



HAL
open science

**La langue du pouvoir et les langues de l'Autre :
productions plurilingues dans la littérature ibérique de
la première moitié du XVI^e siècle ”**

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. La langue du pouvoir et les langues de l'Autre : productions plurilingues dans la littérature ibérique de la première moitié du XVI^e siècle ”. Diversité culturelle et enjeux de pouvoir dans la Péninsule Ibérique,, 2007, 2-86781-428-6. hal-03284619

HAL Id: hal-03284619

<https://hal.science/hal-03284619>

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.

**La langue du pouvoir et les langues de l'autre :
productions plurilingues dans la littérature ibérique
de la première moitié du XVI^e siècle**

Introduction

Entre la fin du XVe et la moitié du XVIe siècle, une époque qui voit l'essor de l'Espagne des Rois Catholiques et de Charles V en tant que grande puissance politique et militaire, la littérature espagnole, notamment dans le genre théâtral, qui en est à son étape initiale, présente une étonnante diversité de registres linguistiques qui sont associés aux représentants des différentes cultures qui composent le panorama social de la péninsule ibérique à cette époque. L'objectif de **cet article est de** montrer quelques exemples de cette diversité linguistique et culturelle à travers des textes représentatifs pour essayer de comprendre quelle image de l'autre ils véhiculent, notamment par le biais de la langue qui caractérise ces personnages excentrés. On s'interrogera sur le rapport qui s'instaure entre la langue du pouvoir hégémonique -le castillan- et les langues des personnages qui vivent en marge de la société (l'esclave noir, la prostituée, les *pinches*) ou qui occupent une place subordonnée (les soldats *bisoños*, les domestiques). Nous allons privilégier des textes appartenant au genre dramatique, car c'est ici que le plurilinguisme s'est acclimaté d'une façon plus spontanée, notamment grâce au statut du texte dramatique qui fait du discours direct son mode d'énonciation privilégié. Néanmoins, nous terminerons par un texte appartenant au genre narratif, ce qui va nous permettre d'introduire dans notre discours la variable des lois des genres littéraires.

1. Gil Vicente (1465?-1536?)

De Gil Vicente, portugais de naissance, mais pour qui l'espagnol n'est pas une langue étrangère à proprement parler, car il évolue dans une cour parfaitement bilingue, celle de don Manuel et de son fils João III, deux œuvres nous intéressent tout

particulièrement . Dans *L'Auto da Fama*¹, composé vers 1515, le personnage allégorique central est celui de la *Fama* (la Renommée) qui apparaît sous les traits d'une jeune paysanne gardeuse d'oies originaire de la Beira, et qui s'exprime évidemment en portugais. Elle est courtisée tour à tour **par la France, l'Italie et l'Espagne**, des pays qui sont représentés par des personnages masculins qui espèrent la séduire pour s'emparer de la renommée. Chacun s'exprime en principe dans sa langue maternelle, mais dans le cas du Français et de l'Italien, celle-ci subit une déformation qui la rend assez fantaisiste, où on aperçoit à la fois du français, de l'italien, de l'espagnol, du portugais, du latin dans un mélange parfois inextricable. Notons cependant que ce registre « macaronique » s'applique uniquement au français et à l'italien, jamais à l'espagnol, qui pourtant joue le même rôle de prétendant éconduit. L'effet comique et ridicule fatalement provoqué par l'apparition de ce registre mixte, dû essentiellement aux lacunes de l'auteur dans ces deux langues, est donc beaucoup plus marqué chez le Français et l'Italien que chez l'Espagnol. Paul Teyssier affirme, en parlant du français et de l'italien que « même s'il les avait sues parfaitement il les aurait sans doute massacrées de la même façon : cela faisait partie de la règle du jeu »². Nous nous permettons d'exprimer notre désaccord avec Paul Teyssier sur ce point précis : pourquoi alors ne massacre-t-il pas également l'espagnol ? Evidemment parce que c'était une des deux langues officielles de la cour manuéline, ce qui lui conférait un prestige particulier en tant que langue du pouvoir.

La deuxième pièce de Gil Vicente que nous aimerions commenter ici est la farce *Fragoa de Amor*³, composée en août 1524 à l'occasion du mariage du roi João III avec la sœur de Charles V, Catherine d'Autriche. Un pèlerin se dirige vers un château, qui est la représentation allégorique de la jeune mariée. Chemin faisant, il rencontre d'autres personnages qui se dirigent également vers le château. Tous s'expriment en castillan, à l'exception d'un Noir, qui parle dans un jargon à base portugaise que les personnages hispanophones ne comprennent pas. Arrivés au château, ils se trouvent face à une forge dressée par les quatre planètes, qui a le pouvoir de transformer l'aspect physique de celui qui ose y entrer. Le premier à vouloir tenter l'expérience est le Noir, qui demande à changer de couleur de peau et à ressortir de la forge « branco como ovo de galinha », c'est-à-dire transformé en homme blanc. Le résultat est assez surprenant et pas vraiment

¹ Gil Vicente, *Obras completas* ed. Marques Braga, Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 1942, vol.V, p. 117-140.

² Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959, p.281.

