



HAL
open science

**“ Pouvoir politique et pouvoir culturel face à face : le
translinguisme littéraire hispano-italien du XVe au
XVIIe siècle ”,**
Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. “ Pouvoir politique et pouvoir culturel face à face : le translinguisme littéraire hispano-italien du XVe au XVIIe siècle ”. Diversité culturelle et enjeux de pouvoir dans la Péninsule Ibérique, pp.47-61, 2007. hal-03284613

HAL Id: hal-03284613

<https://hal.science/hal-03284613>

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.

**Pouvoir politique et pouvoir culturel face à face.
Le phénomène du *translinguisme* littéraire hispano-italien
du XV^e au XVII^e siècles**

L'objectif de cette contribution **est de** montrer un aspect particulier des relations littéraires entre l'Espagne et l'Italie de la moitié du XV^e siècle jusqu'au milieu du XVII^e siècle : celui de la production dans la langue de l'autre, à savoir l'italien pour les Espagnols et l'espagnol pour les Italiens, un phénomène que nous proposons d'appeler *translinguisme*. Dans un contexte historique marqué par l'hégémonie culturelle italienne sur les auteurs espagnols et, réciproquement, par l'hégémonie politique de l'Espagne dans une bonne partie de la péninsule italienne, cette production pose une problématique qui mobilise inévitablement les notions de pouvoir et de diversité culturelle.

Nous procéderons en trois étapes : tout d'abord une présentation générale de la problématique du plurilinguisme littéraire dont fait partie le phénomène du *translinguisme*. **Nous entrerons ensuite** dans le vif du sujet avec des exemples de production littéraire *translingue* pour la période étudiée : œuvres composées en italien par des auteurs espagnols et **inversement**, compositions en espagnol d'auteurs italiens. Nous terminerons par quelques considérations conclusives.

1. La problématique du *translinguisme*

Quand on parle de *plurilinguisme* dans un système littéraire donné, on résume en fait par une formule un phénomène très vaste et complexe¹. En effet, la formation littéraire et culturelle des auteurs est presque toujours de type plurilingue, même si elle se fait par le biais des traductions. On peut donc considérer le plurilinguisme comme une face souvent cachée d'un plus vaste *pluriculturalisme*, qui est à la base de la transmission des connaissances. Or, parfois cette face cachée refait surface et émerge

¹ Sur le plurilinguisme littéraire on consultera les études classiques de Th. W. Elwert, « L'emploi des langues étrangères comme procédé stylistique », *Revue de littérature comparée*, 34 (1960), p. 409-437 ; W. Giese, « El empleo de las lenguas extranjeras en la obra literaria » in : *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, 1961, vol. II, p. 79-90 ; A. Monteverdi, « Bilinguismo letterario », in : *Atti del IX Congresso Internazionale di Linguistica Romanza* (31 marzo-4 aprile 1959), Lisbonne, 1961, vol. II, p. 87-93 ; L. Forster, *The Poet's Tongues : Multilingualism in Literature*, Cambridge, 1970 ; R. Grutman, « Le bilinguisme littéraire comme relation intersystémique », in : *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, septembre-décembre 1990, p. 198-212. En ce qui concerne le domaine ibérique, on pourra se référer à l'ouvrage collectif *Literatura y bilingüismo / Literatura i bilinguisme. Homenaje a Pere Ramírez*, ed. E. Canonica – E. Rudin, Kassel, Ed. Reichenberger, 1993, *Problemata Literaria* n°15.

dans l'ensemble des œuvres de l'auteur ou dans le texte littéraire lui-même. Dans le premier cas, on peut parler d'un plurilinguisme d'alternance, car l'auteur plurilingue change de langue à l'intérieur de son système littéraire pour produire des œuvres monolingues dans chacune des langues choisies ; dans le second, lorsque les différents codes linguistiques cohabitent dans un même texte, on peut parler d'un plurilinguisme simultané. Dans le plurilinguisme d'alternance, le système littéraire tend généralement à l'équilibre dans la distribution des langues des œuvres monolingues, en qualité et en quantité. Dans le type simultané, au contraire, il existe clairement une langue véhiculaire, qui est en général la langue maternelle de l'auteur, sur laquelle viennent se greffer des fragments « alloglottes » d'extension variable. On peut penser, pour la première variété, aux auteurs portugais du XVI^e et du XVII^e siècles, dont le niveau de la production en espagnol est comparable à celui des auteurs espagnols (par exemple : Gil Vicente). Pour le deuxième, nous pouvons prendre comme exemple le plurilinguisme qui apparaît dans l'œuvre théâtrale de Lope de Vega, où beaucoup de langues se côtoient à côté du castillan, avec un niveau parfois approximatif². Cette dernière remarque fait ressortir un des attraits principaux dans l'étude du plurilinguisme simultané, qui consiste en la possibilité de reconstruire des lectures plus fiables et, partant, d'aboutir à une meilleure compréhension de l'œuvre tout entière. En effet, ce sont précisément ces passages qui ont été spécialement défigurés par la transmission textuelle, déjà assez complexe à cette époque, surtout en ce qui concerne le genre dramatique, et qui se fait encore plus problématique lorsque les textes transmis sont composés en partie dans une langue que l'éditeur, et parfois l'auteur lui-même, ne maîtrisent pas totalement.

