouvent d'une manière singulièrement pertinente dans la mise en scène imaginée par Collado et réalisée par Vera qui, par certains aspects, a pu perturber un certain récepteur.
- 48 Pour autant, le dramaturge fait preuve d'une connaissance profonde – émotionnelle et rationnelle – de l'œuvre de Quevedo, qu'il parvient à actualiser sur scène moyennant une scénographie que je qualifierai de post-moderne, du fait des procédés intermédiaires mis en œuvre. En outre, cette (ré)écriture transmédiatique et transséculaire de Collado fait preuve de la dimension philosophique, et donc atemporelle, de la satire quévédienne.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN Giorgio, 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Martin Rueff (trad.), Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche ».

ÁLVAREZ DOMÍNGUEZ Hugo, 2017, « Sueños, o el encanto de lo críptico », *Butaca en anfiteatro*, 20 avril, <https://butacaenanfiteatro.wordpress.com/2017/04/20/suenos-o-el-encanto-de-lo-criptico/>, consulté le 20/09/2022.

BLANCO Mercedes, 2012, « Littérature au temps des validos : quelques lieux de l'éloge sur fond de satire », *Dix-septième siècle*, vol. 256, n° 3, <https://shs.cairn.info/revue->

[dix-septieme-siecle-2012-3-page-411?lang=fr](#), consulté le 16/07/2022.

CALLON Michel et LAW John, 1989, « La proto-histoire d'un laboratoire ou le difficile mariage de la science et de l'économie », dans *Innovation et ressources locales*, Michel Callon (éd.), Paris, Presses universitaires de France, p. 1-34.

CARREIRA Antonio, 2016, « El conde-duque de Olivares y los poetas de su tiempo », *Nueva revista de filología hispánica* vol. 64, n° 2, p. 429-456.

CASTIGLIONE Baldassare, 2020, [1528, Juan Boscán, trad. 1534], *El cortesano*, Madrid, Alianza Editorial.

SAGAYO Camino, 2017a, « Juan Echanove da vida a los Sueños de Quevedo », Tamtampress.es, 8 novembre, <https://tamtampress.es/2017/11/08/juan-echanove-da-vida-a-los-suenos-de-quevedo/>, consulté le 20/09/2022.

La Vanguardia (périodique), 2017, « Juan Echanove lleva al Teatro de la Comedia los Sueños de Quevedo, “un Informe Semanal del siglo XVII” », 6 avril, <https://www.lavanguardia.com/vida/20170406/421498156641/juan-echanove-lleva-al-teatro-de-la-comedia-los-suenos-de-quevedo-un-informe-semanal-del-siglo-xvii.html>, consulté le 20/09/2022.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, 1991, *Qu'est-ce-que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique ».

ETTINGHAUSEN Henry, 1995, « Ideología intergenérica. La obra circunstancial de Quevedo », dans Santiago Fernández Mosquera (coord.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Saint-Jacques-de-Compostelle, Universidad de Santiago de Compostela, p. 225-259.

FERNÁNDEZ MOSQUERA Santiago 2000, « La hora de la reescritura en Quevedo », *Criticón*, n° 79, p. 65-86.

FEROS, Antonio, 2002, *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, coll. « Memorias y biografías ».

FOUCAULT, Michel, 2001a, *Dits et écrits, 1954-1988*, t. 1, 1954-1975, Daniel Defert et François Ewald (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

FOUCAULT, Michel, 2001b, *Dits et écrits, 1954-1988*, t. 2, 1976-1988, Daniel Defert et François Ewald (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

GARZELLI, Beatrice, 2006, « Pinturas infernales y retratos grotescos. Viajes por la iconografía de los Sueños », *La Perinola*, n° 10, p. 133-147, <https://doi.org/10.15581/017.10.28005>.

HEIDEGGER, Martin, 2002 [1927], *El ser y el tiempo*, José Gaos (trad.), Barcelone, RBA.

Hermès (revue), 1999, *Le dispositif. Entre usage et concept*, vol. 3, n° 25.

IFFLAND, James, 2010, « ¿Qué hacer con “textos tóxicos” ? El caso de Execración contra los judíos de Francisco de Quevedo », *La Perinola*, n° 14, p. 151-195, <https://doi.org/10.15581/017.14.4525>.

LATOUR, Bruno, 2006, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Nicolas Guilhot (trad.), Paris, La Découverte, coll. « Armillaire ».

MACHIAVEL, Nicolas, 2002 [1532], *El príncipe. La estrategia del líder*, Mercedes López Suarez (éd.), Madrid, Temas de Hoy.