³ Ed. cit. vol. IV, p. 115 ss.

du goût du Noir : il est bel et bien devenu un homme blanc en tous points, mais, hélas, on n'a pas pu lui enlever son accent. Or, c'est précisément ce qui lui donne son identité et qui finit par faire de lui une sorte d'albinos. La scène se clôt sur les protestations du Noir pour revenir à son aspect primitif, sans que l'on sache si cela lui sera accordé, puisqu'il disparaît de la pièce et, textuellement, est condamné à vivre le restant de **ses** jours dans cette condition diabolique et monstrueuse. Cette scène est très intéressante et symbolique, car elle montre à quel point l'identité est liée à la langue surtout en ce qui concerne un personnage marginal et comique comme le Noir, qui représente une catégorie sociale bien présente à cette époque, au Portugal comme en Espagne : celle de l'esclave. En même temps, il s'agit d'un personnage littéraire qui possède son registre linguistique immuable et figé, qui sera repris par les auteurs des époques successives, comme nous le verrons chez Lope de Rueda⁴.

2. Torres Naharro (1485 ?-1524 ?)

A cette même époque se façonne l'œuvre dramatique plurilingue d'un auteur espagnol, Bartolomé de Torres Naharro, originaire d'Estrémadure et qui évolue dans la Rome cosmopolite de Léon X. L'ensemble de son œuvre théâtrale, publiée à Naples en 1517 avec le titre de *Propalladia*⁵, contient huit comédies, dont trois en plusieurs langues : dans la *Tinellaria* nous en trouvons sept ; la *Seraphina* en utilise quatre et la *Soldadesca*, deux. Il s'agit de pièces conçues pour un public cultivé, celui de la Rome cosmopolite de Léon X, qui était capable de comprendre toutes ces langues et d'en apprécier les nuances. Nombreux étaient les Espagnols qui s'étaient installés à la cour papale suite à la **nomination, en 1455 et en 1492,** des deux papes Borgia, Calixte III et son neveu

⁴ Sur la figure et la langue du Noir dans la littérature ibérique, il existe une bibliographie assez importante. Cf. F. Weber de Kurlat, "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco", *Filología*, 1962, t. VIII, p. 139-168 ; *Id.*, "Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI", *Romance Philology*, 1963, t. XVII, N° 2, p. 380-391 ; *Id.*, "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1970, t. XIX, n° 2, p. 337-359 ; C. Baranda Leturio, "Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario", *Revista de Filología Española*, 1989, t. LXIX, p. 311-333 ; B. Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995 ; E. Martínez López, *Tablero de ajedrez. Imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista*, Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 1998.

⁵ Nous utilisons l'édition critique de la *Propalladia* préparée par Eugen Gillet, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1943-1951, 4 vols. Cf. notre article : « Del plurilingüismo al bilingüismo: el esfuerzo hacia la verosimilitud en las comedias de Torres Naharro » dans I. Andres Suárez, G. Colón, A. Lara, R. Sugranyes (sous la dir. de) *Estudios de literatura y de lingüística españolas. Miscelánea en honor de Luis López Molina*, Hispanica Helvetica n. 4, Lausanne, 1992, p.115-129.

Alexandre VI, des Espagnols originaires de la région de Valence. **Commençons par** la *Comedia Tinellaria* ; il s'agit d'une pièce qui met en scène le petit monde des *pinches*, *pícaros* et autres marmitons qui évoluent dans le *tinello* (l'arrière-cuisine) de la résidence d'un cardinal. Ils sont tous d'origines différentes et s'expriment chacun dans sa langue maternelle : Mathia et Francisco en espagnol, Fabio en italien, Miquel en catalan, le *Tudesco* dans un latin parsemé de mots allemands, le Portugais en portugais, Petiján en français et le *vizcaíno* dans son jargon traditionnel. Dans cette *comedia* en cinq actes, malgré le nombre très élevé de langues, **seules** deux scènes sont vraiment plurilingues, ce qui revient à dire que les langues étrangères sont finalement peu utilisées. Dans la première scène, les employés de cuisine se disputent des morceaux de viande et chaque personnage défend sa patrie avec un haut degré de chauvinisme, qui passe par le mépris de celle des autres. La langue maternelle devient ainsi le véhicule d'un nationalisme outrancier qui dégénère en xénophobie. Néanmoins, il ne semble pas qu'il y ait une intention manifeste de déformer les langues étrangères afin de ridiculiser les personnages qui les parlent. Pour preuve, quand le français s'exprime dans une langue presque incompréhensible (car Torres Naharro évidemment ne la maîtrisait pas) il n'est pas tourné en dérision pour autant : on lui réplique simplement qu'on ne le comprend pas. Toutes les langues semblent donc être sur un pied d'égalité et obéissent au même principe de réalisme. Il est alors d'autant plus significatif de constater que la seule langue qui subit une déformation intentionnelle **est** la langue espagnole, prononcée par un Italien qui ne la maîtrise pas mais qui se sent obligé de l'utiliser quand il veut se faire comprendre. C'est un aveu de soumission à la langue dominante, mais en contre-partie cette dernière subit une distorsion qui finit par la rendre ridicule. **Notons** que l'un des personnages espagnols, dans une réplique précédente, changeait également de langue en passant au portugais, mais sans qu'aucune déformation soit perceptible. La deuxième scène plurilingue est plus courte et se limite à trois langues : l'espagnol, le catalan et le latin. L'Allemand est accusé d'avoir volé la viande : pour la récupérer, l'Espagnol change de registre et s'exprime en latin, et ce précisément au moment où son interlocuteur disparaît de la vue, en se cachant sous une table. Le code verbal devient alors le seul moyen **de** se faire comprendre, ce qui explique que la réplique **devienne** monolingue. En d'autres **termes**, quand il s'agit vraiment de se faire comprendre, c'est-à-dire quand c'est la fonction référentielle qui prédomine sur **la fonction émotive**, on renonce au plurilinguisme et un personnage (dans ce cas l'Espagnol) abandonne, pour un instant, sa langue maternelle et passe à la langue