Un autre paramètre qui a un impact certain sur le phénomène du plurilinguisme tel que nous l'avons décrit jusqu'ici est constitué par les lois propres à chaque genre littéraire. En effet, quand on se propose d'étudier des textes poétiques composés directement en langue italienne par des auteurs espagnols allant du Moyen-Âge au Siècle d'Or, on s'aperçoit qu'il ne s'agit plus ni de textes bi- ou plurilingues, ni d'œuvres d'une certaine envergure pouvant constituer un véritable système littéraire bi- ou plurilingue. En d'autres termes, le plurilinguisme n'est plus ni d'alternance ni simultané. Ce sont des textes généralement assez courts, qui font figure d'exception dans la production de l'auteur et qui ne présupposent pas forcément une maîtrise de la langue d'accueil, bien qu'ils se présentent sous une forme relativement autonome. C'est un nouveau type de plurilinguisme à caractère plus artificiel que nous proposons d'appeler

² Cf. notre étude: *El poliglottismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1991, Estudios de literatura n° 11.

translinguisme et qui consiste en l'utilisation sporadique et exceptionnelle d'une langue non maternelle et non nécessairement maîtrisée pour la production d'une œuvre littéraire monolingue. En explorant cette autre facette du plurilinguisme littéraire, l'on se rend compte que le contexte (biographique, social, politique, littéraire, culturel, etc.) acquiert une importance accrue, sans pour autant en enlever au texte lui-même, qui continue de présenter les mêmes problèmes ecdotiques que pour les cas de plurilinguisme simultané. En effet, c'est précisément par le biais des instruments philologiques, métriques, stylistiques et rhétoriques qui permettent une édition plus soignée et, partant, une meilleure compréhension du texte, qu'on est à même d'appréhender les motivations extra-textuelles qui ont été à la base de ce produit singulier qu'est l'œuvre *translingue*.

2. La production italienne d'auteurs espagnols (XV^e – XVII^e siècles)

En ce qui concerne le premier volet de cette recherche nous nous sommes limité au genre poétique. En revanche, nous avons décidé d'élargir l'extension chronologique en englobant aussi la période médiévale, afin d'obtenir une vision plus équilibrée et plus complète de la présence effective de la langue italienne comme langue littéraire dans la poésie espagnole, du Moyen-Âge au Siècle d'Or³.

Au XV^e siècle, un des cas les plus intéressants d'emploi de la langue italienne dans une œuvre poétique espagnole est constitué par deux *coplas de arte mayor* qui apparaissent dans la *Comedieta de Ponza* (1444) du Marquis de Santillana (1398-1458). Il s'agit d'une démarche à la fois réaliste et littéraire, car elle fait intervenir un illustre auteur toscan, **Boccace** lui-même, que le Marquis « ressuscite » pour qu'il puisse s'adresser directement dans sa langue maternelle à la reine Eléonor, laquelle pleure la défaite de la flotte aragonaise contre les Génois lors de la bataille de Ponza en 1435. Il s'agit d'un recours typiquement dramatique, confirmé par le passage au discours direct : l'illustre auteur florentin prend la parole et contribue ainsi à rendre encore plus emphatique la douleur de la reine. C'est un hommage rendu à la monarchie à travers la langue italienne, qui fut le modèle poétique de l'auteur des *Sonetos fechos al itálico modo*. Néanmoins, l'italien du Marquis laisse transparaître assez clairement le fonds hispanique, au niveau linguistique et métrique (il utilise l' *octava* de Juan de Mena et ses *endecasillabi* sont pour la plupart des *versos de arte mayor*).

³Nous avons publié les résultats de cette recherche dans notre ouvrage : *Estudios de poesía translingüe. Versos italianos de poetas españoles, desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro* (Zaragoza, Pórtico, 1996), auquel nous renvoyons pour les références bibliographiques des auteurs traités.

