



**HAL**  
open science

**Pouvoir politique et pouvoir culturel : des “ voies croisées ” pour des “ mots croisés ”. Production espagnole d’auteurs italiens aux XVI e et XVII e siècles**

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. Pouvoir politique et pouvoir culturel : des “ voies croisées ” pour des “ mots croisés ”. Production espagnole d’auteurs italiens aux XVI e et XVII e siècles. Cahiers du Centre interdisciplinaire de méthodologie , 2008. hal-03284590

**HAL Id: hal-03284590**

**<https://hal.science/hal-03284590>**

Submitted on 12 Jul 2021

**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.

Elvezio CANONICA

Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3

Pouvoir politique et pouvoir culturel : des « voies croisées » pour des « mots croisés ».

Production espagnole d'auteurs italiens aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

## Introduction

Le domaine hispano-italien à l'époque du Siècle d'Or offre au passionné de « mots croisés » et de « voix croisées » un terrain d'exploration particulièrement riche, car il s'agit d'un phénomène réciproque : à la même époque, des auteurs espagnols écrivent en italien et vice-versa. Si la relative proximité de ces deux langues a pu favoriser de tels échanges, cela n'explique pas entièrement les raisons d'une production aussi importante, surtout en ce qui concerne les auteurs italiens. On remarque avant tout, et ce dans les deux directions, que ce ne sont pas forcément des écrivains complètement bilingues ceux qui osent franchir le pas et composer directement dans l'autre langue. Cela a pour conséquence un niveau parfois approximatif de ces textes d'un genre particulier, qui ont généralement un caractère sporadique à l'intérieur de l'œuvre d'un auteur. Ces deux caractéristiques : production d'un texte original dans une langue non forcément maîtrisée qui est employée occasionnellement définissent ce que j'appellerais le phénomène du « translinguisme », pour le distinguer du bilinguisme, qui implique une plus grande maîtrise de l'autre langue ainsi qu'un usage plus régulier de celle-ci dans le système littéraire de l'auteur, qui tend à l'équilibre. Un des problèmes les plus urgents à résoudre, et également des plus difficiles, posés par l'écriture translingue consiste donc dans la fixation d'un texte fiable, surtout à l'époque ancienne : en l'occurrence, il peut être assez malaisé de déterminer avec certitude si tel hispanisme ou tel autre italianisme doit être corrigé ou au contraire doit être maintenu, s'il est le reflet des connaissances lacunaires de l'auteur. A ceci, s'ajoutent parfois des erreurs dus à des problèmes de copie ou d'impression. C'est pourquoi le langage poétique est généralement le mieux à même de rendre compte du niveau de langue réel de l'auteur translingue, car les règles de la métrique permettent de reconstruire un texte plus proche de la volonté de l'auteur.

Quant aux motivations qui sont à la base de ces échanges translinguistiques entre les deux péninsules qui se font face des deux côtés de la Méditerranée, elles sont assez différentes. Si en Espagne, à cette époque, l'influence italienne est avant tout livresque, au contraire dans une partie importante du territoire italien l'Espagne est présente physiquement par une cohorte de soldats et de fonctionnaires qui exercent le pouvoir au nom de la couronne espagnole. Le translinguisme des auteurs espagnols s'explique donc avant tout comme une forme extrême de l'*imitatio*, qui aboutit en l'occurrence à une identification pure et simple avec le système littéraire imité à travers l'adoption de l'instrument linguistique dans lequel ce système s'est forgé. En revanche, en Italie, centre et origine des influences littéraires et artistiques qui rayonnent dans toute l'Europe à cette époque, le fait d'écrire en espagnol ne peut pas avoir la même signification, pouvant même paraître assez contradictoire, au vu de la domination politique et de l'oppression fiscale imposée par les Espagnols sur une bonne partie du sol italien, ce qui avait d'ailleurs donné lieu à plusieurs révoltes populaires. Or il s'avère que, malgré cette contradiction apparente, la production espagnole des auteurs italiens est assez considérable, en quantité et en qualité, ce qui ne manque pas de donner du fil à retordre à notre « cruciverbiste ». D'autant plus que dans l'autre direction, la production italienne des écrivains espagnols, qui s'inspire pourtant d'une culture littéraire prestigieuse, est beaucoup plus réduite et généralement d'un niveau inférieur. Pour essayer de résoudre cette énigme, je vous invite à un bref « tour d'Italie », du Nord au Sud, à travers les principales régions administratives de l'époque, afin de présenter quelques cas significatifs de la production en espagnol des Italiens à l'époque du Siècle d'Or (grosso modo : le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles) et en essayant de maintenir un certain équilibre entre les genres littéraires, quoique, pour les raisons décrites plus haut, c'est le genre poétique qui va être privilégié. Ensuite, nous pourrions émettre quelques hypothèses pour expliquer ce phénomène ainsi que le décalage que l'on constate entre ces deux formes d'écriture translingue<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Pour une vue d'ensemble sur ce versant de la question on devra encore se reporter au bref article pionnier rédigé en 1895 par Benedetto CROCE, «Italiani che scrissero in ispanuolo fra Cinque e Seicento», dans : *Aneddoti di varia letteratura*, vol. I, Bari, Laterza, 1953, p. 440-451. À consulter également deux études récentes : F. BRUGNOLO, « Questa è la lingua di cui si vanta Amore. Per una storia degli usi letterari eteroglotti dell'italiano », in : *Atti del simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena*, Weimar, 11-12 aprile 1996, Tübingen, 1997, p. 313-336 et M. G. PROFETI «Lope e Quevedo : uso decorativo – uso organico dell'italiano nella Spagna dei Secoli d'Oro», in : *Nell'officina di Lope*, Firenze, 1999, p.133-

