

« Des personnes qui parlent et raisonnent ensemble » : l'oralité dans les romans sentimentaux traduits de l'espagnol

*“People Who Talk and Discuss Matters Together”: Orality in the Sentimental Novels Translated from Spanish*

Véronique Duché

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/elseneur/1114>

DOI : 10.4000/elseneur.1114

ISSN : 2968-6180

**Éditeur**

Presses universitaires de Caen

**Édition imprimée**

Date de publication : 29 décembre 2017

Pagination : 23-38

ISBN : 978-2-84133-871-9

ISSN : 0758-3478

**Référence électronique**

Véronique Duché, « « Des personnes qui parlent et raisonnent ensemble » : l'oralité dans les romans sentimentaux traduits de l'espagnol », *Elseneur* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 18 octobre 2023, consulté le 16 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/elseneur/1114> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elseneur.1114>

---

## « Des personnes qui parlent et raisonnent ensemble » : l'oralité dans les romans sentimentaux traduits de l'espagnol

---

REGROUPANT une vingtaine d'œuvres composées ou publiées dans la péninsule Ibérique à l'automne du Moyen Âge<sup>1</sup>, le genre de la *novela sentimental*<sup>2</sup> emprunte à la fois au roman de chevalerie et à la poésie *cancioneril*. Il se caractérise par sa brièveté, par la peinture minutieuse des désordres qu'entraîne la passion amoureuse et par le recours à une forme épistolaire<sup>3</sup>.

Un petit nombre seulement de ces courts romans ont franchi les Pyrénées<sup>4</sup>. Bien que l'époque de composition des *novelas* s'étende sur une

- 
1. Keith Whinnom, *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550. A Critical Bibliography*, Londres, Grant and Cutler, 1983. Voir également le catalogue dressé par Alan Deyermond dans « La Ficción sentimental: origen, desarrollo y pervivencia », in Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Carmen Parrilla (éd.), Barcelone, Crítica, 1995, p. xv-xxviii. On notera que Tobias Brandenberger élargit ce corpus pour englober la fiction sentimentale ibéro-romane – en catalan, castillan, portugais –, rassemblant ainsi quarante-sept textes, dont plusieurs sont des traductions, notamment de l'italien. Voir Tobias Brandenberger, *La Muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberrrománico*, Madrid, Editorial Verbum, 2012, p. 209-210.
  2. Classés sous l'appellation *novela caballeresca-sentimental* par Pascual de Gayangos dans *Libros de Caballerías*, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles ; XL), 1857, p. lvi, ou *novela erótico-sentimental* par Marcelino Menéndez y Pelayo dans *Orígenes de la novela*, 2<sup>e</sup> éd., Madrid, CSIC, 1962, t. II, p. 3, ces textes peuvent également être regroupés sous l'étiquette générique *ficción sentimental*.
  3. « [...] la simplicidad del argumento, el escaso número de aventuras, las descripciones alegóricas, el lento y minucioso análisis del sentimiento amoroso, los debates de tema feminista, el empleo sistemático de la carta como recurso literario, son algunas de las características con que se ha querido distinguir la novela sentimental » (Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Editorial Gredos [Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos ; 184], 1973, p. 60).
  4. Pour une étude exhaustive, voir : Véronique Duché, *Si du mont Pyrenée / N'eussent passé le haut fais... Les romans sentimentaux traduits de l'espagnol en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 2008.

centaine d'années (1440-1548), la période de la traduction en français est beaucoup plus réduite pour ne couvrir qu'un peu plus d'un quart de siècle (1525-1554)<sup>5</sup>. Sept textes forment ainsi le corpus des romans sentimentaux traduits de l'espagnol :

Version française	Texte original espagnol
<i>La Prison d'amour</i> [trad. F. Dassy] <sup>6</sup> (1525)	Diego de San Pedro, <i>Cárcel de amor</i> (1492)
<i>Le Jugement d'amour</i> [trad. J. Beaufilz] <sup>7</sup> (1529)	Juan de Flores, <i>Grisel y Mirabella</i> (1495)
<i>La Deplourable Fin de Flamete...</i> [trad. M. Scève] (1535)	Juan de Flores, <i>Grimalte y Gradissa</i> (1495)
<i>Penitence d'amour...</i> [trad. R. Berthault de La Grise] (1537)	Pedro Manuel Ximénez de Urrea, <i>Penitencia de amor</i> (1514)
<i>L'Amant mal traité de s'amyé</i> [trad. N. Herberay des Essarts] <sup>8</sup> (1539)	Diego de San Pedro, <i>Tractado de amores de Arnalte y Lucenda</i> (1491)
<i>Le Debat des deux gentilzhommes...</i> [?] (1541)	?, <i>Cüestion de amor</i> (1513)
<i>Complainte que fait un amant...</i> [trad. J. Vincent du Crest Arnaud] (1554)	Juan de Segura, <i>Quexa y aviso...</i> ( <i>Processo de cartas</i> ) (1548)

Il peut paraître paradoxal d'étudier l'oralité dans des textes publiés à l'orée de la Renaissance. Même si à cette époque la lecture orale est encore pratiquée<sup>9</sup>, la plupart de ces publications sont conçues pour ce nouveau médium qu'est l'imprimerie, et elles cherchent à flatter l'œil plus que l'oreille. Ainsi selon Stephen Gilman, la *Cárcel de amor* serait le premier roman écrit en Espagne pour être imprimé<sup>10</sup>, et inaugurerait un

5. Si les deux premières traductions en français ont transité par l'italien (*La Prison d'amour*, *Le Jugement d'amour*), les cinq suivantes ont été effectuées directement à partir de l'original espagnol.

6. Une seconde traduction, peut-être due à G. Corrozet, a été publiée en 1552.

7. La traduction a été par la suite publiée sous le titre *Histoire d'Aurelio et Isabel*. Une seconde traduction, peut-être due à Gilles Corrozet, a paru en 1546.