Avec l'œuvre *translingue* des frères Francisco (1537-1578) et Cosme de Aldana (1538-1601 ?) nous entrons en pleine Renaissance et nous sommes confrontés à des auteurs qui, de par le nouveau contexte politique, sont nés et ont passé une bonne partie de leur vie sur le sol italien, entre Naples et Florence. Leur production en italien reste néanmoins fortement minoritaire par rapport à leur œuvre en castillan, mais elle atteint un niveau assez élevé qui est comparable, dans le cas de Francisco tout au moins, à celui des poètes italiens de son époque. Pour comprendre l'originalité de ces compositions *translingues* qui s'approchent d'un plurilinguisme d'alternance, il faut les comparer avec la production des poètes italiens de cette même époque. C'est le cas d'un sonnet italien de Francisco, puisqu'il s'agit d'une réponse à un autre sonnet qu'il avait reçu de la part de son mentor florentin, Benedetto Varchi. Le poète espagnol, dans sa réponse, veut se surpasser en épatant son destinataire par un haut degré d'artifice et de conceptisme qui semble déjà annoncer le maniérisme des premiers poètes baroques italiens. Il s'agit là d'une transposition à l'italien d'un trait stylistique bien connu chez Aldana dans ses œuvres poétiques espagnoles, qui reprend la tradition conceptiste de la poésie de *cancionero*, mais qui détonne dans la poésie italienne de son époque. Dans son deuxième sonnet italien, en revanche, l'aîné des frères Aldana se montre beaucoup plus équilibré, parce qu'il n'est pas pressé par l'émulation inhérente au genre poétique de la *tensó* comme pour le premier cas. Ici, au contraire, l'artifice et le conceptisme sont mis au service des idéaux d'équilibre et d'harmonie propres à la Renaissance⁴. Un troisième ensemble de textes du même auteur montre une autre facette du *translinguisme* poétique : il s'agit d'une série d'octaves (publiées par Cosme en 1591) dans lesquelles un vers italien alterne avec un autre en espagnol. A la différence de l'exemple du Marquis de Santillana où le passage à la langue italienne s'accompagnait du passage au discours direct permettant au personnage italoophone de s'exprimer dans sa langue maternelle, en faisant donc preuve d'un souci de réalisme, par ses octaves bilingues Aldana inaugure un nouveau type de bilinguisme simultané qui est strictement à caractère lyrique. Le poète y chante les beautés féminines en suivant le modèle pétrarquiste exactement comme il le ferait dans une composition monolingue. Le bilinguisme, dans ce cas, fait ressortir la compénétration des deux langues, et en ce sens peut être considéré comme le reflet autobiographique de la situation bilingue du poète. Ce côté expérimental que l'on observe dans les compositions bilingues de Francisco, est encore plus marqué chez son frère Cosme, qui multiplie les combinaisons, en composant des sonnets et des octaves « *de verso español y toscano de uno en uno* » (alternance simple), « *de dos en dos* », c'est-

⁴ Les deux sonnets furent publiés en 1563.

à-dire en alternant les langues par distiques ; et « *de quatro en quatro* », où les langues se distribuent en **blocs** de quatre vers. Chez Cosme, néanmoins, tout n'est pas simple amusement. En effet, ce n'est pas un hasard si cet expérimentalisme accru se manifeste dans un ouvrage à thématique unique et forcément répétitive : 260 poèmes qui pleurent la mort de son frère, tombé dans la fameuse bataille d'Alcazarquivir (4 août 1578), dans laquelle trouva aussi la mort le roi Sébastien de Portugal, ce qui donnera lieu à un des mythes les plus enracinés dans la culture portugaise, celui du « *sebastianismo* ». Dans ce contexte, l'emploi d'un registre bilingue constitue une variation bienvenue qui complique et enrichit le jeu combinatoire. Si l'on considère également que tout l'ouvrage repose sur une structure double, avec un émetteur qui s'adresse à un destinataire absent, cette insistance sur l'idée de fusion, aussi bien linguistique que conceptuelle, peut être interprétée comme la préfiguration de la fusion entre les deux frères dans l'au-delà. C'est dans ce sens que la fusion des deux langues – qui furent les langues des frères – peut représenter le miroir de l'amour fraternel.

