

CAHIERS D'ÉTUDES MÉDIÉVALES 9

DIRECTEUR : GUY-H. ALLARD
Institut d'études médiévales
Université de Montréal

illusion et pouvoir
la poétique
du *Cancionero*
de Baena

CLAUDINE POTVIN



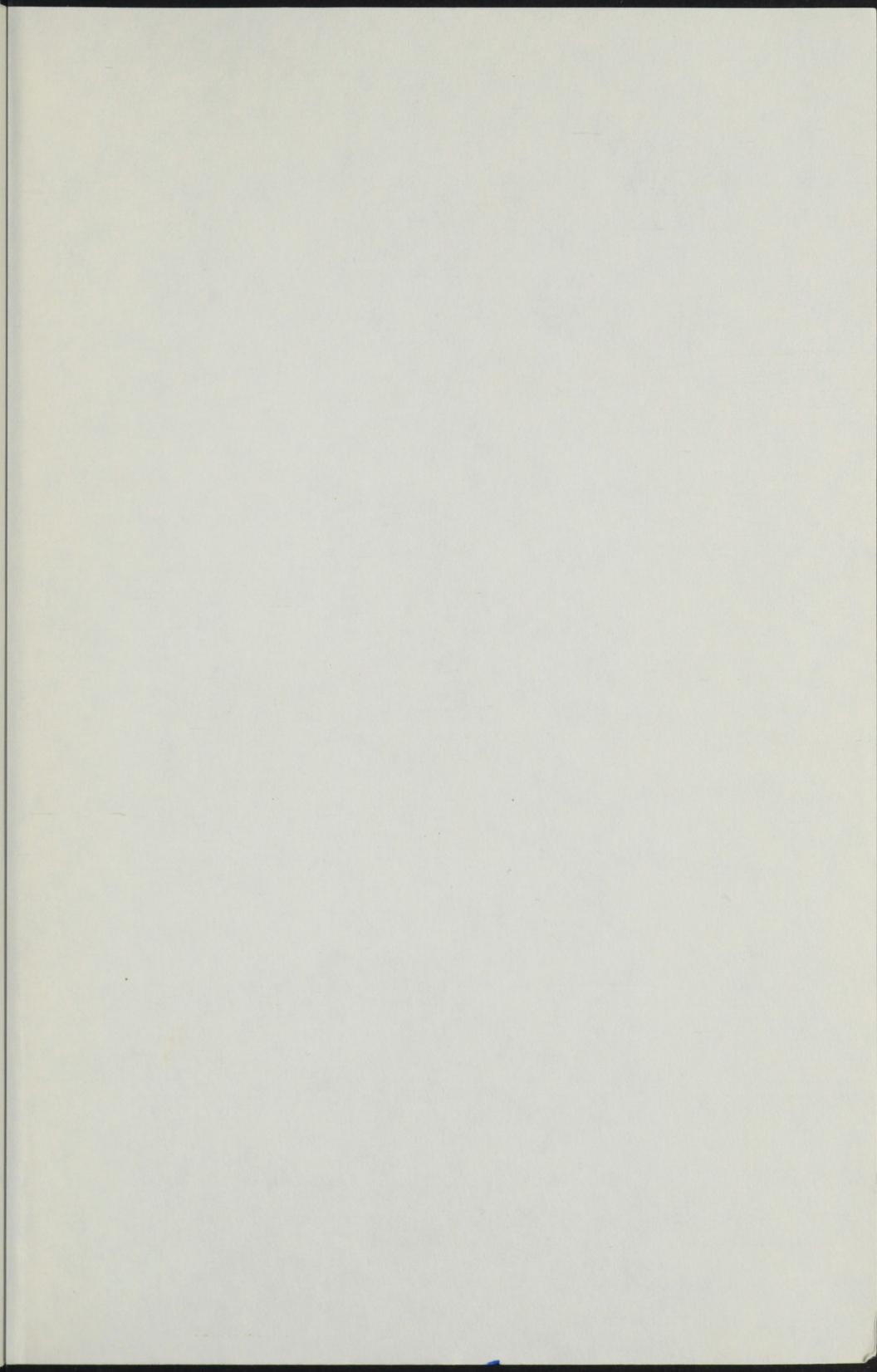
BELLARMIN
Montréal

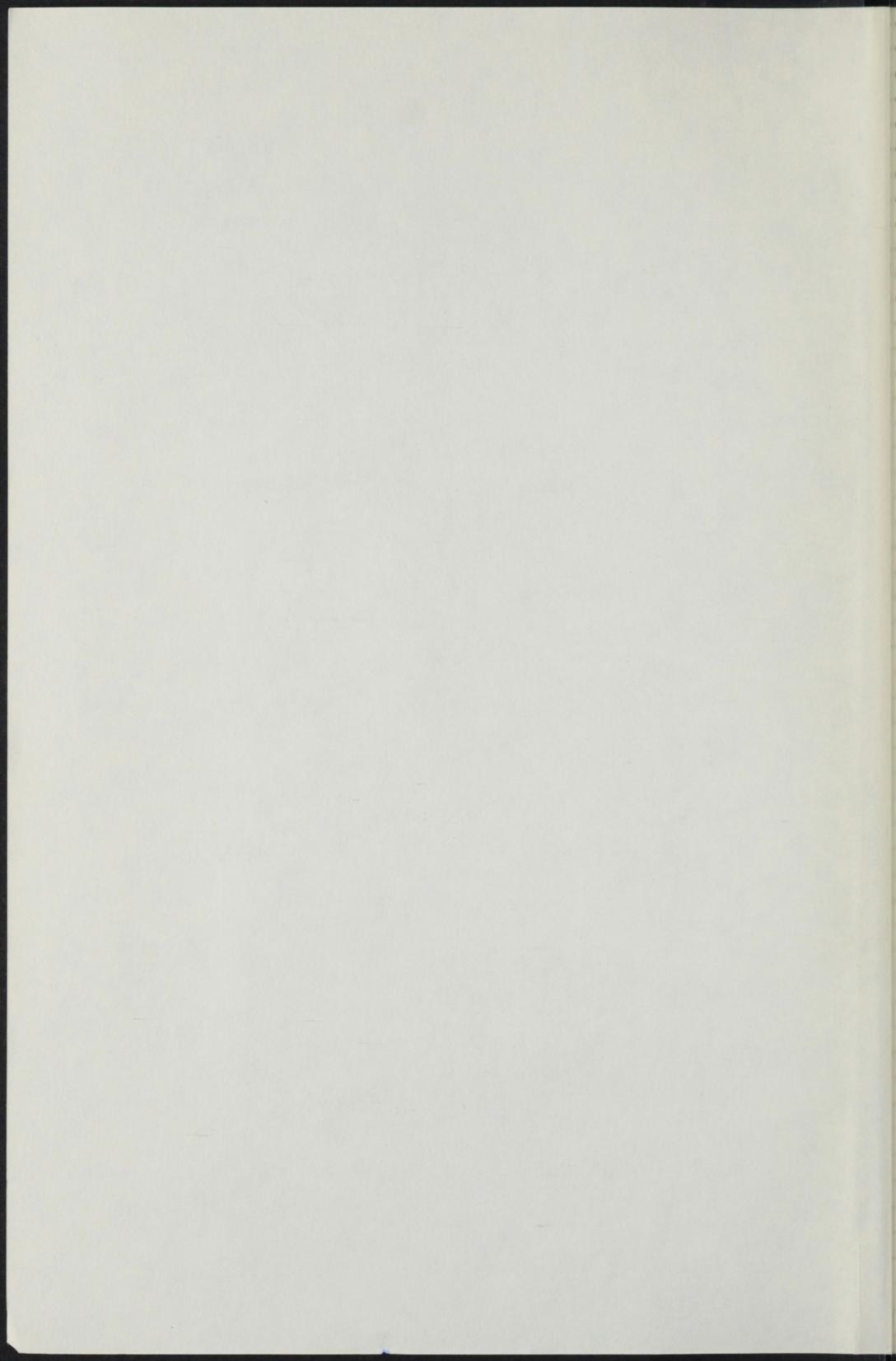
VRIN
Paris



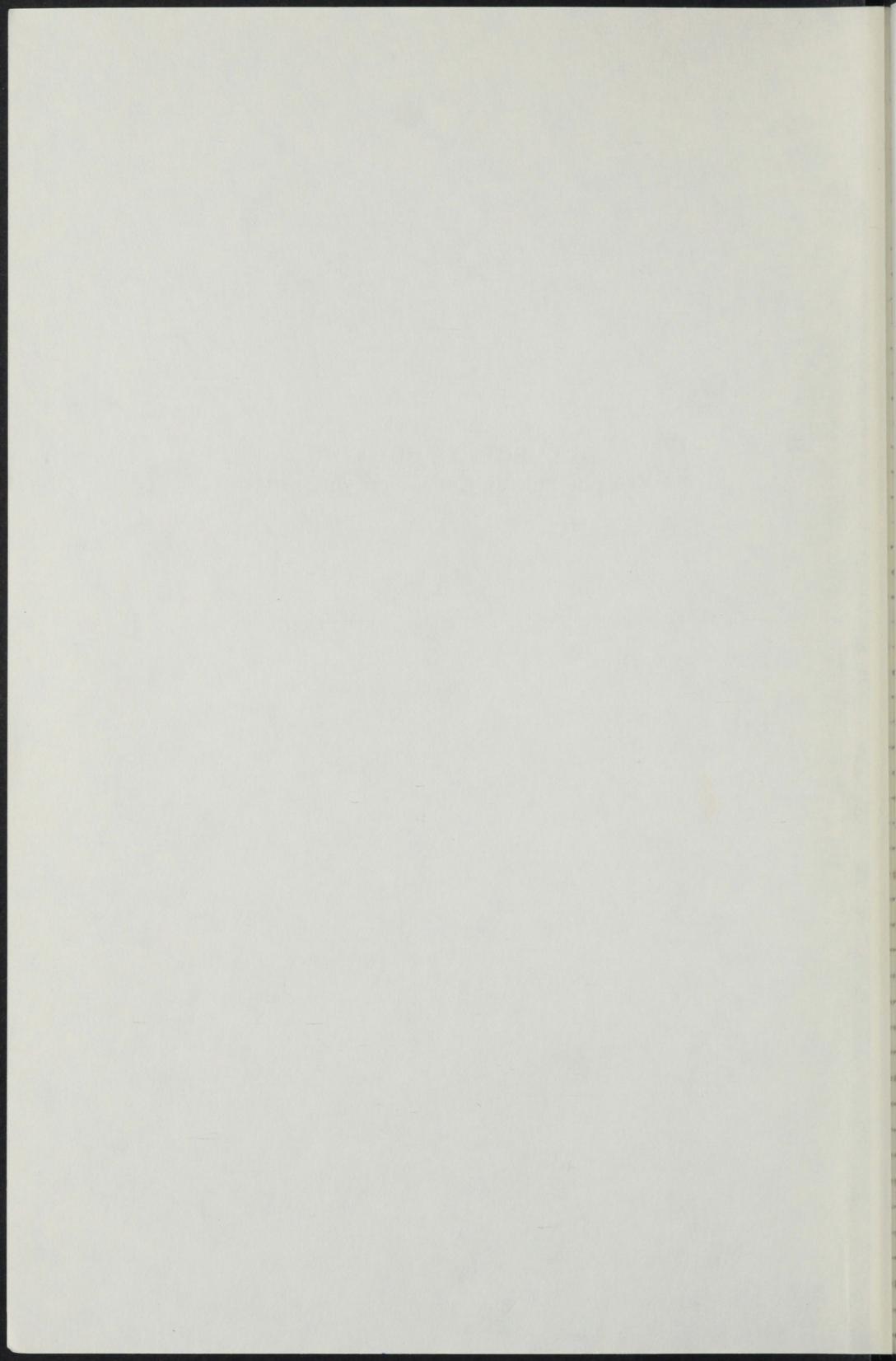
Université de Montréal

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
BIBLIOTHÈQUE
BIBLIOTHÈQUE
DES LETTRES
ET DES SCIENCES HUMAINES





ILLUSION ET POUVOIR
(La poétique du *Cancionero de Baena*)



Cahiers d'études médiévales — 9
Université de Montréal

ILLUSION ET POUVOIR
(La poésie du *Cancionero de Baena*)

par

Claudine POTVIN

Bellarmin
Montréal

1989

Vrin
Paris

Le présent ouvrage a été publié grâce à une subvention accordée par la Fédération canadienne des études humaines dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

PQ

6279

B23

Z834

1989

Données de catalogage avant publication (Canada)

Illusion et pouvoir : la poétique du Cancionero de Baena

(Cahiers d'études médiévales ; 9).

Bibliogr. : p.

ISBN 2-89007-677-6 (Bellarmin). — 2-7116-9592-1 (Vrin)

1. Baena, Juan Alfonso de, 1406-1454. Cancionero. 2. Baena, Juan Alfonso de, 1406-1454 — Critique et interprétation. 3. Poésie espagnole — Avant 1500 — Histoire et critique. I. Titre. II. Collection.

PQ6279.B23Z76 1989

861'.2

C89-096261-8

Couverture : Pierre Peyskens.

Dépôt légal — 3^e trimestre 1989 — Bibliothèque nationale du Québec

Copyright © Les Éditions Bellarmin 1989

ISBN 2-89007-677-6 (Bellarmin)

2-7116-9592-1 (Vrin)

TABLE DES MATIÈRES

	<i>Page</i>
INTRODUCTION. Historique et mode de production du texte	9
1. L'histoire dans le texte ou le texte dans l'histoire	10
2. L'histoire	14
3. Le texte	27
1. Le discours critique de Baena	31
1. La dédicace et le prologue : la nécessité du <i>Savoir</i>	33
2. Le Gai Savoir	39
3. Les rubriques : l'affirmation du <i>Pouvoir</i>	47
2. Pour une division des textes	63
1. Les « écoles » littéraires	64
2. La question linguistique	69
3. Délimitation du <i>corpus</i> poétique	73
3. Le panégyrique du défunt : hyperbole et ironie	79
4. La topique du mépris du monde dans le <i>Cancionero</i>	103
1. Le discours religieux : le mépris du monde pour le salut de l'âme	111
2. Le discours idéologique : la loi ou le lieu de la répression	128
3. La fuite dans le texte : l'écriture à vide	131

	<i>Page</i>
5. Le carnaval des poètes : les débats poétiques du <i>Cancionero</i>	133
1. Description des textes	136
2. Spectacle et jeu de société	142
3. Fête et carnaval	146
6. Le discours de pétition ou le sens inversé : les « decires de los reyes » de Baena	165
7. Affectation et artifices : Miçer Francisco Imperial et son « école »	181
1. De l'érudition : le désir de la parade	187
2. De l'allégorie : au-delà de la lettre, la <i>senefiance</i>	192
3. De l'amour : le symbolisme érotique	207
8. Doctrine, conceptisme et satire	211
1. Du verbe divin	214
2. De l'énigme	220
3. De la satire : l'envers de la médaille	223
CONCLUSION. Pour une poétique de l'Humanisme	227
BIBLIOGRAPHIE	235

INTRODUCTION

HISTORIQUE ET MODE DE PRODUCTION DU TEXTE

Retracer l'historique du *Cancionero de Baena*, recueil poétique du milieu du XV^e siècle réuni par Juan Alfonso de Baena, c'est déjà poser une pratique discursive particulière, celle de l'histoire. Même s'il ne s'agit pas de « faire de l'histoire »¹, rappelons le mouvement, la double articulation nécessaire de toute réflexion d'ordre historique. En effet, toute recherche historique s'articule sur un lieu de production socio-économique, politique et culturel : c'est le lieu social de mon objet ; cette même recherche s'effectue également à partir d'un milieu d'élaboration : c'est le lieu d'où je parle². Tenant compte du va-et-vient qui m'amènera constamment du lieu-objet, le *cancionero* castillan à la fin du Moyen Âge, au lieu du sujet que je représente, je tente de saisir le rapport entre une certaine histoire et un certain texte.