MARIGNO, Emmanuel, 2022, « Notas sueltas para una teoría sobre (re)escrituras (Transmediales, transculturales y transhistóricas) », dans *Re-creando el Siglo de Oro. Adaptaciones áureas en la literatura y en las artes*, Ignacio D. Arellano-Torres et Carlos Mata Induráin (éd.), New York, Instituto de Estudios Auriseculares, coll. « Batihoja », p. 13-37.

MARIGNO, Emmanuel, 2021, « El concepto de “dispositivo” y el teatro intermedial », *Hecho Teatral*, n° 21, p. 77-118.

OJEDA, Alberto, 2017, « Quevedo, en la pesadilla de la España hundida », *El Español*, 31 mars. https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20170331/quevedo-pesadilla-espana-hundida/204980475_0.html, consulté le 20/09/2022.

ORDÓÑEZ, Marcos, 2017, « Barroco blanco », *El País*, 24 avril, https://elpais.com/cultura/2017/04/17/babelia/1492446811_187011.html, consulté le 20 septembre 2022.

OROZCO DÍAZ, Emilio, 1982, « Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo. Notas sueltas para una ponencia sobre el tema », dans *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia literaria renacentista*, Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre 1980, Víctor García de la Concha (éd.), Salamanque, Ediciones universidad de Salamanca, p. 417-454.

PERALES, Liz, 2017, « Echanove y Vera unidos por la audacia de escenificar a Quevedo », *El Español*, 14 avril, https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/stanislavblog/20170414/echanove-vera-unidos-audacia-escenificar-quevedo/208599141_12.html, consulté le 20/09/2022.

QUEVEDO, Francisco de, 2020 [1648], *Francisco de Quevedo. El Parnaso español*, Ignacio Arellano (éd.), José Antonio González de Salas (comp.), Madrid/Barcelone, Real Academia Española/Espasa.

QUEVEDO, Francisco de, 2000 [1606], *Discurso de las Privanzas*, Eva María Díaz Martínez (éd.), Pampelune, Ediciones universidad de Navarra, coll. « Serie quevediana ».

QUEVEDO, Francisco de, 1991 [1627], *Los sueños*, Ignacio Arellano (éd.), Madrid, Cátedra, coll. « Letras hispánicas ».

QUEVEDO, Francisco de, 1981, *Poesía original completa*, José Manuel Blecua Teijero (éd.), Barcelona, Planeta, coll. « Clásicos universales planeta ».

QUEVEDO, Francisco de, 2012 [1650], *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, dans Santiago Fernández Mosquera et Abraham Madroñal Durán (éd.), *Prosa, I. Obras burlescas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, coll. « Biblioteca Castro », p. 139-186.

QUEVEDO, Francisco de, 1998 [1630], *El Chitón de las tarabillas*, Manuel Urí Martín (éd.), Madrid, Castalia, coll. « Clásicos Castalia ».

QUEVEDO, Francisco de, 1996 [1633], *Execración contra los Judíos*, Fernando Cabo Aseguinolaza et Santiago Fernández Mosquera (éd.), Barcelona, Crítica, coll. « Anejos de biblioteca clásica ».

QUEVEDO, Francisco de, 2012 [1650], *La hora de todos y la fortuna con seso*, dans Santiago Fernández Mosquera et Abraham Madroñal Durán (éd.), Madrid, Prosa, I. *Obras burlescas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, coll. « Biblioteca Castro », p. 187-288.

QUEVEDO, Francisco de, 1966 [1626-1655], *Política de Dios y Gobierno de Cristo*, James O. Crosby (éd.), Madrid, Castalia.

QUEVEDO, Francisco de, 2011 [1627], *Cómo ha de ser el privado*, dans Ignacio Arellano et Celsa Carmen García Valdés (éd.), *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, coll. « Letras hispánicas », p. 25-242.

RICŒUR, Paul, 1983, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».

RICŒUR, Paul, 1984, *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».

RICŒUR, Paul, 1985, *Temps et récit. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».

ROIG MIRANDA, Marie, 1989, « Quevedo source de lui-même », dans Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constances, évolution*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, p. 237-250.

ROMO, José Luis, 2017, « Echanove: "Quevedo fue un hombre de bajos fondos y altos vuelos" », *El Mundo*, 5 avril, <https://www.elmundo.es/cultura/teatro/2017/04/05/58e52a30ca4741045d8b464e.html> [consulté le 20/09/2022].

Terrains et travaux (revue), 2006, « Dynamiques du genre », vol. 1, n° 10.

VALLEJO, Javier, « Un quimérico "Quevedo" », 2017, *El País*, 12 avril, https://elpais.com/cultura/2017/04/12/actualidad/1492005256_557832.html, consulté le 20/09/2022.