A cette même époque se situent les compositions *translingues* d'un autre poète espagnol qui séjourna en Italie, Francisco de Figueroa (1536-1617). Il s'agit d'un des cas les plus surprenants par la perfection qu'il atteint dans l'utilisation poétique de la langue italienne, malgré le fait qu'il se soit formé en Espagne et que son séjour italien ait été relativement court et intermittent. Sa production italienne est aussi considérable par sa quantité, car elle comprend en tout dix-huit compositions entièrement en italien et quatre bilingues en vers alternés, avec une remarquable variété strophique : on compte des sonnets, des madrigaux, des octaves, une épître en tercets et une *canzone* pétrarquiste. Le fonds pétrarquiste est d'ailleurs omniprésent également dans sa production en castillan. Ici encore, comme chez l'aîné des Aldana, l'originalité est à rechercher plus du côté des formes que de celui des contenus : son utilisation, par exemple, de l'octave à refrain est une nouveauté dans la poésie italienne de son époque, et **elle** est à mettre en relation avec la tradition poétique espagnole, dans laquelle l'*estribillo* est plus utilisé. Dans le groupe des poèmes bilingues nous trouvons une nouvelle strophe, encore jamais employée dans cet exercice : le tercet. Figueroa est donc celui qui donne ses lettres de noblesse au bilinguisme poétique simultané, car il l'utilise pour composer des strophes propres à la poésie élevée, comme la *canzone*, le sonnet, l'octave et le tercet. Il incarne l'admiration de la culture espagnole de la renaissance envers la langue littéraire italienne. En effet, de par les formes métriques choisies, c'est bien le castillan qui est élevé au niveau de l'italien, et non le contraire. D'autre part, il ne faut pas oublier que cette hégémonie culturelle de l'Italie cohabite avec

l'hégémonie politique de l'Espagne dans la péninsule italienne, ce qui se reflète dans le prestige accru de la langue espagnole : Castiglione rappelle dans son *Cortigiano* (1528) à quel point elle était appréciée dans les cours italiennes, et Juan de Valdés dans son *Diálogo de la lengua*, composé près de Naples vers 1534, afin de répondre à ses amis italiens qui reprochaient à la langue espagnole l'absence d'*auctoritates* de la taille des trois couronnes du Trecento italien (Dante, Pétrarque et le Boccace), avait insisté sur le fait que le prestige de la langue espagnole était à rechercher dans la richesse parémiologique de son *refranero*. Les compositions bilingues et *translingues* des frères Aldana et de Figueroa peuvent être considérées comme le reflet de cette situation politique et culturelle.

Pour l'époque baroque, nous pouvons illustrer notre propos par les œuvres de deux auteurs célèbres qui présentent sporadiquement des compositions poétiques en langue italienne. A l'intérieur de cette immense œuvre polymorphe qu'est la *Filomena* de Lope de Vega (1563-1635), publiée en 1621, apparaît un poème composé de 92 octaves dans lequel Lope se propose de faire la description de la « Tapada », c'est-à-dire du parc du duc de Bragance, Théodose II, un contemporain de l'auteur. Il imagine que quatre nymphes arrivent sur les bords de la rivière Borba, laquelle, suivant la tradition classique, est personnifiée par un vieillard. Les quatre nymphes s'expriment, l'espace d'une octave, dans leurs langues maternelles : la première, en latin ; la deuxième, en italien, la troisième en portugais et la dernière en castillan, dans un ordre hiérarchique assez révélateur. Le vieux Borba les incite à chanter les louanges du duc, promis à un avenir royal. Ce n'est pas un hasard si la nymphe italienne est florentine, car cela permet à Lope à la fois d'éviter le piège du dialecte et de faire usage de **ses** connaissances de la peinture florentine du XVI^e siècle. En effet, la description de la nymphe italienne correspond à tous points de vue à l'image de la femme idéale représentée par la peinture italienne, et spécialement florentine, de la Renaissance, notamment à la Vénus du fameux tableau de Botticelli (*La naissance de Vénus*), ce qui confirme le goût de Lope, qui n'avait jamais visité l'Italie, pour la peinture italienne, avec laquelle il était en contact direct grâce aux nombreux artistes italiens qui travaillaient à la construction du palais de l'Escurial. Quant à l'aspect littéraire et linguistique de l'octave, Lope démontre une bonne connaissance de la tradition lyrique pétrarquiste, qui est présente à tous les niveaux d'analyse. Par rapport à la lyrique italienne baroque contemporaine, en revanche, le pétrarquisme de Lope est assez traditionnel, et ne se fait pas l'écho du discours intertextuel ironique et souvent irrespectueux d'un Marino, pour ne citer que l'exemple le

plus connu. Sans briller par son originalité, on peut donc considérer que cette octave est correcte, aussi bien du point de vue métrique que linguistique.