de l'autre. Dans la réplique suivante, l'Allemand prononce un mot espagnol, ce qui tend à confirmer la faible capacité communicative entre les différentes langues dans cette pièce.

La deuxième pièce de Torres Naharro où apparaissent plusieurs langues est la *Comedia Seraphina* : à côté du castillan, parlé par le protagoniste masculin, nous trouvons le catalan, parlé par Seraphina et sa servante, le latin, utilisé par le moine Teodoro avec le novice Gomecio et l'italien, parlé par la noble Orphea avec sa confidente Bruneta. A l'inverse de la comédie précédente, dans celle-ci les scènes monolingues sont l'exception et on en compte seize bilingues et sept trilingues. Mis à part le traditionnel latin de sacristie du novice, les autres langues sont grammaticalement correctes. Toutefois, comme dans la *Tinellaria*, le seul cas de déformation burlesque concerne l'espagnol. C'est la servante italienne Bruneta qui se plaint auprès de sa maîtresse de la galanterie affectée des Espagnols et de leur observation scrupuleuse et obsessionnelle du protocole. Elle exprime cela dans un espagnol approximatif qui a pour but de tourner en dérision la courtoisie affectée ainsi que la bravoure du soldat fanfaron espagnol.

La troisième pièce plurilingue de Torres Naharro est *La Soldadesca*, où le nombre des langues parlées se réduit encore plus, en se limitant au bilinguisme entre l'espagnol et l'italien. L'action est moins élaborée que dans la *Seraphina* et se limite à montrer l'activité d'un capitaine espagnol chargé de recruter des soldats pour l'armée du pape. La réduction du plurilinguisme au bilinguisme implique une évolution vers une plus grande vraisemblance linguistique, qui se traduit à la fois par des réflexions à caractère métalinguistique qui insistent sur la distance entre les deux langues ainsi que par la création d'un personnage vraiment bilingue, un procédé qui, au contraire, permet de faire ressortir ce qu'elles ont en commun. Le premier mouvement, centrifuge, tend à rendre manifeste l'incompréhension entre les deux peuples par l'emploi de deux procédés : les fréquents quiproquos bilingues entre les soldats espagnols *bisoños* et les taverniers italiens ainsi que les nombreuses réflexions qui marquent l'incompréhension. Le deuxième mouvement, centripète, se manifeste par le bilinguisme du capitaine espagnol qui est le seul personnage capable de passer d'une langue à l'autre en fonction de ses interlocuteurs. Il est donc investi d'un pouvoir certain, et il en profite largement, notamment en trompant les Italiens. En d'autres termes, son bilinguisme, qui respecte apparemment l'ordre hiérarchique, car il est le personnage le plus haut placé, et espagnol de surcroît, est en réalité une arme à double tranchant, qui met à nu la malhonnêteté et la perfidie de celui qui s'en sert. On pourrait parler d'un bilinguisme « ironique », car le

pouvoir dont est investi celui qui le possède dégénère immédiatement en abus de pouvoir. Là encore, on assiste à une imitation de la langue de l'autre qui, cette fois-ci, se fait dans les deux directions : un soldat espagnol, face à l'impossibilité de se faire comprendre par le tavernier italien, décide de passer à la langue de son interlocuteur. Le résultat est très décevant à cause de son ignorance crasse de italien : c'est donc bel et bien la langue italienne qui est déformée, mais le poids du ridicule retombe sur le soldat espagnol. Dans l'autre direction, c'est le tavernier espagnol qui, comme Bruneta dans la *Seraphina*, tourne en dérision les Espagnols en parodiant leur langue, avec laquelle il se moque de leurs fanfaronnades et de leurs prétentions nobiliaires. Chez Torres Naharro, donc, le rapport entre la langue du pouvoir et les langues de l'autre, principalement l'Italien, est inversé. Nous nous trouvons face à un cas assez exceptionnel d'un auteur de langue maternelle espagnole qui accepte de se faire violence en s'obligeant à écorcher sa langue maternelle à des fins satiriques pour complaire à son public en adoptant le point de vue de l'autre, même quand il était hostile aux représentants de la langue du pouvoir politique.