8. La traduction a été par la suite publiée sous le titre *Petit Traité de Arnalte et Lucenda*.

9. Ainsi de Gilles Picot, en son manoir de Gouberville, lisant à ses gens, pour occuper une soirée pluvieuse, « en Amadis de Gaule, comment il vainquit Dardan » (*Journal manuscrit d'un sire de Gouberville et du Mesnil-au-Val, gentilhomme campagnard au Cotentin, de 1553 à 1562*, par l'Abbé Tollemer, 2<sup>e</sup> éd., Rennes, 1879, p. 209).

10. « [...] *the first novel written for the printing press* [...], *an event at least as significant to the sociology of Spanish literature as that of the Amadis* » (Stephen Gilman, *The Spain of*

nouveau goût pour des fictions destinées à être lues silencieusement et individuellement. Néanmoins l'oralité se perçoit au niveau de l'énonciation, comme au niveau du récit.

Apparues à une époque où l'imprimerie prend son essor, les traductions françaises jouent de tous les artifices propres à séduire un public courtisan et souvent féminin : petit format, bois gravés, caractères romains<sup>11</sup>. Mais si elles exhibent les stigmates de l'écrit, elles portent la trace de leur lointaine origine lyrique et accordent une large place à la parole, celle de l'auteur-narrateur comme celle des personnages. Tout comme les chevaliers des romans médiévaux se réunissaient autour d'Arthur pour narrer leurs aventures en présence des dames et damoiselles de la cour<sup>12</sup>, les héros sentimentaux se présentent à la cour pour raconter une histoire d'amour malheureuse<sup>13</sup>.

Il s'agira ici de réfléchir au rapport qu'entretient à la Renaissance le genre du roman sentimental avec l'oralité et de mesurer le degré d'artifice des paroles qui s'y font entendre<sup>14</sup>. Le dispositif narratif et les dialogues des personnages seront ainsi examinés. La *Penitence d'amour*, parue chez le Lyonnais Denis de Harsy en 1537, constituera un cas particulier de cette étude. En effet, si elle s'affiche comme l'équivalent de la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea, la *Penitence d'amour* procède d'un habile montage de plusieurs *novelas* pour constituer une véritable œuvre-centon.

---

*Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 327-328). Ainsi selon Gilman la différence de style entre le *Tractado de amores* et la *Cárcel* s'expliquerait notamment par ce passage de l'oral à l'écrit, qui justifierait l'abandon de plusieurs effets acoustiques comme de la prose rythmée caractéristique des premières œuvres, et le recours à la technique de l'*abbrevatio*.

11. Voir à ce sujet William Kemp, « La première édition du *Jugement d'amour* de Flores (septembre 1529) publiée par Jérôme Denis, avec le matériel de Geofroy Tory », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, vol. 53, n° 3, 1991, p. 709-726.
12. Voir par exemple le début du *Chevalier au lion* : « Après mangier, parmi ces sales, Cil chevalier s'atropelerent / La ou dames les appelèrent / Ou dameiseles ou puceles. / Li un recontoient noveles, / Li autre parloient d'Amors, / Des angoisses et des dolors / Et des granz biens qu'orent sovant / Li deciple de son covant [...] » (Chrétien de Troyes, *Chevalier au lion ou Yvain*, Pierre Kunstmann [éd.], Ottawa – Nancy, Université d'Ottawa – Laboratoire de français ancien, ATILF, 2009, v. 8-16).
13. Si la cour de Castille est explicitement mentionnée dans les romans de Diego de San Pedro, adressés « *a las damas de la reyna nuestra* », les autres romans sont le plus souvent dédiés à une dame en particulier.
14. Nous approfondissons une étude menée sur le dialogue dans le *Petit Traité de Arnalte et Lucenda* : Véronique Duché, « Vers un colloque sentimental », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 54, 2002, *Le Dialogue dans le récit de Thomas More à Honoré d'Urfé*, p. 115-137.

## Le narrateur

Le corpus du roman sentimental traduit de l'espagnol n'offre pas un mode d'énonciation homogène et joue sur une présence variable du narrateur. La narration peut ainsi prendre des allures autobiographiques ou testimoniales. Sorte de *confessio amantis*<sup>15</sup>, la *Deplourable Fin de Flamete* est présentée par Maurice Scève, son traducteur, comme un « Brief traictié par Jehan de Flores pour lequel changea son nom en Grimalte, duquel l'invention est sus la Flamecte composée par Boccasse »<sup>16</sup>. La dimension autodiégétique du roman espagnol se voit même redoublée par l'aveu liminaire du traducteur :

Je ne scay, o lecteurs benivoles, qui plustost m'a meü vous publier ceste mienne assez lourde translation de langaige Espaignol en Francoys, ou le regret qu'avez de la non finie histoire de Flammette, qui vous tient en desir suspenduz, pour vous consoler, ou la mienne experimentée tourmente d'amours, que j'avois proposé vous manifester, pour vous apprendre<sup>17</sup>.

La rencontre d'un narrateur premier avec un narrateur secondaire est parfois mise en scène. La narration est alors prise en charge par un « auteur » (ou « acteur ») qui s'adresse à un (ou une) narrataire à l'aide d'un *je* pour raconter une histoire qu'on lui a rapportée et dont il peut témoigner. Les romans de Diego de San Pedro tirent ainsi profit du dispositif boccacien, ou *cornice*, pour encadrer le discours du héros. Le narrateur anonyme du *Petit Traité*, s'adressant aux « Dames vertueuses » de la cour de Castille, déclare l'« infortune, et desesperée vie » du chevalier Arnalte, dont il a fait la connaissance au cours d'un voyage et dont il restitue les propos<sup>18</sup>. De la même façon, le narrateur de *La Prison d'amour* rencontre par hasard le héros Leriano, qui lui confie ses infortunes amoureuses. Le narrateur, anonyme ici aussi, s'empresse alors d'en publier le récit.

15. Voir le roman en vers du même titre, rédigé par l'Anglais John Gower, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.

16. *La Deplourable Fin de Flamete, Elegante invention de Jehan de Flores espaignol traduite en langue francoyse*, Lyon, F. Juste, 1535. Nous citons l'édition de 1536, en ligne sur le site des Bibliothèques virtuelles humanistes.

