



HAL
open science

Lieu commun et création poétique: le cas de Tomás de Iriarte (1750-1791)

Marc Marti

► **To cite this version:**

Marc Marti. Lieu commun et création poétique: le cas de Tomás de Iriarte (1750-1791). Pandora : Revue d'études hispaniques, 2000, 1, pp.107-118. halshs-00577991

HAL Id: halshs-00577991

<https://shs.hal.science/halshs-00577991>

Submitted on 18 Mar 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LIEU COMMUN ET CREATION POETIQUE NEOCLASSIQUE : LE CAS DE TOMAS DE IRIARTE (1750-1791)

Marc MARTI, CIRCPLES EA3159, Université de Nice

Le lieu commun ou *topos* —terme qui dans cette étude n’aura pas de sens péjoratif— était fréquemment utilisé dans la poésie espagnole du XVIIIe. La croyance en une beauté idéale, étroitement dépendante de règles déduites de l’étude des classiques gréco-latins et nationaux justifiait son emploi. Ces classiques étaient des modèles qu’il convenait d’imiter. Cette pratique suivait une démarche spécifique. « L’imitation était le résultat d’une copie d’un modèle antique, avalisé par la tradition. C’était en définitive s’adapter aux conventions et caractéristiques d’un genre donné »¹. Le lieu commun était donc ainsi un instrument d’imitation par excellence. Le concept d’imitation, qui supposait une création à partir de matériaux traditionnels, était complété, dans les traités de poétique de l’époque, par celui d’invention. Selon les auteurs, l’invention ou imagination, était tout aussi indispensable à la création poétique que l’imitation qui allait ainsi être redéfinie.

Tout comme ses contemporains, Tomás de Iriarte engagea dans son œuvre une réflexion sur le sujet. En s’interrogeant sur les mécanismes de la création, il fut parfois amené à remettre en question certains *topoi*².

SUR LE LIEU COMMUN ET LE NEOCLASSICISME

Le concept de lieux communs ou topiques a été forgé par Aristote dans le livre I de sa *Rhétorique*. Le terme n’a pas, à l’origine, de sens péjoratif. Il s’agissait de catégoriser et classer de façon logique des arguments destinés à être utilisés dans les plaidoyers. Ensuite, « à partir de Cicéron, les lieux communs logiques vont céder la place à des lieux plus empiriques. Il s’agira moins de véracité que d’adresse et pour cela, on cherchera à examiner les affaires sous tous les angles imaginables »³. Selon Bernard Dupriez, la dégradation fut l’œuvre des écoles de rhéteurs et « les lieux se concrétiseront encore davantage, ils se

¹J. Álvarez Barrientos, « Del pasado al presente, sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español », *Nueva revista de filología hispánica*, XXXVIII, 1990, p. 222 : « ¿ Qué se entendía por imitación a principios del siglo XVIII ? siguiendo la corriente clásica, imitación es el resultado de copiar un modelo literario antiguo, avalado por la tradición. En definitiva era ajustarse a las convenciones y características de un género dado ».

²Pour des raisons pratiques, nous avons réduit l’abondante bibliographie consacrée à cet auteur. Nous renvoyons le lecteur aux références proposées par l’édition des *Fábulas literarias*, Madrid, Cátedra, 1992.

³B. Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, UGE, 1984, Coll. 10/18, p. 73.

réduiront à des extraits à imiter » d'où le sens actuel de banal et sans nouveauté qui renvoie au cliché⁴. Un sens qui n'avait pas cours au XVIIIe siècle.

De l'Antiquité à notre époque, la perception, l'usage du lieu commun et sa validité ont évolués. Comme le soulignent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, « de l'usage antique des lieux communs à celui de la modernité, au début du XXe siècle, c'est le rapport à la tradition, à la vérité et à l'opinion, qui s'est transformé. Dotés d'un contenu plus ou moins argumentatif, les lieux communs sont devenus l'objet du soupçon, précisément parce qu'ils font l'accord du plus grand nombre : ils désignent non plus les sources communes du raisonnement, mais les idées devenues trop communes et rejetées comme telles. Au cours du XXe siècle, le jugement s'inverse, les lieux communs retrouvent une valeur pour les sociologues, intéressés par l'opinion des majorités [...] »⁵. C'est aussi en ce sens que les *topoi* ont une importance déterminante dans le cadre de l'histoire de la littérature. Leur fréquence d'utilisation et leurs métamorphoses peuvent permettre de saisir l'évolution des mentalités et des sensibilités d'une époque. On pourrait par exemple supposer que la montée des valeurs progressistes et individualistes mit à mal le concept de lieu commun qui reposait sur la parole de la tradition et du groupe. En littérature, il ne s'agit cependant pas d'une rupture mais d'une progressive remise en cause étalée dans le temps. L'œuvre de T. de Iriarte se situe au début de ce processus et la critique des lieux communs reste marquée par des conceptions esthétiques classiques que l'on retrouve dans les traités de poétique contemporains.