Le texte est certes inséparable de l'histoire. Cependant, il ne constitue aucunement un document historique ; il n'illustre pas l'histoire, mais s'y insère. Il importe donc de situer une manifestation textuelle telle que le *Cancionero de Baena* d'abord d'un point de vue diachronique, en le reportant dans le contexte de la fin du Moyen Âge en Occident.

1. J'emprunte l'expression au titre du livre de J. LE GOFF et P. NORA, *Faire de l'histoire*, 1974.

2. Cf. ZUMTHOR, 1977, p. 319.

Préciser le contexte socio-historique à l'intérieur duquel s'opère la naissance du *cancionero*, précisément du *Cancionero de Baena*, constitue la condition préalable à une approche systématique de la poésie de cour et à l'examen, dans une perspective synchronique, du mode de production et de réception du texte à l'intérieur d'un même cadre donné. Le poète entretient un rapport à la fois avec sa culture et l'événement. Jusqu'à quel point l'histoire et la culture interviennent-elles dans la production du texte ? Jusqu'à quel point cette intervention laisse-t-elle des marques, des traces, dans le rapport propre du poète au texte ? C'est là un problème que beaucoup de chercheurs se posent aujourd'hui et sur lequel je m'interroge à mon tour.

Cette recherche se situe donc à l'intérieur d'une réflexion épistémologique, comme la pose Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*. Pour l'analyse qui me préoccupe, il s'agit de retrouver « à partir de quoi connaissances et théories ont été possibles ; selon quel espace d'ordre s'est constitué le savoir ; sur fond de quel a priori historique et dans l'élément de quelle positivité des idées ont pu apparaître, des sciences se constituer, des expériences se réfléchir dans des philosophies, des rationalités se former³... », et j'ajouterais : une écriture se jouer.

Ce projet impliquerait, à la limite, de reconstituer le système général de pensée de l'Espagne médiévale qui a rendu possible cette production poétique. Cependant, mon approche porte exclusivement sur le mode de fonctionnement du *Cancionero de Baena* au XV^e siècle, et l'articulation Texte/Message, Destinateur/Destinataire, Auteur-Auditeur/Lecteur qui y est inscrite.

1. L'histoire dans le texte ou le texte dans l'histoire

Une certaine critique traditionnelle représentée par Marcelino Menéndez y Pelayo, Pedro José Pidal, Puymaigre, Cejador y Frauca, Hurtado et González Palencia, Leopoldo Augusto de Cueto, Nieto Mozo, etc., considère que l'intérêt et la justification du *Cancionero de Baena* résident dans le fait qu'il constitue une magnifique illustration des coutumes, des mœurs, des détails de la vie quotidienne de l'époque, des traditions, bref un miroir de la société. En ce sens, dans son livre sur la cour littéraire de don Juan II, Puymaigre disait que « ... le grand intérêt d'une étude de ce genre, ce me semble, est de s'arrêter devant

3. FOUCAULT, 1966, p. 13.

tout ce qui peut contribuer à la révélation des mœurs, des caractères, de l'esprit du temps où l'on tente de se transporter⁴». Aussi, lorsque l'« historien littéraire » pénètre ce « curieux recueil », y voit-il d'abord et avant tout « ces chevaliers bardés de fer, ces moines dans leurs frocs, ces nobles dames avec leurs robes de brocart, ces juifs plus ou moins convertis, ces médecins arabes, ces professeurs de théologie, ces nonnes... », « tout ce monde... » qui « s'amuse à de petits vers, célèbre le roi, demande des étrennes⁵... ». Menéndez y Pelayo va exactement dans le même sens, lorsqu'il ajoute :

Históricamente, la compilación de Baena no tiene precio. Es el suplemento a los anales de tres, y aún pudiéramos decir de cuatro reinados, y no sólo refleja el aspecto exterior de la vida de Castilla en todo aquello que no sale a la superficie de las crónicas, ... sino que mediante ella nos es dado conocer el fondo de ideas heterogéneas que informaban aquella extraña y abigarrada sociedad⁶...

Il est certes possible, en la cherchant bien, de trouver une certaine histoire dans un texte. Les compositions du *Cancionero* nous renseignent mieux que ne le font les chroniques sur le vécu quotidien de cette foule qui s'agite à la cour du roi. Tel poème parle des habitudes de la dame et de l'amant courtois, tel autre traite de la misérable condition de certains troubadours ; plusieurs portent sur le cérémonial en vogue à l'époque ou sur les prouesses des chevaliers. De nombreuses compositions, par contre, relatent avec maints détails faits du royaume ou événements historiques précis : naissance, mariage, couronnement, voyages, décès, tournois et célébrations, chute des uns et triomphe des autres, batailles et victoires militaires, dons et concessions de titres et terrains, etc. Afin de mieux saisir le rapport entre le poème et son contenu, cependant, il faut préciser dès maintenant que le poème n'est évidemment pas un compte rendu de l'événement. Il comporte comme un prisme à travers lequel passe la vision de la « réalité », prisme constitué de mentalités, de discours, de tout ce qui relève de la perspective particulière de telle culture et de ses traditions poétiques. En ce sens, il est absurde de prendre, comme certains, le poème comme un document.

Certes peut-on lire avec intérêt et curiosité une série de compositions sur la mort de Enrique III (I, 35-39)⁷ ou encore un cycle autour de la

4. PUYMAIGRE, 1873, p. 54.

5. *Ibid.*, p. 123.

6. MENÉNDEZ Y PELAYO, 1928, p. XCI.

7. *Cancionero de Baena*, 1966. J'utilise cette édition critique de M.J. Azáceta ; lorsque je renvoie au texte, j'indique entre parenthèses le tome et/ou le numéro de la composition, ainsi que la page et le vers, selon le cas.

naissance de Juan II (II, 226-230); tel poème traite de l'accession au trône d'Aragon de Fernando de Antequera (II, 249), tel autre de son décès (II, 292). Villasandino célèbre l'occasion où le roi accorde à don Alvaro de Luna le titre de « Condestable » (II, 192); Ferrant Manuel de Lando, de son côté, se lamente sur les circonstances qui ont forcé doña Inés de Torres, dame de confiance de la reine Catalina, à se retirer de la cour (II, 277). De même, le lecteur assiste à la chute de l'évêque don Pedro de Frías (I, 115-131 et III, 547). Si telle pièce fait allusion à l'importante bataille de Setenil contre les Maures (III, 512), telle autre relate la non moins célèbre victoire d'Olmedo (III, 471). Finalement, qu'ils veuillent souligner un tournoi en l'honneur de Juan II célébré dans la ville de Toro (II, 286) ou faire l'éloge de San Vicente Ferrer qui poursuit ses virulentes prédications contre les Juifs en 1411 (II, 287), les poètes écrivent et racontent l'histoire.

Dans un autre ordre d'idées, qu'il s'agisse de poèmes d'amour ou de louange, de dévotion à la Vierge ou de pétition au roi, qu'il y soit question d'épineux problèmes théologiques ou politiques, tous ces textes nous informent sur la pensée, la forme de vie, le comportement typique, bref la *vivencia* ou *vividura* des gens du temps, selon l'heureuse expression d'Américo Castro⁸. En poussant un peu plus loin, il est facile de montrer que le *Cancionero de Baena* véhicule les nombreux courants d'idées qui se croisaient dans toute l'Europe de la fin du Moyen Âge. Comme le remarque Cueto qui en fait une lecture on ne peut plus romantique :

Les discussions scolastiques, la mythologie allégorique, le symbolisme, la personnification des vices et des vertus, les visions mystiques, la révolte de l'esprit contre la richesse, les retours mélancoliques sur les chances de la destinée, le goût si prononcé de la philosophie morale, le culte passionné et presque exclusif de la Vierge Marie, l'ostentation érudite, les hardiesses contre le pouvoir civil et ecclésiastique, toutes les tendances générales enfin qui inspiraient la littérature des idiomes vulgaires au moyen âge, se confondent dans ce recueil avec les traits particuliers de l'état social de la Castille, tels que l'intolérance contre les Juifs et les mahométans, l'inquiétude des seigneurs, la faiblesse des rois, la galanterie chevaleresque et la gravité hautaine du caractère⁹.

Tous ces éléments descriptifs qui visent à créer des effets de réel abondent dans le *Cancionero*. Les critiques précédemment mentionnés,

8. Cf. CASTRO, 1973.

9. CUETO, 1853, p. 764.

représentants de l'idéologie bourgeoise-romantique du XIX^e siècle, se sont amusés à les repérer et à les commenter, d'où peut-être leur tendance à ignorer, partiellement ou totalement, les faits textuels.

Le travail de pionnier de ces auteurs n'est pas négligeable : ils se sont penchés et ont lu ces textes relégués aux oubliettes et catalogués sans intérêt pendant des siècles. Cependant, ils ont précisément oublié de revenir du lieu qui était le leur au lieu de leur objet. C'est ainsi que Puymaigre parle de « métaphores de *mauvais goût* », de mélanges *obscènes* du sacré et du profane, de « style *plat* », de poésie *grossière et irrespectueuse*, de « goût *pédantesque* pour la mythologie » et d'enthousiasme *païen* » pour l'antiquité, d'*abus* constant des hyperboles considérées comme des défauts ou « d'expressions *maniérées* », de la *confusion* répétée entre réalité et fiction, etc.¹⁰ José Nieto Mozo souligne la *mauvaise habitude* d'écrire en gallego-portugais, le *peu d'importance* de la majorité des productions, la présence d'un amour fictif et *ridicule*, en somme les caractéristiques, selon lui, d'une poésie *dépourvue* de véritable sentiment¹¹. Cueto considère cette poésie comme étant absolument *superficielle*, savante, espiègle, effrontée, *rampante* « où les grands côtés du Moyen Âge n'apparaissent jamais »¹². Se référant à Villasandino, poète à qui Juan Alfonso de Baena a accordé la place la plus considérable dans son recueil (environ 200 pièces), Hurtado et Palencia qualifient ses vers de superficiels, c'est-à-dire écrits *sans véritable inspiration*¹³. Finalement, pour ne pas s'étendre indéfiniment sur le sujet, Menéndez y Pelayo commente à son tour en ces termes la poésie du *Cancionero* : « erudición *impertinente* », « *falta de interés narrativo* », « documentos morales *vulgares* » « *plaga* de alegorías monótonas »¹⁴; il synthétisera lui-même son opinion dans une formule lourde de conséquences en ce qu'elle a malheureusement trop longtemps fait autorité : « muchos versos y poca poesía »¹⁵.

Si l'histoire laisse indiscutablement des traces dans le texte, celui-ci, à son tour, s'inscrit dans une histoire donnée ; il convient donc de déceler et de s'expliquer les marques de son inscription. Ainsi le critique porterait-il des jugements d'un autre ordre ; ainsi s'expliquerait-il

10. PUYMAIGRE, 1873, p. 111, 62, 112, 194, 60, 142 et 201. Je souligne : il en est de même pour les notes 11, 12, 13, et 14.

11. NIETO MOZO, 1913, p. 12.

12. CUETO, 1853, p. 729.

13. HURTADO et GONZÁLEZ PALENCIA, 1921, p. 181.

14. MENÉNDEZ Y PELAYO, 1959, p. 35.

15. MENÉNDEZ Y PELAYO, 1928, p. XLI.

mieux certains faits d'écriture au lieu de les qualifier trop rapidement, trop sévèrement et surtout trop injustement, ce qui n'est pas son rôle. Celui-ci serait plutôt de chercher à voir, à partir de critères d'analyse préalablement définis et non de préjugés personnels ou de principes moraux, comment s'élabore, se produit, et surtout comment fonctionne un type de discours donné.

Une véritable réhabilitation de cette poésie de cour en Espagne (déjà fort bien engagée par certains critiques dont nous examinerons les travaux) visera donc à la replacer dans son contexte afin d'en mieux saisir le fonctionnement. Celle-ci s'efforce de ne plus faire dépendre l'examen des faits textuels du « goût », c'est-à-dire d'un ensemble de présupposés, mais de les percevoir comme des manifestations ou faits d'écriture d'une époque, répondant par conséquent à une fonction précise. Ainsi le critique, en plus de s'attarder sur le quand ou le où d'un certain goût littéraire, s'interrogera simultanément sur le pourquoi, le comment, la fonction de celui-ci. La poétique, elle, s'interrogera « sur l'ensemble signifiant que constitue un discours réalisé » et tentera « d'en définir les règles propres de transformation »¹⁶. D'une autre manière, « L'écriture, le texte, l'histoire : plus que dans les concepts qui s'y réfèrent, c'est en tant que procès de signifiante à l'œuvre dans les unités du corpus qu'il convient de les dé-finir, de les dé-monter »¹⁷.

2. L'histoire

Le *Cancionero de Baena* fut présenté au roi de Castille, don Juan II, par le poète et « escribano » Juan Alfonso de Baena. Aussi peu connues que la vie de ce dernier sont les circonstances de composition du recueil. D'un côté, on ignore toujours si Baena prépara sa collection à la suite d'une commande du roi ou si ce fut une initiative personnelle¹⁸. Toutefois, célèbre est le goût de Juan II pour la poésie et les livres, goût qui l'amena à protéger les poètes et à constituer une des plus importantes bibliothèques de son époque¹⁹. Aussi, il n'est pas étonnant que Baena, vu sa fonction à la cour, ait songé à préparer ce livre (commande ou pas), s'assurant ainsi les faveurs du mécène. Toujours est-il que le poète

16. ZUMTHOR, 1972, p. 12.

17. ZUMTHOR, 1977, p. 319.

18. Giovanni Caravaggi affirme que ce recueil poétique fut réuni par Baena sur l'invitation de Juan II. Il ne dit pas de quelle source il tire cette information que je n'ai, par ailleurs, trouvée nulle part. Cf. CARAVAGGI, 1969, p. 402.