17. *Ibid.*, « Epistre proemiale », f<sup>o</sup> a v<sup>o</sup>.

18. On notera que l'affichage de l'instance d'énonciation s'accompagne de celui de l'instance écrivante : « Et pource que son propos fut long, j'ay pensé le rediger par escrit, et le vous envoyer en ce papier », précise le narrateur (Diego de San Pedro, *Petit Traité de Arnalte et Lucenda*, Véronique Duché-Gavet [éd.], Paris, H. Champion, 2004, p. 17). La remarque vaut pour le narrateur de *La Prison d'amour*, qui distingue nettement le temps de la narration du temps de l'énonciation : « Je ne veulx pas dire tout ce que Laureole sentoit, afin que la passion ne trouble le sentiment pour achever ce que j'ay commencé, et aussi que maintenant je n'ay moins de nouvelle douleur que quand j'y estoy present » (Diego de San Pedro, *La Prison d'amour*, Véronique Duché-Gavet [éd.], Paris, H. Champion, 2007, p. 61-62).

Plusieurs romans se distinguent par l'absence – apparente – du narrateur et proposent d'autres modes d'embrayage du récit. Dépouillés de source orale, les faits semblent alors « se raconter eux-mêmes »<sup>19</sup>. Si l'éloignement dans le temps et dans l'espace, ainsi que l'importance accordée à la magie et au merveilleux, n'autorise pas dans la *Complainte que fait un amant* de Segura l'existence d'un narrateur-témoin, l'on relève toutefois quelques « intrusions d'auteur », que Genette définit comme des « indications de régie »<sup>20</sup> :

Et eut ce bon serviteur commodité d'aller faire sçavoir la perte de Luzindaro à sa dame Medusine, *que je veux abandonner pour faire retour au Daulphin* : Lequel tenant saisi le ferme amoureux [...] <sup>21</sup>.

Le dialogue se poursuit encore entre narrateur et narrataire dans un autre roman sans *cornice*, d'un auteur anonyme, le *Debat des deux gentilzhommes*, où des adresses au lecteur à fonction métanarrative ponctuent le récit<sup>22</sup>.

Si les romans de Juan de Flores en revanche n'exhibent pas l'instance narrative, on peut ici encore repérer, au détour d'une phrase, la présence du narrateur. C'est ce que prouve l'usage de l'indication de régie (« La Royne [...] fit tresgrande chere à Hortensia : en sorte, que ce recueil seul à part soy estant escript, meriteroit perpetuelle memoire<sup>23</sup> ») ou de l'intrusion, notamment pour signaler une incapacité du discours à égaler son sujet :

Par quoy [...] sans que je l'escripve, facilement se peult penser l'extreme grandeur de leurs peines, lesquelles, ne vous povant icy exprimer si

19. Voir : « Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes » (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 241).

20. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 213.

21. Juan de Segura, *Complainte que fait un amant contre Amour et sa dame. Le tout mis d'espagnol en françois...*, Paris, M. Fezandat, 1554, f<sup>o</sup> 74 v<sup>o</sup> ; nous soulignons. Le texte original comporte également une intrusion d'auteur, mais celle-ci est davantage marquée : « *dar estas nuevas a quien había causado tanto mal, que era su señora, de la cual en su tiempo hablaremos. Pues, volviendo al propósito: como el delfin [...]* » (*Processo de cartas d'amores que entre dos amantes passaron: con una cara para un amigo suyo pidiéndole consuelo y una quexa y aviso contra amor*, Alcalá de Henares, Juan de Mey, 1553, f<sup>o</sup> 63 v<sup>o</sup>).

22. Le traducteur prend soin de justifier ses choix notamment : « [...] joustes, lesquelles j'ay laissées à translate pour ne faire rien au principal » (*Le Debat des deux gentilzhommes espagnolz, sur le faict d'amour: l'ung nommé Vasquiran, regrette s'amy, que mort luy a tollue apres l'avoir espousée: et l'autre nommé Flamyran voudroit mourir pour la sienne, à la charge d'en jouyr par espouse ou aultrement*, Paris, D. Janot pour J. Longis et V. Sertenas, 1541, f<sup>o</sup> 67 ; nous soulignons). Autre exemple : « En cest endroit recite l'authheur les devises des gentilzhommes, Et comment le susdict jeu des eaues fut faict. [...] Mais passons outre [...] » (*ibid.*, f<sup>o</sup> 45).

23. Juan de Flores, Jean Beaufilz (trad.), *Jugement d'amour*, Irène Finotti (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 194.

importables comme elles estoient, je les lairray estimer à qui plus clèrement avec la pensée les sçaura figurer<sup>24</sup>.

## Le discours des personnages

Le récit lui-même accorde une large place à l'oralité, et laisse discourir les personnages. Dialogue, monologue, discours, harangue, chanson : de nombreux types d'(inter)action sont mis en scène. Les situations de communication sont très variées<sup>25</sup> : conversation civile du narrateur-personnage avec Arnalte, conversation privée entre les deux amis Flamyan et Vasquiran, discours public d'Aurelio devant ses juges, plaidoyer d'Hortensia en faveur d'Isabelle, *planctus* maternel, conversation intime des amants Leriano et Laureole, requête amoureuse, ordres de Lancelot à ses domestiques, parole solitaire de Grimalte. Si la parole publique est malgré tout préservée – harangue aux soldats, adresse au peuple, plaidoirie de tribunal –, l'intimité de la parole est notamment acquise grâce à une mise en scène calculée. Alors que les amants se cachent pour échapper au regard, c'est l'église qui procure à Arnalte ses deux lieux de rendez-vous avec Lucenda. N'hésitant pas à « [s]'acoustrer en damoyselle », il s'approche de la jeune fille alors qu'elle assiste à l'office de matines : « Lors l'obscurité de la nuit, le lieu, et la solitude, me favoriserent tant, que j'eü moyen de luy dire [...] »<sup>26</sup>. Le second entretien privé, obtenu une nouvelle fois par ruse, prend place au sein d'un confessionnal, « cellule, où l'on avoit acoustumé de confesser, joignant laquelle se vint asseoir Lucenda peu après »<sup>27</sup>.

