



HAL
open science

” La mimesis de la parole dans *La Celestina* : une approche linguistique de l’oralité ”

Marta López Izquierdo

► To cite this version:

Marta López Izquierdo. ” La mimesis de la parole dans *La Celestina* : une approche linguistique de l’oralité ”. Svetlana Loutchitskaya et Marie-Christine Varol (éds.). *Homo Legens. Styles et pratiques de lecture: Analyses comparées des traditions orales et écrites au Moyen Âge*, Turnhout, p. 197 - 216, 2010. hal-01711074

HAL Id: hal-01711074

<https://hal.science/hal-01711074>

Submitted on 24 Oct 2018

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.

La *mimesis* de la parole dans *La Celestina*: une approche linguistique de l'oralité¹

MARTA LÓPEZ IZQUIERDO

Nous étudions dans ce travail les traces linguistiques de l'oralité dans *La Celestine*, œuvre dramatique écrite en castillan entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle. Nous analysons trois formes d'oralité : la vocalisation lors de la lecture à haute voix, l'écriture de dialogues de nature tantôt érudite tantôt conversationnelle et, finalement, le choix des registres de langue effectué par les auteurs. Par une association innovatrice de styles et de registres, se servant en même temps de la tradition rhétorique et de leur propre conscience comme locuteurs, les auteurs parviennent à une originale transposition littéraire de la parole, qui navigue entre oralité et écriture.

Introduction

La tragicomédie de Calixte et Mélibée, plus couramment connue sous le titre de *La Celestine*, est un texte dramatique en 21 actes, rédigé en deux phases successives (en 1499 et en 1502), par un auteur inconnu, pour le premier acte, et par Fernando de Rojas, pour la suite.² Elle raconte l'histoire du noble castil

¹ Cet article a été réalisé avec l'aide du Ministerio español de Ciencia e Innovación dans le cadre du projet *¿Existe un reajuste sintáctico en español clásico? Funciones sintácticas y cambios morfológicos y sintácticos en el período 1450-1726* (référence HUM2005-08119/FILO).

² L'élaboration textuelle de l'œuvre est complexe et a donné lieu à de nombreuses et diverses hypothèses. Selon l'édition de référence (*La Celestina : Tragicomedia de Calisto et Melibea*, éd. F.J. LOBERA, G. SERES, P. DIAZ-MAS, C. MOTA, Í.R. ARZALLUZ et F. RICO (Barcelona, 1999)), la première rédaction, vers 1500, était divisée en 16 actes et portait le titre

lan Calixte, épris de Mélibée, et comment il parvient à la séduire, avec l'aide de la vieille entremetteuse Célestine. Interviennent également les valets de Calixte, deux prostituées au service de Célestine, un mercenaire, la jeune et noble Mélibée, sa bonne et ses parents. C'est-à-dire, des personnages reflétant des positions sociales contrastées.

Le texte est composé exclusivement de dialogues : il n'y a aucune didascalie, aucune voix narrative à côté des voix des personnages (hormis le résumé initial de l'histoire et les rajouts postérieurs des éditeurs). Précisons néanmoins qu'un para-texte est présent avant et après la tragicomédie proprement dite.³ Par ailleurs, le texte était probablement destiné à être lu à haute voix par une ou plusieurs personnes devant un public restreint. On pense qu'elle n'a pas été représentée à son époque.

La Célestine est la première comédie humanistique écrite en langue vernaculaire. Cette forme de comédie privilégie un style 'naturel' et un intérêt pour la réalité quotidienne qui annonce les nouveaux intérêts de la Renaissance.⁴

L'oeuvre connut un énorme succès, ce fut un best-seller de son époque, avec 90 éditions connues entre 1500 et 1644, et plusieurs traductions en italien, allemand, français, anglais, néerlandais et même en latin. Elle est à l'origine

de *Comedia de Calisto y Melibea*. Elle est l'oeuvre d'un auteur inconnu pour le premier acte, et de Fernando de Rojas, pour la suite. Dans la deuxième rédaction, après 1502, le texte fut augmenté, il comptait alors 21 actes, et portait un nouveau titre : *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. L'auteur de ces modifications fut également Fernando de Rojas.

³ Avant le texte proprement dit : titre, sous-titres, premier prologue en forme de lettre ("L'auteur à un sien ami"), onze strophes en acrostiche qui révèlent le nom du deuxième auteur, Fernando de Rojas, deuxième prologue, argument. À la fin du texte : trois strophes de l'auteur au lecteur, en guise de conclusion, sept strophes du correcteur (Alonso de Proaza) au lecteur.

⁴ *Philologia* constitue sans doute la première comédie humanistique. Non conservée, on sait seulement qu'elle fut écrite en latin par Pétrarque avant 1330 et qu'elle servira d'inspiration pour une série de pièces dramatiques en latin, en particulier pendant la première moitié du XV^e siècle : *Paulus* de Pedro Pablo Vergerio, *Poliscena* (attribué à Leonardo Bruni), *Philogenia* d'Ugolino Pisan, *Dolos* d'auteur inconnu, *Poliodoros* de Giovanni di Vallatta ... Ces comédies se caractérisent par une grande liberté vis-à-vis des modèles classiques, au moins jusqu'à la moitié du XV^e siècle. Pour un état de la question à propos de ce genre, voir : A. STÄUBLE, "La commedia umanistica : Situazione della ricerca e aggiornamento bibliografico", in : *Parlar per lettere : Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale* (Rome, 1991), p. 145-157.

d'un nouveau genre qu'on a nommé 'la Célestinesque',⁵ qui se développa entre 1513 et le XVII^e siècle.

La présence de l'oralité dans *La Célestine* peut s'étudier à plusieurs niveaux linguistiques, selon qu'on prend en compte sa vocation de texte pour être lu à haute voix, sa nature dramatique et dialoguée, ou ses innovations dans l'utilisation de différents registres de langue. Cela suppose que nous nous arrêtions tout d'abord sur ce que le mot 'oralité' désigne d'un point de vue linguistique.