## Le Duché de Savoie

Au Piémont, la cour de Charles Emmanuel I, duc de Savoie, est très cosmopolite et polyglotte. Nous savons que le duc lui-même compose des poèmes en trois langues différentes : l'italien, le français, l'espagnol ainsi que les dialectes italiens (le piémontais et le vénitien, notamment). Les quelques poèmes en espagnol qui nous sont parvenus forment un petit recueil unitaire, sur le modèle du « *canzoniere in mortem* », car ils ont été composés à l'occasion de la mort, en 1597, de sa jeune épouse espagnole, Catherine d'Autriche, la deuxième fille de Philippe II et Isabelle de Valois, avec laquelle le duc s'était marié en 1585. Ce mariage avait d'ailleurs déjà donné lieu à une composition célébrative plurilingue, un sonnet que Lope de Vega composa en alternant quatre langues : le latin, le castillan, l'italien et le portugais. Les poèmes du duc de Savoie présentent une thématique amoureuse qui laisse entrevoir une certaine fréquentation de la poésie de « *cancionero* », alors que celle-ci était désormais désuète dans la poésie espagnole de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Il utilise de préférence des strophes de quatre vers octosyllabes, des « *redondillas* », surtout utilisées en Espagne à cette époque était dans le théâtre et dans un contexte galant. Dans un cas, il emploie la variante en vers de six syllabes, la « *redondilla menor* », qui était employée précisément dans des contextes funèbres (on l'appelait alors « *endecha* »). Apparaît également une autre strophe typiquement espagnole, un « *romance* » de 36 vers, où contrairement à l'usage espagnol, les vers pairs présentent non pas une rime vocalique, selon l'usage espagnol, mais consonantique, en accord avec les règles de versification de la « *rima* » italienne. Il s'agit donc d'une forme hybride, car une strophe typiquement espagnole comme le « *romance* » reçoit un traitement métrique à l'italienne<sup>2</sup>.

---

136. Nous avons donné un aperçu du phénomène dans deux travaux: « *Poesia translingue italo-spagnola fra Cinque e Seicento : alcune prospettive di ricerca* » dans : Antonella CANCELLIER – Renata LONDERO (sous la dir. de), *Italiano e spagnolo a contatto. Atti del XIX Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani* (Roma, 16-18 settembre 1999), Padova, Unipress, 2001, p. 85-95 ; « *Venere translingue : scrittura amorosa in spagnolo di autori italiani, fra Cinque e Seicento* », *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*, Atti del XX Convegno, Firenze 14-16 marzo 2001, Lippolis, Messina, 2002.

<sup>2</sup> Ils furent publiés bien plus tard à l'occasion d'un mariage (donc à tirage limité) par Ocella, "Poesie spagnuole di Carlo Emanuele I per nozze Weil Weiss-Weil", Torino, Unione Tipografica, 1878 et un *romance* également dans le volume *La romanza spagnola in Italia*, a cura di C. Acutis, G. M. Bertini, P. L. Avila, Torino, Giappichelli, 1970, pp. 186-188. Sur la figure et l'oeuvre du duc de Savoie, cf. F. Gabotto,