Un autre auteur consacré du Siècle d'Or, Francisco de Quevedo (1580-1645), a composé directement en italien : il s'agit de deux sonnets, un à caractère politique et l'autre à thématique amoureuse, publiés après la mort de l'auteur dans le *Parnaso español* en 1648. A une époque où le sonnet s'était désormais fort bien acclimaté à la langue espagnole, Quevedo semble rendre hommage à la langue qui avait contribué de façon décisive à faire connaître cette forme poétique en Espagne. Contrairement au cas de Lope, avec Quevedo nous sommes en présence d'un auteur qui résida à plusieurs reprises en Italie, entre Palerme et Naples, pour un total de six années, entre 1613 et 1619, au service du duc d'Osuna. L'on pourrait donc s'attendre à une utilisation plus soignée de la langue italienne, **ce** qui n'est de loin pas le cas. Le premier sonnet n'a d'ailleurs rien à voir avec la réalité italienne, puisqu'il s'agit d'une invective contre le cardinal de Richelieu, qui avait accordé son soutien aux Catalans, ce qui aboutira à l'annexion du Roussillon en 1642. Le sonnet italien se situe dans une suite de trois sonnets qui traitent de la même problématique. Pour quels motifs le composa-t-il en italien? Il semblerait que la première et unique motivation soit de type phonétique : Quevedo, en cohérence avec sa poétique conceptiste qui recherche sans cesse les jeux de mots, devant le nom français du cardinal, avec sa palatale fricative /ch/, phonème qui est désormais remplacé en espagnol par la gutturale /j/, se tourne vers la langue italienne où il trouve le substantif */ruscello/* (ruisseau), qui en soi n'a aucune connotation péjorative, mais qui lui permet de tisser sa toile satirique. Néanmoins, le champ métaphorique choisi s'épuise déjà après le premier quatrain, dans lequel Quevedo exploite la métaphore classique, rendue **e** célèbre par les *coplas* de Jorge Manrique, de la vie comme un ruisseau qui va forcément déboucher sur la mer qui représente la mort, métaphore qu'il applique à la descente du cardinal de Paris vers la mer Méditerranée du Roussillon. L'épuisement de ce champ métaphorique après le premier quatrain est un indice de la priorité du son sur le sens, dont les possibilités ont été surévaluées par Quevedo. En effet, toute la charge satirique du poème repose sur les dix vers successifs, dans lesquels est exploité un nouveau champ métaphorique, celui des oiseaux, bien plus productif⁵. Le deuxième sonnet italien de Quevedo reprend les lieux communs de la poésie pétrarquiste, qu'il tourne en dérision, contrairement à Lope. Il le composa à Naples, où il le récita dans une réunion littéraire avec, paraît-il, une

⁵ Sur ce sonnet, cf. aussi l'analyse de Nadine Ly, « Quelle langue pour un poème ? », dans : Annick Allaire-Duny (sous la dir. de) : *Pays de la langue. Pays de la poésie*, Pau, 1998, p. 204.

prononciation assez défectueuse. Il s'agit donc d'un exercice de style, mais qui présente une distance par rapport au modèle imité, celui de Pétrarque, et qui est cohérent avec le processus de *désautomatización* des clichés de la lyrique amoureuse, bien connu chez Quevedo⁶. Il semblerait même, en comparant ce sonnet italien avec les autres en espagnol, que l'intensité de la provocation soit supérieure ici, ce qui donnerait à penser que l'auteur ose dire dans ces pièces *translingues* des choses qu'il ne dirait peut-être pas dans sa langue maternelle. Par rapport à Lope, Quevedo, par le traitement du matériel de la tradition lyrique amoureuse, se montre donc plus moderne, plus en phase avec les poètes italiens de son époque, et c'est à ce niveau que l'on constate l'importance de son contact direct avec les milieux littéraires italiens. Mais, paradoxalement, au niveau linguistique l'italien de Lope est meilleur : en effet, Quevedo multiplie les hispanismes et les anacoluthes. Encore une fois, l'expérience directe de la langue italienne n'est pas une garantie d'excellence. En revanche, l'expérience indirecte, livresque, peut donner de bons résultats⁷.