Oralité et linguistique

Le terme *oralité* renvoie en linguistique à des propriétés du message appartenant à plusieurs niveaux de la langue :⁶

1. Selon le moyen de transmission :

Le terme oralité est compris d'une façon restreinte pour désigner le canal ou le moyen de transmission. De manière générale, un message peut être transmis par un canal phonique ou graphique, c'est-à-dire, il peut être soit oral soit écrit. Ces deux moyens s'excluent mutuellement, mais il existe entre eux une relation de réversibilité : un message oral peut être reproduit à l'écrit et inversement.⁷

2. Selon le mode de discours :

⁵ Voici les principaux continuateurs de *La Célestine* : F. de Silva, *Segunda Celestina* (1534); G.G. de Toledo, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536); S. de Muñon, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia o Cuarta obra y tercera Celestina* (1542); S. Fernandez, *Tragedia Policiana*, 1547; J.R. Florian, *Comedia Florinea* (1554); Alonso Villegas Selvago, *Comedia Selvagia* (1554).

⁶ Pour cette typologie, nous suivons fondamentalement Wulf OESTERREICHER, "Lo hablado en lo escrito : Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología", in : *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, éd. T. KOTSCHI, W. OESTERREICHER et K. ZIMMERMANN (Francfort et Madrid, 1996), p. 317-340.

⁷ John LYONS parle à ce propos de "medium transferability", qu'il décrit ainsi : "it is possible to read aloud what is written and, conversely, to write down what is spoken ... In so far as language is independent, in this sense, of the medium in which language-signals are realized, we will say that language has the property of medium-transferability. This is a most important property – one to which far too little attention has been paid in general discussions of the nature of language" (*Language, Meaning and Context* (London, 1981), p. 12).

L'oralité peut désigner la manière dont un locuteur conçoit son message, organise l'information. Elle se caractérise alors par des traits scalaires, l'immédiateté *versus* la distance, la spontanéité *versus* la planification, qui les différencient de l'écrit. En fonction de ces deux types de paramètres, il est possible d'établir un *continuum* de types de discours, allant du plus immédiat et spontané (typique de l'oral) au plus distant et planifié (typique de l'écrit) :

conversation familière, spontanée



conversation téléphonique – lettre privée – consultation médicale –
table ronde – présentation personnelle – interview à un politicien –
interview publié – prêche – conférence universitaire – article de journal
– manuscrit d'une conférence – publication scientifique –



... code juridique

Il est à remarquer la présence de modes discursifs intermédiaires : l'écrit peu planifié (lettres privées), l'oral peu spontané (conférence universitaire). Dans les mots de Nencioni,⁸ le *scritto parlato* et le *parlato scritto*.

Lire ou écouter La Célestine

En tant que pièce écrite pour être lue à haute voix, c'est-à-dire, à être vocalisée, *La Célestine* participe pleinement de la réversibilité de moyen dont nous venons de parler. Des composantes para-verbales et non verbales, ou kinésiques,⁹ comme l'intonation, la gestuelle, la mimique, venaient s'ajouter sans doute dans la version 'vocalisée' du texte. Ainsi le laissent penser certaines des strophes ajoutées par Alonso de Proaza, éditeur de l'œuvre :

⁸ G. NENCIONI, "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", in : ID., *Di scritto e di parlato : Discorsi linguistici* (Bologna, 1983), p. 126-179.

⁹ F. POYATOS, "The morphological and functional approach to kinesics in the context of interaction and culture", *Semiotica* 20 (1977), 3/4, pp. 197-228.

...
*Pues mucho más puede tu lengua hazer,
lector, con la obra que aquí te refiero;
que a un corazón más duro que azero
bien la leyendo, harás liquescer.
Harás al que ama amar no querer,
harás no ser triste al triste penado,
al que es sin aviso harás avisado;
así que no es tanto las piedras mover.*

...
*Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes,
a vezes con gozo, esperança y passion.
A vezes ayrado, con gran turbación.
Finge, leyendo, mill artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón.¹⁰*

(Cél¹¹, Strophes d'Alonso de Proaza, v. 9-16, 25-32, p. 612-614).

D'après ces vers, le lecteur qui saura bien lire pourra émouvoir les cœurs les plus endurcis des auditeurs (*"lector, ... / a un corazón más duro que acero / bien la leyendo harás licuecer"*). Proaza va jusqu'à décrire les techniques pour une lecture réussie : parler entre les dents (*"hablar entre dientes"*), adopter l'intonation, la gestuelle adéquates à l'état d'âme du personnage (*"con gozo, esperanza y pasión; a veces airado, con gran turbación; llorando y riyendo en tiempo y sazón"*).

¹⁰ La traduction des passages cités de *La Célestine* dans notre travail est de Pierre HEUGAS, *La Célestine ou Tragi-comédie de Calixte et Mélibée* (Paris, 1963). (*"Mais ta langue peut encore bien plus, / Lecteur, avec le livre que je te présente ici. / Si tu lis bien, tu sauras amollir / Un coeur plus dur que l'acier. / Tu feras renoncer à l'amour celui que l'amour tourmente. / Tu rendras la gaité au malheureux en peine, / Et le malavisé tu le rendras avisé. / Tu le vois, c'est bien plus que de mouvoir les pierres. ... Si tu aimes, si tu veux, en lisant l'histoire de Calixte / Amener tes auditeurs à beaucoup d'attention / il faut que tu saches parler entre les dents, / Tantôt avec gaieté, espérance et passion, / Tantôt avec colère et grand désespoir. / Prends en lisant mille façons et manières. / Questionne et réponds par la bouche de tous, / Pleure et ris au bon moment"* (p. 521, 523).)

¹¹ Nous citons le texte en espagnol de *La Célestine* suivant l'édition : *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, éd. P.E. RUSSELL (Madrid, 1991) (*Cél.* dans notre article).

Selon Peter E. Russell,¹² la lecture se faisait devant un auditoire restreint et par un seul orateur, le *recitator*, qui imitait les voix des différents personnages et employait l'intonation, les gestes et les mimiques appropriés dans chaque situation. Un bref passage du prologue de l'auteur, Fernando de Rojas, semble évoquer ces séances de lecture :

Assí que, quando diez personas se juntaren a oyr esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer ...