19. Gallego BURÍN, 1952, p., 186-189.

semble y avoir passé de nombreuses années de sa vie, puisqu'il avoue lui-même qu'il le composa «con muy grandes afanes e trabajos» (I, p. 4).

D'un autre côté, Baena n'ayant pas signalé la date de remise du manuscrit au roi, il est impossible de préciser exactement le moment de la compilation. Les critiques, tel Pidal²⁰, s'entendent généralement pour dire que celle-ci fut faite au milieu du XV^e siècle. José Amador de los Ríos dans son *Historia crítica...*²¹ indique 1445 comme date approximative, puisque dans la «Dédicace», Baena s'adresse également à la reine María morte en février de la même année. Cependant, certains poèmes inclus dans le *Cancionero* se réfèrent à des événements postérieurs à cette date ; de plus, un poème de Juan de Mena (III, 472) est même considéré comme ayant été composé en 1449. C'est pourquoi Lang²² et d'autres critiques situent la compilation autour des années 49-50 et vont même jusqu'à 1454, année de la mort du roi.

Selon Azáceta²³, la «Dédicace» serait complètement illogique si la reine eût été morte ; Baena l'aurait donc rédigée avant son décès en février 1445. Par ailleurs, il n'aurait sûrement pas eu l'indélicatesse de présenter son livre à la reine María alors que le roi était remarié à Isabel de Portugal. Voilà pourquoi Azáceta établit que Baena a sans doute présenté son manuscrit à la famille royale entre 1445 et 1447, année du second mariage du roi. Il suppose par conséquent que cela n'a pas empêché le compilateur d'ajouter par la suite d'autres compositions, notamment celles qui se réfèrent à des événements ultérieurs. On peut donc dire qu'entre les années 40 et 50, Baena travaillait de façon active à sa collection.

Baena a regroupé dans ce chansonnier qui porte son nom un grand nombre de poèmes (près de 600) écrits à la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e, sous les règnes de don Enrique II, don Juan I, don Enrique III et finalement don Juan II.

Mon intention n'est pas de discuter ici l'histoire du recueil, ni de faire une étude du manuscrit, de son authenticité, des différentes éditions, des sources, pas plus que de le situer à l'intérieur des autres

20. Cf. PIDAL, 1860, p. I-CVIII.

21. AMADOR DE LOS RÍOS, 1973.

22. *Cancionero de Baena*, 1926.

23. Cf. Azáceta, éd. crit. du *C.B.*, 1966, ch. III, «Fecha en que fue verificada la recopilación», p. XXVI-XXXIII. Pour plus de précisions historiques, voir NIETO CUMPLIDO, 1979.

chansonniers du XV^e siècle. Cette étude est déjà partiellement réalisée par Azáceta dans son excellente introduction, déjà mentionnée, à son édition relativement récente du *Cancionero de Baena*. Je préfère tracer brièvement le cadre événementiel qui préside à l'élaboration de cette collection.

À la fin du Moyen Âge, l'Occident voit ses structures et l'ensemble de ses valeurs éthiques s'effondrer. L'ordre chrétien est en pleine désagrégation ; le grand Schisme a laissé des marques que l'Église ne parviendra à effacer qu'avec peine. Les formes de religiosité se modifient ; le sentiment religieux, s'il devient plus sensible, apparaît aussi plus superstitieux. Le rêve des Croisades, bien que toujours présent, ne correspond plus à une réalité vécue ou à la foi inébranlable qui avait fait naître un mouvement indiscutablement dynamique dans ses débuts. Les ordres mendiants, jadis si populaires, font l'objet de nombreuses contestations. Des querelles philosophiques s'éternisent ; le travail des universités se fige ; le mouvement spéculatif prolonge la scolastique du XIII^e siècle maintenant sclérosée. La théologie connaît ses plus grands moments de crise : de nombreux courants souterrains irriguent la chrétienté ; des hérésies s'organisent. D'un côté, une civilisation et une Église médiévale (l'officielle) apparemment unifiée autour d'une foi, d'un pape et d'une croyance ; de l'autre, une autre civilisation et une autre Église (la subversive) profondément divisée, hérétique, contestataire, créatrice pourtant. Francis Rapp résume ainsi l'esprit qui anime la vie religieuse du moment :

À la fin du Moyen Âge, dit-il, la vie religieuse offre le spectacle du même contraste que le monde profane. Nous y lisons la peur, sourde ou poignante, la tristesse amère ou résignée, que font naître l'approche de la nuit et le déclin des saisons. Mais nous découvrons aussi d'autres tons : la joie, exubérante ou grave, l'ardeur d'entreprendre et de construire qu'éveillent le matin et le printemps²⁴.

L'idéal chevaleresque lui-même s'est totalement transformé, bien que, comme je le verrai un peu plus loin, le problème se pose différemment en Espagne où se continuera la *Reconquista* jusqu'à la fin du XV^e siècle. L'attachement à l'idéal du passé médiéval fait que survit une sorte de mystique chevaleresque. Cependant, celle-ci a évolué : le sens de l'aventure s'est déplacé. Le tuteur de Juan II, Fernando de Antequera, et ses fils n'ont pas peu contribué à introduire en Espagne au début du XV^e siècle (1406-1416) le sens de la fantaisie qui domine l'époque. Idéalisme

24. RAPP, 1971, p. 288.

chevaleresque que la noblesse castillane convertira en *hidalguismo* ou « nostalgie d'une vie plus belle ». Menéndez Pidal commente dans les termes suivants la formule de Huizinga :

El artificio de lo heroico sustituye a lo netamente heroico ; las cabalgadas en tierra musulmana, a la dura tarea antigua de los reconquistadores y los colonos... Los torneos y pasos sustituyen a la guerra ; el amor caballeresco — como en el manual amoroso que incluye Gutierre Díaz de Gómez —, a la pasión erótica²⁵.

Comme le signale également Rubió y Balaguer à propos de l'Espagne²⁶, à partir du XV^e siècle, la chevalerie semble être purement un « sport courtois ». L'aventure consiste maintenant à se promener de cour en cour, au hasard des rencontres. À côté des motifs religieux qui ont dominé les Croisades et du désir d'acquérir honneurs et fortune, se range le nouveau héros, le « voyageur » qui désire connaître les grands rois, les dames et les chevaliers des contrées étrangères²⁷. À la cour de Juan II de Castille vit l'un des *caballeros andantes* (poète à ses heures) les plus populaires de l'époque, don Fernando de Guevara, célèbre pour les nombreuses victoires remportées à l'étranger, notamment en France et en Italie.

Là comme ailleurs, l'amour des formes et un cérémonial de plus en plus compliqué ont remplacé la dure réalité des combats. La cour est devenue « une scène somptueuse où le prince et son entourage jouent désormais un rôle fixé dans ses moindres détails par le cérémonial »²⁸. Pour soutenir le spectacle, une foule de charges y sont créées. Sous le règne de Juan II, celles-ci se multiplient : *mayordomo*, *escudero*, *maestresala*, *guarda-mayor*, *copero-mayor*, *camarero-mayor*, etc. Excellent exemple de ce protocole maintenant obligatoire est l'*Arte cisoria* de Villena²⁹.

Si à la cour on attache tant d'importance aux costumes, au luxe des toilettes, ici une étiquette raffinée chaque jour plus rigoureuse accompagne les tournois, les joutes, les pas d'armes qui s'organisent afin de divertir le roi et les nobles. Le chevalier et le courtisan se confondent dorénavant dans les milieux aristocratiques. Huizinga a magnifiquement bien montré la toute-puissance de l'image, l'importance du décor et de la

25. MENÉNDEZ PIDAL, 1964, p. 23.

26. RUBÍO Y BALAGUER, 1943, p. 272.

27. *Ibid.*, p. 276.

28. GUENÉE, 1971, p. 150.

29. CUETO, 1853, p. 757.

forme (formalisme exagéré) à la fin du Moyen Âge³⁰, époque à laquelle l'attitude symboliste domine dans toutes les couches sociales à tous les niveaux dans tous les domaines (symbolisme des nombres, des couleurs, des emblèmes, des blasons, etc., par exemple).

Parallèlement, la guerre et la peste entraînent derrière elles pauvreté, famine, misère, désolation, tristesse. La mort devient un personnage familier. Tous les pays d'Occident connaissent alors des périodes de troubles : luttes intérieures et guerres externes. Face à cette situation, le pouvoir monarchique cherche à asseoir définitivement son autorité. Jacques LeGoff le souligne :

Le pouvoir politique vient au secours des puissances économiques. Pour des siècles il va maintenir l'Ancien Régime. C'est l'ère du Prince. C'est en le servant, en se faisant son fonctionnaire ou son courtisan, qu'on gagne richesse, pouvoir, prestige. Les anciens puissants l'ont compris qui se rallient aux tyrannies et aux monarchies en même temps que des hommes nouveaux, par la faveur du prince, se glissent parmi eux³¹.

Partout les États soutiennent une politique de centralisation et tentent de se constituer en tant que nations. Dans la péninsule ibérique, l'Église, de connivence avec l'État, renforce ce nationalisme naissant. L'Espagne acquiert le privilège exorbitant de patronat, soit l'autorisation de choisir ses prélats sans avoir recours au pouvoir spirituel (concession renouvelée par le pape Eugène IV en 1436)³².

La cour du prince s'affirme comme le lieu par excellence de la science et de l'art. C'est là que vivra le nouveau type d'intellectuel de la fin du Moyen Âge ; c'est là qu'il y cherchera la protection de grands seigneurs, des nobles et du roi lui-même. Le milieu de l'humaniste (ce nouvel intellectuel), c'est la cour du prince, dira Jacques LeGoff. Et il ajoute :

Au sein même de la querelle philologique qui l'opposa à Leonardo Bruni, Alonso García semble en avoir eu le pressentiment : l'« urbanité » désigne pour vous cette « humanité » qui tant par les paroles que par le geste va au-devant des honneurs. On désigne sous le nom d'« urbains » ceux qui ont pris l'habitude de fléchir le genou, d'abaisser leur capuchon, de refuser la préséance et les premières places même entre égaux. Mais ceux-là nous, nous les appelons « curiales » ou si ce mot

30. HUIZINGA, 1977, p. 246-262.

31. LEGOFF, 1962, p. 138 ; cf. aussi VERLINDEN, 1938.

32. RAPP, 1971, p. 266.

te déplaît car il a un autre sens en droit civil, et si tu me permets d'user du langage vulgaire, nous les appelons « courtisans » et l'« urbanité » nous l'appelons « curialité » ou pour employer un mot du langage chevaleresque nous l'appelons « courtoisie »³³.

La grande peste de 1348 avait laissé l'Occident médiéval détruit à bien des points de vue : physiquement affaissé, démographiquement diminué, spirituellement démoralisé. Dans la péninsule ibérique, les conséquences furent lourdes et terribles : l'autorité royale affaiblie, la révolte des paysans en Aragon, le déclin du négoce catalan, guerres civiles interminables, absence d'ordre, anarchie totale.

De fait, Juan II passa à l'histoire comme un roi faible et sans caractère, sans esprit d'initiative ni de discernement, sans aucun sens du commandement, bref pour reprendre les paroles de Fernán Pérez de Guzman « defetuoso... de aquellas que verdaderamente son virtudes, é que á todo hombre principalmente á todos los Reyes son necesarias... »³⁴.

Pendant son règne (1406–1454), le désordre et l'anarchie s'installent en Castille. Les luttes entre le roi et ses vassaux servent de pendant aux luttes entre les nobles eux-mêmes. Ceux-ci s'enrichissent très vite : tantôt grâce aux privilèges des concessions de terres fiscales qu'ils disputent au roi ; tantôt grâce aux usurpations abusives tolérées par le prince qui agit de la même façon. Pendant cette période politique extrêmement troublée, don Alvaro de Luna, le favori du roi, dirige. Même si les faveurs du roi doivent se retourner contre lui (le roi le condamnera à mort en 1453), il exercera jusqu'à la fin le contrôle du pouvoir d'une main ferme. Il prôna une politique d'unification et de concentration du pouvoir dans la Couronne. Les animosités, les jalousies et les trahisons fusent et finirent par avoir raison de lui. Si un jour les uns gagnent, le lendemain ils deviennent les victimes et la guerre recommence.

Guenée souligne à juste titre que le bruit des batailles emplit les chroniques et que le principal souci des gouvernants est la guerre³⁵. Dans la péninsule ibérique, les nationalismes adverses s'opposent les uns aux autres : Catalans, Aragonais, Castellans, Navarrais, Portugais se déchirent entre eux³⁶.

33. LEGOFF, 1962, p. 181.

34. F. PEREZ DE GUZMÁN, p. 606.

35. GUENÉE, 1971, p. 205.

36. HEER, 1970, p. 372.

Le grand phénomène politique de l'histoire castillane est la *contienda* entre la noblesse et la monarchie : celle-ci entraîne le pays dans une longue série de violences, de coups d'État et de guerres civiles³⁷. Une oligarchie nobiliaire composée de quinze lignages domine ; ces familles, incapables de promouvoir un véritable régime sur une base juridique, cherchaient plutôt à augmenter leurs richesses, esquisser leur part de charges communes, échapper à l'impôt³⁸. Son triomphe mitigé dans la première moitié du XV^e siècle s'explique :

La conquête du pouvoir était indispensable car elle donnait accès aux principales sources de revenus : la terre, les droits de juridiction, les impôts. Mais elle n'a pas été considérée comme une fin en soi, et l'on ne saurait prêter aux grands lignages aucun projet politique cohérent, sinon celui de dominer l'État — sans rien changer aux institutions — afin de détourner à leur profit ses ressources³⁹.

Pendant cette interminable lutte entre la noblesse et la monarchie, don Alvaro de Luna affirme contradictoirement l'absolutisme en Aragon en même temps qu'il défend le régime nobilier en Castille. C'est en grande partie grâce à son influence, à son appât insatiable de pouvoir et à ses manœuvres malhonnêtes que les guerres avec l'Aragon se succèdent. Celles-ci provoquent de profondes perturbations économiques : hausse des prix et des salaires, fréquentes mutations monétaires, inflation généralisée. En 1445, une pragmatique de Juan II autorise la libre pratique du change⁴⁰. Les conséquences sur les activités bancaires restent à déterminer, mais on sait que le crédit est aux mains des prêteurs (de la Cour aux communautés villageoises), ce qui a pour effet immédiat d'élever le coût de l'argent.

Les *Cortes*, qui jouaient autrefois un rôle prépondérant dans l'administration publique, se sont complètement effacées au XV^e siècle⁴¹. Les plus vieilles assemblées représentatives de l'Occident ne sont plus que des porte-parole de la noblesse et du clergé et se limitent dorénavant à formuler des plaintes rarement entendues⁴². Aussi ne parviennent-elles pas à contrôler les guerres civiles entre la Castille et l'Aragon.