En conclusion de cette première partie, on peut affirmer qu'une vision d'ensemble des différentes motivations qui ont incité des auteurs espagnols à écrire, à un moment donné de leur carrière littéraire, en langue italienne montre un panorama très varié qui va de l'imitation d'une langue considérée comme exemplaire (Santillana), jusqu'à la reproduction artificielle d'un code linguistique inhabituel qui est mis au service de la poésie baroque de la surprise (Quevedo). En outre, il est possible d'opérer une distinction claire entre deux types de démarches *translingues* : l'une naturelle, fruit d'un contact plus ou moins prolongé avec la langue et la culture italiennes (comme pour les frères Aldana et Figueroa) et l'autre plus artificielle, qui se manifeste dans des circonstances ponctuelles (littéraires, chez Lope de Vega ; politiques, chez Quevedo). Une autre conclusion assez étonnante concerne le décalage entre l'italianisme et la connaissance directe de la péninsule italienne. En effet, on remarque que des auteurs qui n'ont jamais visité l'Italie présentent un degré d'italianisme assez élevé (Santillana, Lope de Vega), alors qu'au contraire d'autres auteurs qui y ont pourtant vécu plusieurs années montrent un engouement beaucoup plus modéré envers cette langue et cette culture (Quevedo). Ce décalage est le reflet de la situation historique et littéraire, qui faisait que l'on pouvait atteindre un haut degré d'italianisme sans sortir de l'Espagne ou, à l'inverse, on pouvait rester relativement imperméable à la culture italienne tout en habitant sur son

⁶ Cf. José María Pozuelo-Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, 1979.

⁷ Sur ce sonnet, cf. aussi les observations de 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.133-136.

territoire, étant donnée l'importance de la langue et de la culture espagnoles dans certains régions italiennes.

3. Production espagnole d'auteurs italiens

Pour ce deuxième volet de la recherche, qui est encore en phase de réalisation, il apparaît que l'approche méthodologique ne peut pas être la même⁸. En effet, si nous jetons un coup d'œil au panorama qui se présente à nos yeux sur le versant italien, nous constatons tout d'abord une plus grande production aussi bien au niveau quantitatif que qualitatif⁹. Ceci est dû à différentes causes. Si en Espagne, à cette époque, l'influence italienne est avant tout livresque, dans une partie du territoire italien (notamment le royaume de Naples, la Sicile, la Sardaigne, le duché de Milan et l'Etat des Présides, sur le littoral toscan) l'Espagne est présente physiquement par une cohorte de fonctionnaires qui exercent le pouvoir au nom de la couronne espagnole. Nombreux sont, par conséquent, les Italiens engagés par le pouvoir espagnol qui doivent 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 une nouveau registre expressif. A ceci s'ajoute, sur le terrain littéraire, l'absence en Espagne d'une tradition comparable à celle issue de la littérature toscane du Trecento, ce qui permet aux auteurs italiens une plus grande liberté dans l'emploi littéraire de la langue espagnole.

Afin de mieux cerner la portée réelle de la production espagnole des écrivains

⁸ 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. A 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.

⁹ Nous avons anticipé quelques résultats de notre recherche dans les contributions suivantes : «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.

italiens, nous allons donner un bref aperçu de quelques-uns de ces textes, en suivant un classement par régions.

Au Piémont, le duché de Savoie élève le *translinguisme* au rang princier, puisque c'est le duc en personne, Charles Emmanuel I (1580-1630) qui compose quelques vers en espagnol. C'est sûrement sa jeune épouse espagnole, Catherine d'Autriche, la deuxième fille de Philippe II et Isabelle de Valois, qui les lui inspira. Ils présentent une thématique amoureuse qui laisse entrevoir une certaine fréquentation de la poésie de *cancionero*, mais qui était désormais désuète dans la poésie espagnole à cheval entre le XVIe et le XVIIe siècles.

Dans le Grand-Duché de Toscane l'élément ibérique est présent dès 1540, date à laquelle le grand-duc Côme de Médicis se marie avec Eléonore de Tolède. Les Espagnols étaient également présents dans les présides situés sur la côte dont ils contrôlaient les ports principaux (Orbetello, Piombino et l'île d'Elbe). Il est évident que dans cette région le poids de la tradition littéraire italienne est le plus fort, ce qui peut expliquer en partie le nombre réduit de témoignages *translingues*. Nous en trouvons néanmoins quelques-uns dans le genre de la poésie de circonstance à caractère élogieux. C'est à un Toscan, Lorenzo Franciosini, le premier traducteur italien du Quichotte, que les Italiens doivent les premiers instruments didactiques (dictionnaire et grammaire) pour l'apprentissage de la langue espagnole.