## Le Duché de Milan

En passant au Duché de Milan (le « Milanésado », comme l'appelait les Espagnols), un territoire qui était devenu une province espagnole administrée par un gouverneur dès 1555, il faut citer le nom de Massimiliano Calvi, un magistrat milanais qui séjourna longuement en Espagne, où il composa un imposant traité philosophique de contenu néo-platonicien intitulé *De la hermosura y del amor*, publié à Milan en 1576, et qui se divise en trois livres et en 68 chapitres. Il s'agit d'un « rifacimento » des *Dialoghi d'amore*, un traité publié à Rome en 1535, et qui représente à son tour un cas assez exceptionnel de translinguisme, car il fut probablement rédigé directement en italien par un juif portugais, Jehuda Abravanel, qui trouva refuge en Italie et italianisa son nom en Leone Ebreo. Ce même traité fut traduit en espagnol en 1590 (donc quatorze ans après l'ouvrage de Calvi) par un indien métis bilingue, Garcilaso de la Vega el Inca, « natural de la ciudad imperial de Cuzco », de père castillan et de mère inca. Menéndez Pelayo ne voit en Massimiliano Calvi qu'un imitateur servile du traité de Leone Ebreo, et parle même de plagiat. En réalité, son rapport avec le texte du juif portugais est beaucoup plus libre et fait appel à d'autres sources que l'illustre érudit de Santander n'avait pas pris en compte. Quant à sa langue, c'est le même don Marcelino qui nous en donne un jugement définitif : « manejaba con mucha pureza la lengua castellana » (il maniait la langue espagnole avec une grande pureté)<sup>3</sup>. Que la formation de Calvi ait été plus espagnole qu'italienne nous le révèle le curieux traitement du sonnet, qu'il utilise pour faire l'éloge des différents dédicataires. En effet, il emploie la variante à rallonge avec « estrambote », qui dans la poésie italienne avait toujours été utilisée dans un contexte satirique pour produire un effet burlesque (c'est le « sonetto caudato » de la tradition « bernasca »). En revanche, dans la tradition espagnole le « soneto con estrambote » ne possède pas forcément cette connotation comique et pouvait s'employer, comme le fait

---

„Un principe poeta“, in: *Rivista storica italiana*, VIII, 544-45. Sur l'ambiance cosmopolite de la cour, cf. Patrizio Rossi, « La corte letteraria di Carlo Emanuele I duca di Savoia (1580-1630) » *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*. X(1968), pp. 399-421 .

<sup>3</sup> Cf. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, 1947, vol. II, p. 56.

Calvi, dans le contexte sérieux de l'éloge.

### La République de Venise

La « Sérénissime » république de Venise est peut-être la région qui offre le nombre le plus réduit de textes translingues. Ceci peut paraître à la fois logique et paradoxale. C'est logique si on pense à son rôle d'ennemi politique de l'Espagne ; paradoxale, si l'on se réfère à l'exceptionnelle production éditoriale en espagnol produite par les imprimeurs vénitiens. Il semblerait que les efforts d'un Alfonso de Ulloa et de son cercle pour divulguer la langue et la littérature espagnoles par les éditions et traductions de nombreux auteurs ne soient pas parvenus à stimuler les écrivains de la Vénétie pour qu'ils franchissent le pas et composent directement en espagnol. Malgré tout, il existe des textes poétiques en espagnol produits par un petit cercle d'hommes de lettres et de médecins de la ville de Trévise. On peut citer également un texte de plus grande envergure à contenu dévot : une vie de la Vierge Marie et le récit de la Passion, composé en prose directement en espagnol et publié à Venise en 1569 par Giulio Fontana, qui était un peintre et graveur né à Vérone. Enfin, je ne résiste pas à la tentation de parler d'une lettre écrite en espagnol par un des plus grands imprimeurs de Venise, Giovanni Giolito, pour accompagner la réédition d'une grammaire espagnole à usage des Italiens, le volume des *Osservazioni della lingua castigliana* de Giovanni Miranda, publié à Venise en 1583. L'imprimeur vénitien adresse sa lettre de dédicace à un illustre personnage de la République, Luigi Foscarini, et le fait en espagnol. Le caractère de l'ouvrage, un manuel de grammaire espagnole, peut expliquer en partie ce choix, auquel il faut ajouter le fait que son dédicataire pratiquait couramment cette langue, ce qui pour un vénitien de l'époque peut paraître assez surprenant. De même, on pourrait s'attendre à ce que la langue espagnole de l'imprimeur vénitien soit quelque peu mal traitée, mais elle l'est beaucoup moins de ce que l'on pourrait croire : à part quelques italianismes évidents, à peine plus nombreux que chez d'autres écrivains issus de régions plus hispanophiles, son niveau est correct. Ceci montre à quel point l'espagnol

était devenue la langue de communication internationale la plus importante de l'époque, si même à Venise elle était parlée, écrite et étudiée. L'intérêt de cette lettre se situe également au niveau du contenu, car Giolito se rend bien compte de l'importance de la langue espagnole à son époque car, dit-il, le monde entier est devenu une « chambre de la nation espagnole ». Et il rajoute, entre parenthèses, à mi-voix: « et plus qu'il n'en faudrait ». A cette constatation faite un peu à contre-cœur, s'ajoute une remarque plus technique très curieuse et extravagante, mais d'autant plus significative : la primauté de la langue espagnole s'explique, selon l'imprimeur vénitien, parce qu'elle est le résultat des deux langues les plus pures, la latine et l'italienne.