Aussi, que dix personnes viennent à se réunir pour entendre cette comédie, en lesquelles il y a tant d'humeurs différentes comme il arrive toujours

(*Cél*, p. 201).

Cependant, *La Célestine* ne constitue pas en cela un cas exceptionnel à son époque. Frenk Margit souligne la très importante diffusion orale de la littérature en Espagne du Moyen Âge jusqu'au XVII^e siècle, et même au-delà, pour tout genre littéraire :¹³

Avant le XV^e siècle, les textes étaient lus à haute voix, récités après mémorisation, psalmodiés ou chantés; leur public était un public d'auditeurs, un 'auditoire'. Les manuscrits servaient à fixer les textes et à soutenir la lecture à haute voix, la mémorisation, le chant. ... Le XV^e siècle voit s'inaugurer le passage de la lecture orale-auditive à la lecture visuelle, telle que nous la connaissons aujourd'hui. Tout semble indiquer que ce changement s'est produit de manière très graduelle. Pendant plusieurs siècles, la lecture silencieuse coexistait avec l'ancien mode de réception, et il y a, encore aujourd'hui, en Espagne et en Amérique Latine, des endroits où l'on lit à haute voix dans les places, dans les réunions de famille, dans les usines de tabac, etc.¹⁴

¹² *Comedia o Tragicomedia*, p. 613, n. 2.

¹³ F. Margit recueille quelques passages du XVI^e siècle où il est fait allusion à la diffusion orale de *La Célestine* : "El [consejo] que mi tía Celestina... daba a Pármene nunca a mí se me olvidó desde la primera vez que le oí..." ("Le conseil que ma tante Célestine... donnait à Pármene, je ne l'ai jamais oublié dès que je l'ai entendu pour la première fois"), dans *Viaje de Turquía*; "ésta dicen ser la casa de nuestra madre Celestina, tan escuchada de los doctos", ("celle-ci, dit-on, est la maison de notre mère Célestine, si écoutée par les savants") de Bartolomé de Villalba, 1577; "... dando gusto al apetito **auditivo**" ("en faisant plaisir à l'appétit auditif"), de Villegas Selvago à propos de *La Célestine*. Voir : F. MARGIT, " 'Lectores y oidores' : La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", in : *Actas del Séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Rome, 1982), p. 101-123, à la page 108.

¹⁴ MARGIT, "Lectores y oidores", p. 103, 105, notre traduction.

Une question fondamentale surgit alors : quelle différence existait-il entre les textes écrits pour être lus en silence et ceux écrits pour être lus à haute voix ? Y avait-il une modalité de langue particulière à ceux derniers ? F. Margit pense que cette oralité se manifeste peut-être à travers certaines modalités de style et de structure, dont la présence et la nature peuvent varier d'un texte à un autre.

L'écriture de l'oralité présenterait ainsi une double dimension, associée au double processus linguistique de production et de réception de la parole (écrire la parole entendue, entendre la parole écrite).¹⁵ Dans les deux cas, l'écrivain fait appel à ses compétences linguistiques en tant que locuteur et allocutaire de la langue. Elle correspond au concept d'«oralité seconde», suivant Paul Zumthor.¹⁶

Dans le texte de *La Célestine*, certains éléments présentent la trace de cette vocation à l'oralité. Au moyen d'allusions, les personnages informent le futur *recitator* sur les gestes, l'intonation, les expressions dont il devra accompagner sa lecture. Ces allusions remplissent d'une certaine manière la fonction des didascalies, absentes en tant que telles de *La Célestine*,¹⁷ mais dont elles se distinguent parce qu'elles sont véhiculées par les voix mêmes des personnages.

Apparaissent ainsi décrits les gestes que font les personnages dans leurs dialogues, quand ils parlent ou quand ils écoutent, ou bien lorsqu'ils ne parviennent pas à s'exprimer à cause d'une forte émotion. La description de ces gestes contribue à la projection orale des dialogues et constitue un élément fondamental dans la construction du sens. Elle nous renseigne, en même temps, sur les codes para-verbaux utilisés à l'époque de *La Célestine*, comme les gestes traditionnels de deuil (s'arracher les cheveux, se griffer le visage, exemples 1 et 2, *infra*), sur les expressions informelles pour les désigner (*lobicos* 'gestes de colère', littéralement 'petits loups') et parfois aussi sur leur double interprétation possible. C'est le cas du verbe *santiguarse* ('se signer'), qui pouvait

¹⁵ Nous pouvons trouver un fonctionnement semblable dans d'autres genres et à une époque plus ancienne. À propos de la littérature exemplaire, Fernando Gómez Redondo écrit : "Cette poétique de la récitation insiste sur deux aspects liés à l'oralité propre de la lecture publique. D'un côté, les textes incluent des expressions qui montrent comment la littérature 's'entend', de l'autre, des expressions qui montrent comment le narrateur 'dit' l'écrit" (notre traduction). Voir : F.G. REDONDO, "Narradores y oyentes en la literatura ejemplar", in : *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, éd. J. PAREDES et P. GRACIA (Granada, 1998), p. 253-310.

¹⁶ L'oralité seconde "se recompose à partir de l'écriture au sein d'un milieu où celle-ci tend à exténuer les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire. ... [elle procède] d'une culture 'lettrée' où toute expression est marquée plus ou moins par la présence de l'écrit" (P. ZUMTHOR, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale* (Paris, 1984), p. 49).

¹⁷ Sur les passages de *La Célestine* ayant une fonction de didascalie, voir : L. DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires, 1962), p. 81-107.

exprimer la surprise extrême, comme dans l'exemple 3 ci-dessous,¹⁸ mais était aussi un geste de renforcement d'actes directifs d'engagement (serments, promesses, menaces).¹⁹ L'exemple 4 montre comment Pármeno utilise ce signe en même temps qu'il profère une menace sans que son maître Calixte l'entende (“*Pues mándote yo, desatinado, que tras ti vamos*” – “Mais c’est moi qui te l’assure, insensé, nous te suivrons”). Calixte n’ayant pas entendu les mots prononcés par Pármeno, interprète le geste comme un signe d’admiration face à l’habileté de Célestine. Cette même distance entre Calixte et ses valets est montrée une deuxième fois par l’interprétation décalée d’un geste, mais cette fois avec un effet comique plus prononcé (ex. 6) : *dar higas*, c’est-à-dire ‘soulever les poings fermés, avec le pouce entre l’index et le médium, en signe de mépris ou de moquerie,’ avec une forte valeur obscène,²⁰ peut être confondu par Calixte dans son étourdissement amoureux, avec le geste de lever les mains aux cieux, pour prier Dieu.