Une autre région autonome très étendue était constituée par les Etats Pontificaux, qui comprenaient une bonne partie du territoire de l'Italie centrale. De ce vaste territoire, et précisément de la région des Marches, est issu un des plus brillants représentants de la prose espagnole à caractère narratif, ce Giuseppe Camerino dont le nom hispanisé en José Camerino fait désormais partie de l'histoire littéraire espagnole. Nous rappelons que ces *Novelas amorosas*, (1624) composées à imitation des *Ejemplares* de Cervantès, ont été gratifiées d'un sonnet élogieux de Lope de Vega lui-même. Issu de cette même région, bien que son activité se soit déployée dans le duché de Milan, **l'une des figures les plus emblématiques du *translinguisme* italo-espagnol est** 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 **n'abandonnera** plus, à tel point que sa production italienne est pratiquement inexistante. La défense de Malte contre les Turcs à côté du capitaine général de la chevalerie du duché de Milan, qui était un italien, Ottavio Gonzaga, a dû produire une réaction d'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 seulement trois ans après (1567). Son œuvre principale demeure son poème épique en octaves, publié à Milan en 1593, sur le modèle de l'Arioste et du Tasse, mais qui traite une thématique de dérivation typiquement espagnole : celle de la *novela morisca*, et concrètement l'histoire très divulguée en Espagne par le *romancero* des amours entre Abindarráez et la jeune Jarifa. Il s'agit d'une œuvre qu'il avait commencée quand 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. 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 est essentiellement de type élogieux, et s'organise en véritables *cancioneros* à l'honneur de tel ou tel autre personnage politique influent¹⁰.

En passant au duché de Milan (le « Milanesado », comme l'appelaient les Espagnols), il faut citer le nom de Massimiliano Calvi, un magistrat milanais qui séjourna longuement en Espagne, où il composa un imposant traité philosophique à imitation des *Dialoghi d'amore* de Leone Hebreo, 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 soixante-huit chapitres. Menéndez Pelayo ne voit en lui qu'un imitateur servile du traité de Leone Hebreo, et parle même de plagiat. En réalité, son rapport avec ce traité 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 »¹¹. Que sa formation ait été plus espagnole qu'italienne nous est révélé par 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. En revanche, dans la tradition espagnole le *soneto con estrambote* ne possède pas forcément cette connotation comique et peut s'employer, comme le fait Calvi, dans le contexte sérieux de l'éloge.

¹⁰ Sur la figure et l'œuvre de Francesco Balbi on peut consulter : G. Mazzocchi, « Sulla *Historia de los amores del valeroso moro Abindarraez* di Francesco Balbi da Correggio », in : Simone Albonico et al. (sous la dir. de) *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milan, Fondation Mondadori, 1996, p. 547-572.

¹¹ Cf. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, 1947, vol. II, p. 56.

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 paradoxal. C'est logique si on pense au rôle d'ennemi politique de l'Espagne ; paradoxal, si 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.

En Ligurie, les liens privilégiés des banquiers génois avec la cour espagnole avaient tissé des liens humains et linguistiques qui parfois ont laissé des traces dans le domaine de la création littéraire. C'est le cas, par exemple, de Tommaso Sivori, fils d'un banquier, qui s'établit à Madrid. Son corpus de poésies espagnoles, encore partiellement inédit, se compose de 99 compositions poétiques, presque toutes de circonstance, avec, ci et là, quelque vers italien qui se mélange aux vers espagnols : son épitaphe à la mort de Lope, par exemple, se termine par quatre vers en italien¹².

Comme il fallait s'y attendre, ce sont les régions qui appartenaient à la Couronne espagnole qui offrent le plus grand nombre de témoignages *translingues*. A côté du Duché de Milan, dont nous avons déjà vu quelques exemples, 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 dissonant¹³. Napolitain d'origine était également Gian Domenico Bevilacqua, dont on ne connaît pas grand chose. Il est pourtant l'auteur d'une tragédie en vers *endecasílabos blancos* qui se compose de cinq actes, *La Reina Matilda*, publiée à Naples en 1597 et 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,

¹² Sur la figure et l'œuvre de Sivori, cf. Les travaux de Mario Damonte, "Rime inedite di un "caballero ginovés" dans : *Tra Spagna e Liguria*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 1996, p.3-22 et de José Manuel BLECUA, "Las Rimas de Tomás Sivori, caballero genovés", dans : *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, 1972, p. 47-69.

¹³ Cf. notre article : «Le poesie spagnole del Basile nel canzoniere del Duca d'Alba», Patrizia Botta, Carmen Parrilla, Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici*, Actes du Colloque International de Padoue, du 27 au 30 mai 2000, Universidad de La Coruña, 2001, t. II, p. 167-188.

tandis qu'en Espagne il ne s'imposera qu'à l'époque néoclassique. La princesse de Conca, Juana de Pacheco, **à qui est dédiée** l'œuvre, 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 ». 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.