L'œuvre bibliographique de Francisco Aguilar Piñal a permis de relever de manière exhaustive les poétiques écrites tout au long du siècle⁶. La période a été indéniablement marquée par un renouveau de la préoccupation théorique et le nombre de traités publiés est largement supérieur à celui du siècle précédent. Cet ensemble d'ouvrages consacrés à la théorie littéraire constitue un bon point de départ pour examiner les idées esthétiques en vigueur à l'époque. Il convient cependant de relativiser leur portée, car théorie et pratique ne coïncidaient pas complètement⁷.

⁴B. Dupriez, *Gradus...*, p. 72.

⁵R. Amossy, A. Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, p. 20.

⁶F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de los autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-1995, 8 tomes.

⁷J. Checa, « Poesía lírica y teoría poética en el siglo XVIII » dans *La poesía del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1992, p. 41 : « La teoría y la práctica literaria de cualquier momento histórico pueden no coincidir en sus planteamientos. Y no sólo existen diferencias entre los teóricos y los poetas, sino, en ocasiones, también entre la teoría y la práctica literaria de un mismo escritor. Recordemos, a este propósito, las palabras de Wellek [1969], refiriéndose a los siglos XVI, XVII y XVIII : “Por espacio de tres siglos repitió la gente las opiniones mantenidas por Aristóteles y Horacio, las sometió a discusión, las incorporó a los textos, se las aprendió de memoria ; y, mientras tanto, las obras literarias seguían su camino, con absoluta independencia... Durante estos tres siglos, los estilos literarios habían sufrido profundas revoluciones, pero sin que se formulara ninguna teoría literaria nueva ni distinta... No hay que olvidar cuán poderosa era en aquellos tiempos la autoridad de la antigüedad clásica, cuán poderoso el anhelo de conformarse a ella y de ignorar el abismo que existía entre la propia época y los siglos en que Aristóteles y Horacio escribieron” ».

Selon le spécialiste de la question, J. Checa Beltrán, le débat autour de l'imitation et du lieu commun avait pour origine l'interprétation du terme *communia* dans la poétique d'Horace :

« Uno de los aspectos más debatidos dentro del problema de la imitación giraba en torno a la cuestión de la *retractatio*. Se discutía si el poeta debía acudir a la materia poética ya tratada por los autores clásicos, y si esto era más fructífero y conveniente, desde el punto de vista estético, que inventar nuevos temas [...] El texto horaciano también parecía recomendar la actividad poética creativa a partir de materias tradicionales ; sin embargo, sus palabras sufrieron distintas interpretaciones, que tenían origen en la traducción del término *communia*, entendido por unos como materia ya tratada y conocida, y por otros como materia "común" pero sin tratar todavía"⁸.

Deux définitions de la création poétique semblent donc coexister. La première privilégie l'utilisation des lieux communs alors que la seconde repose sur la nouveauté. Mais elles ne sont pas inconciliables, car la plupart des traités acceptent les deux définitions. *La Poética* d'Ignacio de Luzán de 1737, considérée comme le texte le plus représentatif sur le sujet le prouve :

« La poesía, pues, puede ser estimable o por la materia grande, nueva y rara, o por el artificio [en la materia conocida], o juntamente por el artificio y por la materia que concurran de mancomún con la grandeza y novedad de las cosas, ya con el adorno y la manera de decirlas, a formar más cabal y perfecta belleza de que es capaz la poesía »⁹.

Cependant, les résultats de l'étude exhaustive de J. Checa Beltrán sur l'ensemble des poétiques de l'époque font apparaître que la majorité des théoriciens est en faveur de l'innovation. Aucun ne va jusqu'à prendre le parti d'une rupture avec le passé et les lieux communs mais tous accordent leur préférence à la nouveauté¹⁰. Luzán lui-même déclare :

« Es preciso que [el poeta] busque siempre lo nuevo, lo inopinado y lo extraordinario, que es lo que más despierta nuestra admiración y más deleita nuestra curiosidad ».