1. AREUSA : ... *No te messes, no te rascuñes ni maltrates*

Ne t’arrache pas les cheveux, ne te griffe pas. Ne te maltraite pas ainsi

(*Cél*, Acte 15, p. 522).

2. LUCRECIA : *Señora, no rasgues tu cara ni meses tus cabellos ... ¡Qué poco corazón es éste! Leuanta, por Dios ... Señora, señora, ¿no me oyes? No te amortezcas, por Dios ...*

¹⁸ “*Hacer una raya en el agua*” (“tracer une ligne dans l’eau”) est un proverbe exprimant également la surprise, en particulier lorsque la situation évoquée est considérée par le locuteur comme provisoire. Voir : RUSSELL, *Comedia o Tragicomedia*, p. 289, en note.

¹⁹ Le serment formel juridique s’accompagnait de gestes codifiés qui attestaient la bonne foi du prêteur du serment. Pour une étude des formes verbales et des marqueurs discursifs exprimant l’adhésion dans des actes d’engagement et sur les gestes pouvant les accompagner, voir : M. LÓPEZ IZQUIERDO, “Variaciones diafásicas y diastráticas en Castilla a finales de la Edad Media : Marcadores discursivos formados con el sustantivo *fe*”, in : *Lenguas, reinos y dialectos en la Edad Media ibérica: La construcción de la identidad: Homenaje a Ivan Ramón Lodares*, éd. J. ELVIRA *et al.* (Madrid et Frankfurt, 2008), p. 409-434.

²⁰ “*Higa* : Amulette avec laquelle les païens croyaient vainement pouvoir se libérer du charme et du mauvais œil, et qu’ils écartaient les maux que les envieux pouvaient faire, quand ils regardaient les personnes ou les choses. La figure consistait à montrer une main, le poing fermé, avec le pouce entre l’index et le médium. La signification et la représentation de cette figure sont celles d’une chose honteuse; cette figure était dédiée à Priape ...” (Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [1723] (Madrid, 1990), s.v. *higa*).

Ne meurtris pas ton visage, ne t'arrache pas les cheveux ... Quel manque de coeur est là! Lève-toi, pour l'amour du ciel ... Madame, madame, ne m'entends-tu pas? Ne t'évanouis pas, pour l'amour de Dieu

(*Cél*, Acte 19, p. 577).

3. *CELESTINA* : *¿Lobitos en tal gestic?*

Monsieur faisait sa mauvaise tête?

(*Cél*, Acte 1, p. 253).

4. *ELICIA*: *¿Santiguarme quiero, Sempronio! ¿Quiero hazer vna raya en el agua! ¿Qué nouedad es esta, venir oy acá dos vezes?*

Je peux faire le signe de la croix, Sempronio, les bras m'en tombent, quelle nouveauté est ceci, venir deux fois dans la journée

(*Cél*, Acte 3, p. 289).

5. *PÁRMENO* : *¡O sancta Maria! ¡Y qué rodeos busca este loco por huyr de nosotros, para poder llorar a su plazer con Celestina de gozo y por descubrirle mill secretos de su liuiano e desuariado apetito, por preguntar y responder seys vezes cada cosa, sin que esté presente quien le pueda dezir que es prolixo! Pues mándote yo, desatinado, que tras ti vamos.*

CALISTO : *Mirá, señora, qué fablar trae Pármeno, cómo se viene santiguando de oyr lo que has hecho con tu gran diligencia. Espantado está, por mi fe, señora Celestina. Otra vez se santigua.*

Par. O Sainte Marie! Quel détour cherche ce fou pour nous fuir, pour pouvoir pleurer tout son soûl avec Célestine, pour lui découvrir les mille secrets de son appétit impudique et aberrant, pour lui demander et lui répondre six fois la même chose, sans la présence de qui pourrait lui dire qu'il est prolix. Mais c'est moi qui te l'assure, insensé, nous te suivrons. Cal. Vois donc, madame, comme Parmeno en jase, comme il se signe en apprenant ce que ta grande promptitude a pu faire. Par ma foi, madame Célestine, il est tout ébahi, il se signe à nouveau

(*Cél*, Acte 6, p. 341).

6. *PÁRMENO* : ¡Oyrá el diablo! Está colgado de la boca de la vieja, sordo e mudo e ciego, hecho personaje sin son que, aunque le diésemos higas, diría que alçáuamos las manos a Dios, rogando por buen fin de sus amores.

Et que le diable écoute lui-même! Regarde-le, suspendu aux lèvres de la vieille, sourd, muet, aveugle, comme un pantin sans voix. Même si nous lui faisons la figue, il dirait que nous élevons les mains vers Dieu pour demander une fin heureuse à ses amours

(*Cél*, Acte 11, p. 447).

De façon similaire, les personnages commentent les modalités de parole ou l'intonation des interventions : chuchotements, lamentations, pleurs, cris, marmonnements ...

7. *Tu suaue fabla e alegre gesto*

ton doux parler et cet air de gaieté

(*Cél*, Acte 4, p. 312).

8. *Estó yo escuchando atento que me va la vida, ¿vosotros sussuráys ...?*

Je suis là à écouter tout attentif, et il y va de ma vie et vous, vous marmonnez ...

(*Cél*, Acte 6, p. 343).

9. *¿Qué te dice esse señor a la oreja?*

Que dit ce seigneur à ton oreille?

(*Cél*, Acte 7, p. 378).

10. *Parece que viene llorando ¿Qué es esto, Sosia? ¿Por qué lloras? ¿De dó vienes?*

Mais on dirait qu'il pleure. Que se passe-t-il, Sosie? Pourquoi pleures-tu? D'où viens-tu?

(*Cél*, Acte 13, p. 490).

