



HAL
open science

L'assonance en -i et les arabismes dans les romances 32, 44 et 66 de Gongora: questions de motivation et lecture analogique.

Dominique Neyrod

► **To cite this version:**

Dominique Neyrod. L'assonance en -i et les arabismes dans les romances 32, 44 et 66 de Gongora: questions de motivation et lecture analogique.. XIème Colloque International de Linguistique ibéro-romane, Oct 2006, Paris, France. hal-02022483

HAL Id: hal-02022483

<https://hal.science/hal-02022483v1>

Submitted on 18 Feb 2019

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.

Aspects actuels de la linguistique ibéro-romane

Actes du XI^e Colloque international
de Linguistique ibéro-romane

Université Paris 13 - Campus de Villetaneuse
du 5 au 7 octobre 2006

Textes réunis et présentés
par Ariane Desporte
et Gilbert Fabre

*Ouvrage publié avec le concours du Conseil scientifique,
du Centre d'Analyse du Discours
et du laboratoire Lexiques, Dictionnaires, Informatique
de l'Université Paris 13.*



© Limoges, Lambert-Lucas, 2010

ISSN en cours

ISBN 978-2-35935-010-4

L'assonance en *-i* et les arabismes dans les romances 32, 44 et 66 de Góngora : questions de motivation et lecture analogique

Dominique NEYROD

Université du Maine

Les romances ¹ n° 32 (*Dejad los libros ahora*, 1590), 44 (*Quién es aquel caballero*, 1597) et 66 (*Cloris el más bello grano*, 1611) présentent une assonance en *-i* final. C'est une particularité rare dans le *romancero* de Góngora, car elle concerne seulement ces trois pièces, ainsi que le n° 2 (*Los rayos le cuenta el sol*, 1580), et une partie du 62 (*Apose el caballero*, 1610). On la trouve également dans les vers 2258 à 2485 de *Las firmezas de Isabela*. Ce type d'assonance est également très peu représenté chez les autres auteurs du Siècle d'or, de même que dans le *Romancero Viejo*.

Cette assonance est fournie par la présence à la rime de nombreux arabismes, ce qui constitue une deuxième particularité. En effet, dans d'autres romances en *-i*, – rares comme nous l'avons dit – l'assonance est fournie en majeure partie par diverses formes des verbes en *-ir* ou par des adverbes (*ahí, aquí, allí*) ou encore d'autres mots grammaticaux ². Les arabismes figurant à la rime dans les romances de Góngora sont, en dehors des toponymes, les mots suivants : *adalid, alguacil, alhelí, bocací, borceguí, candil, carmesí, celemín, cenit, ceutí, Cid, guadamecí, jazmín, maravedí, marfil, neblí, tahalí, toronjil, turquí, sofí*. Mais beaucoup d'autres mots, tels que *gentil, florín, subtil, rubí, abril, botín, faldellín, jardín, orín, mastín*, etc., qui ne sont pas des arabismes, contribuent à donner à la langue de ces poèmes sa couleur particulière.

Enfin, les romances 32, 44, 66, ainsi que le fragment cité des *Firmezas* appartiennent à la veine burlesque du poète. C'est là encore une particularité que ne partagent pas d'autres romances en *-i* du *Romancero Viejo* ou *Nuevo*. Les romances 2 et 62 de Góngora comportent bien des arabismes à la rime mais ne sont pas burlesques, pas plus que le *romance* de Quevedo intitulé *Censura costumbres y las propiedades de algunas naciones* ³.

Ma réflexion a donc pris en compte la contiguïté de ces trois phénomènes pour tenter d'en éclairer la signification. C'est ainsi que les questions relatives à la motivation sont apparues à tous les niveaux d'analyse : phonique, stylistique, poétique, et discursif. Au cours de mon travail, les concepts d'antériorité et d'ultériorité se sont imposés à moi comme un outil efficace d'analyse et d'interprétation.