### La Ligurie

En Ligurie, les liens privilégiés que les banquiers génois avaient tissé avec la cour espagnole depuis que l'amiral Andrea Doria, longtemps partisan de la France, s'était déclaré dès 1528 en faveur de Charles Quint, ont laissé des traces dans le domaine de la création littéraire. Au-delà du cas assez exceptionnel et bien connu de la langue hybride de Christophe Colon, j'aimerais citer le nom de Tommaso Sivori, fils d'un riche banquier génois et qui avait choisi de s'établir à Madrid, où il fonda une dynastie. Il est l'auteur d'un véritable « chansonnier » poétique, encore largement inédit, qui se compose de 99 lyriques, presque toutes de circonstance, où se mélangent ci et là des vers italiens, comme son épitaphe à la mort de Lope de Vega, qui se termine par quatre vers en italien. Il compose également dans sa langue maternelle des vers préliminaires à des œuvres poétiques ou dramatiques d'auteurs espagnols (en particulier Salas Barbadillo). Son assimilation au milieu littéraire espagnol ne l'empêche donc pas de continuer à composer en italien, quoique dans une proportion nettement inférieure à la langue d'adoption, l'espagnol. Ses choix métriques sont en consonance avec la tradition poétique espagnole, avec un emploi soutenu de strophes typiques de cette tradition comme la « décima » et la « redondilla ». Les contenus abordés sont assez variés, avec une prédominance d'une thématique à caractère moral et politique, dans la veine d'un Quevedo, à côté de quelques poèmes amoureux et d'un éloge à Luis de Góngora (ennemi notoire du premier). On peut dire qu'il assimile pleinement les modèles d'écriture

poétique espagnols, et il devient difficile de déceler dans ses textes espagnols la trace de sa langue d'origine. Mais une étude et une édition critique de ses compositions poétiques restent à faire<sup>4</sup>.

### Le Grand-Duché de Toscane

Dans le Grand-Duché de Toscane, bastion de la tradition littéraire italienne, l'élément ibérique est présent dès 1540, date à laquelle le grand-duc Cosme de Médicis se marie avec Eléonore de Tolède. Les Espagnols étaient également présents dans l'« Etat des Présides », une série de fortifications situées sur la côte toscane dont ils contrôlaient les ports principaux (Orbetello et l'île de Monte Argentario), créé en 1557 avec le traité de Florence. C'est à cette époque que nous trouvons quelques témoignages translingues dans le genre de la poésie de circonstance à caractère élogieux. Le cas sans doute le plus intéressant dans ce contexte est représenté par un volume collectif publié à Florence en 1563 à la mort de la duchesse Eléonore, survenue en 1562, ainsi que de celle de sa fille Lucrezia, un an plus tard. Nous trouvons, en particulier, deux couples de sonnets à caractère translingue, dans les deux directions : composés sur le modèle de la « tensó » provençale, dans lesquels le premier texte constitue la « proposition » et le deuxième la « réponse », qui doit se faire en utilisant les mêmes rimes. Le premier couple de sonnets est en italien, et l'auteur de la réplique est un poète espagnol, assez célèbre : Francisco de Aldana, qui répond à son interlocuteur toscan, également célèbre : Benedetto Varchi. Le deuxième couple de sonnets est en langue espagnole et fait intervenir deux poètes italiens tout à fait oubliés en tant que tels, mais plus connus pour d'autres activités: Gherardo Spini, architecte, académicien et secrétaire du cardinal Ferdinand de Médicis et Ludovico Domenichi, né à Piacenza en 1515 et mort à Pise en 1564, philologue et correcteur d'épreuves chez le célèbre éditeur Giolito de Venise ainsi que chez Torrentini à Florence, fondateur d'une des nombreuses académies littéraires de l'époque, celle des « Ortolani ». Leurs sonnets en espagnol sont

---

<sup>4</sup>Quelques textes de Sivori ont été partiellement publiés et étudiés par: Mario Damonte, *Rime inedite di un "caballero ginovés"* en: *Tra Spagna e Liguria*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 1996, pp.3-22 et José Manuel BLECUA, "Las Rimas de Tomás Sivori, caballero genovés", en: Homenaje a Francisco Ynduráin, Zaragoza, 1972, pp. 47-69.



corrects du point de vue métrique, car composés de vers hendécasyllabes, donc typiquement italiens, avec néanmoins cette préférence de la diérèse sur la synérèse, un trait un peu snob qui était caractéristique des humanistes italiens de l'époque, car cela rapprochait la langue italienne à la langue latine en lui conférant un plus grand prestige (cf. par exemple : « crüel » ; « gloriã »). C'est un phénomène que l'on ne retrouve pas chez les poètes espagnols de la même époque d'une façon aussi systématique. Au niveau linguistique, apparaît un italianisme assez caractéristique de l'espagnol poétique des Italiens : l'emploi de l'élision, un phénomène usuel dans le langage poétique italien mais absolument absent en espagnol (cf. le v. 3 du sonnet de Spini : « y esparzir Flora, y su *bel Arno amado* »)<sup>5</sup>. La présence de la culture espagnole dans le Grand-duché de Toscane donnera d'autres fruits quelques années plus tard car c'est à un Toscan, Lorenzo Franciosini, qui sera le premier traducteur italien du *Quichotte* (1622), que les Italiens doivent des importants instruments didactiques pour l'apprentissage de la langue espagnole (manuel de conversation, dictionnaire et grammaire).