3. *La lozana andaluza* (1528)

Ce même contexte romain dans lequel évolue Torres Naharro a produit un autre fruit plurilingue, dans un genre un peu différent : la prose dialoguée dans laquelle fut composée la *Lozana andaluza*, œuvre de l'andalou Francisco Delicado, publiée de façon anonyme à Venise en 1528 et qui peut être considérée comme la version narrative des pièces de Torres Naharro⁶. Le fait qu'il s'agisse d'une œuvre d'un genre hybride, qui se situe à mi-chemin entre narration et théâtre, dans la droite ligne de *La Célestine*, montre bien l'importance du statut privilégié du discours direct dans les textes à caractère plurilingue. Nous sommes dans la même atmosphère cosmopolite de la Rome de Léon X et Jules II, et les langues qui y apparaissent sont sensiblement les mêmes. Nous passons des intrigues et chamailleries des marmitons dans les arrière-cuisines des prélats romains aux bas fonds du milieu de la prostitution et des souteneurs. Ici encore, le souci de réalisme peut expliquer les quelques répliques dans la langue maternelle de certains personnages (le catalan des majorquins, l'italien du peuple romain, quelques mots de portugais). Quant au castillan, une langue qui se veut « muy clarísima » d'après le frontispice de l'œuvre, il est fortement empreint d'italianismes qui finissent par produire

⁶ Nous travaillons sur l'édition préparée par Bruno Damiani (Madrid, 1969, Clásicos Castalia n° 13).

une sorte de *lingua franca* qui est le fidèle reflet de la langue hybride parlée par la communauté espagnole de Rome, installée depuis plusieurs années dans la ville éternelle à la suite des deux papes espagnols de la famille Borgia (Calixte III, nommé en 1455 et Alexandre VI, en 1492). Nous trouvons donc dans *La lozana andaluza*, peut-être pour la première fois, l'emploi d'un registre mixte qui n'est pas macaronique et artificiel pour autant, car il est parfaitement vraisemblable, comme pourrait l'être la reproduction exacte de la langue maternelle d'un personnage. En même temps, comme chez Torres Naharro, la langue du pouvoir est maltraitée, non seulement par les Italiens qui ne la maîtrisent pas, mais également par les Espagnols, qui ne la maîtrisent plus. Ce n'est certainement pas un hasard si cela se produit dans des œuvres composées par des auteurs d'origine espagnole qui s'étaient « expatriés » et qui traduisaient ainsi le point de vue critique des Italiens face à l'hégémonie politique espagnole dans leur pays.

4. Juan Fernández de Heredia (1482?-1549)

Tout en restant dans la première moitié du XVI^e siècle, il faut signaler l'œuvre plurilingue d'un auteur valencien, Juan Fernández de Heredia, qui était actif à la cour de la vice-reine de Valence, la française Germaine de Foix, sœur de Louis XII et deuxième épouse de Ferdinand le Catholique. L'auteur, de petite noblesse, est un homme fidèle au pouvoir central, comme le prouve sa participation à la répression de la révolte des *Germanías* de 1521. Dans son *Coloquio en el cual se remeda el uso, trato y pláticas que las damas de Valencia acostumbra hacer y tener y las visitas que se hacen unas a otras* (1524), plus connu sous le titre de *Coloquio de las damas valencianas* ou celui de *Las visitas*⁷, représenté par l'auteur lui-même en 1524 en présence de la vice-reine, nous trouvons une alternance très expressive entre le valencien parlé par les dames de la bonne société et le castillan de la servante, une langue qui est également parlée, quoique sur le registre plus soutenu de la tradition lyrique de la poésie de *cancionero*, par les gentilshommes qui courtisent ces dames. Par ailleurs, l'un d'entre eux est portugais et s'exprime dans sa langue maternelle, notamment pour chanter un air galant, en accord avec la sensibilité de l'époque qui faisait du portugais (bien avant l'italien) la langue

⁷ Texte publié par Rafael Ferreres dans son édition des œuvres de l'auteur, précédées par une étude très exhaustive (Madrid, Espasa-Calpe, 1955, Clásicos Castellanos n° 139). Cf. également l'étude de Dámaso Alonso « Juan Fernández de Heredia en la tradición peninsular », dans ses *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1973, vol. II, p. 479-490.

musicale par excellence. Nous retrouvons ici des personnages parfaitement bilingues, les dames de Valence, qui montrent de cette façon leur supériorité sur les autres personnages, castillans y compris, qui sont tous monolingues. Néanmoins, si elles s'adressent toujours en valencien à leurs domestiques castillanes, elles passent au castillan avec les gentilshommes qui les courtisent, en employant ce même registre littéraire. Autrement dit : elles sont obligées de reconnaître la supériorité de la langue hégémonique -le castillan- en tant que langue littéraire et de culture, tout en étant conscientes de leur supériorité sociale et économique sur les Castillans, représentés par les *criadas*, auxquelles elles ne manquent pas d'ailleurs de lancer des piques à propos de l'âpre et sèche Castille. Il s'agit toutefois d'une critique plutôt bon enfant, qui d'ailleurs est compensée par les railleries des domestiques castillanes concernant les mœurs de Valence. En voici un exemple : si en Castille on ne sait pas se chausser, à Valence les dames se maquillent excessivement, ce qui donne lieu à cette réplique ingénieuse et amusante entre la dame et la servante : « Veure lo calçar de allá / quan brutíssim dihuen qu'es ! », ce à quoi la *criada* répond : « Traen lo sucio en los pies, / no en el rostro como acá »⁸.