37. SUÁREZ FERNÁNDEZ, 1975. Il reprend essentiellement et parfois mot à mot le livre de MENÉNDEZ PIDAL déjà cité.

38. GUENÉE, 1971, p. 268.

39. DUFOURCQ et GAUTIER-DALCHÉ, 1976, p. 239.

40. *Ibid.*

41. GUENÉE, 1971, p. 261.

42. GÉNICOT, 1975, p. 246.

De 1437 à 1445, les troubles s'installent de façon permanente : longue période de négociations plus que d'affrontements véritables qui se terminera par la victoire définitive du parti monarchique et parallèlement de don Alvaro de Luna. Le coup d'État de 1443 précipite les événements : Juan II est fait prisonnier par Juan de Navarre à Rámago, ce qui aura comme conséquence lointaine et inespérée l'élimination définitive des Infants d'Aragon et l'affirmation totale de la force monarchique. En effet, la fuite du roi en 1444 débouche sur la célèbre bataille d'Olmedo du 19 mai 1445 qui confirme son pouvoir. Suit une période dictatoriale que Menéndez Pidal a appelée la tyrannie de don Alvaro de Luna, régime d'oppression qui se continuera jusqu'à sa chute en 1453.

Cette oppression est vécue de façon particulièrement pénible par les Juifs. En effet, leur persécution s'est accentuée : les massacres de 1388 et 1391 en témoignent. On perpétue le mythe maintenant millénaire de leur culpabilité. Étant donné les conditions économiques difficiles, la lutte pour la subsistance devient la grande préoccupation et les Juifs apparaissent alors comme l'ennemi numéro un. Favorisés par les rois précédents (Alfonso el Sabio, par exemple) et doués pour le commerce, ceux-ci avaient conquis les grands du royaume, accaparé des postes importants et ils s'étaient enrichis. Aussi la haine de la population s'exerce-t-elle contre eux en tout premier lieu.

Un certain nombre de compositeurs du *Cancionero de Baena*, dont nul autre que Baena lui-même, sont des Juifs convertis qui, bien qu'ils bénéficient de la protection officieuse de Juan II, n'en vivent pas moins dans un climat de crainte et d'angoisse. Cette atmosphère de peur et d'insécurité conditionne indiscutablement leurs textes au point d'en permettre une lecture possible. C'est ainsi que Lucien Dollfus justifie les commentaires virulents de Baena sur le poète Garcí Ferrandes de Jerena qui avait renié sa foi pour se convertir à la religion musulmane. « On comprend combien un homme comme Baena, écrit-il, devait vivre en perpétuelle angoisse, et chercher, par tous les moyens possibles, à faire étalage d'une orthodoxie rigide. Les égarements de Garcí Ferrandes fournissaient une occasion facile. Il n'eut garde de la perdre⁴³. » C'est donc dire l'importance du problème pour certains de nos poètes.

43. DOLFUS, 1894, p. 295. Cf. aussi AMADOR DE LOS RÍOS, 1973, p. 557-587. L'auteur traite explicitement du cas de Baena. Sur cette même question, cf. FRAKER, 1966 c. p. 9-62; SCHOLBERG, 1971, p. 305; AVALLE-ARCE, 1946, p. 141-147; CANTERA BURGOS, 1967, p. 71-111; LOEB, 1948; LEVI, 1925; SOLÀ-SOLÉ, 1983; ROSE, 1983; MÁRQUEZ VILLANUEVA, 1983, p. 390-395.

De 1391 à 1407 et de nouveau en 1411, Fray Vicente Ferrer parcourt l'Espagne et un nombre considérable de Juifs se convertit à la religion catholique. Son influence, l'éloquence des prédicateurs Jerónimo de Sante Fe, Andrés Beltran et Garci Alvarez de Alarco, la répression des Juifs convertis eux-mêmes, l'édit de la reine Catalina et de don Fernando de Antequera (1412 en Castille et 1414 en Aragon) sur «el encerramiento de los judíos e de los moros», la bulle papale de Benoît XIII (1415) renforcent ce mouvement collectif. Une politique injuste, oppressive et tyrannique l'alimente et provoque par ricochet de nombreux problèmes. De nouvelles révoltes, plus terribles les unes que les autres, surgissent dans toutes les villes castillanes et aragonaises. Amador de los Ríos remarque que toutes ces villes sont, au XV^e siècle, le théâtre de persécutions sanglantes contre les *conversos* comme elles l'avaient été au XIV^e des exterminations globales des «juiveries»⁴⁴.

On avait d'abord encouragé les nouveaux chrétiens : les Santa María de Burgos ont fait de brillantes carrières ecclésiastiques. Mais par la suite, la réussite sociale et économique de ceux-ci aiguise à nouveau l'envie et la rancœur du peuple, et même, dans une moindre mesure, de la noblesse, qui leur porte une profonde aversion. Aussi,

... dans les années 1440 on constate un renouveau de l'antisémitisme. Il trouve un terrain favorable grâce à une détérioration des conditions économiques marquée par la hausse générale des prix. Aux vieux griefs contre les juifs s'ajoute celui de pervertir leurs anciens coreligionnaires devenus chrétiens. Quant aux *conversos*, on met en doute la sincérité de leur foi... En 1449, à Tolède, le recouvrement d'un impôt extraordinaire déclencha une émeute contre les marchands *conversos*, dont les maisons furent mises à sac et incendiées. Un édit-statut interdit aux nouveaux chrétiens l'exercice des charges publiques⁴⁵.

Sous le règne de Juan II, la persécution contre les Juifs, loin de s'être atténuée, a simplement changé de visage. Elle s'exerce dorénavant, à peine plus subtilement, contre les *conversos*. Les événements de 1449 le montrent. Les grands assistent, impuissants, au déroulement du drame. La « Pragmática » de Juan II et de don Alvaro de Luna (1443) en faveur des Juifs n'a eu comme seul résultat que d'exciter davantage la colère des nouveaux chrétiens, précipitant de la sorte la chute du Condestable. La crainte des représailles pousse les Juifs convertis à se

44. AMADOR DE LOS RÍOS, 1973, p. 564.

45. DUFOURCQ et GAUTIER-DALCHÉ, 1976, p. 250.

dénoncer et à se déchirer mutuellement. Le mouvement antisémite persiste donc, aussi fort et impitoyable qu'avant : les massacres de 1473 à Jaén et à Cordoue, l'instauration de l'Inquisition sous les Rois catholiques et l'expulsion définitive des Juifs en 1492 en constitueront les principales manifestations à la fin de ce siècle.

Si la conversion de Jerena avait fourni une belle occasion à Baena de réaffirmer ses convictions religieuses, le fait que son geste avait tant choqué les poètes de l'époque indique jusqu'à quel point l'idée de la lutte contre l'Islam était fondamentale pour tout le monde. Les poètes du *Cancionero de Baena* chargés d'écrire l'« histoire » ne pouvaient vivre en marge de cette réalité. Les textes le montrent plus d'une fois : les poètes ont parlé de la Reconquête dans un nombre considérable de compositions et l'ont utilisée à la fois comme thème, motif, prétexte à un débat sur les armes ou une discussion théologique par exemple, arrière-plan historique, etc. Il faut donc considérer la présence de l'Islam, lorsqu'on se réfère à l'Espagne médiévale⁴⁶.

Lorsque Enrique III meurt (1406), la frontière andalouse entre la Chrétienté et l'Islam connaissait un calme relatif et une immobilité presque absolue depuis une bonne période de cinquante ans. Pendant la minorité de Juan II, Fernando de Antequera, son oncle, gouverne : il cherche à asseoir son autorité et à augmenter son prestige en reprenant la guerre contre les Maures. Le temps de reconquérir Antequera (1410) et une longue période de paix s'instaure (1411-1428). Les incidents ne manquent pas pendant la trêve, mais ils sont minimes. Alvaro de Luna utilisera les mêmes stratagèmes que son prédécesseur. En 1428, les dissensions au sein du royaume de Grenade, fomentées par la Castille, permettent à Juan II qui négocie avec les deux parties d'effectuer une offensive ; pendant la décennie suivante, l'armée chrétienne connaît une suite de victoires générales, mais sans grande importance stratégique. Les problèmes internes des guerres avec les infants d'Aragon obligent la Castille à suspendre les hostilités et à demander à plusieurs occasions des prolongements de trêves.

Tous les avantages péniblement obtenus se perdent. En 1445, les musulmans reprennent quelques villes et gagnent du terrain. En 1449, ils sont à cinq lieues de Séville : ils n'ont jamais été si près depuis un siècle. Le royaume grenadin connaît par contre des problèmes intérieurs similaires à ceux de Castille : aussi accorde-t-on avec soulagement les

46. Cf. MENÉNDEZ PIDAL, 1964 et SUÁREZ FERNÁNDEZ, 1954.

trêves sollicitées. En 1452, Juan II signera un traité de paix avec les deux rois de Grenade qui donnera lieu à une suspension des hostilités pendant une période de cinq ans.

En principe les guerres contre les musulmans continuent pendant le règne de Juan II, mais en réalité la reconquête est quelque peu oubliée par celui-ci, trop occupé à régler ses batailles personnelles. La *Reconquista* constitua pour Alvaro de Luna un moyen efficace d'obtenir des fonds de Rome et des subsides des *Cortes*. En présentant la Castille comme le bastion de la Chrétienté, il s'assure ainsi le secours et l'aide financière du pape qui, par ailleurs, a bien besoin de l'appui moral de la Castille. Alvaro de Luna a vite compris que la guerre maure représentait pour la noblesse un excellent divertissement et l'occasion pour elle d'augmenter ses possessions, sans le faire aux dépens de la Couronne. Finalement, la *Reconquista* est une propagande et on s'en occupe au besoin. Sous Juan II, même si le rythme des possessions reprises aux musulmans a considérablement ralenti, Alvaro de Luna a tout au moins imposé l'idée de la destruction de Grenade que Fernando et Isabel reprendront avec bonheur.

En résumé, la décade pendant laquelle Juan Alfonso de Baena compile son livre est marquée par la violence. Entre 1445 et 1447 et même plus tard, la Castille connaît des problèmes internes graves. Les guerres avec Aragon et la noblesse, climat d'animosité renforcé par la tyrannie de don Alvaro de Luna, ont affaibli le royaume. Une vive poussée des forces productrices et l'expansion commerciale du début du siècle n'ont pas modifié en profondeur les structures de l'économie castillane⁴⁷. Le malaise monétaire et la détérioration économique ont entraîné instabilité et inflation. La réaction musulmane de 1446 a fait de la guerre de reconquête un échec pour Juan II. L'agitation antisémite connaît une recrudescence. Tel est le cadre que Baena a sous les yeux dans les années où il prépare son recueil. C'est encore cette image que José Amador de los Ríos donnera de la situation politique et sociale castillane en l'année 1451⁴⁸.

Tous ces événements tragiques appellent l'autorité absolue ; on attend du roi qu'il exerce son autorité, qu'il règne et gouverne. La monarchie apparaît comme le seul système institutionnel valable. La bataille d'Olmedo qui en marque symboliquement la victoire représente

47. DUFOURQ et GAUTIER DALCHÉ, 1976, p. 238.

48. AMADOR DE LOS RÍOS, 1956.

donc un tournant décisif dans l'histoire castillane, d'où la nécessité impérieuse de fixer toute cette mémoire dans les textes.

En raison de cela, « no a pesar de las circunstancias políticas, sino precisamente a favor de ellas »⁴⁹, une période politique si perturbée a donné naissance à un foisonnement littéraire extraordinaire. Tout comme la victoire militaire affirme le pouvoir, le texte et la fête le réaffirment : propagande fort utile, voire nécessaire. L'anthologie, en l'occurrence le *Cancionero de Baena*, renforce l'autorité du roi comme le font la victoire sur le champ de bataille d'Olmedo en 1445 et la fête. Sensiblement au même moment, dans les années 1447 et suivantes, Alvaro de Luna organise un nombre considérable de fêtes, toutes plus magnifiques et éblouissantes les unes que les autres ; il compte ainsi s'assurer la protection de la nouvelle épouse de Juan II⁵⁰. Heers a montré comment la fête réaffirme les valeurs sociales établies en même temps que le pouvoir du roi ou du prince⁵¹.

Aux affaires de l'État, le roi préfère d'ailleurs la chasse, les jeux et les fêtes. Les poètes accourent au château où le roi leur accorde sa protection, puisqu'il aime lui-même à l'occasion faire preuve de ses dons poétiques dans l'art de *trovar*. Le roi favorise les joutes, les tournois, les concours poétiques, l'art sous toutes ses formes. Les cérémonies mondaines font partie du décor.

La poésie reste liée à ces manifestations mondaines de la vie de cour. La fonction du poète s'en trouve d'autant modifiée. On peut parler de la poésie dans les mêmes termes que de la science et ajouter : « Voilà la science redevenue possession et trésor, instrument de pouvoir et non plus désintéressée⁵²... » Si le poète est fonctionnaire, protégé par les grands, susceptible de s'enrichir matériellement, la littérature s'officialise et devient instrument de pouvoir. En Espagne, ce fait prend tout son sens dans la littérature didactique qui, utilisée en principe à des fins sociales, sert à former, éduquer, enseigner. Évidemment, sous ce jour, on peut tout dire, on peut peindre l'obscène et le ridicule. Ainsi déguisé, sous l'étiquette de *ensor de vicios* ou de prédicateur, l'écrivain traduit tout l'érotisme de ce monde carnavalesque.

À la littérature officielle, subventionnée par les princes, s'oppose ou plutôt s'ajoute une littérature subversive. Un contrôle social ou une

49. MENÉNDEZ PIDAL, 1964, p. 24.

50. Cf. *Cronica de don Alvaro DE LUNA*, ed. y estudio por J. de Mata Carriazo, 1940.

51. HEERS, 1971, Cf. 1^{re} partie.

52. LEGOFF, 1962, p. 142-145.

forme de censure qui sentent le besoin de s'organiser sont déjà des indices d'un malaise. Les traités de sorcellerie eux-mêmes, par exemple, constituent des signes révélateurs d'un déchirement qui affecte l'âme collective de l'époque. Sous l'ordre du roi, en 1434, Fray Lope de Barrientos brûle une cinquantaine de livres d'Enrique de Villena, « libros de malas artes » qui se réfèrent à la magie et à la sorcellerie⁵³. Toute une tradition de *carteles*, *epitafios* et *pasquines* en Espagne fait foi d'une sorte d'esprit critique ; les dessins grossiers et les inscriptions sous forme d'insultes qu'on peut voir et lire sur les murs des édifices véhiculent les haines de la population et renversent d'une certaine façon les images religieuses des cathédrales.