1. J'utilise l'édition de Antonio Carreño (2000).
2. À titre d'exemple, on notera que dans le *Romancero Viejo* de romances *fronterizos*, seule une pièce (*Cercada tiene a Baeza*) est assonancée en *-i*, principalement grâce à l'emploi de verbes en *-ir* à l'infinitif (v. Correa 1999 : 113-114). Même remarque à propos d'un *romance* de Quevedo intitulé *El Cid acredita su valor contra los cobardes* (dans Quevedo 1960), où l'assonance en *-i* est fournie en grande partie par des verbes en *-ir* à diverses formes (*sofrir, oíd, mentís*, etc.) et où apparaît à la rime un seul arabisme, et encore s'agit-il du mot *Cid* !
3. Dans Quevedo (1960). Ce *romance* présente à la rime presque tous les arabismes relevés dans les pièces de Góngora : *alguacil, candil, neblí, carmesí, borceguí, Cid, cenit, sofí, maravedí, celemín*, etc.

1.

L'étude de la motivation stylistique doit prendre en compte la réflexion générale sur la motivation phonique du signe linguistique, la modalité lyrique des œuvres considérées et la spécificité du discours poétique par rapport au discours ordinaire. La motivation phonique se situe au niveau général des significations symboliques et métaphoriques du son [i]. Celles-ci se construisent toujours au sein d'une opposition différentielle.

Ainsi, par opposition aux voyelles postérieures, /i/, voyelle antérieure, est associée au clair, au léger, à l'anguleux, au plaisant, au joyeux. Ces associations métaphoriques sont fondées sur des réalités acoustiques ou articulatoires : ainsi, les voyelles antérieures dotées d'une fréquence acoustique élevée apparaissent « claires » ou « aiguës » et la faible intensité de /i/ la désigne comme « légère » ; /i/ apparaît comme « mince » et « agile », et les voyelles antérieures de façon générale comme plus « fines » et plus « distinguées » que les postérieures en raison de leurs caractéristiques articulatoires⁴.

Les différentes modalités lyriques sont liées le plus souvent à la sonorité de l'assonance. Les pièces burlesques⁵ de Góngora présentent différents types d'assonance au nombre desquels «el sonido agudo en -i es el menos frecuente» (Carreño 2000 : 33). Les quelques auteurs modernes qui ont noté la spécificité de l'assonance en -i dans les *romances* considérés s'accordent pour dire qu'elle s'ajoute au caractère burlesque des pièces ou même qu'elle le met en relief. Ainsi, Pérez écrit à propos du *romance* 32 : [...] «La acentuación de la vocal final en -i, verso por medio, sumada al carácter burlesco del poema es francamente juguetona. Da la impresión de que el poeta no supiera como zafarse de la rima que adoptó al comienzo» (1964 : 16, n. 8). Et pour Carreño (2000), «la asonancia aguda en -i destaca la incongruencia de los elementos humorísticos adoptados para narrar el acaecer de personajes pastoriles, presente, por ejemplo, en el *romance* 66». Ainsi, les significations métaphoriques de /i/, associé au léger, au plaisant, au joyeux, à l'agile, sont en accord avec la modalité burlesque. L'on se situe à ce niveau d'analyse dans la tradition du symbolisme phonétique à l'usage de la poésie, qui était d'ailleurs à l'honneur au début du XVII^e siècle.

« [...] Fondamentalement, le son n'est pas un élément de signification, mais de communication de la dynamique articulatoire entre interlocuteurs » (Toussaint : 2003 : 340). Il est le résultat et l'indice d'un positionnement ou d'une gestuelle articulatoire qui délivrent par analogie des significations. Les diverses significations que nous venons d'évoquer sont en lien avec une signification première, la petitesse, analogique d'une caractéristique articulatoire de /i/ : son aperture minimale (v. Toussaint 1983 : 49).