Certains, comme Masdeu, vont plus loin en proposant un examen critique du fonds traditionnel afin de juger de sa validité par rapport au présent¹¹. Il conclut en affirmant que l'originalité est possible sans recourir aux anciens :

« No por esto has de pensar, que es de necesidad y ley, el meterlas [las fábulas antiguas] en toda pieza poética ; porque bien puedes escribir en verso sobre cualquiera materia con invenciones de tu capricho, sin ir mendigando las de los antiguos »¹².

⁸J. Checa Beltrán, « Acción humana, prosa frente a verso, *retractatio* : tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII », *Castilla*, 15, 1990, p. 62.

⁹I. de Luzán, *La Poética*, ediciones de 1737 y 1789, Madrid, Cátedra, 1974, p. 237.

¹⁰J. Checa Beltrán, « Acción humana... », p. 66-67.

¹¹J. Checa Beltrán, « Acción humana... », p. 65.

¹²Cité par J. Checa Beltrán, « Acción humana... », p. 65

Finalement, l'imitation des auteurs anciens et l'utilisation des lieux communs n'est plus une condition nécessaire à la création poétique. On pourrait dire que la position des théoriciens de la littérature est représentative du mouvement des Lumières en Espagne. La tradition et le passé ne font pas l'objet d'une remise en cause radicale mais ils sont l'objet d'un examen critique. L'héritage culturel classique doit ainsi devenir compatible avec les nouvelles exigences du présent. Dans le domaine de la poésie, la tentative de conciliation entre l'utilisation de lieux communs et d'éléments originaux emprunte des chemins classiques, proposant une nouvelle interprétation des poétiques gréco-latines.

Le jeune T. de Iriarte, en traduisant *El arte poética* d'Horace en 1777 s'inscrit dans ce mouvement de réflexion sur la théorie littéraire. Mais c'est certainement dans sa pratique poétique qu'il faut rechercher son point de vue sur les rapports entre les lieux communs et la création littéraire.

UNE REFLEXION SUR LA CREATION

Certaines compositions d'Iriarte montrent qu'il avait parfaitement conscience qu'une partie des règles de la poésie reposait sur des lieux communs, qu'il considérait avec une certaine distance. Sans qu'il y ait de remise en question explicite, le sonnet « [Al ver yo mil poetas zalameros] » offre une vision ironique des mécanismes de la création fondés sur l'utilisation de *topoi* :

« Al ver yo mil poetas zalameros
 Que a sus damas llamaban serafines,
 Claveles azucenas y jazmines,
 Diamantes perlas, soles y luceros ;
 Al ver cómo sus versos lisonjeros
 De nácares llenaban y carmines,
 Los llamaba salvajes y rocines,
 Los trataba de locos y embusteros,
 Hoy Cupido esta burla vengar quiere
 Mandando que de Orminta me apasione,
 Y con las armas que yo herí me hiere.
 Que hable yo igual idioma ya dispone ;
 Mas si hay quien mi flaqueza vitupere,
 Amor, haz que de Orminta se enamore ».

Les deux premiers quatrains s'attaquent à la poésie amoureuse et aux lieux communs qu'elle véhicule. L'accumulation des termes utilisés métaphoriquement dans ce type de composition en dévoile l'aspect artificiel et les « mille poètes » suggère le manque d'originalité de ces images. La fin de la composition vient cependant tempérer tout aussi ironiquement la critique. Le « je » poétique doit reconnaître qu'il utilisera lui aussi ce matériau traditionnel puisqu'il est amoureux. De ce premier exemple se dégage une réflexion

sur les lieux communs qui peut sembler paradoxale. Le poète critique l'utilisation d'un langage figé tout en admettant sa nécessité. Mais l'ensemble de la composition résout ce paradoxe. En effet, le résultat final —c'est-à-dire le poème proposé au lecteur— est un sonnet qui surpasse les lieux communs de la poésie amoureuse en les utilisant de façon inhabituelle. Le *topos* devient dans ce cas la référence qui sert à mesurer l'originalité d'une composition. Il n'est pas renié mais utilisé de façon nouvelle.