Si la fête affirme les valeurs établies, elle les conteste également. Jamais il n'y a eu autant de fêtes que dans les moments les plus critiques de l'histoire politique castillane. En 1428, à la veille d'une guerre entre Aragon et Castille, Valladolid est le centre de somptueuses fêtes organisées en l'honneur de la future reine du Portugal, sœur des infants d'Aragon⁵⁴. J'ai mentionné plus haut les spectacles que don Alvaro de Luna multiplie pour la reine Isabel dans le but de mériter son estime et son amitié, au moment même où celle-ci favorise sa chute. Toutes fêtes, religieuses ou civiles, ont leur part de carnaval⁵⁵. En Espagne, la satire, l'érotisme, le réalisme grotesque, les Danses Macabré, l'ironie de la présence même des *conversos* (Juifs convertis ou chrétiens à l'envers) inscrite dans les textes, le conceptisme, sont autant de manifestations du cadre sur le fait poétique. Toutes ces attitudes mentales dans lesquelles l'homme de cette époque compense et imprime son sceau personnel représentent le monde à l'envers, la hiérarchie retournée. Le meilleur exemple en est encore l'énorme importance du discours satirique sous toutes ses formes en Espagne à la fin du Moyen Âge, des *canciones de burla* à la littérature anti-cléricale. La satire appartient au carnaval en ce sens qu'elle tend à intégrer le mal, comme nous le verrons plus loin. C'est l'envers de la médaille, la rupture de l'ordre, le chaos, l'indication à la fois du vide et du trop plein. L'écrivain remplit ainsi une fonction importante, celle de « romper la dura caparazón de un orden ya gastado, en el que el espíritu se siente aprisionado y girando estérilmente en el

53. NIETO MOZO, 1913, p. 25-27 ; PUYMAIGRE, 1873, p. 30 ; *Crónica del halconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete*. Ed. y estudio por J. de Mata Carriazo, 1946, p. 182 ; *Refundición de la crónica del halconero, por don Lope Barrientos*. Ed y estudio por J. de Mata Carriazo, 1946, p. 170.

54. Cf. *Crónica del halconero de Juan II*, 1946, p. 20-26.

55. Cf. J. HEERS, 1971 ; BAKHTINE, 1970.

vacío. Existe un proceso de muerte regeneradora, de constante eliminación de miembros enfermos »⁵⁶.

En Espagne comme ailleurs, « ... au palais doit se jouer un spectacle permanent, qu'il faut organiser, et où chacun doit recevoir les honneurs dus à son état »⁵⁷. La cour du prince apparaît comme le lieu idéal, le lieu de théâtre parfait où tout peut se jouer ; la poésie, le jeu par excellence. Tout s'y affirme, tout s'y renverse : jeux de formes ininterrompus, vidées de leur sens, langage fermé. Le discours allégorique envahit la poésie de cour, les formes se ferment⁵⁸, les débats se multiplient dans le *Cancionero de Baena* sous forme de *preguntas y respuestas*, querelles futiles et vaines...

3. Le texte

La poésie du *Cancionero* est composée essentiellement pour les rois, les grands seigneurs et les chevaliers. Comme nous l'avons vu, elle se fait à une période particulièrement tumultueuse et tourmentée : décomposition de l'ordre féodal, laisser-aller « moral » de la cour, crise interne de l'Église, anarchie politique, révolte des nobles, déséquilibre social, etc. Quelle serait donc la fonction d'une poésie de cour, définie par la critique traditionnelle comme gracieuse, subtile et galante, mais artificielle et vide de tout contenu, à l'intérieur d'un tel cadre ? À quels besoins particuliers de l'époque le « mode de dire » du *cancionero* répond-il ? Toute une nouvelle façon de concevoir la culture et l'histoire, le livre à tout le moins (l'imprimerie surgira bientôt et bouleversera les modes de production), s'amorce au moment où les rois commandent non plus seulement un poème, mais la compilation d'un grand nombre de compositions.

La formation et la transmission des chansonniers castillans remontent, selon Filgueira Valverde, à l'époque où les *juglares* et *trovadores* remettaient des *cuadernos* ou *rótulos* originaux de leurs compositions à certains seigneurs (leurs protecteurs). Ainsi, les premières bibliothèques conservaient des collections de compositions originales (paroles et musique), quelquefois avec le nom de l'auteur ou des notes explicatives. Filgueira Valverde nous informe sur ces collections ou chansonniers dans les termes suivants :

56. Melvin A. RADER, *A modern Book of Esthetics* (cité par Green, 1969, p. 486, T. III).

57. GUENÉE, 1971, p. 150.

58. LE GENTIL, 1949, p. 460-477.

Obra de magnate fué la compilación en grandes cuerpos poéticos, de aquellas obras sueltas, agrupadas primitivamente bajo el nombre de un autor común o de un género muy amplio⁵⁹.

De la sorte se sont formés les chansonniers *gallego-portugais* qu'on suppose eux-mêmes influencés par les troubadours de la France méridionale et de l'Islam : le *Cancionero de Ajuda*, qui remonte à 1280, celui de *Colocci-Brancuti* et du *Vatican*, copies de manuscrits incomplets et perdus. La poésie courtoise du *Cancionero de Baena* marque la décadence de l'école lyrique *gallego-portugaise* et lui doit son origine⁶⁰. Mais plus que le problème d'origine, c'est le phénomène de la constitution d'anthologies au XV^e siècle qui me semble révélateur.

Dans un monde où la poésie se vide apparemment de son contenu pour n'être qu'un jeu infini de formes qui s'enchaînent, se croisent, s'enjambent et se referment les unes sur les autres, la collection traduit un besoin d'affirmer ce monde. Cumuler, regrouper, classer, c'est s'accaparer d'un savoir ; c'est aussi séparer, retirer, extraire, fabriquer des objets. Les collections ou recueils de poèmes préfigurent les collections de livres, les bibliothèques, et même nos Archives modernes, comme le remarque Michel de Certeau dans son article intitulé « L'opération historique » :

Les origines de nos Archives modernes impliquent déjà, en effet, la combinaison d'un *groupe* (les « érudits »), de *lieux* (les « bibliothèques ») et des *pratiques* (de copiage, d'impression, de communication, de classement, etc.). C'est, en pointillés, l'indication d'un complexe technique, inauguré en Occident avec les « collections » rassemblées en Italie puis en France à partir du XV^e siècle, et financées par les grands Mécènes pour s'approprier l'histoire (les Médicis, les ducs de Milan, Charles d'Orléans et Louis XII, etc. — et j'ajouterais Alfonso X d'Espagne, Don Denis de Portugal au XIII^e siècle déjà et don Juan II de Castille plus tard —). Là se conjuguent la création d'un nouveau *travail* (« collectionner »), la satisfaction de nouveaux *besoins* (la justification de groupes familiaux et politiques récents grâce à l'instauration de traditions, de lettres et de « droits de propriété propres »), et la production de nouveaux *objets* (les documents que l'on isole, conserve et recopie)⁶¹.

La collection composée d'une série de textes renvoie elle-même à d'autres textes, constituant une forme de discours qui « en produisant

59. FILGUEIRA VALVERDE, 1949, p. 554.

60. Sur la tradition *gallego-portugaise*, cf. DEYERMOND, 1982, p. 198-210.

61. CERTEAU, 1974, p. 21.

un bouleversement des instruments de travail, redistribue les choses, redéfinit des unités de savoir, instaure un lieu de recommencement en construisant une « gigantesque machine » ... qui rendra possible une autre histoire »⁶².

Les poètes inclus dans le *Cancionero de Baena* sont des compositeurs qui jouent leur partition à la cour comme des hérauts d'armes, ainsi qu'une analyse du prologue et des rubriques de Baena nous le prouvera. Fonctionnaires du roi, ils écrivent soit pour divertir ou louer (ou les deux à la fois) les nobles de la cour qui les paient, soit pour pleurer leurs morts ; ils écrivent aussi pour rendre compte des événements du monde royal ou composent *por encargo* de quelque grand seigneur un poème d'amour ou d'insulte ; de plus, ils organisent ces querelles poétiques, *preguntas y respuestas*, qui amusent tant la cour et auxquelles le roi lui-même participe.

À cette époque, Menéndez Pidal l'a bien dit, la poésie est désormais un *oficio del cual vive* le poète qui *se convierte en un hombre asalariado y pedigüeño como un juglar*⁶³. Le poète est rémunéré pour son travail, sa subsistance matérielle dépend du prince⁶⁴. Son rapport à l'écriture se fait par le biais de sa situation socio-économique. Il n'obtiendra les faveurs demandées que si ses vers sont *bien fechos, bien lymados, muy sotilmente asonados*, etc. Si ses dons poétiques cessent de plaire au prince ou si le goût littéraire change sans qu'il puisse s'y adapter, le poète en subit lourdement les contrecoups. Exploité par le système, parfois réduit à quémander gîte et nourriture, tels Villansandino et Baena lui-même, l'écrivain de cour modifie nécessairement sa réaction au texte et son discours s'en ressent tout autant que sa fonction.

Le poète vit les problèmes de l'histoire à partir de sa relation au texte, puisque c'est à la fois son mode d'existence et son unique échappatoire possible, le monde clos de la cour ne lui laissant que bien peu de liberté. C'est donc par une réflexion sur l'acte d'écrire, révélatrice

62. *Ibid.*

63. MENÉNDEZ PIDAL, 1957, p. 14 et suiv.

64. Les rubriques de Baena sont révélatrices en ce sens. Par exemple, dans trois cas (I, 28, 29 et 31) nous apprenons que Villansandino a reçu « cien doblas de oro » pour ses compositions. Par ailleurs, 55 rubriques parmi celles qui fournissent au lecteur des renseignements sur le contenu des poèmes, montrent la situation de dépendance économique de l'écrivain. Dans ces rubriques, Baena souligne que le compositeur adresse une pétition au roi ou à quelque grand Seigneur : ces demandes vont d'une simple mule, de nourriture ou de vêtements au souhait de recevoir une petite somme d'argent, un cadeau, une commande quelconque ou *oficio*.

de sa conception de son rôle à l'intérieur de la cour et de sa vision de la poésie, et par une pratique, si je puis dire, de la poésie que le poète opère un éclatement des formes traditionnelles et une contestation des valeurs établies (renversement du sens ou de la forme).

l
le
p
45
de
po
et
dis
le v

com
à l'en
En et
présen
un pro
discou
son tex
de saisi

1

LE DISCOURS CRITIQUE DE BAENA

Le poète de cour, en l'occurrence Baena, affirme en tout premier lieu l'importance de la poésie, l'équivalence poésie-science : la poésie devient *savoir*. Puis, il s'accorde à lui-même un rôle indispensable : celui de divertir certes, mais aussi celui de conseiller le roi dans ses entreprises politiques ; finalement, celui de transmettre par la parole ce qu'il veut, louange ou menace. Juan Alfonso de Baena en est bien conscient, lorsqu'il dit que sa langue « es barrena que çerçena » (III, 383), et qu'elle peut « tajar », « picar », « librarse », « cortar » (III, 361, 364, 368, 392, 453). À la triple finalité traditionnelle de la poésie (*movere, docere, delectare*) s'ajoute maintenant un élément nouveau : la poésie devient *pouvoir*. À un dernier niveau, le poète dépasse sa situation d'aliénation et de subordination dans le langage même : travail du discours par le discours. En faisant du langage ce qu'il veut et en l'organisant comme il le veut, le poète recouvre sa liberté. Et la poésie devient *jeu*.

Déjà, en offrant sa collection au roi et aux lecteurs d'alors et en commentant les textes choisis, Baena transcendait son aliénation grâce à l'emploi d'une sorte de métalangage critique, discours sur le discours. En effet, en plus de son travail de *recopilador*, Baena a lui-même présenté poètes et poèmes de sa collection à la fois dans une dédicace et un prologue ainsi que dans les rubriques qui précèdent les textes. Son discours critique est particulièrement révélateur : en voulant justifier son texte, son livre ou son *corpus* poétique, Baena tente parallèlement de saisir le *sens* de son acte, *signification* et *direction* de l'*escrptura*

avant que de le projeter chez un lecteur virtuel. Il convient donc de se demander premièrement si ces textes qui constituent le discours critique de Baena laissent deviner les intentions qu'il avait lors de la préparation de son recueil ; et deuxièmement, si à travers celles-ci on peut déceler sa conception théorique et pratique de la « gaie science ».

Bien qu'aucune déclaration explicite de Baena n'autorise d'affirmation à ce sujet, l'examen de quelques notions opératoires (poésie-science, fonction du poète, texte/message, poème-jeu) inscrites dans les textes critiques permet de dégager mieux que des critères taxonomiques. Un principe organisateur, conforme aux tendances littéraires de l'époque, s'y affirme.

Dans son introduction à l'édition du *Cancionero de Baena* de 1851, P.J. Pidal affirmait que la préparation du recueil semblait avoir été faite par Baena « sin más objeto que reunir las poesías en boga y sin ninguna mira sistemática ni exclusiva... »¹ Voulant corriger l'opinion de Pidal, Azáqueta, dans son introduction à l'édition de 1965, tente d'établir le critère systématique utilisé par Baena. Il constate cependant que :

No hay criterio cronológico, porque se mezclan los poetas de los cuatro reinados... Poemas que la crítica actual considera de cierta calidad no se incluyen en el manuscrito, y los poetas más destacados del siglo XV apenas si aparecen representados, o están totalmente ausentes de sus folios. Las obras de la escuela galaico-provenzal se mezclan con las escritas de acuerdo con las nuevas corrientes llegadas de Italia, y no hay la menor discriminación entre los poemas escritos en lengua gallega y los que tienen intensas y amplias resonancias del alegorismo italiano, y también francés, transplantados a nuestras letras².

Un bref examen des textes critiques de Baena ne suffit pas pour déterminer le critère de sélection ou de regroupement des poésies du *Cancionero*. Cependant, un premier coup d'œil permet de constater que Baena a regroupé et commenté ensemble les œuvres d'un même auteur, à moins qu'il ne s'agisse d'un même argument³. Ce fait témoigne indiscutablement d'un travail de classification cohérent des textes.

1. PIDAL, 1860, p. CVII.

2. Cf. C. B., 1966, p. III-XCIX ; la citation se trouve à la p. XXXVII. Katherine G. Gatto a partiellement corrigé ces opinions dans son étude détaillée de la dédicace, du prologue et des rubriques de Baena ; elle a précisément montré que les textes de Baena donnent à l'anthologie une cohérence et une unité structurelle et rhétorique fondamentales. Cf. GATTO, 1975.

3. Par exemple, le cycle autour de la mort de don Enrique III (I, 34-39) ou encore le cycle autour de la chute et de l'exil de don Pedro de Frías, cardinal d'Espagne (I, 115-131).