Dans l'optique d'une dynamique articulatoire, (et non d'une définition statique des points d'articulation) /i/ peut être défini comme un ultérieur de /o/ (et de /u/) car le point d'articulation passe de /o/ et /u/ à /i/ par élongation maximale de la langue (Toussaint 2003). La signification analogique de cet autre paramètre articulatoire de /i/, l'ultériorité, dans son rapport dialectique avec l'antériorité, s'est révélée un

4. Sur ces questions, voir Fónagy (1980).

5. La définition du burlesque dans ses rapports avec la satire et la parodie ne va pas de soi. On pourra consulter à ce sujet Jammes (1967 : 145-222) et Arellano Ayuso (2003 : 20-31 et 227-254). Je retiendrai simplement ici que le burlesque est une modalité à visée divertissante et que, selon Jammes (1959 : 33), il « est essentiellement la parodie d'une œuvre ou d'un genre – sérieux » dont il est la négation, que « c'est un genre second [...] n'existant que par référence à des œuvres antérieures [...] ».

précieux instrument de lecture de nos romances. En effet, si l'on accepte le caractère analogique du signe, un signifiant ultérieur, dans un cadre donné, correspond à un signifié ultérieur.

Maurice Toussaint donne entre autres exemples celui de l'italien *lupo* (sg.), *lupi* (pl.) : un signifié ultérieur (le pluriel, ultérieur du singulier) correspond à un signifiant ultérieur (/i/, ultérieur de /o/). Il est intéressant de constater que la même analogie fonctionne en arabe : le -i final marque en effet le complément de nom ou le complément prépositionnel, c'est-à-dire un nom en état de dépendance, autrement dit un ultérieur⁶. Une partie des arabismes de mon corpus illustre un autre cas du même fonctionnement analogique : les mots *carmesi*, *ceuti*, *maravedí*, *guadamecí*, *neblí*, *turquí*, *sofí* sont tous des adaptations au castillan, avec certaines altérations phonétiques, d'un type morphologique arabe connu comme nom-adjectif de relation (*nisba* chez les grammairiens arabes). C'est une formation dérivée par le suffixe -i à partir d'une base nominale, qui marque l'origine, l'appartenance, familiale, tribale, régionale, ou toute sorte de relation avec le nom-base et produit donc des signifiés marqués par l'ultériorité⁷.

Un signifié ultérieur se caractérise, semble-t-il, par le fait qu'il signifie un dépassement, un au-delà du signifié-base. Dans le cas de nos romances, ce dépassement se manifeste de prime abord comme une déviance, une discordance, un écart par rapport à une norme qui est son antérieur. La « norme » phonique du castillan, sa couleur habituelle est représentée par les sons finaux graves ([a], [o]) ; le son final [i], qui s'écarte de cette norme ne peut en être qu'un ultérieur.

Quant à la veine burlesque, qui inclut la parodie et la satire, elle peut parfaitement être entendue comme le signifié de ce signifiant ultérieur, puisqu'elle s'exerce toujours aux dépens d'un modèle qui est son antérieur. C'est d'ailleurs presque en ces termes que s'exprime Carreño, qui écrit :

Caracteriza a la parodia el degradar ridículamente un tópico consagrado, una convención. Conlleva una acción mimética: el nuevo texto copia, imita, alude o asocia, ridiculizando, los elementos del texto previo, reconocido éste como canónico. [...] la parodia recrea un viejo modelo. (2000 : 53)

On soulignera bien sûr que *tópico*, *convención*, *previo*, *canónico*, *modelo*, ne sont que différentes manières de dire l'antérieur ; la parodie est son ultérieur en ce qu'elle constitue un « après » chronologique, mais aussi parce qu'elle est dépendante de lui, et enfin parce que, sur le plan des significations, elle le dépasse.