On remarque toutefois une tension entre parole individuelle et collective. Si le héros souffrant fait entendre sa propre voix, il s'exprime parfois à l'aide d'une parole codée dont la forme est empruntée à d'autres. En effet, la fiction sentimentale espagnole affirme son héritage à la fois de la poésie *cancioneril* et de la lyrique courtoise<sup>28</sup>. Ainsi des nombreuses « inventions », ou devises,

24. Juan de Flores, Jean Beaufilz (trad.), *Jugement d'amour*, p. 237 ; nous soulignons. Autre exemple de l'intrusion de l'auteur : « elle commença si grandes plainctes que *je ne say* comment se puissent escrire les douloureuses parolles qu'elle dist » (p. 234).

25. Ces échanges pourraient être classés en fonction de leur visée informative, émotive, conative, ou délibérative. Voir à ce sujet Bruno Méniel, « Le Dialogue dans la poésie héroïque en France à la fin de la Renaissance », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 54, 2002, *Le Dialogue dans le récit de Thomas More à Honoré d'Urfé*, p. 95-113.

26. Diego de San Pedro, *Petit Traité de Arnalte et Lucenda*, p. 28.

27. *Ibid.*, p. 80. Ce motif sera maintes fois repris. Voir à ce sujet par exemple Virginia Krause, « Confessions d'une héroïne romanesque : les *Angoyssees douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », in *Hélisenne de Crenne. L'écriture et ses doubles*, Jean-Philippe Beaulieu, Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Paris, H. Champion, 2004, p. 19-34.

28. La critique a établi que la *novela* était particulièrement cultivée dans des zones de la péninsule où avait fleuri la poésie des troubadours (la Catalogne, Valence et la région galaïco-portugaise).

dont Arnalte décore sa triste maison ou dont les amants du *Debat des deux gentilzhommes* ornent leurs costumes. La *letra de invención*, largement représentée dans le *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511), est une composition poétique de deux à cinq vers octosyllabiques, parfois combinés avec un tétrasyllabe « de pié quebrado » placé généralement au milieu ou à la fin, brochant sur le thème de l'amant-martyr ou de « la belle dame sans mercy ». Loin d'appauvrir le discours de l'amant par une parole conventionnelle, ces « inventions » qui ponctuent le roman l'enrichissent d'une dimension poétique.

Les gravures soulignent la dimension orale des *novelas sentimentales*. Sur les dix-neuf vignettes<sup>29</sup> de l'édition de 1546 du *Petit Traité de Arnalte et Lucenda*, par exemple, l'on en compte douze illustrant des échanges verbaux, signalés par la posture et les gestes des personnages<sup>30</sup>. Mettant en scène les amants en tête à tête<sup>31</sup>, ou bien des groupes de trois ou quatre personnages conversant dans des décors variés (urbains ou champêtres, intimes ou publics), les bois gravés renforcent l'importance de la parole dans l'économie du roman sentimental.

Alors que l'on relève quelques exemples de discours indirect<sup>32</sup>, les paroles sont le plus souvent rapportées au discours direct. Les marques graphiques signalant le discours ne sont toutefois pas d'usage dans les éditions du corpus sentimental, les guillemets, tirets et autres retours à la ligne étant inexistants, mais il est possible de repérer les récits de paroles grâce aux « titres » des « chapitres »<sup>33</sup>, ou bien aux verbes de parole « dire » ou « répondre », comme en témoigne ce passage du *Debat des deux gentilzhommes* :

Et ainsi qu'ilz estoient en chemin, Flamyas s'approcha de luy, en disant « nous allons maintenant au lieu où tu seras consolé de tes maux, et moy affligé des miens, auquel Vasquiran respondit : mais bien je voys ouyr nouvelles de mes douleurs, et tu vas veoir ce que tu desires : je receperay peine en ce que j'auray, et tu auras gloire en ce que tu verras. » Ainsi devisant vindrent jusques à la maison de la duchesse<sup>34</sup>.

L'on relève toutefois une grande homogénéité stylistique entre le récit et les discours. Loin d'être de l'ordre de l'imitation de la parole parlée, de la

29. On relève deux emplois parmi ces dix-neuf bois.

30. Notamment une main ouverte et dirigée vers l'interlocuteur.

31. L'échange verbal redouble parfois l'échange épistolaire.

32. C'est le cas du plaidoyer de la reine en faveur de sa fille Laureole dans *La Prison d'amour* (p. 90).

33. On en trouve des exemples dans *La Prison d'amour* (« L'auteur à Laureole », p. 19), le *Petit Traité de Arnalte et Lucenda* (« Belisa à Lucenda », p. 65), la *Deplorable Fin de Flamete* (« Grimalte à Gradisse », chap. III) ou le *Debat des deux gentilzhommes* (« Bellisene », f° 28).

34. *Le Debat des deux gentilzhommes...*, f° 53 r°-v°.

*mimesis*, les propos des personnages ressortissent à une fiction de langue, la langue de la cour à laquelle appartiennent les premiers lecteurs : nulle spontanéité dans ces propos relevant de l'art oratoire.

On pourra encore s'arrêter sur une forme particulière de performance orale, les chansons. Les thèmes communs sont nombreux entre la poésie des *cancioneros* et la *novela*, et la plupart des romans incluent des pièces versifiées, *mote*, *coplas* ou autres *villancicos*. De surcroît, certains romanciers se sont fait connaître pour leurs talents de poètes, tel Diego de San Pedro ; quant à Juan de Flores, il a été secondé par Alonso de Córdoba, également poète du *Cancionero General*. Le corpus sentimental français réserve lui aussi une place de choix à la poésie, notamment sous la forme de chanson.