### Les Etats Pontificaux

Une autre région autonome très étendue était constituée par les Etats Pontificaux, qui incluait une bonne partie du territoire de l'Italie centrale. De ce vaste territoire, et précisément de la région des Marches, est issu Giuseppe Camerino, un des plus brillants représentants de la prose espagnole à caractère narratif, dont le nom hispanisé en José Camerino fait désormais partie de l'histoire littéraire espagnole. Nous rappelons que ces *Novelas amorosas*, composées à imitation des *Ejemplares* de Cervantès (lequel, à son tour, s'était inspiré du genre de la « novella », d'importation italienne) ont été gratifiées d'un sonnet élogieux de Lope de Vega lui-même, où ce dernier insiste précisément sur le caractère translingue de l'écriture de Camerino en exaltant son excellence<sup>6</sup>.

Issu de cette même région, bien que son activité se soit déployée dans le duché

---

<sup>5</sup>Les quatre sonnets furent publiés dans le volume *Poesie Toscane et Latine di diversi eccel. Ingegni nella morte del s. Giovanni cardinale, del Sig. Don Grazia [sic] de Medici, & della S. Donna Leonora di Toledo de Medici Duchessa di Fiorenza et di Siena*, Firenze, 1563.

<sup>6</sup>Sur la figure et l'oeuvre de Camerino cf. E.Levi, "Una battaglia letteraria di Lope de Vega e di José Camerino", in: *Lope de Vega e l'Italia*, Firenze, Sansoni, 1935, pp. 121-123 et Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada del siglo XVII español : formulación y sociología en José Camerino y Andrés del Prado*, Valencia, Universidad, 1979.

de Milan, est l'une des figures les plus emblématiques du translinguisme italo-espagnol : Francesco Balbi, né à Correggio, sans doute l'auteur le plus fidèle à la langue espagnole, qu'il adopta pour composer des œuvres d'une extension remarquable et qu'il ne quittera plus, à tel point que sa production italienne est pratiquement inexistante. La défense de Malte contre les Turcs en 1565, où il lutta à côté du capitaine général de la chevalerie du duché de Milan, qui était un Italien, Ottavio Gonzaga, a dû produire chez Balbi une identification politique et religieuse avec l'Espagne, qui s'accompagne de l'identification linguistique. Il composa « à chaud » une relation en prose des événements auxquels il avait activement participé, qui sera publiée juste deux ans après les événements. Son œuvre principale demeure néanmoins son poème épique de plus de mille octaves, publié à Milan en 1593, composé sur le modèle typiquement italien divulgué par Boiardo et repris par le Tasse et l'Arioste, et qui avait déjà été adopté par les Espagnols quelques années auparavant. Dans le plus célèbre d'entre eux, *La Araucana* de Alfonso de Ercilla, publiée en 1589, le moule italien du poème épique sert à composer une chronique, de base historique, de la conquête du sud du Chili par les conquistadors espagnols et leurs combats contre les Indiens de cette région, les « araucanos », précisément. Pour revenir au poème de Balbi, on constate qu'il traite une thématique de dérivation typiquement espagnole, celle de la « novela morisca » qui, à son tour, s'était servie d'un genre d'importation italienne : la « nouvelle ». C'est l'histoire, divulguée en Espagne par le « romancero », des amours des deux nobles musulmans, le vaillant Abindarráez, de la noble famille des Abencerrajes de Grenade, qui est fait prisonnier par le capitaine chrétien Rodrigo de Narváez juste au moment où il s'apprêtait à se marier avec la belle Jarifa. Le geôlier chrétien, ému par cette circonstance, accepte de libérer son prisonnier pour qu'il puisse se rendre chez sa fiancée et ce dernier lui fait la promesse de revenir au cachot au bout de trois jours, ce qu'il fait, accompagné de son épouse. L'Espagnol, face à cette preuve d'obéissance, décide de le libérer en lui offrant même des cadeaux de mariage. Il s'agit d'une œuvre que Balbi avait commencée lorsqu'il se trouvait à Madrid comme accompagnateur de son protecteur italien qui avait été engagé à la cour en tant que « menino » du futur Philippe III. Une partie du poème est à caractère autobiographique, comme la narration du voyage de retour de l'Espagne vers l'Italie, ponctuée de plusieurs épisodes militaires. Le résultat est plus original que réussi, car la

langue espagnole est traitée avec beaucoup de désinvolture, et les italianismes sont assez abondants. A ce propos, il est assez frappant d'observer la différence entre la prose espagnole de Balbi et sa poésie : la langue espagnole est généralement beaucoup plus correcte dans la première que dans la deuxième. Cela montre bien que, pour la composition poétique, le poids de la tradition poétique toscane était prépondérant. Le restant de sa production poétique, encore très abondante, est essentiellement de type élogieux, et s'organise en véritables « cancioneros » à l'honneur de tel ou tel autre personnage politique influent. Il s'agit d'une figure et d'une œuvre qui mériterait, je crois, une monographie et une édition, qui restent à faire (il n'existe actuellement que quelques études partielles)<sup>7</sup>.