C'est aussi comme sonorité poétique qu'il faut envisager le -i final, dans l'opposition entre discours poétique et discours ordinaire. Alors que le discours ordinaire est caractérisé par la variété des sonorités, atteignant ainsi son but communicatif, le discours poétique s'appuie sur une fréquence anormale de sons identiques, apparaissant ainsi comme un ultérieur, par rapport à une norme – la variété sonore – et en tant que dépassement quantitatif, de cet antérieur qu'est le

6. Le grand maître andalou Ibn al-'Arabi (XIII^e siècle) suit une démarche analogique lorsqu'il écrit dans son traité sur l'interprétation des lettres : « Comme il (= l'envoyé humain) se trouve dans le monde inférieur, le monde du corps et de la composition, nous lui réservons le *yá* déficient, précédé de la voyelle *i*, et marquant l'abaissement ». (1997 : 260). Il faut préciser que le *yá* déficient est le graphème marquant la présence du /i/ long (les voyelles brèves n'étant généralement pas graphiées en arabe). Ce que les traducteurs interprètent de la façon suivante : « Le cas marqué par la voyelle -i ou -í (suivie d'un *yá*) est celui du complément de nom ou du nom régi par une préposition, donc un nom en état de dépendance [...] » (*ibid.* : 277).
7. Ainsi, *ceuti* : originaire de Ceuta, *guadamecí* : fait à Gadames ou provenant de cette ville, *sofí* : portant le « suf », un habit de laine grossière que portaient les membres de confréries religieuses, etc.

discours ordinaire. « Personne ne songe à parler de sonorité poétique, écrit Kibédi Varga, là où la fréquence de certains sons – clairs, sombres, etc. – n'est pas exceptionnellement élevée, susceptible d'attirer et d'arrêter l'attention du lecteur » (1977 : 113). Il fait également remarquer que l'excès de la répétition sonore, ainsi que la rime surprenante (comme dans le cas de nos *romances*) suscitent souvent un effet comique.

Le discours poétique est également caractérisé par ce que Kibédi Varga appelle le « facteur d'étrangeté », qui est lui aussi, au niveau lexical cette fois, un ultérieur d'une norme fixée par l'usage courant qui est son antérieur. « Le lecteur, écrit-il, sera particulièrement sensible aux effets sonores d'un vers dans lequel des mots insolites ou incompréhensibles participent à ces effets [...] » (*ibid.* : 122). Pour lui, l'étrangeté du mot va de pair avec les associations, les résonances qu'il éveille dans la conscience du lecteur / auditeur. Ceci nous amène à envisager maintenant la signification des arabismes relevés à la rime, non plus seulement en raison de leur voyelle finale *-i*, mais précisément en leur qualité d'arabismes, et donc de considérer leur réception.

2.

On le sait, ce ne sont pas les arabismes qui représentent un facteur d'étrangeté dans la poésie de Góngora, mais les latinismes étymologiques et syntaxiques, qu'on ne trouve d'ailleurs pas dans ses pièces burlesques. Les commentateurs contemporains du poète⁸ ont réservé leur énergie et leur ingéniosité à l'élucidation de ces latinismes, montrant ainsi que c'était là que se situait pour eux « l'insolite », « l'incompréhensible » dont parle Kibédi Varga.

Le grand souci des poètes de style élevé est d'éviter « le cours ordinaire du langage », lequel est caractérisé par sa syntaxe romane et par son lexique, hérité de la langue médiévale, où figurent entre autres de nombreux mots empruntés à l'arabe, qui renvoient à d'innombrables objets et réalités quotidiennes. Dans cette perspective, les concepts d'antériorité et d'ultériorité apparaissent à première vue renversés : l'arabisme considéré comme un mot du lexique commun devient un antérieur du latinisme qui se présente comme son ultérieur.

Cependant, antériorité et ultériorité doivent être considérés dans une perspective dynamique, comme les deux pôles d'une tension vers le sens et la communication du sens. À propos des *Soledades*, Robert Jammes parle de « una especie de palingenesis del lenguaje que parece restituirlo a una mítica edad de oro » et suivant lui aussi un raisonnement analogique, il fait de cette réalité linguistique le signifiant du signifié du poème : le retour à un âge d'or mythique⁹. Et sur le plan de la langue elle-même,