Si Pidal, résumant ainsi la position de nombreux chercheurs⁴, ne reconnaît aucun principe de sélection chez notre poète, Azáceta, au contraire, croit à un certain «sens critique»; toutefois, celui-ci reste bien obscur, puisque Azáceta n'explique pas vraiment ni en quoi il consiste ni comment il se manifeste. Pour ma part, sans nier le mérite du labeur méticuleux du secrétaire du roi qui a choisi, ordonné et disposé un nombre considérable de poèmes, je cherche davantage ce «sens critique» ou cette «conscience critique» dans les multiples observations du poète. Une analyse de la dédicace, du prologue et des rubriques montre qu'il y a chez Baena une conscience de l'écrivain au travail. Son discours critique comporte une série de commentaires sur l'écriture en général et une réflexion sur le travail du poète en particulier : texte qui s'élabore (qui écrit ? pourquoi et à qui écrit-il ? au sujet de quoi écrit-il ? comment écrit-il ?) et texte-produit (que lit-on ou que doit-on lire ?).

1. La dédicace et le prologue : la nécessité du Savoir

Une première lecture de la dédicace montre que Baena s'implique comme sujet dans son discours-objet. Il parle déjà de son texte comme d'un « notable e famoso libro » (I, p. 3) et annonce deux fois que lui-même, Johan Alfonso de Baena, « fiso e ordeno e conpusso e acopilo » (I, p. 4 et 6) ce livre. L'auteur imprime de la sorte sa marque personnelle avant même de signaler son but. En offrant son ouvrage au roi, Baena s'adresse à la collectivité tout entière, soit la cour au complet. Le roi, la reine et le prince sont les principaux destinataires certes, mais le destinataire s'adresse également aux « maestres, pryores, mariscales, doctores, cavalleros e escuderos, e todos los otros fidalgos e gentiles omnes, sus donseles e cryados... » (I, p. 3 à 6). Il aspire avant tout à être lu et compris : « que lo ver e oyr e leer e entender bien quisieren » (I, p. 5).

Dans un long poème dédié au roi Juan II que Azáceta inclut en appendice dans son livre (III, p. 1159-1221), Juan Alfonso de Baena insiste sur l'importance de la lecture ; il fait étalage de ses connaissances afin de mieux prouver qu'il possède bien l'art de la poésie⁵. Il le fait en déclarant qu'il a lu et lit encore beaucoup :

4. Cf. Introduction, p. 5 et 6.

5. Cf. LAWRENCE, 1981, p. 101-122.

Yo ley con grand deseo
 las batallas muy canpales
 que ovieron, tan mortales

 grandes cosas d'ellos leo
 (III, p. 1166, vers 195-203).

Par sa liste de lectures (le verbe *ley* se compte 33 fois dans l'espace de 28 strophes (III, p. 1163-1171, vers 99-216), Baena prouve d'une certaine façon l'étendue de son savoir. Puisqu'il écrit son poème pour dénoncer les maux de l'État, il se présente ainsi comme une autorité compétente et capable de conseiller le roi. De lecteur, le poète devient connaisseur ; donc son discours est celui de la science en tant que savoir à acquérir.

La science du poète, c'est d'abord la connaissance de l'histoire ; c'est ensuite et surtout l'apprentissage de l'art de composer des vers qui se fait au moyen de la lecture. La constante référence à un savoir constitue donc une allusion implicite à la Gaie Science, celle-ci formant l'arrière-fond de la pensée et du discours de Baena.

Dans sa dédicace, une première exigence se réfère à la nécessité d'un bon lecteur comme lui-même qui « non los ley como nescio » (III, p. 1163, v. 122), ou un lecteur qui lit bien, de manière que l'œuvre soit « mejor entendida » (I, p. 6). Un type de lecteur est donc marqué : ces hommes seront les lettrés, les gens informés qui pourront, grâce à ce livre « agrardarse », « deleytarse », « folgarse » et « tornarse muchos comportes e plaseres e gasajos » (I, p. 4). Précisément pour éviter une mauvaise lecture ou dans tous les cas une lecture désagréable chez ses *leyentes e oyentes*, Baena ajoute un prologue explicatif dans lequel il reprend son raisonnement, réaffirmant l'utilité et la raison d'être de la poésie. Ici encore, il articule d'abord sa pensée autour du savoir humain sous toutes ses formes.

Dans le *Prologus Baenensis* (I, p. 7-15) que le poète qualifie d'*acopilada escriptura*, le point de départ est bien le savoir ou le désir ou la nécessité de savoir, conçu comme instinct naturel chez tous les hommes. Le texte s'élabore ainsi : il faut connaître les faits passés, pour la simple raison que l'homme doit se souvenir d'eux et afin que ceux-ci lui servent d'exemples dans ses actions présentes et surtout futures. L'écriture apparaît comme l'unique moyen de conserver tout ce savoir, « ca sy por las escripturas non fuese qual sabyduria... se podrya membrar »

(I, p. 9). On peut se demander s'il n'y a pas là, dans l'atmosphère humaniste, une sorte de rajeunissement du vieux topos «devoir de communiquer ce qu'on sait». Parmi les formules abondantes de la topique de l'exorde, Curtius mentionne celle-ci : «posséder le savoir oblige à le transmettre»⁶. D'où le devoir d'aimer tous ceux qui écrivent, puisqu'ils véhiculent toutes ces connaissances dans leurs textes, rendant possible la transmission de tant de vérités fondamentales. Un déplacement s'opère ici : le poète revient à l'acte de la lecture, nécessaire pour l'homme qui veut savoir et à plus forte raison pour les rois et les princes. Pour ces derniers, la lecture doit constituer la préoccupation majeure, puisque le bénéfice qu'ils en retirent est double : ainsi, en occupant leurs loisirs, les nobles apprennent du même coup à mieux gouverner. On reconnaît évidemment le concept d'Horace selon lequel on doit rechercher ce qui est à la fois *dulce* et *utile*.

Si le roi peut acquérir ce savoir par la «noble» lecture des livres «llamados estorias e cronicas e gestas» (I, p. 8), il peut aussi trouver connaissance et plaisir dans une lecture différente (les livres de poésie). Comme la pratique de certains sports («ver justas e tornear», I, p. 12) procure aux gens de la cour un divertissement physique et une occasion de faire preuve de leur noblesse, «pratiquer» la poésie (soit lire, participer aux débats ou querelles poétiques, écrire eux-mêmes des poésies) leur procure une détente intellectuelle en même temps qu'un plaisir esthétique non négligeable. *Ver justas e tornear* réfère à deux aspects de la communication poétique : dans un premier temps, *ver justas* fait appel à la dimension visuelle du *spectacle* et renvoie ainsi à la lecture (*leer-ver*) ; dans un deuxième temps, *tornear* suppose au contraire l'action de *se donner en spectacle*, la pratique ou l'acte d'écrire (*fazer libros-tornear*). Comme au théâtre, le jeu qui se déroule sous les yeux du public marque la distance entre le spectateur et l'acteur et signifie parallèlement leur union spatiale et temporelle sur une même scène : *lecture = spectacle = ver* ; et *écrire = pratiquer/jouer = tornear*. L'activité de l'un n'est rendue possible que par la participation de l'autre et vice-versa.

Selon Baena, le plaisir esthétique que procure la poésie est nettement supérieur, et ceux qui la pratiquent en reçoivent «mucho mayor viçio e plaser e gasajado e conportes» (I, p. 13). Pour cette raison, la poésie dépasse tous les arts et la lecture des livres de poésie transcende toutes

6. CURTIUS, 1956, p. 108-109. Sur la théorie de la poésie dans le *Prologue*, cf. KOHUT, 1982, p. 120-137.

les autres. Une hiérarchie dans l'ordre du savoir s'établit. Baena écrit à ce propos qu'« entre todos los libros notables e loadas escripturas..., el arte de la poetrya e gaya ciencia es una escriptura e compusyçion muy sutil e bien graçiosa, e es dulce e muy agradable... » (I, p. 14).

Cette paraphrase du prologue indique clairement la nécessité de la lecture (la *ciencia*, le *savoir*) pour le poète s'il veut parvenir à l'écriture (actualisation du savoir-faire)⁷. Cernons donc maintenant le contexte précis dans lequel Baena articule cette notion de *savoir*.

En isolant premièrement le monème *saber* et ses dérivés, j'ai constaté qu'il se répète 46 fois dans le prologue qui compte 9 pages, ce qui donne une moyenne de 5 mentions par page. L'énumération qui suit précise la forme choisie :

A. Verbe	—	}	Infinitif	14	32	
			Conjugué	Ind.		9
				Subj.		9

B. Substantif	—	}	Saber (es)	6	12
			Sabios	4	
			Sabydurya	1	
			Sabydores	1	

C. Adjectif	—	Sabio (a)	2	2
-------------	---	-----------	---	---

C'est le verbe qui apparaît le plus souvent : 32 occurrences sur un total de 46 (comparativement à 12 substantifs et 2 adjectifs). Le verbe renvoie à l'action, alors que le substantif et l'adjectif suggèrent l'état du poète-savant...

La prédominance des verbes laisse voir une opposition actif/passif : le poète est donc constamment en train d'agir ; il cherche à savoir ou il sait (action de la pensée). La notion d'activité par rapport à celle de passivité se trouve renforcée dans l'objet du *savoir*.

Mais qu'est-ce donc que le poète doit savoir et que sait-il ? Il est question de savoir les faits (« *saber los fechos* », I, p. 7, 8, 9, 10), de savoir

7. Émil LÉVY, dans son *Petit dictionnaire provençal-français*, traduit *saber* par *savoir*, *connaître* et aussi par *pouvoir donner des informations* ; LÉVY, 1973.

les choses («saber las cosas», I, p. 7, 8, 9, 10; «sabydores de las ciencias», I, p. 9), de savoir faire («saber fazer», I, p. 14), finalement de savoir faire les choses, de savoir mettre par écrit les faits. Le *savoir* est intimement lié au *faire*.

En détachant à son tour *fazer*, j'obtiens 35 occurrences qui se répartissent ainsi

	Inf.	7		
A. Verbe —————	Conj.	10	—————	17
B. Substantif ———	Fechos		—————	16
C. Adjectif —————	Fechas		—————	2

Bien qu'on ne puisse conclure que la forme verbale domine ici, il est à remarquer que celle-ci côtoie très souvent le substantif comme dans l'expression *fazer de los fechos*. De plus, si Baena utilise 6 fois le verbe dans des expressions comme *fazer juegos*, il s'en sert davantage en relation avec le *fait* d'écrire : «fazer ... libros», «fizieron e ordenaron e compusieron e escryueron», etc., par exemple (I, p. 8, 10), donc l'action encore une fois. En tant que substantif, le mot *fechos* est presque toujours en rapport direct avec l'écriture : «poner en escrypto los fechos passados», «escryueron la verdat de los fechos», «dejar por escrypto los fechos» (I, p. 8, 9, 10); et même en tant qu'adjectif : «Las loadas escrypturas... que fueron fechas» (I, p. 14).

J'ai indiqué plus haut le parallélisme existant entre la pratique des sports, les jeux, et celle de la poésie. Ici *fazer juegos* unit les deux idées et les deux aspects du spectacle : le mot *jeu* dépasse le contexte et *fazer juegos* s'associe maintenant à *fazer libros*, faire des jeux verbaux, c'est-à-dire jouer. À la limite, il s'agit donc de connaître les faits passés (*savoir*) d'une part et de les transmettre d'autre part, soit «saber fazer la poetrya o gaya ciencia» (I, p. 14).

Dans sa dédicace, la première intention du poète est apparemment de divertir le roi, souhaitant que la personne royale «auera rreposito e descansso en los trabajos e afanes e enojos» (I, p. 5); le poète désire aussi «agradar e conplaser, e alegrar e seruir a la su grand Realesa» (I, p. 4). Dans le prologue cependant, en s'ouvrant plus clairement, le

poète déclare tout de même qu'il convient aux rois et grands seigneurs de lire (spécialement *ce* livre) « Para que *puedan e sepan* ser cabdillos e gobernadores, capitanes de grandes gentes, e que *sepan* ... gobernar e penar... en ... *sabya* ordenança. » (I, p. 11). Le pouvoir du roi (et l'affirmation de son pouvoir) dépend dorénavant du savoir recueilli dans les livres et dont seuls les poètes, qui en sont les dépositaires officiels, peuvent lui garantir la continuité en faisant « de los grandes fechos...muchos libros » (I, p. 8).

Le roi et les gens de la cour ont donc besoin de connaître les grands faits de l'histoire universelle. Or, dans la mesure où ces *grandes fechos* sont des actions royales ou princières, le discours et la pensée sont orientés vers un savoir moral ou à signification morale. Il n'est évidemment pas question d'information, sinon de façon purement instrumentale, le but premier étant de signifier la vertu du Maître. Puis, ces *fechos* sont *grandes* en ce qu'ils sont discours poétique, car ces faits doivent être racontés quelque part et leur divulgation dépend en grande partie des poètes qui, grâce à leur science, produisent les textes. Eux-mêmes n'acquièrent ce savoir, cette « gaie science », que par la lecture. Et la lecture renvoie sans cesse le poète à l'écriture. Le processus infini, constamment repris, replie le poète et son discours sur lui-même.

Le cercle tend à se fermer. Seul celui qui lit peut comprendre et bien agir ; pour ce faire, toutefois, il faut avoir lu ; le savant est celui qui sait. La poésie est le *fait* d'un groupe d'initiés à la connaissance et à l'art de composer. Ne compose pourtant que celui qui lit, celui qui sait. Le noble doit justement savoir davantage mais de toutes façons, l'homme en général et le poète en particulier ne connaissent que s'ils participent de la noblesse. Sinon, on attend du poète « que aya cursado cortes de rreyes » (I, p. 15), comme dit Baena. Série de cercles vicieux qui s'enchaînent les uns dans les autres et les uns sur les autres comme ces manières de *trobar* que Juan del Encina appelle *encadenadas, rebolladas, et multiplicadas*⁸ ; clôture du texte qui ne peut s'ouvrir que sur lui-même, faisant fi de ses propres limites, détruisant ses barrières de l'intérieur.

Le savoir est au centre de ce cercle dont le diamètre relie les deux pôles suivants : le poète/sujet et le texte/objet. C'est par un mouvement bilatéral et continu, allant du premier au second et vice versa, que le poète marque d'abord son impuissance, laquelle se résorbe finalement

8. J. DEL ENCINA in MENÉNDEZ Y PELAYO, 1927, t. IV, p. 46.

dans le *dit*, dans l'*écrit*. Si le point de départ est le *savoir* (le lu), le point d'arrivée est la *faire* (l'écrit). Dans les deux temps, le livre symbolise la transgression effectuée par le poète, la réinscription d'un premier savoir qui se transforme en un nouveau savoir, le *Gay Saber*, la *Gaya Ciencia*.