Chanson « muette » de « Macias »<sup>35</sup> dont Luzindaro, l'amant « sans per en fortune », reproduit les paroles, gravées sur une table de cuivre<sup>36</sup>, ou bien « villancique »<sup>37</sup> déclamé au son du « lucz » par Vasquiran, les chansons sont destinées à exprimer les souffrances de l'amant, tout en déployant l'un de ces « retz », outils de séduction que dénonce Hortensia dans l'*Histoire d'Aurelio et Isabelle*<sup>38</sup>. Jouées dans la solitude ou interprétées en présence de l'aimée, elles laissent entendre une parole codifiée et maîtrisée. Le *Petit Traité* comporte ainsi une sérénade, « triste chanson » que le chevalier chante « une nuit devant [le] logis » de Lucenda. Riche de quatre chansons et deux « villanciques », le *Debat des deux gentilzhommes* s'achève sur la « Ballade de l'amant parfait à sa dame », chant d'amour de Vasquiran, qui tout au long du roman a exprimé par le truchement de la poésie ses peines et désespoirs.

## La Penitence d'amour

La *Penitence d'amour*, confiée aux presses de Denis de Harsy en 1537 par R. B. (sans doute René Berthault de La Grise)<sup>39</sup>, se révèle un cas particulièrement intéressant pour l'étude de l'oralité. L'original espagnol, *Penitencia de amor*, publié en 1514 par Pedro Manuel Ximénez de Urrea<sup>40</sup>, offre en effet une

35. Il pourrait s'agir du « Macias catalan » Francesch Oliver, poète du XIV<sup>e</sup> siècle et traducteur de *La Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier.

36. Juan de Segura, *Complainte que fait un amant...*, f<sup>o</sup> 93 v<sup>o</sup>-94 r<sup>o</sup>.

37. Ces chansons rendent les *villancicos* espagnols, compositions musicales de style polyphonique sur un thème rustique.

38. Voir Véronique Duché, *Si du mont Pyrenée...*, p. 296.

39. *Penitence d'amour, en laquelle sont plusieurs persuasions et responce tres-utiles et prouffitables, pour la recreation des esperitz qui veulent tascher a honneste conversation avec les dames...*, Lyon, D. de Harsy, 1537.

40. Pedro Manuel Jiménez de Urrea, *Penitencia de amor*, Regula Rohland de Langbehn (éd.), *Lemir*, n<sup>o</sup> 16, 2012, p. 1-86, en ligne sur [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/01\\_Penitencia\\_de\\_Amor.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/01_Penitencia_de_Amor.pdf), dernière consultation octobre 2017.

forme littéraire hybride et se situe « entre fiction sentimentale et comédie » selon José Canet<sup>41</sup> ou Regula Rohland de Langbehn<sup>42</sup>. Il s'agit encore, selon Jesús Gómez, d'une « *novela dialogada o dramática* »<sup>43</sup>, ou « *semiteatral* » selon Eugenio Asensio<sup>44</sup>. De fait, la forme théâtrale est familière à Urrea, auteur de la première imitation en castillan de la *Celestina* de Fernando de Rojas<sup>45</sup> (1499), qui en reprend l'acte I sous une forme versifiée<sup>46</sup>. Dans la *Penitencia de amor*, parfois qualifiée de « *comedia humanística* », ou « *Celestinesca* », Urrea adopte la forme et le style de Térence, les (*es*)*cenas*, c'est-à-dire le dialogue<sup>47</sup>. Mais il retient également l'une des caractéristiques de la *novela sentimental*, les *cartas*, à savoir l'échange épistolaire. Il s'agit selon lui d'un « *arte de amores* », comme il l'indique dans le prologue de cette œuvre adressée à sa mère<sup>48</sup> :

Cet art d'aimer est déjà largement utilisé pour les lettres, et pour les scènes comme dit Terence, et naturellement ce que racontent les scènes va de pair avec le style de Térence<sup>49</sup>.

- 
41. José Luis Canet Vallés, « Introducción », in *De la comedia humanística al teatro representable*, José Luis Canet Vallés (éd.), Séville – Valence, UNED (Textos teatrales hispánicos del siglo XVI ; 2), 1993, p. 11-78, ici p. 49-54.
42. Regula Rohland de Langbehn, « *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Giménez de Urrea, ¿entre la *Celestina* y la novela sentimental? », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 74, 1997, p. 93-106.
43. Jesús Gómez, « Las Artes de amores, *Celestina*, y el género literario de la *Penitencia de amor* de Urrea », *Celestinesca*, vol. 14, n° 1, 1990, p. 3-16, ici p. 12.
44. Eugenio Asensio, « Introducción », in Pedro Manuel de Urrea, *Eglogas dramáticas y poesías desconocidas*, Eugenio Asensio (éd.), Madrid, 1950, p. xxxiv-xxxv. Voir encore Valentín Núñez Rivera, « Penitencia de amore en la tradición sentimental », *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 83, n° 4, 2006, p. 455-479, notamment p. 461.
45. Fernando de Rojas, *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499. Une traduction française anonyme a paru en 1527 : *Celestine, en laquelle est traité des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'ytalien en François*, Paris, N. Cousteau pour Galliot du Pré, 1527.
46. Pedro Manuel de Urrea, *Egloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, Logrogne, par Arnau Guillén de Brocar, 1513.
47. Le style de Térence se caractérise par l'abondance de monologues et de longues tirades et par son enseignement moral, comme en témoigne le traducteur du *Therence en francoys* : « Car c'est la fin de cet enseignement / Pour esveiller aussi l'entendement / Des auditeurs par ditz et parabolles / A beau parler et elegantement / Non pas pour ceulx qui sophistiquement / Veulent user d'abusives parolles. / Plaisantes sont paroles rethoriques / Qui de en user congnoist l'abilité » (*Therence en francoys, prose et rime, avecques le latin*, Paris, A. Vérard, vers 1500, f° a2 v°). Carlos Heusch a montré dans *L'Invention de Rojas : "La Célestine"* (Paris, PUF, 2008, p. 137-146), l'évolution du dialogue vers le monologue à travers l'œuvre.
48. « *Comiença la obra dirigida a la condessa de Aranda, su madre* » (*Penitencia de amor*, p. 24).
49. « *Este arte de amores está ya muy usada en esta manera por cartas y por cenas que dize el Terencio, y naturalmente en estylo del Terencio lo que hablan en ayuntamiento* » (*ibid.* ; nous traduisons).