8. « Les commentaires connus des œuvres de Góngora, qu'ils soient imprimés ou manuscrits, concernent presque exclusivement sa poésie en hendécasyllabes [...] on ne connaît pas de commentaires aux *Létrillas*, ni aux *Décimas*, pas plus d'ailleurs qu'aux *Romances*, mis à part celui de Pyrame et Thisbé [...] », écrit Jammes (1959 : 16). Dans la division traditionnelle de l'œuvre du poète, ces pièces constituaient « une partie claire, facile, écrite en vers courts, et qui n'aurait nul besoin de commentaire » (*ibid.*). Il existe cependant un copieux commentaire du *romance* 66, présenté partiellement par Jammes (1959), mais qui n'accorde apparemment aucune place à l'assonance en *-i* ni aux arabismes.

9. Il est intéressant de voir la citation complète : « ...es posible discernir una correspondencia entre esta VUELTA A UNA LENGUA PRIMITIVA y el ideal de las *Soledades*: un poco como si esta especie de palingenesis del lenguaje, que parece restituirlo a una mítica edad de oro, fuera, EN EL VOCABULARIO, LA REALIZACIÓN de los ensueños que inspiran el «¡Oh bienaventurado/albergue a cualquier hora!». (Jammes 1994 : 108). Les expressions soulignées par moi mettent l'accent sur la tension vers l'antérieur de la langue des *Soledades*, et sur le rapport entre signifiant et signifié du poème.

la recherche du latinisme, le retour au sens étymologique des mots castillans hérités du latin est bien une tension vers une antériorité de la langue, et même une antériorité à la langue, dont la formation progressive, avec ses divers emprunts, notamment à l'arabe, constitue un ultérieur.

Une même tension vers une antériorité plus ou moins mythique de la langue se retrouve chez Covarrubias, avec un corollaire qui est l'effacement, le plus souvent, des étymons arabes au profit d'étymons grecs ou latins, mais surtout hébreux. Le mot *alguacil* fournit un exemple tout à fait amusant de cette tendance. Covarrubias commence par citer plusieurs témoignages de l'origine arabe de ce mot :

La ley 20, tit. 9, partida 2, dice así: Alguacil llaman en arábigo aquel que ha de prender e de justiciar los homes en la Corte del Rey [...]. El padre Guadix dice que está el vocablo corrompido de al guazir que vale ministro de justicia [...]. Diego de Urrea dice lo mismo, que alguacil es ministro de justicia [...]. Y porque el sonido desta etimología no cuadrará a todos, advierte el mismo Urrea que todos los nombres que empiezan *gua* los árabes los pronuncian por *wa*, con la *wau* de los hebreos, pero los moriscos de España la pronuncian *gua*, de modo que por *al wasil*, dicen *al guasil*.

Et de conclure tranquillement :

Sin perjuicio de lo dicho, porque doy gran crédito a Diego de Urrea, podríamos decir que *alguacil* es hebreo, del verbo *gaçal*, *rapere*, porque echa mano del delincuente.

3.

La question de la réception des arabismes est incontournable dans le cas qui nous occupe et se pose en ces termes : l'assonance en -i et la présence à la rime de nombreux arabismes et de mots présentant la même couleur sonore dans ces œuvres burlesques de Góngora peut-elle revêtir une signification autre que stylistique ? Y a-t-il, incrusté dans le discours de l'énonciateur burlesque, un autre discours, celui du poète-énonciateur¹⁰, inspiré par le contexte social et culturel qui l'entoure ?