Le texte écrit, dès son élaboration, porte la trace de l'oralité à venir. Plutôt que de simples descriptions narratives des gestes et attitudes des personnages, il s'agit ici d'une anticipation de mise en parole du texte au moment de la lecture.

Ces derniers exemples montrent que l'oralité dans le texte de *La Célestine* concerne également le mode du discours. Plus précisément, ils montrent comment se conditionnent mutuellement le moyen et le mode dans *La Célestine*. Cette interrelation apparaît également à travers le style du texte.

Style et registre dans La Célestine

Du point de vue de l'expression, le style est en littérature ce que le registre est en langue. De fait, style et registre sont parfois employés indistinctement en linguistique. Mais parlons-nous d'un même phénomène exprimé par deux moyens différents ou de deux réalités différentes, l'une associée au mode écrit, l'autre au mode parlé?

Le terme *registre* est utilisé en linguistique pour désigner l'une des quatre formes de variation linguistique décrites par Eugenio Coseriu :²¹ variation diachronique (selon l'époque), diatopique (selon les lieux : dialectes), diastratique (selon le niveau social des locuteurs : sociolectes), diaphasique (selon la situation communicative : registres de langue).

Le mode discursif oral ou écrit conditionne les variétés de langue dont les locuteurs peuvent faire usage : ainsi, certains dialectes ont longtemps été exclus des traditions écrites et ne sont attestés qu'à l'oral. Il en va de même pour certains sociolectes et registres de langue.

Par son étymologie, le terme *style* est directement apparenté à l'activité d'écrire : le *stilus* était le 'stylo' des romains, avec une pointe en os ou en fer pour écrire sur les tablettes cirées, et l'autre extrémité plate pour corriger, en grattant, l'écrit. D'où l'expression *stilum vertere* 'corriger' (littéralement, 'retourner le stylo'). Le style impliquerait donc une série de choix et de corrections, possibles seulement dans le mode discursif de l'écrit : les paroles prononcées ne pouvant pas s'effacer.

²¹ E. Coseriu utilisait le terme *style* pour définir les variantes diaphasiques : E. COSERIU, "Introducción al estudio estructural del léxico", in : *Principios de semántica estructural* (Madrid, 1966), p. 87-142; ID., "Los conceptos de 'dialecto', 'nivel' y 'estilo de lengua' y el sentido propio de la dialectología", in : *Lingüística española actual*, éd. M. ALVAR (Madrid, 1981 : *Publicacion del Centro Iberoamericano de Cooperacion* 3), p. 1-32.

En littérature, le style d'un auteur (ou d'une œuvre) renvoie au choix d'une forme d'expression, d'une variété de langue, parmi un ensemble disponible : le répertoire stylistique et littéraire d'un individu ou d'une époque.²² Il représenterait alors un sous-ensemble des variétés littéraires d'une langue qui seraient, à leur tour, un sous-ensemble de toutes les variétés d'une langue. Ce que Eugenio Coseriu appelait la 'langue exemplaire'.

Cette conception semble laisser, a priori, peu de place pour l'oral dans l'écrit. Mais les répertoires littéraires ne sont pas figés une fois pour toutes, ils se renouvellent à chaque nouvelle œuvre. Si, selon José Jesús Bustos,²³ les usages linguistiques sont le résultat d'une tension permanente entre oralité et scripturalité, n'en ira-t-il pas de même pour les usages littéraires? Qu'en est-il dans *La Célestine*?

Le langage de *La Célestine* semble répondre à un besoin stylistique nouveau. C'est peut-être la raison pour laquelle elle n'est pas très bien comprise par ses contemporains, qui la trouvent en même temps admirable et excessive sur certains aspects. Ainsi, l'écrivain et humaniste espagnol Juan de Valdés écrit en 1537 :

*El estilo, en la verdad, va muy acomodado a las personas que hablan. Es verdad que peca de dos cosas, las cuales fácilmente se podrían remediar, y quien las remediase le haría gran honra. La una es en el amontonar de vocablos algunas vezes tan fuera de propósito como "magnificat a maitines". La otra es en que pone algunos vocablos tan latinos que no s'entienden en el castellano, y en partes adonde podría poner propios castellanos, que los ay. Corregidas estas dos cosas en Celestina, soy de opinión que ningún libro ay escrito en castellano donde la lengua esté más natural, más propia, ni más elegante.*²⁴

Le style, en vérité, est très bien adapté aux personnes qui parlent. Il est vrai qu'il pêche sur deux aspects, qui pourraient facilement se corriger, et si quelqu'un le faisait, ce serait d'un grand profit. La première est l'accumulation de vocables, parfois si hors propos que le 'magnificat aux matines'. La deuxième est qu'il met quelques vocables si latinisés que l'on ne les comprend pas en castillan, et par ailleurs, ils apparaissent à des endroits où il pourrait mettre les vocables propres du castillan, car ils existent. Après correction de ces deux aspects dans *Celestina*, je

²² Pour une étude de la notion de répertoire dans le monde hispanique, voir : *Répertoire(s)*, éd. V. LITVAN et M. LÓPEZ IZQUIERDO = *Pandora* 7 (2007).

²³ J.J.B. TOVAR, "La presencia de la oralidad en los textos romances primitivos", in : *Historia de la Lengua española en América y España* (Valencia, 1995), p. 219-235.

²⁴ J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, in : Juan de Valdés, *Obras completas*, 1, éd. Á. ALCALÁ (Madrid, 1997), p. 258.

suis d'avis qu'aucun livre castillan n'a une langue aussi naturelle, aussi adéquate, aussi élégante.

Pour Valdés, *La Célestine* répond à l'idéal de langue 'naturelle' apparu avec l'humanisme, bien qu'elle conserve des formes rhétoriques de l'ancienne école, en particulier l'emploi trop fréquent de l'*amplificatio* ("amontonar de vocablos") et le goût pour les latinismes ("vocablos tan latinos que no se entienden en castellano"). Juan de Valdés fut le premier à énoncer en espagnol les caractéristiques de ce nouveau style, qu'il résuma avec la formule : "j'écris comme je parle". Il ne s'agissait pas cependant de prétendre à transposer directement la langue parlée dans les nouveaux écrits, mais plutôt d'atteindre une norme commune de prestige, sans abus d'érudition. L'idéal du *communis sermo*, développé par Lorenzo Valla pour le latin au milieu du XV^e siècle, est ainsi appliqué à la langue vernaculaire de Castille.