VILLAMEDIANA, Juan de Tassis y Peralta (comte de), 1990, *Poesía impresa completa*, José Francisco Ruiz Casanova (éd.), Madrid, Cátedra, coll. « Letras hispánicas » p. 979-981.

NOTES

1 « así vivió Quevedo, contemporáneo de Velázquez, pintor también de la liquidación española. Eso hemos intentado reflejar a partir de su obra más personal, sus *Sueños*, crónica dolorosa y lúcida de una España presa de la

corrupción de las monarquías absolutas de Felipe III y Felipe IV, víctima del ocio y de la ignorancia, donde la filosofía era esclavizada por la teología. En un momento, también, donde todo olía a corrupción. ». Nous traduisons en français sauf mention du contraire.

2 « La idea de partida de Vera era retratar la decadencia del imperio español [...]. Empezaron a trabajar con *El Buscón* pero pronto se dieron cuenta de que este texto no les cuadraba: la juventud de Pablos, su pícaro intemporal, no se sincronizaba con la edad de Echanove. Así que Vera dobló la apuesta y apuntó a *Los sueños* ».

3 « Con verbo preciso, el poeta pinta un gran fresco humorístico de la España imperial, que solo tiene parangón en los *Caprichos* y las pinturas negras de Goya. »

4 « ¿No hubiera sido poner el acento en la palabra más eficaz que ilustrarla, recitar los textos mejor que representarlos, encarnar lo dicho más oportuno que encarnar a quien lo dijo? »

5 « en la versión de José Luis [...] caben alegoría, poesía, crónica vital y crítica social en un mismo espectáculo [...]. Puede que el ritmo narrativo se torne en ocasiones confuso, tanto ir y venir de planos, realidades, referencias y fechas tal vez haga que el espectador no sepa de dónde viene y adónde va [...]; muchas veces con acciones paralelas en escenario y platea [...]. Lo que encontrará el espectador que asista a ver estos Sueños es un espectáculo [...] en el que puede que no siempre sea fácil seguir el hilo argumental. Pese a todo, hay que aplaudir la valentía de haber convertido en un espectáculo de teatro de primera clase un texto que no ponía las cosas fáciles a primera vista: será críptico; pero está lleno del encanto de lo indescifrable. »

6 « una suerte de retrato expresionista, con tonos cambiantes y continuos saltos temporales. Tiene la función una ambiciosa voluntad de espectáculo total, músicas espléndidamente seleccionadas ».

7 « Ahora, en este momento de indignidad moral, estos grandes maestros son los que tienen que alumbrarnos el camino. Está todo tan removido como en la decadencia del siglo XVII. »

8 « sus textos tienen algo de viaje al futuro donde todavía se reconoce el momento barroco ».

9 En ce qui concerne Lerma, n'oublions pas que la *Política de Dios y Gobierno de Cristo* a été publiée, soit dit en passant, en 1626, mais Quevedo

a écrit la première partie en 1616, il est donc assez facile de déduire à qui il a été spécifiquement fait allusion.

10 « Estas palabras, escritas por uno de los autores españoles del siglo XVII más distinguidos e influyentes, Francisco de Quevedo, quizá representan la visión más crítica y popular de todas las expresadas en contra de Felipe III (1598-1621). La crítica de Quevedo se extendía también al privado del rey, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, más conocido como duque de Lerma, y a sus aliados y clientes, a todos los cuales Quevedo vio como políticos corruptos e ineptos. Pero, más que estar expresando críticas personales, las palabras de Quevedo deben entenderse desde una perspectiva más global y por ello más trascendente; en su tiempo, la importancia de un periodo, un reinado o una monarquía se establecía valorando el carácter y las acciones de los individuos que estaban a cargo de la gobernación de la comunidad. Teniendo en cuenta este criterio, la valoración que Quevedo hacía de Felipe III, Lerma y sus aliados era realmente devastadora. Su denuncia de un rey que nunca llegó a reinar y de sus más cercanos colaboradores hacía que el reinado de Felipe III pasase a ocupar un lugar marginal sin ningún tipo de significación histórica, ciertamente sin posibilidad de compararse al “extraordinario” reinado de su padre Felipe II. »

11 « Los editores explican que el abuelo del Conde-Duque, don Pedro, primer conde de Olivares, se había casado con doña Francisca de Ribera Niño: ésta disimulaba, bajo el prestigioso patrónimo materno, el origen plebeyo de su padre, don Lope Conchillos, eminente jurista promovido por sus méritos a secretario de Carlos VI [...]. Además, los Conchillos eran famosos por su ascendencia conversa. ». Nous soulignons dans la traduction.