Dans les *Fábulas literarias*, le problème de l'originalité a souvent été posé. L'auteur insiste particulièrement sur ce point dans le prologue :

« No quiero preocupar el juicio de los lectores acerca de ellas ; sí sólo prevenir a los menos versados en nuestra erudición que ésta es la primera colección de fábulas enteramente originales que se ha publicado en castellano »¹³.

L'avertissement concerne ici la thématique et l'imitation d'auteurs antérieurs. Le livre fut présenté par Juan Sempere y Guarinos comme une des gloires littéraires de l'Espagne de son temps, car l'auteur « avait publié une collection de fables, toutes originales en Espagne et il avait été le premier, parmi toutes les nations, à les avoir écrites afin de ridiculiser les vices des écrivains »¹⁴. La référence à l'œuvre de Samaniego, qui venait de paraître peu de temps auparavant, est assez claire. Ce dernier avait en partie adapté des textes de la Fontaine en castillan et ses fables s'inspiraient beaucoup du poète français ainsi que des modèles antiques. Iriarte, sans pour autant renier l'héritage classique, ira jusqu'à se moquer de ce respect convenu des Autorités. La fable XXI, « El ratón y el gato » en est la meilleure illustration :

« Tuvo Esopo famosas ocurrencias.
 ¡Qué invención tan sencilla! ¡Qué sentencias!...
 He de poner, pues que la tengo a mano,
 una fábula suya en castellano.
 “Cierto, dijo un ratón en su agujero :
 no hay prenda más amable y estupenda
 que la fidelidad : por eso quiero
 tan de veras al perro perdiguero.”
 Un gato replicó : “Pues esa prenda
 yo la tengo también...” Aquí se asusta
 mi buen ratón, se esconde,
 y torciendo el hocico, le responde :
 “¿Cómo? ¿La tienes tú? Ya no me gusta.”
 La alabanza que muchos creen justa,
 injusta les parece
 si ven que su contrario la merece.
 “¿Qué tal, señor lector? La fabulilla
 puede ser que le agrade y que le instruya.”

¹³T. de Iriarte, *Fábulas...*, p. 113.

¹⁴J. Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reino de Carlos III*, Madrid, Gredos, ed. fac-simil, [1789], 1969, t.VI. Article « Yriarte », p. 192 : « El señor Iriarte es el primer autor que ha publicado una colección de fábulas, todas originales, en España ; y el primero en todas las naciones, que las ha escrito para ridiculizar determinadamente los vicios de los literatos ».

“Es una maravilla :
 dijo Esopo una cosa como suya.”
 “Pues mire usted : Esopo no la ha escrito :
 salió de mi cabeza”. “¿Con qué es tuya?”
 “Sí, señor erudito :
 ya que antes tan feliz le parecía,
 critíquemela ahora porque es mía.” »

Ce texte est construit sur un double apologue : dialogue entre la souris et le chat, dialogue entre un auteur et un lecteur fictifs. Les apologues sont encadrés par une réflexion sur la création littéraire en général. La fable débute par un leurre, une référence à Ésope, et le lieu commun de l’Autorité va ainsi être exploité jusqu’au bout. Le lecteur réel sera piégé en même temps que le lecteur fictif, mais engagé à réfléchir et à donner un avis contraire. Bien qu’Iriarte ne soit en aucun cas un iconoclaste, il remet ici en question un autre lieu commun de la création, celui de la toute-puissance des Autorités au détriment de l’originalité. La création originale sera valorisée dans une autre fable où il va plus loin. Sur un ton ironique, il va proposer au lecteur une analyse des mécanismes de l’écriture propre au genre et basée sur une utilisation judicieuse des *topoi*. Il s’agit de la fable LXV, « El escarabajo » :

« Tengo para una fábula un asunto
 que pudiera muy bien... pero algún día
 suele no estar la musa en punto.
 Esto es lo que hoy me pasa con la mía,
 y regalo el asunto a quien tuviere
 más despierta que yo la fantasía ;
 porque esto de hacer fábulas requiere
 que se oculte en los versos el trabajo ;
 lo cual no sale siempre que uno quiere.
 Será, pues, un pequeño escarabajo
 el héroe de la fábula dichosa,
 porque conviene un héroe vil y bajo,
 de este insecto refieren una cosa :
 que comiendo cualquiera porquería,
 nunca pica las hojas de la rosa.
 Aquí el autor con toda su energía
 irá explicando como Dios le ayude
 aquella extraordinaria antipatía.
 La mollera es preciso que le sude
 para endilgar después una sentencia
 con que sepamos a lo que esto alude ;
 y según le dictare su prudencia,
 echará circunloquios y primores,
 con tal que diga en la final sentencia :
 que así como la reina de las flores
 al sucio escarabajo desagrada,
 así también a góticos doctores
 toda invención amena y delicada ».