Si Urrea reconnaît sa dette envers Térence, c'est à Ovide, et notamment à ses *Héroïdes*, traduites partiellement par Juan Rodríguez del Padrón<sup>50</sup> et qui ont largement circulé en Espagne, que la *novela* doit sa forme épistolaire et sa vision tragique de l'amour.

Cependant la version française complique l'hybridité de la *Penitencia de amor*, dans la mesure où le traducteur René Berthault de La Grise brode un savant patchwork<sup>51</sup>. En effet l'intertextualité est très marquée au sein de la *Penitence d'amour*. Berthault n'utilise pas moins de cinq *novelas* espagnoles pour créer la sienne : la *Penitencia de amor*, à laquelle il emprunte le titre et le début de la fable, en prenant soin de « franciser » le nom des personnages, pour leur donner un vernis médiéval et antique à la fois<sup>52</sup> ; le *Tractado de Arnalte y Lucenda* de San Pedro, dont il reprend le principe de la *cornice* encadrant l'histoire racontée par un personnage de rencontre, ici « un gentilhomme Italien » ; le *Grisel y Mirabella* de Flores, dont il mentionne explicitement « la dispute de Torcilles et Brisades », son objet, et le « grief Jugement qui avoit esté donné contre un gentilhomme à tort et contre raison »<sup>53</sup> en application d'une loi injuste ; la *Questión de amor*, qui fournit le cadre courtois, avec notamment les passages décrivant les réjouissances, les costumes et les nombreuses « inventions » versifiées qui les ornent ; enfin, le *Cárcel de amor* de San Pedro, dont la prison sert de modèle à la « chartre » dans laquelle les amants sont enfermés.

Si le prologue de la *Penitence d'amour*, adressé « À la Dame pour laquelle a esté escript ceste hystoire, respondant à ses lettres », décalque pour une bonne part celui de Urrea<sup>54</sup>, Berthault pourtant renonce à mentionner le modèle térencien :

Je vous diray doncques ceste hystoire du plus pres qu'elle me fut racomptée selon les propos du Gentilhomme qui representoit les gestes de l'ung et de l'autre merueilleusement en honneste contenance [...]. Et suivray le stille en colocutions de quatre personnes qui parlent et raisonnent ensemble. Et la cause de ce est pourtant que l'hystoire sera de plus clere intelligence combien

50. Juan Rodríguez del Padrón est l'auteur du « prototype » de la *novela sentimental*, le *Siervo libre de amor* (vers 1440).

51. « *The French text is a veritable patchwork of imitation and adaptation [...]* » (Denis L. Drysdall, « The French Version of the *Penitencia de amor* », *Celestinesca*, vol. 9, n° 1, 1985, p. 23-31, ici p. 24).

52. Ainsi « Darino » et « Finoya », les héros, deviennent « Lancelot » et « Lucesse » ; les serviteurs « Renedo » et « Angis », « Thenot » et « Michellet » ; et Nertano, le père de Finoya, devient le seigneur de la Roche.

53. *Penitence d'amour...*, f° a4 r°.

54. Voir à ce sujet Véronique Duché, *Si du mont Pyrenée...*, p. 165-171.

que l'on puisse dire que ce soit invention à plaisir, encores cela ne pourroit estre reprehensible quant je suys noz predecesseurs. Par mesmes raisons nul ne peult faire ny dire choses que ne semblent au faict ou au dict bonne ou mauulvaise, nul ne peult inventer sinon par le stille de noz majeurs<sup>55</sup>.

Le traducteur se contente de déclarer qu'il adopte le modèle de « personnes qui parlent et raisonnent<sup>56</sup> ensemble » et recourt au terme technique « colocation », synonyme peu usité de « colloque » selon Godefroy<sup>57</sup>. Il éprouve cependant le besoin de justifier l'emploi de ce « style » rare dans un passage de son cru et en fournit deux raisons : un souci de clarté et le désir d'être fidèle à ses « prédécesseurs », arguments qu'il renforce encore par l'ajout de deux phrases sentencieuses.

Ainsi selon Berthault, la présence de dialogues sert l'intelligence du récit (« l'hystoire sera de plus clere intelligence »). À un « Argument de l'œuvre » initial fait suite le récit du « grief Jugement qui avoit esté donné contre un gentilhomme à tort et contre raison et de la penitence grievve que l'on luy avoit fait porter »<sup>58</sup>, que Berthault affirme faire au plus près de ce qui lui a été raconté : « Et me compta le Gentilhomme ytallien l'hystoire de mot à mot ainsi qu'elle s'ensuyt »<sup>59</sup>. Ce récit fait se succéder une vingtaine<sup>60</sup> de séquences de longueur variable, mettant en scène les « quatre personnes qui parlent et raisonnent ensemble » – les deux amants, Lancelot et Lucesse, ainsi que les deux serviteurs de Lancelot, Thénot et Michellet. Ces échanges permettent l'avancée de l'intrigue, qu'on pourra résumer de la façon suivante : Lancelot parviendra-t-il à obtenir un rendez-vous galant avec Lucesse ? Alors que la jeune fille se montre réticente, le jeune homme peut compter sur ses « serviteurs diligens pour procurer [son] desir »<sup>61</sup>. La « pièce alterne » alors des scènes entre les amants et des scènes où le héros élabore avec ses valets une stratégie amoureuse, qui se verra couronnée de succès. Le nombre de répliques échangées, introduites par le nom du ou des personnages prenant la parole (« Thenot parle à la dame Lucesse », « Le Seigneur Lancelot à ses serviteurs Michellet et Thenot »<sup>62</sup>),

55. *Penitence d'amour...*, f<sup>o</sup> a3 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

56. « Raisonner » garde ici le sens médiéval de « parler à quelqu'un ».

57. Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, t. IX : *Complément*, New York, Kraus Reprint, 1965 [reprod. de l'édition de Paris, H. Champion, 1898], p. 126.