De toute évidence, le regard de Góngora¹¹ sur l'héritage social et culturel arabe n'est pas indifférent. Il s'exprime littérairement à travers l'évolution qu'il a fait subir au *romance morisco*, type traditionnel correspondant à une modalité lyrique grave, élevée, qu'il détourne et parodie cruellement dans le *romance 21 (Triste pisa y afligido)*, qui met en scène les adieux du *moro Zulema*, exilé par son prince, et de sa dame Balaja. Zulema est décrit de la façon la plus caricaturale et la plus grossière : il est «arrocinado de cara y carigordo de piernas», «más gemidor que el eje de una carreta» ; il pleure, et l'énonciateur burlesque de commenter : «Tanto llora el hideputa, / que si el año de la seca/ llorara en dos hazas mías, / acudiera a dos hanegas». À propos de ce *romance*, Carreño écrit : «La burla [...] contrasta radicalmente el encanto de una realidad literaria en evidente contradicción: la del morisco ganapán, desdeñado por vencido, discriminado por sus costumbres, finalmente desterrado. [...] Al idealizado [...] moro galante [...] asentado por una rica convención literaria, contrasta Góngora la realidad social y cotidiana de esta figura, señalando su vacío referencial» (2000 : 51 et 59).

10. Voir l'importance de cette distinction pour l'élucidation et l'interprétation des œuvres burlesques dans Arellano Ayuso (2003 : 27-30).

11. Si l'on en croit Alfonso Reyes (1910 : 108-109), par son esthétique des sonorités et des couleurs, Góngora serait lui-même dépositaire de l'héritage poétique arabe : «Su alma cordobesa, écrit-il. le dió la primera sustancia de sus poesías, adonde ya los ruidos y los colores del mundo –patrimonio éste heredado tal vez á la ardiente inspiración de los árabes– buscan sus más elocuentes formas [...]». Ce n'est pas ici le lieu de discuter ce point de vue qui, bien qu'exprimé de façon vague et sans argumentation, pourrait n'être pas dépourvu de fondements.

Le discours critique du poète-énonciateur ne fait aucun doute. Il concerne la réalité sociale contemporaine mais se double d'une mise en perspective de la réalité passée dans ces vers du même *romance* :

No lleva por la marlota
bordada cifra, ni empresa
en el campo de la adarga,
ni en la banderilla letra
porque es el moro idiota,
y no ha tenido poeta
de los sastres de este tiempo
cuyas plumas son tijeras.

El moro est devenu un homme illettré, un homme du peuple sans éducation, et les ciseaux des tailleurs morisques ont remplacé la plume des poètes arabes¹². D'autres passages du même *romance* mettent l'accent sur le passé glorieux des arabes, en contraste avec une décadence soulignée par la tonalité burlesque : «Piensos se da, de memorias, rumiando glorias y penas, como rábanos mi mula, y una mona berenjenas». On le voit, la dialectique de l'antérieur et de l'ultérieur joue encore pleinement sur ce terrain, celui des réalités historiques et sociales¹³.

Il apparaît ainsi justifié de voir, dans la conjonction de l'assonance en *-i*¹⁴, des arabismes et de la modalité burlesque, un *concepto* d'une élaboration supérieure. Cet «acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (Gracián [1648] 1969) produit ici un discours sur la réalité historique et sociale, qui prend en compte des paramètres fondamentaux de la question : éclat de la culture arabe à travers sa poésie (dont la rime en *-i* constitue une métonymie), décadence historique, culturelle et sociale qui fait entrer l'héritage arabe dans le champ du populaire où évoluent l'argument et partiellement la langue de ces *romances*, tension permanente à tous les niveaux de l'expression entre un antérieur et un ultérieur.

J'apporterai à cette étude une conclusion portant sur la part de l'héritage arabe dans la langue et la culture espagnoles.

La lecture qui vient d'être proposée a fait apparaître deux significations – petitesse et ultériorité – analogiques de deux paramètres articulatoires de /i/ – aperture minimale et élongation maximale. Ainsi, dans le contexte particulier de ces œuvres, les arabismes en *-i* constituent comme une figure de l'abaissement et du déclin : « le /i/ dit que le *moro* a été abaissé au rang du *morisco*. Socialement, culturellement, ce qui fut grand est devenu petit. »¹⁵

Paradoxalement, une telle lecture invite à une considérable réévaluation de la part de l'héritage de la langue arabe dans la réalité linguistique et culturelle

12. Carreño (2000 : 247) donne une toute autre interprétation de ces vers.

13. Et si l'on considère l'opposition lexicale *moro* / *morisco*, on constate que *morisco*, mot dérivé par suffixation de *moro*, est un signifiant ultérieur pour un signifié ultérieur sur les plans chronologique, historique et social.