Ce poème présente tous les éléments utiles à l’élaboration d’une fable. Deux sortes de lieux communs sont nécessaires. D’abord le bestiaire, qui apparaît ici sous la forme d’une

opposition manichéenne entre le scarabée et la rose. L'existence du *topos* animalier est confirmé par l'emploi d'une formule qui en fait un modèle général, le rattachant ainsi au fonds culturel traditionnel : « de este insecto refieren una cosa ». Ensuite, la morale, qui fait toujours référence à une vérité générale, admise par tous. Mais la véritable création exige bien plus que ces *topoi*. Elle est le fruit d'un travail qui doit rester invisible, elle exige de l'imagination (« fantasía ») et de la technique, suggérée dans le poème les circonlocutions (« circunloquios ») et l'habileté (« primores »). Le thème de départ est ainsi largement transcendé. Cette fable représente en quelque sorte l'envers de la création. Elle offre au lecteur les matériaux bruts de la littérature. Le ton familier du texte exprime une distance ironique vis-à-vis du processus créatif, une attitude que seul pouvait se permettre un virtuose du genre. Cette confiance en soi était sans doute le résultat d'une trajectoire littéraire certes brillante, mais non exempte de contrariétés, qui modifièrent certainement sa vision sur la création et l'équilibre à respecter entre le lieu commun et l'originalité.

LES LIMITES DE L'ORIGINALITE

Avant d'écrire et de publier les *Fábulas literarias*, Iriarte s'était essayé à d'autres genres avec moins de succès. Nous retiendrons ici son expérience de la poésie pastorale. En 1780, l'Académie Royale organisa un concours littéraire dont le sujet était une églogue chantant le bonheur de la vie champêtre. La première place semblait promise à Iriarte, poète en vue à Madrid, mais elle fut finalement emportée par le jeune Juan Meléndez Valdés, dont la notoriété était alors bien moindre. Sans entrer dans les polémiques de l'époque sur le mérite des deux compositions, il est intéressant de comparer la façon dont les deux auteurs traitèrent le sujet. Meléndez Valdés écrivit une églogue de six cents vers qui respectait les modèles du genre : dialogue entre deux bergers, thématique amoureuse et pastorale, descriptions idylliques de la nature et des activités champêtres, versification imitée de Garcilaso de la Vega et de Virgile¹⁵.

Iriarte, qui fut classé second, avait pris de la distance par rapport aux lieux communs propres à ce type de composition. En effet, son poème ne met pas en scène des bergers mais un dialogue entre Sileno, un jeune laboureur désireux de vivre à la ville et Albano, un citadin désabusé et plus âgé, qui s'est retiré à la campagne. A la fin de l'églogue, Sileno est convaincu par Albano et décide de rester vivre à la campagne. La thématique de l'églogue s'éloigne aussi des *topoi* de la pastorale. Au début du poème, Albano essaie de convaincre

Sileno en lui faisant une description idyllique de la campagne, mais celle-ci est réfutée par son auditeur :

« Esas gratas imágenes, Albano,
 Que con metro sonoro
 El ingenioso coro
 De los poetas realzar procura,
 Pueden servir de pasatiempo vano
 A quien no se figura
 Que espiró la feliz edad del oro,
 En que el campo, fértil, sin cultura,
 Se hallaba el hombre dueño
 Al despertar de un reposado sueño,
 Y, sin salir de incógnitas florestas,
 Pasaban con sus ninfas los pastores
 Enteros días en alegres fiestas,
 En versos, danzas, músicas y amores.
 Mas si tal vez la idea se complace,
 Distráida en ficciones hechiceras,
 Jamás el corazón se satisface
 Si delicias no goza verdaderas ;
 Y de cuerdas razones
 Creí que tu consejo abundaría
 Antes que de pomposas descripciones,
 Hijas de la fecunda fantasía ».