### Le royaume de Naples

Comme il fallait s'attendre, ce sont les régions qui appartenaient à la Couronne espagnole celles qui offrent le plus grand nombre de témoignages translingues. A côté du Duché de Milan, dont nous avons déjà vu quelques exemples (Balbi et Calvi), c'est le royaume de Naples qui offre sans doute le matériel le plus intéressant.

Nous avons le cas du célèbre auteur napolitain Giambattista Basile, auteur d'une importante œuvre dialectale issue du folklore, qui compose sept poésies en langue espagnole, dont trois madrigaux, c'est-à-dire une autre forme poétique typiquement italienne qui était très liée à la musique. Deux autres compositions sont également des tentatives pour reproduire en espagnol une forme italienne typiquement musicale, comme la « canzonetta ». Là encore, l'oreille de Basile reste italienne et l'emploi de la langue espagnole produit un effet assez dissonant<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup>Sur l'œuvre et la figure de Francesco Balbi, cf. H. Serís, *Nuevos ensayos de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, New York, The Hispanic Society of America, I, 1964, pp. 148-69 ; M. Baffi, « Uno sconosciuto poeta italo-spagnuolo del Cinquecento », in *Rendiconti della Regia Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, n.s., XVII (1937), pp. 125-43 ; B. Matulka, *On the European Diffusion of the 'Last of the Abencerrajes Story' in the Sixteenth Century*, in « Hispania », XVI (1933), pp. 369-88 ; F. López Estrada, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa : cuatro textos y su estudio*, Publicaciones de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1957. Giuseppe Mazzocchi, "Sulla *Historia de los amores del valeroso moro Abindarráez* di Francesco Balbi da Correggio" in: *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di Simone Albonico, Andrea Comboni, Giorgio Panizza, Claudio Vela, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 547-572)

<sup>8</sup>Sur ces textes poétiques de Basile, cf. notre article: «Le poesie spagnole del Basile nel canzoniere del Duca d'Alba», Patrizia BOTTA, Carmen PARILLA, Ignacio PÉREZ PASCUAL (eds.), *Canzonieri iberici*,

Egalement napolitain d'origine était Gian Domenico Bevilacqua, dont on ne connaît pas grand chose. Il est pourtant l'auteur d'une tragédie en vers « endecasílabos blancos » (non rimés) *La Reina Matilda*, qui se compose de cinq actes, et qui fut publiée à Naples en 1597 et reste encore totalement ignorée par la critique. Là encore, le choix de la forme métrique est révélateur du fonds italien, puisqu'il correspond aux usages de la tragédie italienne, tandis qu'en Espagne il ne s'imposera qu'à l'époque néoclassique. La princesse de Conca, Juana de Pacheco, à qui l'œuvre est dédiée, s'étonne dans les mots de remerciement, du fait que « siendo él napolitano, haya profesado y ajustado tanto en esta lengua, como lo que se ve » [étant Napolitain, il ait si bien composé dans cette langue, comme on peut le voir]. Des affirmations à caractère métalinguistique comme celle-ci sont assez fréquentes dans les œuvres de ce type, et portent un sérieux coup à l'idée reçue selon laquelle le bilinguisme serait un phénomène naturel et spontané dans les régions les plus fortement marquées par la présence espagnole. Dans les préliminaires de l'œuvre on apprend que l'auteur a composé la pièce à un âge avancé en hommage à ses protecteurs, qui étaient des Espagnols. Encore une fois, le choix de la langue semble dicté par une volonté de complaire aux destinataires. L'argument de la tragédie semble du ressort du même Bevilacqua, même si l'étude des sources n'a encore jamais été entreprise, et se situe dans un imaginaire royaume de Tarragone, dans une Espagne vaguement médiévale où les guerriers chrétiens finissent par vaincre les Maures. A cette trame de fond, vient se greffer la thématique amoureuse, qui présente beaucoup de péripéties et qui se termine par le rétablissement sur le trône de la reine Mathilde qui se marie avec le général de l'armée chrétienne. Son pouvoir sera cependant de très courte durée, car Mathilde va succomber au poison que lui a administré son oncle, le comte de Tortosa, par vengeance, car il aurait voulu se marier avec sa nièce pour s'emparer du royaume de Tarragone.

## La Sicile

En Sicile, comme dans le Royaume de Naples, ce type de bilinguisme (ou plutôt de diglossie) institutionnel possède également son reflet dans les textes et offre un

panorama assez vaste. C'est dans cette région que l'on tombe sur un des exemples les plus significatifs de poésie translingue produit par l'illustre inconnu Pietro Venerosi, dont on sait seulement qu'il avait des origines toscanes, mais qu'il s'était installé en Sicile. Il est l'auteur d'un chansonnier dévot publié à Venise en 1642 où, sur le modèle des *Flos sanctorum*, il célèbre le saint du jour par un sonnet italien et un autre espagnol publié en regard, qui n'est pas une pure traduction, mais bien une nouvelle version du sonnet italien. Là encore, c'est la langue espagnole qui est traitée à l'italienne, notamment au niveau de la rime et de la versification (cf. par exemple : une rime espagnole « Dios : ríos »)<sup>9</sup>. Ce même auteur avait déjà publié quelques années auparavant (1635) un recueil épistolaire bilingue à caractère didactique qui présentait des lettres-type dans les deux langues, classées d'après l'argument ou le rang du destinataire.