En Sicile, comme dans le Royaume de Naples, ce type de bilinguisme (ou plutôt de diglossie) institutionnel se reflète également 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 qui, sur le modèle des *Flos sanctorum*, célèbre le saint du jour par un sonnet italien et un autre espagnol publié en regard et qui n'est pas une pure traduction, mais bien une nouvelle version du sonnet italien. Ce même auteur avait déjà publié quelques années auparavant 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 destinataire¹⁴.

Nous laissons 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^e siècle les langues de culture y sont l'espagnol et le catalan, face auxquelles le sarde se trouve en situation de diglossie. Si nous feuilletons les œuvres des principaux auteurs sardes à cheval entre **les** XVI^e et XVII^e siècle, nous constatons la présence massive de la langue espagnole, avec quelques apparitions du sarde et du catalan. **Il 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

¹⁴ Cf. notre article : «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.

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.

Comme on peut le voir, si en Espagne l'activité *translingue* reste tout à fait exceptionnelle, il semblerait qu'en Italie ce genre de production soit assez répandu, même si elle reste encore largement méconnue. A côté de la simple flatterie à l'égard d'un représentant du pouvoir espagnol ou le désir d'épater le milieu littéraire établi par une démonstration de virtuosité, en provoquant cet effet de surprise si cher à la poétique baroque, le sentiment d'appartenir corps et âme à la plus grande puissance mondiale du moment peut déclencher l'adoption, plus ou moins sporadique, de la langue espagnole comme langue littéraire. 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. Il n'en reste pas moins que le fait d'écrire dans la langue de l'envahisseur et du percepteur des impôts tant décrié peut sembler contradictoire. Là aussi, il faut réviser certains clichés issus des historiens du *Risorgimento*, pour lesquels toute influence étrangère dans l'histoire italienne était une tâche qu'il fallait laver sur l'autel de l'unité de la nation. Il va de soi que la persistance de cette tradition critique marquée par le sceau d'un nationalisme outrancier est à l'origine du désintérêt quasi total pour ce type de textes et d'auteurs trop vite jugés « collabos ». Or, des études récentes montrent bien que « tout comme il faut désormais dépasser et réfuter la thèse d'une Espagne présente en Italie comme un oppresseur aveugle et non pas comme un pouvoir auquel on doit le peu de structure moderne de l'Etat qui a vu le jour à cette époque dans une large partie de l'Italie, de la même manière, il faut réfuter la thèse d'une Espagne profiteuse et avide des ressources de ses territoires italiens et non pas, au contraire, en tant que pouvoir impérial qui appliquait en Italie les mêmes critères et les mêmes mesures administratives et financières qu'il appliquait dans son propre pays dominateur »¹⁵.

4. Conclusions

Le domaine hispano-italien, notamment à l'époque du Siècle d'Or, offre un terrain idéal pour l'exploration du *translinguisme* littéraire, parce qu'il s'agit d'un phénomène réciproque : à la même époque, des auteurs espagnols écrivent en italien et vice-versa. Il

¹⁵ Nous traduisons de : Giuseppe Galasso, « L'egemonia spagnola in Italia », in : Enrico Malato (sous la dir. de) *Storia della letteratura italiana*, vol. V, Rome, 1997, p. 371-411 [cit. p. 395].

est donc possible de comparer l'utilisation esthétique de l'autre langue à tous les niveaux du texte et du contexte. En effet, si l'on mentionne souvent **les emprunts techniques à la poésie italienne que la poésie espagnole a assumés**, on s'est moins soucié de la réelle maîtrise de la langue poétique italienne en Espagne. De la même manière, on a beaucoup parlé de la domination politique des Espagnols en Italie et du refus consécutif des Italiens **d'assumer** la langue et la tradition poétique des envahisseurs. Ceci explique peut-être les raisons du peu d'intérêt de la critique pour les cas de production poétique *translingue*. Or il s'avère que cette production existe, et qu'elle est peut-être plus importante que ce qu'affirme généralement la tradition critique, d'un côté comme de l'autre, souvent aveuglée par des préjugés nationalistes.

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, en revanche, 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. Son emploi abondant et plutôt désinvolte, face à l'extrême prudence observée dans le sens inverse, montre bien à quel point le pouvoir culturel, par sa diversité, finit par prendre sa revanche sur le pouvoir politique.