2. Le Gai Savoir

A. *La Gaya Ciencia ou la tradition récupérée*

Dans son prologue, Baena fait une sorte d'apologie ou de défense de la poésie ou « *gaya ciencia* » à l'intérieur du savoir humain. Par conséquent, il nous donne sa définition de celle-ci, ses exigences en précisant quels sont ceux qui peuvent un jour parvenir à la bien comprendre ou à composer des vers. La « *gaie science* » est, selon Baena, le fait de « *aquellos que byen a sabya e sotil e derechamente la saben fazer e ordenar e componer...* » (I, p. 14).

Le poète doit posséder une technique, celle de composer ou bien *trobar*. La connaissance ou maniement de la technique n'est pas facile : elle suppose de la part du poète un long travail, « *muy grandes afanes e trabajos* » (I, p. 4) pour reprendre à nouveau les paroles du compilateur. Aussi la poésie-science est-elle réservée à des esprits particulièrement doués, car « *la non puede aprender, nin aver... saluo todo omne que sea de muy altas e sotiles inuenciones...* » (I, p. 14). Le poète sera l'être spécial qui « *aya visto e oydo e sepa de todos lenguajes...* » (I, p. 114). Encore une fois, le poète est celui qui possède le savoir ou tout au moins, celui qui représente le savoir du moment.

En plaçant son « *anthologie* » sous le signe de la « *gaie science* », Baena s'inscrit dans une tradition érudite, celle des troubadours, qui va des *Leys d'Amors* à l'*Arte de trobar* de Villena, laquelle se prolongera en Espagne jusqu'à la fin du XV^e siècle chez Guillén de Segovia et Juan del Encina. Joseph Anglade a soutenu que « *los tratados tolosanos fueron conocidos probablemente por medio de las redacciones catalanas en la corte literaria de Juan II* »⁹. Milá y Fontanals rend compte de cette tradition dans son article sur les anciens traités de « *gaya ciencia* »¹⁰ ; il y décrit le contenu d'un manuscrit de la Bibliothèque de Catalogne qu'on

9. ANGLADE, 1919, p. 124 ; LABRADOR HERRAIZ, 1974, p. 79.

10. MILÁ Y FONTANALS, 1890, t. III, p. 279-297.

a longtemps cru égaré et qui comprenait neuf traités provençaux et catalans ¹¹.

Une ébauche rapide de cette tradition littéraire ¹² renvoie en premier lieu aux *Razos (o Reglas o Dreita manera de trobar)* de Raimon Vidal et aux *Donatz proensals* de Huc Faidit ¹³, écrits au début du XIII^e siècle, lesquels constituent la base de la majorité des poétiques provençales. Vers la deuxième moitié de ce siècle, Terramagnino de Pise procédait à une mise en vers du traité grammatical de Vidal qu'il intitula *Doctrina de cort* ¹⁴.

Compendio ou résumé de Vidal, suppose-t-on également le texte de Jofre de Foixa écrit avant 1291, *Reglas o Continuación del trobar* ¹⁵. Les arts poétiques de Berenguer de Noya et Ramon de Cornet intitulés *Mirall de trobar* ¹⁶ et *Doctrinal de trobar* ¹⁷ semblent antérieurs à Molinier. On considère que ce dernier écrivit en 1324. Tous les critiques signalent que R. de Cornet aurait gagné la violette d'or à Toulouse en 1333.

C'est en 1323 qu'un Consistoire de la gaie science fut fondé à Toulouse. Gatién-Arnoult raconte qu'il y avait à ce moment dans cette ville une Compagnie littéraire, la *sobregaya* compagnie, composée de sept poètes, « ayant un établissement fixe, des exercices réguliers, un sceau commun, un lieu d'assemblée..., ainsi que la règle de leurs exercices » ¹⁸. Cette compagnie organisait des concours et afin de rendre public l'ensemble des règles, afin « ... que chacun puisse trouver entièrement réuni et rangé avec ordre ce qui auparavant était épars et disséminé », et afin que « cette science de trouver, ..., puisse être clairement connue de

-
11. Il s'agit du manuscrit 329 de la Bibliothèque de Catalogne qui a été retrouvé. Une copie existe à la Bib. Nat. de Madrid (MS 13405). Les neuf traités poétiques apparaissent ainsi : 1. *Mirall de trobar* de Berenguer de NOYA ; 2. *Reglas* de Jofre de FOIXA ; 3. *Reglas o Razos de trobar* de Ramon Vidal de BESALU ; 4. *Doctrina de comprendre dictats* (anonyme) ; 5. *Compendi* de Joan de CASTELLNOU ; 6. *Doctrina de cort* de Terramagnin de PISE ; 7. *Doctrinal de trobar* de Ramon de CORNET et la *Glose* de Joan de CASTELLNOU ; 8. *Les Flors del Gay Saber* de Guillermo MOLINIER ; 9. *Llibre de concordances apellat diccionari* de Jaume MARCH.
 12. Pour la chronologie de ces différents traités, cf. MENÉNDEZ Y PELAYO, 1946, t.I, p. 443-482 ; MILÁ Y FONTANALS, 1890, T. III, pp. 279-297 (voir note 14) ; JEANROY, 1942 ; KOHUT, 1973 ; MEYER, 1877, 1879 et 1880 ; MASSÓ TORRENTS, 1922. Voir plus bas les différentes éditions des traités mentionnés.
 13. GUESSARD, 1839-40 et 1859 ; MEYER, 1876, p. 341 ; STENGEL, 1878, MARSHALL, 1972.
 14. MEYER, 1879, p. 181 ; MARSHALL, 1972.
 15. MEYER, 1880, p. 51 ; Ettore LI GOTTI, 1952 ; MARSHALL, 1972.
 16. Cf. LLABRÉS QUINTANA, 1909 ; PALUMBO, 1955.
 17. Cf. NOULET et CHABANEAU, 1888 ; MASSÓ TORRENTS, 1914, p. 449.
 18. GATIEN-ARNOULT, 1841-43.

tous », Guillaume Molinier fut chargé de rédiger une poétique¹⁹. L'ouvrage fut terminé en 1356 ; on en fit beaucoup de copies qu'on envoya en divers lieux. Castellnou²⁰, dans son *Compendi*, fit un résumé de ces *Leys d'Amors* ; il composa également une *Glose* au *Doctrinal* de Cornet en 1341.

Les *Flors del Gay Saber* de Molinier représentent un véritable code littéraire donné par la seule académie qui existât alors. C'est d'ailleurs le premier livre acquis par le Consistoire de Barcelone. Tous ces textes réunis dans le manuscrit précédemment mentionné laissent deviner l'échange existant entre la poésie provençale et la catalane. Paul Meyer a remarqué cette tendance des Catalans à assimiler leur idiome au provençal ; l'auteur ajoute en ce sens que les « premiers poètes (catalans) composent en provençal ; le petit traité de R. Vidal est aussitôt adapté pour eux et leur fournit un nom, celui de « langue limousine ». Cette langue, spécifie-t-il, et non le catalan considéré comme une langue populaire, constitue l'idiome littéraire, et ceux-ci adoptèrent les compositions grammaticales de Toulouse »²¹.

C'est dans ce même esprit qu'en 1393, don Juan I d'Aragon concède à Luis de Aversó et à Jaime March le privilège de fonder à Barcelone le *Consistorio del Gay Saber*, instauré à imitation de celui de Toulouse qui existe depuis 70 ans. À cette occasion, le roi prononce un discours dans lequel il dira les bienfaits de cette science qui instruit les rustres, attire les savants, éclaire ce qui est obscur, rejoint ou atteint le cœur et vivifie l'esprit et les sens, etc., bref, science extrêmement utile « que da frutos de vida »²². Le Consistoire de Barcelone organisait également des concours poétiques, jeux floraux rendus célèbres par Enrique de Villena qui en a donné de précieuses descriptions dans son *Arte de trobar*. Il n'est pas superflu d'en reproduire ici quelques extraits, bien que tant de fois cités, puisqu'ils révèlent une bonne partie du déroulement de ces jeux :

E fecho silencio, leuantáuase el maestro en theología, que era Vno de los mantenedores : e fazía vna presuposición con su thema, y sus

19. Molinier aurait d'abord composé les *Leys d'amors* qui comportent cinq parties entre 1328 et 1337 puis il aurait rédigé deux autres versions, appelées *Flors del Gay Saber*, la première entre 1337 et 1343 et la seconde entre 1335 et 1356. Cf. JEANROY, 1942 ; GATIEN-ARNOULT, 1841-43 et ANGLADE, 1919 et 1926.

20. MASSÓ TORRENTS, 1914 et CASAS HOMS, 1969. Pour *Glose*, *Ibid.*, et cf. aussi NOULET et CHABANEAU, 1888.

21. MEYER, 1880, p. 53.

22. MENÉNDEZ Y PELAYO, 1946, p. 449.

alegaciones, e loores de la gaya sciencia, e de aquella materia que se auía de tratar en aquel consistorio,... e luego vno de los vergueros dezía que los trovadores allí consagrados, espondiesen y publicasen las obras que tienen fechas de la materia a ellos asignada :...

...En el secreto fazia todos juramento de judgar derechamente sin parçialidad alguna segunt las reglas del arte, quál era mejor de las obras allí examinadas :...

E todas así requeridas a la que era falla da sin viçios, o la que tenía menos, era judga la joya por los votos del consistorio. ... la qual era asentada en el registro del consistorio : dando authoridad y licencia para que se pudiese cantar, e en público dezir²³.

Pour ces concours et afin que les poètes qui s'y présentaient connaissent parfaitement toutes les prescriptions et les règles de la gaie science auxquelles ils étaient rigoureusement assujettis, Aversó, un des théoriciens les plus érudits de son temps (l'oligarchie régnante lui avait confié le rectorat des concours de Barcelone), rédigea à la fin du XIV^e siècle un traité grammatico-rhétorico-poétique à la manière des *Leys* ou des *Flors* de Molinier. Celles-ci, de même que l'œuvre de Castellnou, lui servirent d'ailleurs de principaux modèles, lors de la composition de son volumineux traité *Trocimany*²⁴.

Dans son introduction à l'édition de ce traité, Casas Homs suppose que Aversó connaissait le manuscrit d'arts poétiques de *Gaya Ciencia* de la Bibliothèque de Catalogne ou qu'il a pu avoir vu d'autres exemplaires, étant donné la multiplicité de livres ou copies qui circulaient alors²⁵. Il semble que cela soit certain, puisque le traité d'Aversó et le *Dictionnaire* de March²⁶ écrit en 1371 ont servi de base aux poétiques castillanes du XV^e siècle et que celles-ci à leur tour sont une réplique fidèle des poétiques troubadouresques provençales et catalanes. Je renvoie évidemment à Villena, contemporain de Baena, qui rédigea son *Arte* en 1433²⁷, à la *Gaya Ciencia* de Guillen de Segovia²⁸, composé vers 1475, et même à l'art poétique de Juan del Encina, écrit à la fin du XV^e siècle.²⁹

23. Enrique DE VILLENA, 1923, p. 449.

24. Cf. CASAS HOMS, 1956.

25. *Ibid.*, p. XXXVII.

26. Cf. A. GRIERA, 1921.

27. VILLENA, 1923. Sánchez Cantón considère l'*Arte* de Villena comme une adaptation en castillan des poétiques des troubadours, spécialement de *Myrall* de Berenguer de Noya (cf. p. 42).

28. Cf. CASAS HOMS, 1962.

29. J. DEL ENCINA, 1927, t. IV, p. 30-47.

Le livre d'Aversó représente le modèle à suivre à l'époque où la majorité des poètes du *Cancionero de Baena* écrivent. Par le fait même, ils récupèrent une vieille tradition qui s'incarne dans leurs textes, puisque « a la minuciosidad y rigorismo de la técnica provenzal, se adaptaba junto con la sistematización gramatical y retórica, la sistematización léxica. La primera, imprescindible por las exigencias del arte ; la segunda considerada auxiliar útil para solventar las dificultades del oficio. Este arte y este oficio conjuntamente suelen ser designados con los nombres de Gaya Ciencia »³⁰.

Puisque Baena se réclame de cette *Gaya Ciencia*, il faut tenir compte de cette tradition lors de l'examen de son discours critique ; comme nous le verrons plus loin, cela implique nécessairement chez lui une attitude d'esprit particulière tant au plan de la sélection des textes qu'au niveau des jugements qu'il porte sur eux. Par ailleurs, il convient de se souvenir, au moment de l'analyse des poèmes, que la poétique des auteurs inclus dans le *Cancionero* s'élabore principalement au sein de cette même tradition. Baena, poète et critique, est soumis aux règles de la Gaie Science et ne peut y échapper : l'acceptation ou la réception de son livre en dépend ; les lecteurs attendent une réponse en ce sens. La loi de l'offre et de la demande fonctionne dans le domaine littéraire autant que dans le secteur économique. Aussi Baena prend-il bien soin, dès le départ, de présenter les auteurs de son anthologie comme des techniciens talentueux ayant reçu la grâce divine de la Gaie Science car, souligne à ce propos Charles Fraker :

...the poet's technical proficiency, combined with his native wit, prepares him to receive certain flashes of divine inspiration, and the natural gifts and attainments are precisely the medium through which the divine influx expresses itself³¹.

B. *La Gaya Ciencia : grâce de Dieu ou apprentissage technique*

Baena déclarait dans son prologue que la poésie est « gracia infusa del Señor Dios » (I, p. 14). Il semble donc que le poète soit cet être choisi, supérieur parce que doté du don divin, un peu comme le roi est le représentant de Dieu dans l'exercice de sa fonction. Charles Fraker a voulu voir dans cette assertion une théorie qui viendrait excuser l'ignorance

30. Cf. CASAS HOMS, 1962, vol. II, p. 9-10.

31. Cf. FRAKER, 1966c, p. 76. Cf., à ce sujet, principalement le 2^e chap. : « La poesía es una gracia infusa del señor Dios, » p. 63-90.

ou le manque de connaissances du poète. Elle autoriserait ce dernier, par exemple, à s'insinuer et à se prononcer dans les querelles d'ordre théologique sans posséder la compétence pour le faire. Cette grâce « is supposed to be a substitute for learning, and consequently a sanction for ignorance, and that is the exclusive property of technically facile poets »³². Toujours selon Fraker, Baena attache énormément d'importance à ce concept, faisant de la poésie un don divin. Au contraire, à part le prologue, je constate qu'il ne s'y réfère qu'une fois dans toutes les rubriques du *Cancionero* et ce, au sujet de Villasandino, le poète de la vieille école troubadouresque le mieux représenté (I, 1). Ce concept de l'« infusion de la grâce » est un lieu commun dans les arts poétiques médiévaux dont j'ai parlé. Déjà dans les *Flors* Molinier s'exprimait comme suit :

Trois choses sont nécessaires en tout temps pour faire un ouvrage : et si l'une d'elles manque, l'ouvrage ne peut arriver à sa fin, ni à sa perfection.

Vouloir est la première chose : elle pose le fondement de tout l'ouvrage.

Savoir est la seconde chose : elle dispose l'ouvrage comme on le doit.