### La Sardaigne

Je laisse en dernier la Sardaigne, qui mérite une considération à part. En effet, dans cette région et à cette époque, l'adjectif « italien » ne correspond pas à une réalité politique et ne représente pas non plus une aspiration de la société sarde. Les témoignages littéraires en langue italienne sont donc très peu nombreux, étant donné que jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle les langues de culture y sont l'espagnol et le catalan, face auxquelles le sarde se trouve en situation de diglossie. La littérature produite en Sardaigne à cette époque fait partie intégrante de la littérature espagnole, comme le témoigne la présence de l'ouvrage d'un auteur sarde dans la bibliothèque de don Quichotte, *Los diez libros de Fortuna de amor* de Antonio de Lofraso, dont la langue maternelle était le catalan. Son livre non seulement est épargné du feu, mais reçoit un des éloges les plus appuyés, quoique teintée de l'incomparable ironie cervantine («tan gracioso ni tan disparatado libro como ese no se ha compuesto y [...] por su camino es el mejor y el más único de cuantos de este género han salido a la luz del mundo y el que no le ha leído puede hacer cuenta que no ha leído jamás cosa de gusto » I, 6).

---

<sup>9</sup>Nous avons publié un article avec des analyses de quelques-uns de ces sonnets: «Un canzoniere secentesco italo-spagnolo di contenuto agiografico, bilingue e translingue», dans : Andrea BALDISSERA – Giuseppe MAZZOCCHI (eds), *I canzonieri di Lucrezia / Los cancioneros de Lucrecia* (actes du *Convegno Internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII*, Ferrara, 7-9 ottobre 2002), Padova, Unipress, 2005, p. 487-503.

Si nous feuilletons les œuvres des principaux auteurs sardes à cheval entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, nous constatons la présence massive de la langue espagnole, avec quelques apparitions du sarde et du catalan. C'est assez significatif, par exemple, que deux auteurs sardes, père et fils, ne choisissent pas la même langue : le père Buragna, Giambattista, qui est resté sur l'île, n'écrira qu'en espagnol, tandis que le fils, Carlo, parti sur le continent à Naples, se tournera exclusivement vers l'italien.

## Conclusions

Nous pouvons maintenant revenir à notre « cruciverbiste » et à son énigme, pour essayer d'expliquer cette étonnante production translingue dans les deux directions. Il faut tout d'abord prendre en compte la pression exercée par une tradition littéraire illustre, comme l'était l'italienne à cette époque, sur une autre tradition, comme l'espagnole, qui depuis le début du XVI<sup>e</sup> siècle s'était imprégnée des formes et des contenus véhiculés par la première. Cette situation explique en partie l'extrême prudence dont les auteurs espagnols font preuve dans l'adoption d'une démarche translingue. La plupart d'entre eux se limitent à assimiler l'italianisme dans les formes et à le transposer dans le moule de leur langue maternelle, l'espagnol. Franchir le pas et passer à composer directement en italien, au vu du grand prestige dont jouissait cette tradition littéraire, est une démarche qui a dû en effrayer plus d'un. On peut rivaliser avec les Italiens en restant dans le cadre de sa propre langue maternelle : si on ose le faire dans la langue de l'autre, à moins d'être parfaitement bilingue et de baigner dans la culture littéraire italienne, on s'expose au risque d'une cruelle désillusion. Malgré tout, quelques vaillants ibères ont pris le risque d'écrire quelques petites pièces en langue toscane, avec des résultats en dents de scie. Parmi les témoignages translingues en italien que l'on trouve chez les plus grands auteurs espagnols du Siècle d'Or, ce n'est pas un hasard si l'on compte des personnalités parmi les plus extraverties et combatives. L'immense talent d'un Lope de Vega pouvait lui permettre d'utiliser la langue « toscane » (comme il l'appelait) de façon active, surtout dans ses « comedias », presque toujours par le biais de personnages soit hispanophones, soit appartenant à la catégorie burlesque des « graciosos » (valets comiques). Cette solution, comme on le voit, lui