58. *Penitence d'amour...*, f<sup>o</sup> a5 v<sup>o</sup>.

59. *Ibid.*, f<sup>o</sup> a6. On pourra saluer l'excellente mémoire du narrateur !

60. Si l'on considère une scène comme la partie d'un acte correspondant à l'arrivée ou au départ d'un ou de plusieurs personnages, on pourra délimiter au total vingt-trois scènes environ.

61. *Ibid.*, f<sup>o</sup> b4 v<sup>o</sup>-b5.

62. *Ibid.*, f<sup>o</sup> b3.

varie d'une à vingt-quatre; aux longues tirades initiales succèdent quelques échanges plus vifs. La réflexion amoureuse a également sa place, sous la forme notamment d'un monologue de Lancelot<sup>63</sup>. On notera la présence d'un thème récurrent, celui de la parole trompeuse, comme en témoigne cette réplique de Lucesse à Lancelot :

Vous avez ceste coustume vous aultres hommes de nous louer tousjours parlans avecques nous beaucoup, plus que nous ne meritons parce que vous nous estimez si peu que vous pensez qu'il en y a tant de legeres qui croyent en voz mocqueries et simulées parolles, qui sont les laz où chéent celles qui ne sont doptées de bon entendement. Je tiens pour fainctes voz raisons, que pour estre chose qui ne procede de cueur, ny qui soit ferme ou stable, sinon qu'elle passe comme le vol d'un oyseau par vostre pensement<sup>64</sup>.

On remarquera toutefois que la présence du « stile en colocutions » varie en proportion de l'œuvre à laquelle le traducteur puise. En effet, toute la première partie du roman, qui rapporte la séduction par Lancelot de Lucesse, traduit d'assez près la *Penitencia* et en reproduit l'allure célestinesque. Le narrateur intercale cependant un échange de trois tirades entre la jeune héroïne, Lucesse, et l'une de ses demoiselles, Dyane, « celle de ses secretz la principale »<sup>65</sup>. Outre un renforcement de la couleur locale italienne, avec des allusions aux cours de Ferrare et de Mantoue notamment, cette scène est le support d'un récit intercalé<sup>66</sup>, celui du gentilhomme de Crémone, suivi de commentaires à teneur morale, à la manière du *Décameron* de Boccace.

De la même façon, pour la seconde partie du roman, c'est-à-dire le « grief Jugement [...] donné contre un gentilhomme à tort et contre raison », Berthault invente deux « scènes », qu'il emprunte au *Jugement d'amour* de Juan de Flores. La distribution des rôles s'accompagne parfois de transitions narratives : « Le seigneur de la Roche entre en la chambre et treuve la dame Lucesse et le seigneur Lancelot l'un aupres de l'aultre et dict »<sup>67</sup>. On

63. *Penitence d'amour...*, f<sup>o</sup> b2.

64. *Ibid.*, f<sup>o</sup> a8.

65. *Ibid.*, f<sup>o</sup> h7 v<sup>o</sup>.

66. *Ibid.*, f<sup>o</sup> i2-i3.

67. *Penitence d'amour...*, f<sup>o</sup> 52. On pourrait citer ces autres répliques de Lucesse : « Seigneur voz parolles de flateries et telles raisons si legieres conviennent à ung courtisan qui ordinairement tient la bouche pleine de louanges, pensant que nous aultres simples les croyons, et apres entre eulx mesmes s'en mocquent pour avoir que compter de nous a leur acoustumé » (f<sup>o</sup> a7 v<sup>o</sup>) ; « Tes parolles sont tant estranges de ma condition, et es tant digne de griefve peine, que je ne scay comment je puis souffrir ta presence devant moy, te laissant achever de parler. Mais ainsi que je n'ay peu entendre ce que tu disoys pour estre la chose par moy incongneue, j'ay eu patience de ton malheureux raisonnement. À cest heure que je comprens tes faulx et traistres dictz [...] » (f<sup>o</sup> 102 v<sup>o</sup>).

relève alors trois tirades successives du seigneur de la Roche (le père de la jeune fille), et des deux amants ; une seconde scène accorde ensuite de nouveau la parole au Seigneur de la Roche, qui s'adresse à son conseil, la sentence du « Fiscal » après délibération mettant fin à cet épisode dramatisé. Puis le dialogue direct disparaît totalement pour faire place au discours indirect :

[Le seigneur de la Roche] dict que luy sembloit que dieu l'eust adverty d'entendre à l'admonition que luy avoit faict son Fiscal et estoit content d'entendre à ce mariage<sup>68</sup>.

ou au discours narrativisé :

[...] dame esperance le confortant et luy demonstrent le bien que luy estoit prochain de l'entiere disposition de parler et s'esjouyr avec sa dame en peu de jours, et le priant ne se desesperer accommodant au temps toutes choses qui peuvent subvenir<sup>69</sup>.

De la même façon, surgit une adresse du narrateur à son lecteur : « Et ainsi entrez comme vous avez ouy »<sup>70</sup>.

Ainsi la « pénitence » des amants, leur mariage et les festivités organisées à cette occasion ne donnent lieu à aucun échange verbal des personnages. Les lignes finales reviennent cependant à une forme au discours direct lorsque Lancelot s'adresse à son serviteur Florent pour prendre congé de ses proches comme des lecteurs, après la mort de sa bien-aimée. Le « stille en colocutions de quatre personnes qui parlent et raisonnent ensemble » ne s'applique donc qu'aux passages empruntés à la *Penitencia de amor*, le reste du texte composé ou compilé par Berthault ne recourant pas ou peu à des formes dialoguées. La parole poétique en revanche, sous forme d'« inventions », se charge d'exprimer, même de façon codifiée, les souffrances amoureuses<sup>71</sup>.