12 « Hay un periodo de compadreo que va desde 1621 hasta 1632, fecha en que Quevedo acepta el cargo honorífico de secretario del rey. En él se inscriben, por su parte, la defensa de la política financiera del valido, con *El chitón de las tarabillas* (1630), la rastrera comedia *Cómo ha de ser el privado* (1629?) y el romance *Fiesta de toros literal y alegórica* (ed. Blecua, núm. 752), que ponen por las nubes a Olivares [...]. Luego viene el viraje, con *La isla de los Monopantos*, integrada en *La hora de todos*, y compuesta hacia 1635, según sus editores. A ella se debe añadir la *Execración contra los judíos*, fechada en 1633, muestra de una oposición más ideológica que política, pues su pretexto fueron los pasquines aparecidos el mismo año en Madrid contra la ley de Cristo y a favor de la de Moisés. »

13 Sur les concepts de *post-baroque* et de *post-modernité*, voir Marigno, 2022.

14 Ricœur souligne ici.

15 « alumbranos el camino ».

16 « viaje al futuro ».

17 « Tras la omnipresencia del blanco llega la oscuridad para tintar indumentaria y lecho del poeta, que muere quijotesca en brazos de Aminta ».

18 « Está todo Quevedo, su reflexión sobre los pobres, sobre los reyes que en vez de mandar duermen, o esos validos que son las polillas de España [...]. Quevedo es un monumento filosófico y moral. »

19 « especie de chilaba harapienta, y sus inconfundibles anteojos ».

20 « Pero es de observar, como rasgo distintivo de estas visiones pictóricas, el hecho de que todo ese mundo de apariencias, tan vivo y contrastado no le atrae a Quevedo animarlo con las notas de color. Lo que hay de coloración en esas escenas y figuras es sólo lo que, necesariamente, se desprende de las realidades descritas. Sí alguna vez ya una mención de color se debe a una intención expresiva que le hace subrayar algo precisamente caracterizador de un rasgo de lo humano y psicológico o de valor simbólico. »

21 « Pero esa visión hiperbólica colorista, la ofrece precisamente con intención irónico-burlesca, para seguidamente, destruirla con contrapuesta descripción descendente haciendo ver la falsedad de la apariencia [...]. El color, pues, ha aparecido en el arte descriptivo del Quevedo prosista–y manejado, como hemos visto, con sentido pictórico del contraste y la mezcla–; pero, precisamente, para negarlo, como gran mentira y falsa apariencia, y reducirlo con violenta parodia degradante a oscuridad y negrura. »

22 « En el *Sueño del infierno* el fuerte cromatismo culmina en el color rojo, que indica malos presagios, partiendo de algunos hipócritas, sastres en vida, hasta llegar a la figura de Judas, cuyo retrato está seccionado en micropartes a lo largo de todo el Sueño. »

RÉSUMÉS

Français

Nous présentons ici une réflexion critique sur la réception du Siècle d'Or à l'époque contemporaine, à partir d'une (ré)écriture intitulée *Sueños* (2017) de José Luis Collado, mise en scène par Gerardo Vera. Le fil directeur du propos réside dans le dialogue transgénérique et transséculaire qui constitue le cadre artistique des *Sueños* de José Luis Collado et celui de Francisco de Quevedo. Sont ici convoqués les procédés classiques de l'analyse des textes quévédiens, ou encore la question de la « circonstancialité ». Cet arsenal scientifique se double, à destination de l'hypertexte de Collado, des concepts théâtraux relatifs aux processus de dramatisation mis en œuvre par Collado et Vera. Concernant le volet herméneutique, il sera question des procédés d'actualisation politique mis en œuvre par le dramaturge madrilène.

English

We present here a critical reflection on the reception of the Golden Age in the contemporary era, based on a (re)writing entitled *Sueños* (2017), by José Luis Collado, directed by Gerardo Vera. The main thread of the subject lies in the transgeneric and transecular dialogue that constitutes the artistic framework of José Luis Collado's *Sueños* and Francisco de Quevedo's. The classic procedures of the analysis of quevedian texts, or the question of "circumstantiality", are summoned here. This scientific arsenal is complemented, for Collado's hypertext, with theatrical concepts relating to the processes of dramatization implemented by Collado and Vera. Regarding the hermeneutic component, it will be a question of the political updating processes implemented by the Madrid playwright.

INDEX

Mots-clés

Quevedo (Francisco de), Sueños, théâtre

Keywords

Quevedo (Francisco de), Sueños, theater

AUTEUR

Emmanuel Marigno

Université de Saint-Étienne, ECLLA

IDREF : <https://www.idref.fr/057742871>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-9680-5564>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/emmanuel-marigno>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000107552447>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13581808>