5. *Farsa del Sacramento* (milieu du XVIe siècle)

Un des textes les plus significatifs dans l'histoire du plurilinguisme du Siècle d'Or est une farce anonyme, publiée vers la moitié du XVIe siècle, dans laquelle les langues étrangères sont les véritables protagonistes de l'action, comme **cela** est bien visible déjà dans le sous-titre : *Farsa del Sacramento, o de los lenguajes*⁹. C'est l'une des premières fois où ce procédé est employé dans un texte à caractère didactique et dévot. Comme **ce sera** plus tard le cas de l'*auto sacramental*, cette farce était en effet destinée à être représentée lors des festivités du *Corpus Christi*, en mettant en scène des personnages

⁸ On peut mesurer, par cet exemple, toute l'ampleur des dégâts pour les lecteurs de cette œuvre quand elle fut éditée dans la prestigieuse collection *Els nostres clàssics* (n° 89) (*Teatre profà*, Barcelona, Barcino, 1962, vol. II, p. 51-91), amputée de toutes les répliques en langue castillane, qui sont résumées par l'éditeur en catalan ! La même opération est reconduite dans ce même volume pour la *Seraphina* de Torres Naharro, dont on ne conserve que le texte en valencien.

⁹ Texte publié par Léo Rouanet, *Colección de autos, farsas y coloquios del s. XVI*, Mâcon, 1901, vol. III, p. 329-345. Cf. notre article: "Del pecado plurilingüe a la absolución monolingüe. La *Farsa del Sacramento llamada de los lenguajes*", dans Françoise Cazal (sous la dir. de): *Diego Sánchez de Badajoz y el teatro de su tiempo*, *Criticón*, n° 66-67 (1996), p.369-383.

d'origines et de croyances religieuses diverses. A côté des personnages traditionnels qui s'expriment tous dans leurs registres conventionnels, constitués par différentes stratifications à l'intérieur de la langue castillane (le *bobo*, le Maure, le Biscayen), nous trouvons également trois personnages qui, en revanche, s'expriment dans une autre langue naturelle, qui est censée être leur langue maternelle : le Portugais, le Français et le Luthérien. De ces trois derniers, seul le Portugais parle dans une langue correcte, tandis que celle des deux autres est très approximative. Le castillan est la langue parlée par le personnage allégorique central de la pièce, *l'Amor divino* qui tient le rôle du confesseur et **qui** est le garant de l'orthodoxie catholique. Tous les personnages défilent devant lui pour confesser leurs péchés, ce qu'ils font dans leurs langues respectives et, une fois l'absolution reçue, passent tous au castillan. Ce revirement montre bien que le plurilinguisme **est investi** ici d'une valeur morale négative, en représentant la cacophonie du péché, alors que le monolinguisme final est le symbole de l'unité religieuse retrouvée au sein de l'Eglise catholique.

6. Lope de Rueda (1505 ?-1565)

Vers **le milieu** du siècle, en Espagne, un autre auteur dramatique, qui était également acteur et directeur d'une troupe théâtrale, reprend le flambeau du plurilinguisme : Lope de Rueda. Très connu à son époque comme directeur d'une troupe théâtrale ambulante, Lope de Rueda a reçu l'influence des comédiens italiens *dell'arte* qui se produisaient en Espagne à cette époque, c'est-à-dire vers le milieu du siècle. Il en retient notamment l'usage des masques, et il devient lui-même très célèbre en jouant notamment le personnage de la *negra*, comme le fera remarquer Cervantès quelques années plus tard dans le prologue de ses œuvres dramatiques (1615)¹⁰. Dans son œuvre dramatique l'emploi des registres expressifs de la langue castillane atteint son apogée, notamment chez les personnages appartenant à des groupes marginaux, comme les Noirs, les Maures et les Gitans. De Lope de Rueda nous allons commenter brièvement deux pièces où il campe le personnage du Noir dans sa variante féminine : celui de la

¹⁰ « Las comedias eran unos coloquios, como églogas [...] aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope [de Rueda] con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse" (Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987, p.8).

negra. Dans la comédie *Eufemia*¹¹, dont la trame provient d'une nouvelle du *Décameron*, la Noire Eulalla, qui ne sait pas s'exprimer en un castillan correct et utilise le jargon lié à ce personnage du Noir qui déforme la langue véhiculaire en la rendant parfois presque incompréhensible, apprend que sa maîtresse a l'intention de la marier avec un *caballero*, un mot qui dans sa bouche sonne : *cagañeroz*. Le comique n'est pas uniquement verbal mais également de situation, et là on retrouve le même motif que chez Gil Vicente : celui de la transformation du corps et notamment de la couleur de la peau pour ressembler à une femme blanche. Dans ce cas, ce sont les différents produits cosmétiques qu'elle utilise pour blanchir sa peau et pour blondir, car, dit-elle, sa peau ainsi que sa chevelure sont très délicates. Nous nous trouvons ici, encore une fois, face à une créature monstrueuse, qui garde ses traits négroïdes sous une apparence de femme blanche. C'est la version féminine du Noir qui entrait dans la *Fragua de Amor* de Gil Vicente, comme on l'a vu. Néanmoins, nous pouvons percevoir une évolution dans le traitement de ce personnage, qui devient une victime innocente de la cupidité et de la tromperie des blancs. En effet, Eulalla est courtisée par un personnage plus humble, qui la demande en mariage uniquement dans le but de la vendre à la première occasion. Il s'agit donc d'un personnage de race blanche qui trompe la femme noire à des fins basement égoïstes et dont le comportement est montré du doigt.