Ces remarques orienteront la suite du dialogue vers des arguments « d'une évidence physique et morale »¹⁶. D'ailleurs, le ton adopté par la suite est très didactique et l'églogue se termine sur un éloge de Charles III et de la liberté de commerce. Cette composition d'Iriarte fut très durement jugée par son ennemi Juan Pablo Forner qui écrivit :

« [...] hasta un cuerpo muy sabio y respetable [la Academia] hizo imprimir años pasados un diálogo semi político con nombre de Égloga, cuyo estilo en unas partes es cómico, en otras trágico, en otras lírico, en ninguna bucólico y en todas ridículo »¹⁷

Le jugement est, certes, très partial mais l'argument principal, à savoir qu'il ne s'agissait pas d'une églogue, semble fondé sur le constat du non-respect des lieux communs du genre. Iriarte avait volontairement opté pour un modèle poétique rénové et avait donc sciemment abandonné le cadre formel et la thématique propres à ce type de composition. Des motivations plus politiques que littéraires pourraient expliquer cette attitude novatrice. En effet, l'épreuve proposée par l'Académie se situait, comme nous l'avons montré dans un travail précédent, à un moment où les dirigeants éclairés de l'Espagne consacraient une partie

¹⁵Voir M. Marti, *Ville et campagne dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, Saint Étienne, Cahiers du GRIAS, 1997, chapitre 8.

¹⁶Ce sont les termes employés par l'auteur dans le résumé qui ouvre l'églogue : « [Albano] le hace primero una pintura poética del campo, y pasando después a razones de evidencia física y moral [...] » dans *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 1952-53, BAE, t. 63, p. 44b.

¹⁷Cité par F. Lopez, *Juan Pablo Forner et la crise de conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Bordeaux, 1976, p 279.

de leurs efforts à essayer de développer l'agriculture¹⁸. Ce projet général avait engendré une abondante littérature sur le sujet. Ces écrits soulignaient, entre autres choses, qu'il fallait valoriser l'image du travail agricole pour freiner l'exode rural. Ce fut sans aucun doute ces circonstances plus économiques et politiques que littéraires, qui influencèrent notre poète. Iriarte justifia son refus des lieux communs de la pastorale de deux façons. Sur le plan littéraire, cet héritage était condamné dans la composition même au nom de la vraisemblance et de la persuasion. Sileno considère que ce ne sont que des « fictions ensorceleuses » et de « pompeuses descriptions, engendrées par la fantaisie ». Par ailleurs, dans une *Réflexion sur l'églogue Batilo*, Iriarte légitima sa démarche sur le plan idéologique. Il critiqua le style et la thématique de la composition de son adversaire. Il lui reprocha d'abord d'avoir fait l'éloge de la vie pastorale et non de la vie champêtre. Il estimait ensuite que l'absence de doctrine politique et morale était plus dommageable encore, car elle débouchait sur un éloge de l'oisiveté de la vie des bergers. Une attitude condamnable, au nom des principes moraux de l'époque : c'était oublier la digne fatigue du laboureur et omettre de promouvoir l'amour du travail¹⁹. Ainsi, le lieu commun ne fut pas seulement l'objet d'un débat littéraire. Il pouvait, lorsque l'occasion s'en présentait, être au centre d'un débat plus idéologique.

Du point de vue esthétique, il est tout aussi remarquable de constater qu'Iriarte avait remis en cause les lieux communs qui régissaient la poésie pastorale au moment même où elle était l'objet d'un réel engouement²⁰. Le cas de l'églogue étudiée est là pour le prouver, mais aussi l'ensemble de l'œuvre de notre poète. Ses pièces pastorales très peu nombreuses et laissent largement place à la thématique affective plutôt qu'aux bergers. De plus, il écrivit un long poème parodique, « El apretón », qui transformait la nature idéalisée et mythique des origines de la pastorale en lieu d'aisance pour un citoyen victime de diarrhées²¹.

L'œuvre de T. de Iriarte révèle une préoccupation et une réflexion d'une grande clairvoyance sur le lieu commun. Cette réflexion s'insère dans la problématique, plus vaste et propre à son époque, sur les rapports entre imitation et invention. Bien qu'Iriarte semble pencher plutôt en faveur de l'invention, il ne renie pas pour autant l'héritage de la tradition.