Cependant, un style mixte ou multiple connaissait en même temps un grand succès parmi les écrivains italiens en latin, et concurrençait le modèle de la 'langue commune'. À l'instar d'Agnolo Poliziano, certains écrivains se plaisaient à réunir les éléments d'érudition les plus divers, en provenance d'époques et de niveaux de langue hétérogènes.²⁵

Selon Francisco Rico, *La Célestine* s'inscrit dans cette mouvance 'mixte' :

La température dramatique et la nature du thème comportent parfois des éléments savants ou érudits et une expansion rhétorique; d'autres fois, une démarche fluide, conversationnelle, et avoisinant la langue populaire. Le résultat n'est sans rappeler le style mixte alors en vogue et dont la popularité parmi de nombreux humanistes (tels Hernán Núñez et Alonso de Proaza, proches de Rojas) contribua sans doute au bon accueil que reçut très tôt *La Célestine*.²⁶

Mais il ne s'agit que d'une ressemblance accidentelle, selon le même F. Rico.

²⁵ Angelo Poliziano décrivait ainsi son style : "*Itaque cum maximum sit uitium unum tantum aliquem solumque imitari uelle, haud ab re profecto facimus, si non minus hos nobis quam illos praeponimus, si quae ad nostrum usum faciunt elicimus atque, ut est apud Lucretium :*

*Floriferis ut apes in saltibus omnia libant,
Omnia nos itidem depascimur aurea dicta*,"

cité dans : F.L. CARRETER, "Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial", *Anuario de Estudios Filológicos* 2 (1979), p. 89-119, à la page 95.

²⁶ *La Celestina : Tragicomedia de Calisto et Melibea*, XLI (notre traduction).

Le caractère novateur de la langue de *La Célestine* ne pouvait échapper à ses auteurs. F. de Rojas introduit quelques commentaires à ce propos dans ses prologues mais aussi à travers la bouche de ses personnages, dans une scène souvent citée :

... su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oydo

[l'élégance de leur style, jamais encore vu ni ouï en notre parler castillan]

(*Cél*, 1er Prologue, p. 185).

*Jamás no vi sino en terenciana,
después que me acuerdo, ni nadie la vido,
obra de estilo tan alto y sobido
en lengua común vulgar castellana*

Il n'existe pas en langue romaine / Tant d'esprit ni de style aussi riches, aussi beaux. / Dans tous mes souvenirs et dans ceux de personne / Aucune œuvre n'est digne de cela / en langue commune vulgaire castillane

(*Cél*, Strophes initiales, p. 192).

CALISTO : ... *Ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los cavallos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, quando han dado fin a su jornada.*

SEMPRONIO : *Dexa, señor, esos rodeos; dexa essas poesías, que no es fabla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di "aunque se ponga el sol" y sabrán todos lo que dices.*

Cal. Je ne mangerai rien jusque-là. Même si d'abord Phébus doit faire paître ses chevaux dans les vertes prairies qui sont leur séjour, quand il a mis fin à leur course. Sem. Laisse, laisse là ces détours, ces poésies. Il n'est pas convenant de parler un langage qui n'est pas commun à tous, auquel tous ne participent pas et que peu comprennent ... Dis : "même si le soleil se couche", et tous comprendront et tous sauront ce que tu dis

(*Cél*, Acte 8, p. 398).

Il nous semble que *La Célestine* participe de façon plus fondamentale au 'style mixte' défini par Erich Auerbach.²⁷ Par opposition à la séparation de

²⁷ E. AUERBACH, *Mimesis : La representación de la realidad en la literatura occidental*,

styles de la tradition classique, selon laquelle les réalités quotidiennes, relatives aux personnages populaires, ne pouvaient apparaître que dans les genres comiques, les écrits de la tradition judéo-chrétienne, et en particulier, le Nouveau Testament, traitent de façon sérieuse des sujets humbles et font apparaître au premier plan les conversations banales de simples pêcheurs, de femmes et hommes du peuple, de prostituées ... en leur accordant une dimension problématique, tragique.

Le conflit (moral, psychologique, mais aussi social) est sans doute le mot clé dans la construction de *La Célestine*. Tous ses personnages, du plus bas au plus noble, sont concernés par cette dimension tragique. Fernando de Rojas lui-même devient l'objet de polémiques après la publication de la première version de l'œuvre. Il devra alors s'expliquer dans un deuxième prologue qui commence ainsi :

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dize aquel gran sabio Eráclito en este modo : "Omnia secundum litem fiunt" – sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria.

Héraclite dit, dans sa grande sagesse, toute chose être créée en manière de combat ou bataille et dit de la sorte : *omnia secundum litem fiunt*. Sentence, selon moi, digne d'un souvenir mémorable et perpétuel

(*Cél*, 2^e Prologue, p. 195).

Le 'combat' semble avoir été particulièrement vif à propos du genre de l'œuvre : le titre de comédie, choisi par le premier auteur et conservé dans un premier temps par Rojas, ne semble pas satisfaire les attentes du public de l'époque, notamment à cause du dénouement tragique. Rojas, non sans ironie, décide alors de changer le titre en 'tragicomédie', un mot valise qui révèle la conception 'mixte' présente dans l'œuvre.