Dans la deuxième pièce, la comédie *Los engañados*, le traitement de l'esclave noire Guiomar, tout en restant comique, est moins stéréotypé que chez Gil Vicente, car elle est dotée d'une plus grande individualité, ce qui la rend plus proche et plus sympathique. C'est une femme inculte, et pour cause puisque les Noirs étaient des esclaves, mais qui prétend savoir lire, ce qui était un paradoxe qui sûrement provoquait l'hilarité du public. En effet, Guiomar apporte des données biographiques beaucoup plus plausibles : elle raconte qu'elle a eu un fils au Portugal qui se trouve maintenant « en la India de San Joao de Punto Rico », évidemment l'île de San Juan de Puerto Rico, où de nombreux esclaves Noirs étaient déportés pour travailler dans les mines d'or, ce que Eulalla ne dit pas. Au contraire, ce qu'elle montre à sa maîtresse c'est une lettre que son fils lui a envoyée, et dont elle lit le contenu, très rudimentaire et écrit dans le même registre de la *lengua de negros* : juste quelques lignes pour donner des salutations et s'en remettre à Dieu. Malgré la maladresse, la lettre est bien la preuve d'une volonté de dépassement de la condition d'analphabétisme de l'esclave noir, car elle démontre que

¹¹ Nous utilisons l'édition de Angeles Cardona, *Teatro completo*, Barcelona, Bruguera, 1979.

deux esclaves, mère et fils, peuvent communiquer entre eux par le biais de l'écriture. Malgré la présence du miroir déformant provoqué par le jargon traditionnel, l'apparition sur scène d'une lettre écrite et lue par des Noirs, ainsi que la dénonciation indirecte du racisme ordinaire présente dans la première pièce citée, font de Lope de Rueda sans doute le premier auteur qui se propose de rendre une dignité au personnage de l'esclave noir.

7. *La Diana* (1558-1559)

Pour terminer, nous proposons de faire une brève incursion dans une œuvre qui appartient à un autre genre littéraire, le roman pastoral *Los siete libros de la Diana*¹², publié à Valence en 1558 ou 1559 par Jorge de Montemayor, et qui connut un tel succès (32 éditions en un peu plus d'un demi-siècle) qu'il est devenu le paradigme de la prose castillane du Siècle d'Or. Notons tout d'abord le caractère proprement *translingue* de l'œuvre, écrite dans une langue en principe non maternelle, car son auteur était d'origine portugaise, quoique, comme dans le cas de Gil Vicente, le bilinguisme des auteurs portugais, pour des raisons historiques, était très répandu. Or, l'œuvre est non seulement *translingue* mais également *plurilingue*, car la langue castillane, aussi achevée soit-elle, n'est pas la seule langue de composition. En effet, juste avant la fin, dans le septième livre, fait son apparition la langue maternelle de l'auteur, c'est-à-dire le portugais. L'essor si tardif de cette langue, à quelques pages de la fin du roman, n'est pas un hasard et montre toute la difficulté qu'éprouve le bilinguisme à s'imposer dans une œuvre narrative, contrairement à la facilité avec laquelle il s'était emparé du genre dramatique. Dans ce dernier livre, Felisarda, la bergère andalouse, arrive au terme de sa pérégrination amoureuse et écoute une conversation entre des bergers dans une langue qu'elle reconnaît être la portugaise. Le narrateur, cependant, nous livre le dialogue des bergers portugais en castillan. Felisarda s'approche des bergers en leur parlant en castillan et ceux-ci lui répondent dans cette même langue. Nous avons ici deux situations qui semblent contredire le principe de vraisemblance au profit de la convention narrative qui découle du pacte implicite passé entre l'auteur et le lecteur, qui caractérise le genre narratif. Dans le premier cas, la contradiction entre discours indirect et discours direct est

¹² Nous travaillons sur la dernière édition critique du texte, celle de Juan Montero (Barcelona, Crítica, 1996, Biblioteca Clásica n° 35).