permettait une grande marge de manœuvre, car les fautes commises se justifient chez des hispanophones et font partie de l'arsenal du comique verbal chez les valets. Chez Quevedo, qui n'avait peur de rien ni de personne, et qui menait un combat (d'arrière-garde) pour défendre les valeurs d'un empire espagnol désormais sur le déclin, les incursions sporadiques dans la langue poétique italienne, traitée avec une assez grande nonchalance et approximation, servent à montrer l'envers du décor planté par le pétrarquisme dans la poésie lyrique espagnole depuis plus d'un siècle. Faire cela en maltraitant la langue d'origine de cette importante tradition littéraire, plus par manque de maîtrise que par une volonté stylistique affichée, n'est, au fond, pas dénué d'une certaine cohérence... Mais on voit bien que ce sont des cas assez exceptionnels, et la plupart des grands auteurs du Siècle d'Or ne s'y risquent pas, à commencer par Cervantès, qui avait pourtant vécu sur le territoire italien. La langue italienne, ainsi que beaucoup d'autres, n'est pourtant pas absente de ses œuvres, mais presque toujours d'une manière indirecte, le narrateur l'attribuant à certains de ses personnages lesquels continuent de s'exprimer, par convention, en espagnol.

Si nous passons maintenant à observer le panorama sur l'autre versant, c'est-à-dire la façon dont les Italiens utilisent la langue espagnole à cette même époque, nous constatons une différence assez nette, aussi bien au niveau de la quantité qu'au niveau de la qualité, comme nous l'avons vu dans les exemples. Il existe tout d'abord des raisons littéraires à cette situation, qui s'expliquent en bonne partie par les mêmes arguments invoqués pour expliquer la production dans l'autre direction, mais inversés : c'est précisément l'absence d'une pression exercée par une tradition littéraire illustre ce qui permet aux auteurs italiens une plus grande liberté dans l'usage de la langue espagnole. En Espagne, en revanche, l'absence d' « auctoritates » de la taille des trois couronnes du « Trecento » italien faisait l'objet, à cette époque, d'un débat acharné. Les partisans de Góngora avaient cru voir en lui un poète capable de rivaliser avec les Italiens et de prendre la tête d'un « canon littéraire » exclusivement espagnol. Par une sorte d'ironie de l'histoire, cela ne se vérifiera que trois-cents ans plus tard, lorsque les jeunes poètes de la Génération de 1927 choisiront précisément le modèle de Góngora pour leur poésie avant-gardiste... Comme nous l'avons vu, dans le genre poétique les Italiens pratiquent souvent une hybridation entre formes métriques espagnoles et leur

traitement à l'italienne. En même temps, les Italiens osent des incursions dans plusieurs genres littéraires, comme la prose et le théâtre, avec un certain succès. Dans la direction inverse, au delà de quelques poèmes assez brefs, les autres genres littéraires ne sont pas représentés : nous chercherions en vain l'équivalent d'un Camerino ou d'un Bevilacqua chez les Espagnols. Je crois qu'après le cas, remarquable, du Barcelonais Benedicto Gareth, plus connu sous le nom italianisé de Cariteo, qui deviendra un des plus importants poètes du « Quattrocento », il n'existe pas beaucoup d'autres auteurs espagnols qui aient adopté la langue italienne (les frères Aldana et Francisco de Figueroa sont les plus remarquables).

A part ces raisons de type littéraire, l'adoption de la langue espagnole par des auteurs italiens s'explique aussi par des facteurs politiques et sociaux : la présence de l'Espagne sur une bonne partie du territoire italien en tant que force d'occupation, oblige de nombreux Italiens engagés par le pouvoir espagnol à produire, par devoir professionnel, des documents en langue espagnole, du rapport de voyage à la chronique historique, en passant par les traductions. Il est indéniable que cette présence effective et quotidienne de la langue espagnole, même si elle n'était pas toujours bien perçue, constitue un formidable point d'ancrage pour les Italiens qui veulent l'apprendre et la pratiquer. De là à l'employer à des fins littéraires il n'y a qu'un pas que certains écrivains italiens, déjà habitués au plurilinguisme dialectal, vont franchir assez naturellement, en l'intégrant à leur instrument linguistique comme un nouveau registre expressif. Ce n'est pas un hasard si les *scenarii* de la *commedia dell'arte*, déjà très fortement marqués par le plurilinguisme simultané produit par les dialectes des différentes régions italiennes, s'approprient très vite le registre espagnol du *Capitano* qu'ils tournent en dérision en écorchant sa langue maternelle. Cela dit, même dans des régions non soumises à l'influence directe de l'Espagne, comme Venise, on remarque une réelle connaissance de l'espagnol qui peut aboutir à la création de textes littéraires. Ceci s'explique par l'importance de la langue espagnole à cette époque comme langue de communication.

Mais au delà des circonstances historiques, tout à fait importantes et déterminantes, il n'en reste pas moins que pour les Espagnols l'adoption de la langue italienne représente une forme extrême de l'imitation d'un système littéraire qui avait déjà nourri leur propre tradition littéraire; pour les Italiens, la langue espagnole, bien qu'elle



soit imposée par le pouvoir politique, se transforme naturellement en un nouveau registre expressif qui vient enrichir un panorama linguistique déjà très varié : le pouvoir politique et le pouvoir culturel sont les « voies croisées » qu'empruntent ces « mots croisés » hispano-italiens et italo-espagnols.