La parole dans La Célestine

La *mimesis* de la parole dans *La Célestine* est le résultat d'un mélange inhabituel de registres et de styles : il interpelle non seulement les lecteurs-

auditeurs contemporains de Rojas, mais aussi les critiques modernes. Mieux que personne, Maria Rosa Lida de Malkiel exprimait ce décalage en 1962 :

L'érudition, condamnable aux yeux du lecteur moderne en tant qu'intrusion savante, l'est également en tant qu'ajout incompatible avec l'idéal artistique de réalisme vraisemblable qui a présidé à la création de *La Célestine*. Est particulièrement choquante l'abondance de sentences, citations, anecdotes et mythes dans la bouche de tous les personnages Car quand bien même l'influence de l'environnement universitaire ou de la Cour ... aurait permis d'expliquer la pédanterie personnelle des auteurs, elle ne peut en aucun cas résoudre l'incongruité artistique d'une œuvre réaliste qui écarte soigneusement l'Université et la Cour, mais où les valets débordent d'érudition et où la vieille entremetteuse qui recompose les virginités pour deux sous, cite Aristote, Virgile, Sénèque et les Évangiles.²⁸

En tant qu'œuvre dramatique, *La Célestine* supposait une récréation de la conversation. Pour ce faire, les auteurs castillans ne disposaient pas de modèles littéraires vernaculaires, car d'un côté le théâtre profane en langue vulgaire est encore sous-développé en Castille, et de l'autre, les comédies humanistiques dont ils s'inspirent n'existaient alors qu'en latin. C'est donc dans une véritable recherche stylistique et linguistique que s'engagent Rojas et son co-auteur. Quels choix réalisent-ils? Dans quelle mesure reprennent-ils les formes conversationnelles de leur époque?

Un dialogue ou, de façon plus technique, une interaction verbale consiste en un échange de mots entre, au moins, un locuteur et un allocutaire. Plusieurs types d'interaction verbale ont été décrits selon le site, c'est-à-dire, le cadre spatio-temporel, selon le nombre des participants, selon leur rôle, leur statut, le type de relation qui les lie, le but de l'interaction, le degré de formalité, le style ... La conversation peut être considérée comme le prototype d'une interaction verbale. Elle se définit comme un échange communicatif qui implique :

un nombre relativement restreint de participants, dont les rôles ne sont pas prédéterminés, qui jouissent tous en principe des mêmes droits et devoirs (l'interaction est de type 'symétrique' et 'égalitaire') et qui n'ont pas d'autre but avoué que le seul plaisir de converser; elle a enfin un caractère familier, et improvisé : thèmes abordés, durée de l'échange, ordre des prises de parole, tout cela se détermine au coup par coup, de façon relativement libre.²⁹

²⁸ DE MALKIEL, *La originalidad artística*, p. 332-333, notre traduction.

²⁹ Voir : C. KERBRAT-ORECCHIONI, *La conversation* (Paris, 1996), p. 20.

Dans *La Célestine*, les dialogues se caractérisent par une extrême mixité : de situations, de thèmes, de registres, de styles, d'échos populaires ou érudits ... La relation égalitaire, typique de la conversation, apparaît parfois marquée par certains 'indices' verbaux. Ainsi, les chuchotements dans les apartés sont fréquents entre les valets Pármeno et Sempronio, complices contre leur maître, dont ils se moquent ou qu'ils insultent dans une langue souvent familière et vulgaire :

CALISTO : Sempronio, mi fiel criado, mi buen consejero, mi leal servidor, sea como a ti te paresce; porque cierto tengo, según tu limpieza de servicio, quieres tanto mi vida como la tuya.

SEMPRONIO : (Aparte) ¿Créeslo tú, Pármeno? Bien sé que no lo jurarías. Acuérdate, si fueres por conserva, apañes un bote para aquella gentezilla que nos va más. Y a buen entendedor ... En la bragueta cabrá.

CALISTO : ¿Qué dizes, Sempronio?

SEMPRONIO : Dixe, señor, a Pármeno que fuesse por una tajada de diacitrón.

PÁRMENO : Hela aquí.

CALISTO : ¡Daca!

SEMPRONIO : (Aparte) Verás qué engullir haze el diablo. Entero lo quería tragar por más apriesa hazer.

Cal. Sempronio, mon fidèle valet, mon bon conseiller, mon loyal serviteur, qu'il en soit comme il te semble. Je suis sûr, si j'en crois un service fort désintéressé, que tu tiens autant à ma vie qu'à la tienne. Sem. (à part) Tu crois ça, toi, Parmeno? Je suis sûr que tu n'en jurerais pas. N'oublie pas, si tu vas chercher la conserve, d'en empoigner un pot pour notre joli monde, c'est le plus important. A bon entendeur ... Tu le mettras dans ta braguette. Cal. Que dis-tu, Sempronio? Sem. Je disais à Parmeno d'aller chercher une tranche de citron confit. Par. La voici, seigneur. Cal. Donne. Sem. (à part) Diable, comme il engloutit! Il veut l'avaler tout entière pour faire plus vite

(*Cél*, Acte 8, p. 398-399).

Certains thèmes, également, sont traités seulement entre pairs et indiquent une intimité qui peut induire le choix d'une registre informel, par exemple lorsque Célestine visite Areúsa, malade au lit, et lui conseille de prendre un nouvel amant (acte 7), ou lorsque Pleberio et Alisa, les parents de Melibée, font des projets pour le mariage de leur fille (acte 16).

Les formes d'adresse sont caractéristiques également des choix stylistiques des auteurs de l'œuvre car on y trouve un tutoiement généralisé, ce qui ne s'accorde pas aux usages de l'époque. Au XV^e siècle, le castillan différenciail au

singulier un pronom de confiance et d'égalité (*tú* – 'tu') et un pronom de distance et de respect (*vos* – 'vous'). Au pluriel, il existait une seule forme, sans distinction : *vos* ('vous'). Même si *La Célestine* reprend ici probablement un trait latin de la comédie humanistique, comme c'est généralement rappelé, elle n'introduit pas moins par ce trait une sorte d'égalitarisme entre tous les personnages, nobles ou serviles, qui devait provoquer un sentiment d'étrangeté chez les lecteurs – auditeurs de l'époque.

Plusieurs niveaux de langue sont utilisés par les mêmes personnages. Signalons en particulier la présence d'interjections populaires ou savantes (*¡anda!*, *¡sus!*, *¡ce!* vs. *¡O!*, *¡Guay!*); d'archaïsmes, caractéristiques d'une variété de langue populaire ou régionale (*gela* vs. *sela*, *posiste* vs. *pusiste*, *oyo* vs. *oigo*, *escurecer* vs. *oscurecer*, *so* vs. *baxo* ...); d'un lexique populaire (*tetas* 'nichons', *porrada* 'sornette', *parlería* 'bavardage', *huevos asados* 'testicules du cocu',); de termes d'injure familiers ou vulgaires (*fi de puta* 'fils de pute', *puta vieja* 'vieille putain', *asno* 'âne', *vellaquillo* 'petit fripon'); de dictons populaires et d'expressions imagées ("*A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo*" – "À tort ou à raison, et jusqu'au toit de ma maison"]; "*Da Dios havas a quien no tiene quixadas*" – "Dieu donne des fèves à qui n'a point de dents"; "*¡En sus trece está el necio!*" – "Il n'en démord pas, l'imbécile").