néanmoins plus frappante, car le narrateur annonce une langue *allophone* mais n'ose pas la reproduire textuellement. Nous restons dans ce que l'on pourrait appeler un bilinguisme implicite, comme chez Cervantès¹³, mais qui devient gênant justement à cause du passage au discours direct. Dans le deuxième cas, cette invraisemblance est moins marquée, car on peut penser à un bilinguisme assez naturel chez ces bergers portugais de la région de Coimbra lesquels, par courtoisie, passent à la langue de leur interlocutrice et l'emploient également entre eux en sa présence. Le prochain pas est plus conséquent et débouche effectivement sur la première intervention en langue portugaise : mais il s'agit d'une chanson, chantée en chœur par deux bergères. Or, nous savons à quel point la langue portugaise était associée à la musique : elle était considérée comme la langue musicale par excellence, bien avant l'italien (le premier opéra italien, *L'Orfeo* de Monteverdi, n'est que de 1600). Il s'agit donc, plus que d'un souci de réalisme, d'une fonction symbolique et évocatrice qu'assume cette langue, sûrement très appréciée par les lecteurs. Par la suite, c'est au tour du berger de chanter une autre chanson en sa langue maternelle portugaise. Notons le passage à la voix masculine, après les deux voix féminines : c'est sans doute pour élargir l'horizon de cette langue afin d'y englober tous les lusophones, hommes et femmes. C'est l'étape qui précède la culmination, qui consiste en un véritable dialogue, à contenu strictement référentiel, entre un berger et une bergère, dans une langue *allophone* -le portugais- qui est la langue maternelle des personnages qui la parlent. Nous atteignons ainsi, juste à la fin de l'œuvre, le niveau le plus haut du bilinguisme : des échanges dans une langue autre que la langue véhiculaire entre des personnages dont c'est la langue maternelle, ce qui suppose, évidemment, une correction irréprochable, sous peine de tomber de l'effet de réel recherché dans la caricature provoquée par les éventuelles fautes. Dans le cas présent, ce risque n'existe évidemment pas, au vu du bilinguisme de l'auteur. Et c'est précisément l'aspect autobiographique qui semble justifier cette « transgression » par rapport aux lois du genre, car l'auteur s'introduit lui-même dans la narration par un clin d'œil à sa patrie et à son nom, puisque l'œuvre se termine dans le village portugais de Montemôr-o-Velho, dont l'auteur était originaire, comme l'indique son nom hispanisé. Nous savons aussi que ce dernier livre a été rédigé dans les dernières années de la vie de Montemayor (un ou deux ans avant sa

¹³Cf. notre article : "La conciencia de la comunicación interlingüística en las obras dramáticas y narrativas de Cervantes", *Cervantes. Estudios en víspera de su centenario*, Kassel, ed. Reichenberger, 1994, p. 19-42.

mort en 1561) et sonne donc comme un testament spirituel et une reconnaissance *in extremis* de sa langue maternelle, dans laquelle il n'a pratiquement écrit rien d'autre. En d'autres termes, la *Diana* de Montemayor montre à quel point le bilinguisme dans une œuvre narrative est une conquête, contrairement au genre dramatique¹⁴.

Conclusions

Arrivé au terme de ces quelques incursions dans des textes appartenant *grosso modo* à la première moitié du XVI^e siècle et qui se caractérisent par la présence en son sein d'autres langues à côté de la langue véhiculaire castillane, nous pouvons essayer de dresser un bilan en les mettant en perspective dans le contexte de la problématique qui nous réunit : « Pouvoirs et diversité culturelle ». Il apparaît tout d'abord que les pouvoirs avec lesquels les œuvres entretiennent des rapports sont de natures diverses. Dans le cas d'auteurs comme Gil Vicente et Fernández de Heredia, c'est bel et bien de pouvoir politique dont il s'agit : ils sont tous les deux actifs dans des cours bilingues et leurs œuvres montrent bien un bilinguisme de type consensuel. Chez Gil Vicente, il est symptomatique que l'Espagnol de l'*Auto da Fama*, un personnage allégorique qui est censé représenter son pays, ne subit pas la même distorsion caricaturale que les deux autres personnages étrangers, qui ont le même rôle, car sa langue n'est pas déformée. Quant à Fernández de Heredia, son rapport au pouvoir, nous l'avons vu, est le reflet fidèle des attentes d'une cour bilingue où la langue valencienne fonctionne comme une marque de reconnaissance identitaire et où l'anti-castillanisme est plus traditionnel et topique qu'empreint d'un quelconque sentiment hostile au pouvoir central, d'autant plus que son auteur avait participé à la réaffirmation *manu militari* de ce même pouvoir contre les mouvements d'insubordination récemment apparus dans la société levantine.

Un autre type de pouvoir auquel quelques-unes de ces œuvres doivent faire face est de type social **et constitué** par la pression exercée par les préjugés de l'époque face aux exclus dont notre corpus montre deux exemples : l'esclave noir, décliné au masculin et au féminin chez Gil Vicente et Lope de Rueda et la prostituée, chez Francisco Delicado. Par le biais de leur représentation linguistique, ces personnages marginaux

¹⁴ Sur la problématique du bilinguisme dans la *Diana* cf. 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. 201-202.

acquière une importance textuelle inversement proportionnelle à leur valeur sociale. Néanmoins, nous constatons une progression vers une image plus réaliste de ces personnages. Chez Gil Vicente, le Noir devient le bouc émissaire, **il** est puni pour sa présomption de devenir un homme blanc : le fait de laisser intacte son accent, on l'a vu, finit par le rendre encore plus monstrueux qu'avant, **signe** de son exclusion sociale définitive et irrémédiable. Chez Lope de Rueda, en revanche, ce même personnage, quelques décennies plus tard, dans sa variante féminine, atteint un plus haut degré d'humanité et de dignité, malgré sa langue *de estropajo*. Quant à la *lozana* de Francisco Delicado, sa langue mixte italo-espagnole, si elle est d'une part la marque de son exclusion sociale, **n'en** est pas moins réaliste, ce qui lui confère une objectivité qui éloigne tout jugement moralisateur et, en quelque sorte, lui redonne une dignité d'être humain à part entière. Comme l'a bien fait remarquer Juan Goytisolo¹⁵, ce n'est pas un hasard si à la fin de l'œuvre, alors que les troupes de Charles Quint vont envahir Rome pour la mettre à sac, l'auteur n'abandonne pas son personnage à la merci des troupes impériales pour lui faire expier ses péchés, mais la transporte en Sicile où, **on le** suppose, elle peut continuer à s'adonner à ses activités professionnelles.