¹⁸M. Martí, *Op. cit.*, chapitres 5 et 6.

¹⁹B. Navarro González, dans Tomás de Iriarte, *Poesías*, prólogo y notas de..., Madrid, Espasa Calpe, 1963, Clásicos Castellanos p. XXXI.

²⁰F. Rodríguez de la Flor, « Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca », *Anales de literatura española*, 1983, vol. 2, p. 133-153.

²¹Voir notre travail, M. Martí, *Op. cit.*, p. 239.

Mais l'attitude vis-à-vis de cet héritage est critique. Pour lui, il ne saurait être question de vénération, comme dans la fable « La abeja y los zánganos » où les faux-bourçons adorent une abeille momifiée, à l'image des auteurs dépourvus d'originalité, qui ne peuvent qu'admirer le savoir-faire des défunts. Cependant, l'imitation reste indispensable, à condition que les lieux communs soient en accord avec les aspirations de l'époque et qu'ils ne véhiculent pas des valeurs d'un autre temps. C'est en ce sens qu'Iriarte pourrait être considéré comme un auteur qui a exploré et mis en évidence les limites du classicisme et du concept d'imitation fondé sur le lieu commun. Son œuvre est sans aucun doute représentative des changements qui sont en train de s'opérer dans les mentalités et qui sont aussi reflétés par les théoriciens de la littérature. Une nouvelle conception de la poésie est en train d'apparaître. Elle met en avant l'originalité, l'imagination et l'individualité du créateur mais il serait faux d'y voir un romantisme avant la lettre. Il s'agit bien d'un néoclassicisme qui revendique à la fois la continuité de la tradition littéraire à travers le lieu commun et sa compatibilité avec la nouveauté.

BIBLIOGRAPHIE

- AGUILAR PIÑAL Francisco,
 —*Bibliografía de los autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-1995, 8 tomes.
 —*Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta-CSIC, 1996.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS Joaquín, « Del pasado al presente, sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español », *Nueva revista de filología hispánica*, XXXVIII, 1990, p. 219-245.
- AMMOSSY Ruth, HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997.
- CHECA BELTRAN José,
 —« Acción humana, prosa frente a verso, retractatio : tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII », *Castilla*, 15, 1990, p. 53-67.
 —« El concepto de imitación de la naturaleza en las poéticas españolas del siglo XVIII », *Anales de literatura española*, 7, 1991, p. 27-48.
 —« Poesía lírica y teoría poética en el siglo XVIII », *La poesía del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1992, Historia de la literatura española n°26.
- CHECA José, RIOS José Antonio, VALLEJO Irene, *La poesía del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1992, Historia de la literatura española n°26.
- CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1956.
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, UGE, 1984, Coll. 10/18.
- IRIARTE Tomás de,

—*Poesías*, prólogo y notas de Berto Navarro González, Madrid, Espasa Calpe, 1963, Clásicos Castellanos.

—*Fábulas literarias*, edición de Ángel L. Prieto de Paula, Madrid, Cátedra, 1992.

JOVELLANOS Gaspar Melchor de, *Curso de humanidades castellanias*, “Lecciones de poética”, [1787], Madrid, Atlas, 1953, BAE, t. 46.

LOPEZ François, *Juan Pablo Forner et la crise de conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Bordeaux, 1976.

LUZAN Ignacio de, *La Poética*, ediciones de 1737 y 1789, Madrid, Cátedra, 1974.

MARCHESE Angelo, FORADELLAS Joaquín (trad.), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994.

MARTI Marc, *Ville et campagne dans l’Espagne des Lumières, 1746-1808*, Saint Étienne, Cahiers du GRIAS, 1997.

Poetas líricos del siglo XVIII, Madrid, Atlas, 1952-53, BAE, t. 63.

RODRIGUEZ DE LA FLOR Fernando, « Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca », *Anales de literatura española*, 1983, vol. 2, p. 133-153.

RUSSEL Peter Sebold,

—*El rapto de la mente, poética y poesía dieciochescas*, Barcelona, Anthropos, 1989 (1ère éd. 1970).

—« Definición del neoclasicismo español » dans Guillermo Carnero (coord.) *Historia de la literatura española, siglo XVIII*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, t. 1, p. 139-208.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reino de Carlos III*, Madrid, Gredos, ed. fac-simil, [1789], 1969, t.VI. Article « Yriarte », p. 191-223.