À côté de ces expressions familières ou populaires, on trouve des formes savantes, empruntées directement du latin (*premia*, *turbación*, *autorizantes*) ou du jargon juridique (*cliéntula*, *aparejo*), ainsi que des sentences d'origine érudite (Aristote, Sénèque, Pétrarque) ou biblique.

Quant à la construction des dialogues, au style proprement dit, Lida de Malkiel³⁰ a différencié cinq types :

1. Dialogue oratoire : caractérisé par des répliques longues, avec présence modérée de figures stylistiques comme l'anaphore, l'antiphrase ou l'interrogation rhétorique. Ses antécédents sont la tragédie de Sénèque, mais surtout la comédie élégiaque et le roman sentimental. L'originalité de ce type de dialogue dans *La Célestine* réside dans son apparition autant dans la bouche des maîtres que des serviteurs ainsi que des personnages humbles dans son ensemble.
2. Dialogue de longues interventions suivies de brèves répliques par un autre personnage : souvent, il permet de développer un lieu commun de la littérature médiévale (*topoi* contre les femmes, sur la nécessité d'aimer, sur maîtres et valets ...) Ces dialogues sont le lieu par excellence pour les amplifications rhétoriques. On y trouve une constante utilisation d'autres textes : Pétrarque,

³⁰ DE MALKIEL, *La originalidad artística*, p. 108-135.

- Mena, ou d'autres sources : collections de sentences. Lida de Malkiel souligne leur fonction dynamique : ils s'inscrivent parfaitement dans l'action. Avant *La Celestine*, ce type de dialogue était surtout connu de la comédie humanistique.
3. Dialogue de répliques brèves : avec trois ou quatre lignes par personnage, il présente un style que Lida de Malkiel qualifie de 'naturel' et 'moderne'. Elle arrive même à l'appeler 'dialogue conversationnel'. Dans la pièce, il permet de relier des masses dialoguées plus longues ou, de façon indépendante, d'évoquer un environnement de type réaliste ou une scène de mœurs. Ce type de dialogue était déjà essentiel dans la comédie humanistique, par sa tendance réaliste et sa peinture des situations quotidiennes. *La Celestine* l'utilise de façon novatrice en alternance avec les dialogues plus longs mentionnés plus haut.
 4. Dialogue très rapide : utilisé à des moments où la tension dramatique est plus forte. Ce type apparaît souvent chez Térence, mais ici aussi *La Celestine* en fait un usage particulier lorsqu'il apparaît dans les apartés entre deux personnages, signe de complicité (v. *supra*).
 5. Monologues : peu abondants, ils peuvent être prononcés par des personnages nobles ou humbles pour exprimer leurs sentiments.

Le caractère mixte du style de *La Celestine* semble s'imposer : non seulement parce que cette œuvre réunit des modes dialogiques provenant de traditions très différentes, mais surtout parce qu'ils sont utilisés par des personnages nobles ou humbles indistinctement. En cela, la 'mixité' de l'œuvre dépasse le simple 'mélange de styles' dont parle F. Rico pour entrer dans une dimension 'problématique' dans le sens d'E. Auerbach.

Mais ce sont surtout les personnages humbles, les valets, les prostituées, et avant tout Célestine, qui montrent une plus grande 'mobilité' linguistique. Il est peut-être utile de rappeler ici que la figure de l'entremetteuse dans la tradition médiévale hispanique se caractérise par deux attributs : l'habileté de parole et la marche incessante, allant de l'homme à la femme. Ainsi, dans le *Livre de Bon Amour*, la vieille entremetteuse est identifiée avec la 'trotte-couvents', ou bien avec celle qui a les 'pattes noires' à cause de la marche constante, ou encore avec celle que l'on récompense par de nouvelles sandales pour marcher.³¹ Dans *La Celestine*, les déplacements entre les quartiers pauvres ou riches se font en marchant, avec les pieds, mais aussi, en parlant, avec les langues : Célestine et ses disciples changent de style de dialogue, c'est-à-dire de registre, de niveau de langue, en fonction de leurs situations et de leurs objectifs.

³¹ Bernard DARBORD, communication personnelle.

Nous ne sommes pas loin de ce que le linguiste J. Gumperz décrivait comme la situation la plus ordinaire dans la langue parlée :

la situation la mieux attestée est celle où les membres de cette société disposent d'une panoplie de 'styles' différents, de dialectes différents, voire de langues différentes, avec lesquels ils jonglent en fonction de leurs objectifs du moment.³²

Dans une transposition littéraire admirable, Rojas et l'ancien auteur élaborent une mimésis de la parole et de sa variation en mettant à leur service différents styles rhétoriques et plusieurs registres de langue. Dans *La Célestine*, la maîtrise de la langue prend la forme d'une maîtrise de ses variétés de parole, et le pouvoir qu'elle confère permet de satisfaire, provisoirement, les ambitions et les désirs des personnages. Mais en même temps, l'abus de ce pouvoir finira par provoquer leur perte.

La langue de la Célestine est ainsi le résultat d'un croisement sur plusieurs niveaux entre oralité et scripturalité : par le double moyen de transmission (la lecture individuelle, silencieuse, et la lecture publique, à haute voix), par la conception du texte écrit qui anticipe sa mise en paroles, et surtout, par la recherche d'un style nouveau modulable en fonction des objectifs conversationnels des personnages à chaque moment. Les auteurs font usage d'un large répertoire linguistique, multiforme, parfois contradictoire, capable de se plier aux besoins de la bataille verbale qui se livre dans *La Célestine*.

³² Cité dans : KERBRAT-ORECCHIONI, *La conversation*, p. 24.