14. Pour mieux comprendre sa connotation, il faut savoir que la poésie arabe classique, à partir de laquelle s'est développée la poésie arabe andalouse, est construite sur une rime unique, et que statistiquement, la rime en *-i* est de loin la plus fréquente. V. Bencheikh (1989 : 172). Je reproduis pour illustrer mon propos quatre vers d'un poème d'Abû Tammâm, cité par ce même auteur (185) : fi matlabin aw mahrabin aw raghatin / aw rahbatin aw mawkabin aw faylaql... / Tâmikihî nahdihî mudâhalihî / malmûmihî muhza'illihî agudih...

15. Communication personnelle (6 février 2007) de Maurice Toussaint, que je remercie vivement pour sa lecture critique de ce travail et pour ses précieuses remarques et suggestions.

espagnoles. Cet héritage est généralement limité à un simple « apport » de quelques milliers de lexèmes, ces arabismes qui font l'objet, depuis le XIX^e siècle, d'une laborieuse comptabilité. C'est oublier toute la dimension discursive ! Ici, comme on vient de le montrer, la langue arabe est un élément constitutif, et même moteur, de l'élaboration de la pensée et du discours ; elle est aussi intimement associée au populaire et de ce fait, au même titre que l'héritage latin, elle est une part authentique et indissociable de la réalité de la langue espagnole¹⁶.

Références bibliographiques

- IBN AL-'ARABÎ, 1997, *Les Illuminations de La Mecque*, Paris, Albin Michel.
- ARELLANO AYUSO Ignacio (ed.), [1984] 2003, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Iberoamericana.
- BENCHEIKH Jamel Eddine, 1989, *Poétique arabe*, Paris, Gallimard.
- CARREÑO Antonio (ed.), 2000, *Luis de Góngora, Romances*, Madrid, Cátedra.
- CORREA Pedro (ed.), 1999, *Romances fronterizos*, Granada, Universidad de Granada.
- COVARRUBIAS Sebastián de, [1605] 1984, *Tesoro de la lengua castellana o Española*, Madrid, Ediciones Turner.
- FÓNAGY Ivan, 1980, *La Métaphore en phonétique*, Paris, Didier.
- GRACIÁN Baltasar, [1648] 1969, *Agudezas y arte de ingenio*, Madrid, Castalia.
- JAMMES Robert, 1959, « Le Romance *Cloris el más bello grano* de Góngora », *Les langues néo-latines* 151, p. 17-36.
- JAMMES Robert, 1967, *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de Bordeaux, p. 145-222.
- JAMMES Robert (ed.), 1980, *Luis de Góngora, Letrillas*, Madrid, Castalia.
- JAMMES Robert (ed.), 1994, *Luis de Góngora, Soledades*, Madrid, Castalia.
- KIBÉDI VARGA Áron, 1977, *Les Constantes du poème*, Paris, Picard.
- PÉREZ Carlos Alberto, 1964, « Juegos de palabras y formas de engaño en la poesía de Don Luis de Góngora » (Primera parte), *Hispanófila* 2, p. 5-47.
- QUEVEDO Francisco de, 1960, *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- REYES Alfonso, 1910, « Sobre la estética de Góngora », en *Cuestiones estéticas*, Paris, p. 91-132.
- TOUSSAINT Maurice, 1983, *Contre l'arbitraire du signe*, Paris, Didier.
- TOUSSAINT Maurice, 2003, « Analogiques », *Cahiers de linguistique analogique* 1, p. 331-350.

16. Une prochaine étude explorera diverses figures de la présence de l'héritage arabe dans la langue espagnole et dans ses discours : le « refoulement », illustré par exemple par Covarrubias, « l'invective » chère à Quevedo, la « fusion » qui s'opère dans ces romances de Góngora, mais aussi dans d'autres types de discours.