Un troisième type de pouvoir qui se dégage du corpus étudié est le pouvoir religieux. Nous avons deux textes qui présentent le rapport entre plurilinguisme et pouvoir religieux, à des degrés différents : chez Torres Naharro, dans la *Comedia Tinellaria*, représentée à la cour papale de Léon X, les langues se multiplient et s'enchaînent dans un espace textuel très réduit, et présentent un concentré des principaux lieux communs appliqués aux étrangers dans la Rome cosmopolite et fortement hispanisée de l'époque. Le choix de ne montrer que l'envers du décor de cette cour papale dont les membres n'avaient certainement pas fait vœu de pauvreté, est déjà en soi un choix orienté : la discorde qui règne entre les étrangers, soulignée par la dissonance de leurs langues respectives, est causée par la misère et la faim qui tenaille les employés de maison des riches prélats romains, une situation que l'auteur lui-même, nous le savons, avait bien connu. Dans ce sens, cette pièce de Torres rejoint la *Farsa del Sacramento*, car ici aussi la discorde du péché trouve sa représentation dans la cacophonie des différentes langues parlées sur scène. La différence fondamentale entre les deux œuvres tient à leur appartenance à des genres distincts : la comédie humaniste du premier permet

¹⁵ "Notas sobre *La lozana andaluza*", dans J. Goytisolo, *Disidencias*, Barcelona, Seix-Barral, 1977, p.37-61.

l'apparition d'un anti-cléricalisme à peine voilé, qui n'a certes pas besoin d'attendre Erasme pour se manifester, comme l'a bien souligné Marcel Bataillon¹⁶. La deuxième, prudemment appelée *farsa*, appartient au genre didactique du théâtre de catéchèse, qui impose le pardon final des péchés par la célébration commune de l'eucharistie, ce qui ne peut se faire qu'en castillan. Dans les deux cas, toutefois, le chaos trouve son expression dans le concert discordant des langues, qui rappelle la malédiction babélique : dans un cas, la cause de ce mal est de type social et collectif, tandis que dans l'autre elle est de type moral et individuel. Notons d'ailleurs que dans les deux pièces on constate une annulation de la communication plurilingue : chez Torres Naharro, par l'emploi presque exclusif de la fonction linguistique émotive qui remplace la référentielle et transforme les répliques en autant de cris qui n'attendent aucune réponse ; dans la *farsa*, la négation du plurilinguisme est encore plus radicale et contient une composante morale, car elle transforme les couleurs bigarrées du péché plurilingue en l'uniformité du monolinguisme du pardon et du salut. Ce n'est sans doute pas par hasard si la langue du diable, chez Gil Vicente, est le portugais populaire ou le picard, jamais l'espagnol. Toutefois, le rapport à la langue du pouvoir n'est pas le même : dans la *farsa*, le genre didactique et moral impose un respect absolu à cette dernière, qui est la langue de l'orthodoxie catholique dont le dogme est réaffirmé par le Concile de Trente (1545-1563), précisément dans la période de composition de l'œuvre. Dans les *comedias* de Torres Naharro, en revanche, la langue hégémonique peut subir des déformations qui traduisent bien le point de vue de l'autre, dans ce cas le peuple italien qui devait subir dans sa peau la présence écrasante de l'envahisseur espagnol. C'est de ce même point de vue que se fait l'écho Francisco Delicado dans sa *Lozana*, en insistant sur l'hybridation que subit la langue « maternelle » et « hégémonique » quand elle est employée dans un contexte *allophone*, dans ce cas la langue italienne : c'est l'expression de la revanche par la langue du peuple soumis sur le peuple des envahisseurs.

Pour finir, il existe un autre type de pouvoir que l'on pourrait appeler « littéraire » et qui s'exprime par la pression exercée par la loi des genres. C'est notamment le cas pour la *Diana* de Montemayor, une œuvre où l'expression de la pluralité culturelle par la pluralité des langues suit un chemin tortueux et ne parvient à se manifester qu'à la fin de l'itinéraire des protagonistes après avoir subi un dernier *crescendo* qui a la fonction de préparer le lecteur pour atténuer le choc constitué par l'apparition d'une deuxième langue.

¹⁶ Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, Fondo de cultura económica, 1950, p. 613.

Finally, to explain this phenomenon, one could refer to the sociolinguistic notion of diglossia, as it is undeniable that the Castilian language, in most of the examples studied in this corpus, is the dominant and hegemonic language, to which the other languages and jargons - including Portuguese - maintain a complex of inferiority. In other words, in this corpus the relationship with power through the bias of the representation *sub specie linguarum* reveals a cultural diversity but also a submission to the language « *compañera del Imperio* » and of the Counter-Reformation.