Ainsi les romans sentimentaux traduits de l'espagnol accordent une large place à la parole, souvent héritée de la poésie *cancioneril*, pour mieux faire résonner la complainte de l'amant malheureux. Il reste que ces fictions ne laissent pas véritablement entendre de voix individuelle. Les personnages sont des topiques, et non des êtres de chair : l'« amant parfait », la « belle Dame sans mercy », le roi inflexible, la mère éplorée, la jeune

68. *Ibid.*, f<sup>o</sup> m v<sup>o</sup>.

69. *Ibid.*, f<sup>o</sup> m2 v<sup>o</sup>-m3.

70. *Ibid.*, f<sup>o</sup> m7 v<sup>o</sup>.

71. On relève trente-quatre inventions, empruntées à la *Questión de amor*.

filles amoureuses. Les discours sont interchangeables, les personnages se dédoublent et tiennent les mêmes discours. Seul le *Debat des deux gentilzhommes* semble proposer des individualités plus affirmées.

Néanmoins la nouveauté du roman sentimental, nous semble-t-il, réside dans l'importance accordée à la voix féminine, et tout particulièrement à l'expression du désir féminin. Certes, on n'entend guère Lucenda dans le *Petit Traité*, car sa voix est toujours médiatisée, voire manipulée, par Arnalte lui-même. Mais Isabelle en revanche plaide, même si c'est en vain, sa cause devant son père ; et la femme en général peut faire entendre sa voix par la bouche d'Hortensia lors du débat de l'*Histoire d'Aurelio et Isabelle*, même si l'égalité de parole traduit une inégalité de traitement, puisque c'est Affranio qui sort vainqueur. Avec Laureole, la voix féminine s'affirme : non seulement la jeune fille tient tête à son père, mais elle se rebelle contre les conceptions de l'amour courtois en refusant le service de Leriano. Gradisse n'agit pas autrement, quand elle signale les incohérences de la courtoisie et refuse d'être accusée de causer le désespoir de l'amant. Enfin Medusine et Isabelle expriment sans vergogne le désir féminin et revendiquent leur sexualité en se rebellant contre leur condition de « Belles Dames sans mercy ». Les propos de Lucesse sont très explicites et laissent percevoir l'acuité du désir :

Il y a tant de graces, douceurs, affabilitez, honnestes parolles, liberalitez, et toutes aultres choses qui attirent comme l'aymant et enflamment incontinent et si vivvement que tant plus je y pense et plus je trouve impossible, que s'il [Lancelot] entre une fois en conversation et communication avecques moy si privément qu'il ne vueille tascher à me deshonorer<sup>72</sup>.

Violine va plus loin : elle brave les lois et s'exile en s'enfuyant avec son amant<sup>73</sup>. Quant à Bellisene, trop engluée dans ses préjugés de classe, elle ne peut réellement faire figure d'héroïne : sa mère, la duchesse, est de ce point de vue plus intéressante. Jusqu'alors condamnée littérairement à l'aphasie, la femme peut ainsi dans la fiction sentimentale faire entendre sa voix, c'est-à-dire exprimer son désir – ou son absence de désir dans le cas de Gradisse ou de Laureole – transformant ainsi l'*eros* en *logos*.

Dans ces ouvrages le plus souvent adressés aux dames de la cour, il serait toutefois vain de chercher la trace d'une parole spontanée ; nous y insistons. Envisagés comme des manuels de savoir-vivre, ces textes, à

72. *Penitence d'amour...*, f° 3.

73. Certes, Violine reste muette, puisqu'elle est morte. Mais elle s'adresse malgré tout à Vasquiran dans le songe de ce dernier (*Le Debat des deux gentilzhommes...*, f° 42).

l'instar des volumes contemporains d'*Amadis de Gaule*<sup>74</sup>, visent davantage à procurer des modèles de conversation courtisane, et à nourrir les débats intellectuels de l'époque sur le thème amoureux. Chacun des textes du corpus sentimental développe un point de casuistique amoureuse<sup>75</sup>, ou une question de droit<sup>76</sup>. Qui est coupable dans une relation amoureuse, l'homme ou la femme (*Histoire d'Aurelio et Isabelle*) ? Qui souffre le plus, celui qui aime sans espoir de récompense, ou bien celui qui, ayant profité de l'amour, l'a perdu à tout jamais (*Debat des deux gentilzhommes*) ? Le roi doit-il être accessible à la clémence (*Histoire d'Aurelio et Isabelle*, *La Prison d'amour*) ? De quels arguments dispose un homme lorsqu'une femme le poursuit de son amour et qu'il n'y est pas favorable (*Deplorable Fin de Flamete*), ou bien lorsqu'une femme se voit l'objet d'assiduités intempesitives (*Penitence d'amour*) ? Alors que la *novela sentimental* évoluera vers la comédie humaniste ou l'églogue selon Antonio Cortijo Ocaña<sup>77</sup>, en France, c'est le dialogue, « genre humaniste par excellence »<sup>78</sup>, qui s'imposera.

Véronique DUCHÉ

*The University of Melbourne*

- 
74. La traduction par Nicolas Herberay du premier volume des aventures du chevalier Amadis a été publiée en 1540 : *Le Premier Livre de Amadis de Gaule : qui traicte de maintes adventures d'armes et d'amours, qu'eurent plusieurs chevaliers et dames, tant du royaume de la Grand Bretagne, que d'autres pays*, traduit nouvellement d'espagnol en françoys par le seigneur des Essars, Nicolas de Herberay, Paris, D. Janot, 1540.
75. On notera ici l'influence déterminante de l'œuvre d'Andreas Capellanus. Traduit en catalan, le *Tractatus de amore* a été largement diffusé et connu, même si quinze seulement des trente et une *reguale amoris* ont été traduites. La tradition du *Chastel d'amours* s'inspire notamment du chapitre « De variis judiciis amoris ».
76. Les œuvres les plus tardives s'intéressent uniquement aux débats dédiés au thème de la casuistique amoureuse.
77. Antonio Cortijo Ocaña, *La Evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*, Londres, Tamesis, 2001, p. 223.
78. Ruxandra I. Vulcan, « Introduction », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 54, 2002, *Le Dialogue dans le récit de Thomas More à Honoré d'Urfé*, p. 9-18, ici p. 10.