Pouvoir est la troisième chose : elle donne à l'ouvrage son exécution ; et quand le pouvoir manque, les autres choses servent peu.

Mais ces trois choses, nul ne peut les avoir sans Dieu : car tous les biens viennent de Dieu, et sans lui, rien ne peut se faire³³.

Warner Forrest Patterson, dans son histoire critique des arts poétiques français de 1328 à 1630, remarque la tendance générale à identifier l'idée du Bien, du Beau, du Bon et du Vrai à Dieu. Le poète devient le véhicule du Créateur, le medium par excellence d'une grâce spéciale, celui qui communique le message divin. Dans ces circonstances, il n'est pas très étrange que la vision esthétique du poète et son pouvoir même dépendent de Dieu, le Père des lumières par qui tout arrive.

Selon Patterson, cette tendance s'explique parfaitement par le cadre socio-religieux qui entoure le poète et par la philosophie chrétienne traditionnelle qui préside à la création des textes :

The various references in the Arts Poétiques and in the allied prefaces and poems to the Being of God and to the Ideal world of Beauty, Goodness, and Truth testify, oft-times, to a facile acceptance on the

32. *Ibid.*, p. 73.

33. GATIEN-ARNOULT, 1841-43, p. 3.

part of their authors of those elements in traditional Thomist-Aristotelian theology judged to be in more or less grateful accord with congenial aspects of a revived Platonism, based on the original Greek documents and not solely on derivative Christian tradition. It is not at all surprising that this should be the case when we recall the religious background from which sprang poets and theorists of verse in the French Renaissance. Some of these men were in Holy Orders. Others derived support from ecclesiastical benefices. It would be natural for them to hold an eclectic philosophy, metaphysical and ethical, containing in itself things new and old, without perfect congruity of all the parts. Logical consistency of thought, we know, must not be demanded of poets³⁴.

Il va de soi que tout ceci s'applique également à l'Espagne de la fin du Moyen Âge. Ainsi, un des plus grands écrivains de la cour littéraire de don Juan II, le Marquis de Santillana, compare la poésie à un « çelo celeste, una affection divina, un insaçiable çibo del ánimo »³⁵.

Dans un dit contre les troubadours, Villasandino demande « ... que callen aquellos que non / resçiben por graçia divina este don / de la poetria... » (I, 80); Baena répond et le réprimande, lui signalant qu'il devrait plutôt louer ceux qui « trobaron por artes de alta calenda », regrettant « que d'esta lynda arte vos pryve e suspenda » (I, 81). Sans doute y a-t-il querelle entre les vieux poètes et ceux de la nouvelle école en face de qui les premiers se sentent dépassés. Mais s'il existe deux groupes distincts (Villasandino d'un côté, le groupe italianisant d'Imperial de l'autre), l'un ne va pas sans l'autre; l'individu dépourvu de talent perd son temps s'il essaie d'apprendre les règles. Celui-là, Juan del Encina le met en garde: « ... en lo primero amonestamos a los que carecen de ingenio y son más aptos para otros estudios y exercicios que no gasten su tiempo en vano »³⁶. Parallèlement, le poète capable de toutes les prouesses techniques ne peut rien sans inspiration et ses compositions resteront toujours vides et sans âme. À ce sujet, José J. Labrador Herraiz conclut que « La poesía, el ser poeta, es una inspiración

34. Forrest PATERSON, 1935, p. 835-837, 930-932, 935-936. La citation est de la p. 931. Cf. l'idée de *furor poeticus* chez JUNG, 1971a, p. 44-64.

35. SANTILLANA, in Menéndez y Pelayo, 1946, t. I, Appendice III, p. 495-504. Le passage est à la p. 496. Curieusement, les critiques l'ont souvent signalé, Baena n'inclut aucun poème du Marquis dans son chansonnier. Dans cette lettre, Santillana ne mentionne pas non plus Baena, bien qu'il nomme les principaux poètes de son temps (et de la cour de Juan II) inclus d'ailleurs dans le *Cancionero*. Évidemment, le Marquis soutenait une politique hardie contre le roi et son protégé, Alvaro de Luna, ce qui expliquerait peut-être la « discrétion » de Baena.

36. J. DEL ENCINA, 1927, t. IV, p. 38.

o una gracia particular, casual, que algunas personas reciben a la que se suma la ciencia, «gaya ciencia», y los poemas son primordialmente «logicales». Incluso los principios éticos reguladores de la conducta se establecen en la inteligencía, según la preparación científica de cada uno »³⁷.

La doctrine de la grâce comme justification de l'ignorance du poète ou «poet's lack of learning», professée par Fraker³⁸, ne convainc pas, puisqu'elle oublie au départ la conscience que le poète a de son travail ; elle ignore sa réflexion sur l'écriture et sa transgression dans ce même jeu. «Wit», «ingenio», «grâce divine», «don» et «inspiration» se confondent dans ce jeu hermétique et «escuro» qui ne peut se jouer que par le parfait maniement des règles.

Qu'est-ce que la poésie, se demandait Santillana «sinon un fingimiento de cosas útiles, cubiertas e veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, paso e medida?»³⁹ Juan del Encina posera encore la question dans les mêmes termes : «... qué cosa es trobar en nuestra lengua sino hallar sentençias é razones é consonantes é pies de cierta medida adonde las incluir é encerrar?»⁴⁰

La transgression est précisément récupérée par la règle. Le *savoir* et le *pouvoir* dont parle Molinier s'unissent dans le *savoir-faire* du poète. La poésie devient en réalité ce savoir-faire, cet art, cet *ingenio* particulier, comme le disait Baena, qui s'apprend, se perfectionne par le travail. Comme le signale encore Labrador Herraiz : «Al decir Baena que la poesía requiere esfuerzo y estudio, está subrayando el valor de las facultades naturales del hombre para saber captar la belleza y plasmarla en la poesía⁴¹.» Les rubriques du *Cancionero* montrent jusqu'à quel point cet *ingenio* est important. C'est à partir de cela que Baena porte ses jugements critiques sur les compositions de ses confrères. S'il déclare qu'un poème de Villasandino s'est mérité «cien doblas de oro» (I, 28 et 29), il avoue qu'un autre poète ne gagnera pas un certain concours, parce que sa composition contient trop d'erreurs techniques (III, 523). La technique implique un processus d'élaboration de la part du poète («fazer e ordenar e componer e limar e escandir», I, p. 14) et le

37. LABRADOR HERRAIZ, 1974, p. 64.

38. FRAKER, 1966c, p. 63 ; à ce sujet, cf. aussi l'article de KOHUT. 1982 p. 131-132.

39. SANTILLANA, 1946, t. I, p. 452. Cette définition de Santillana correspond presque littéralement à celle que donne Christine de Pisan ; cf. JUNG, 1971a.

40. J. DEL ENCINA, 1927, t. IV, p. 36.

41. LABRADOR HERRAIZ, 1974, p. 108.

respect de certaines lois qui exigent entre autres choses de « medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sylabas e acentos... » (I, p. 14) les vers. Voyons maintenant à travers les rubriques comment Baena commente cet apprentissage pratique et constant de la Gaie Science.

3. Les rubriques : l'affirmation du Pouvoir

L'examen des rubriques révèle le labeur critique de Baena plus que son travail de compilation. Nous y découvrons le technicien désireux de faciliter la lecture de son anthologie par ses commentaires personnels. Plusieurs critiques ont signalé l'importance des rubriques à ce point de vue, sans les avoir étudiées toutefois⁴². Henry Lang, par exemple, commente le *Cancionero de Baena* dans les termes suivants :

... but it has the exceptional merit of serving as a sort of *ars poetica*. Both in the body of its verse and especially in the epigraphs placed by the compiler before many of the poems, all are apprized of their technical form and name, the occasion which gave rise to them and sometimes even of their value⁴³.

Le *Cancionero* se compose en réalité de 593 poèmes, bien que le recueil n'en compte apparemment que 576 selon l'édition d'Azáceta.⁴⁴ Les textes d'une cinquantaine de poètes identifiés par Baena lui-même y sont regroupés. Dans son introduction (I, p. XLVII), Azáceta mentionne le chiffre de 56 poètes cités dans le manuscrit. Son index d'auteurs présente néanmoins une liste de 61 noms. Cela s'explique par le fait que certains textes furent attribués dans d'autres manuscrits à des auteurs différents, non mentionnés dans celui de Baena ; Azáceta a donc ajouté

42. Il existe une exception, soit la thèse déjà mentionnée de K. Gatto sur le sujet (cf. GATTO, 1975). Le lecteur y trouvera une description systématique des rubriques ; replaçant le texte dans une perspective historique, l'auteur présente une analyse rhétorique de celui-ci en tenant essentiellement compte de la tradition de l'*exordium*. J'ai par ailleurs publié les premiers résultats de mes recherches sur les rubriques dans Potvin 1979.

43. LANG, 1926, p. 23.

44. Si l'édition utilisée n'en compte apparemment que 576, la raison en est que Azáceta a séparé plusieurs compositions présentées sous un même titre dans l'édition de Pidal ; étant donné qu'il suit cette dernière, Azáceta a simplement repris le numéro de la composition en lui ajoutant *bis* ou une lettre au lieu de changer la numérotation de Pidal (ex. I, 7 et 7bis). Par ailleurs, des feuillets perdus ont souvent confondu les copistes et les ont portés à unir des poèmes totalement différents par la rime, le vers ou un autre élément. En comptant les additions d'Azáceta et en tenant compte du fait que 4 poèmes sont répétés partiellement ou totalement (15, 40, 199, 331 sont repris respectivement aux n^{os} 20, 556, 230bis et 533), le *Cancionero* contient un total de 593 compositions.

les noms de 5 poètes (Duque de Benavente, Alfonso González de Castro, Juan Martínez de Burgos, Fernando de la Torre et Pedro de Valcárcel).

Dans cet index, Azáceta tient compte des différentes éditions du *Cancionero de Baena* et des chansonniers du XV^e siècle dans lesquels les mêmes compositions ont paru. Par conséquent, il fait référence pour chaque composition à autant d'auteurs qu'on lui a attribués. Ainsi la même pièce peut paraître à la fois sous les chroniques de Villasandino, comme anonyme et sous 1 ou 2 auteurs de plus.

Ne pouvant utiliser cet index pour calculer la production de chaque poète du recueil, j'ai établi un index d'auteurs à partir des rubriques de Baena. J'ai volontairement refusé de prendre position, lorsqu'il existe un doute sur la paternité d'une poésie, que l'incertitude provienne de Baena lui-même ou d'un critique. Utiliser constamment le critère de Baena avait l'avantage de mettre à nu son système⁴⁵. Pour cette raison, lorsque Baena ne mentionne pas le compositeur du poème, je le place dans la catégorie « anonyme », même si Pidal, Lang ou Azáceta lui attribuent un auteur donné.

Cet index d'auteurs montre que Baena aurait ainsi sélectionné 593 poèmes de 52 poètes identifiés. Le nombre réel des auteurs est plus élevé car, selon les rubriques, le livre contient 22 compositions anonymes (I, 53, 54, 56, 68, 69, 70, 78, 79, 100, 153, 159, 166, 169 ; II, 229, 266, 303, 330, 340, 341 ; III, 420, 428, 496)⁴⁶. De plus, Baena n'a pas déterminé de façon exacte l'auteur de deux compositions, hésitant entre deux ou trois

45. Cela ne signifie pas que Baena ait toujours raison, mais dans le cas qui m'intéresse, c'est-à-dire les intentions de Baena dans l'organisation de son matériel, seules la pensée et les observations que le compilateur donnait comme justes peuvent être retenues. Je n'ai fait exception que dans 2 cas. 1) La composition 494 (III) : Baena déclare que c'est une réponse de Diego de Valencia qui avait lui-même posé une question à Vasco López de Camoes. Tout indique que la réponse est bien de Camoes. 2) La comp. 518bis(III) : Baena attribue ce poème à un certain Santo Ambrosyo (que Azáceta ne mentionne d'ailleurs pas dans son index, sans en donner la raison). Il y a évidemment erreur, puisque Azáceta confirme que ces vers appartiennent au *Rimado de Palacio* de Alaya. cf. *Poesías del Canciller ...* (KURSTEINER), t. I, p. 225-227 vers 1309-1314 et 1316.

46. Je place dans la catégorie « anonymes » les 5 dernières comp. de cette série bien que Azáceta les sépare. Selon lui, la 303, écrite par les « rabies » et la 420 bis par le « rey » sont anonymes ; dans ce cas, je considère tout aussi anonymes les comp. 330, 428 et 496 rédigées par un *despensero*, un *doctor* et un *fraille*. Nous n'avons pas plus de précision dans ces trois derniers exemples que dans les deux premiers. Il va de soi que les 24 comp. sans rubrique sont également anonymes.

versions différentes (I, 57, 164)⁴⁷. Dans tout le recueil, seulement 24 compositions ne possèdent pas de rubriques explicatives ; ce sont : I, 7, 7bis, 15bis, 31bis, 39bis, 108, 138 ; II, 217, 230bis, 232bis, 237, 240, 241, 242, 251a, 251b, 285, 301bis, 340bis, 344 ; III, 390bis, 417bis, 421, 516bis.

En examinant de près ces cas spécifiques, j'ai constaté qu'assez souvent, la perte d'un feuillet explique l'absence de rubrique (ex. I, 7, 108, 138 ; III, 417bis) ; par contre, maintes fois, le manuscrit original présente un espace blanc là où se situerait normalement la rubrique, ce qui laisse supposer que Baena avait peut-être l'intention de l'inclure plus tard (ex. II, 240, 242, 344). Exceptionnellement, nous ne possédons que la « fynida » d'un poème, fragment d'une composition incomplète, restée sans rubrique (ex. I, 39bis). Parfois les œuvres très peu nombreuses d'un auteur sont présentées globalement dans une rubrique générale qui les précède ; un commentaire supplémentaire au début de chaque composition ne semble pas alors tout aussi indispensable (ex. II, 251a et 251b qui suivent la rubrique générale 251). Il en va de même lorsqu'il s'agit d'une réponse ou d'une contre-réplique (ex. II, 232bis).

En éliminant ces 24 compositions non commentées, j'obtiens un nouveau total de 569 poèmes notés, soit avec rubriques⁴⁸, qui se répartissent comme suit : 11 rubriques générales et 558 particulières. Mon analyse porte de façon globale sur l'ensemble de ces rubriques (soit le corpus de 569 textes)⁴⁹, puisque chaque rubrique générale, sauf celle qui se rapporte aux œuvres de Villasandino, inclut également un commentaire d'une composition particulière qui suit. Je passe en premier lieu à l'examen des rubriques particulières. Plus abondantes et

47. En ce qui concerne la comp. 57, Baena met en doute que l'auteur en soit Villansandino, parce que « va errado en consonantes ». Ailleurs (I, 164), il avoue ne pouvoir déterminer le véritable auteur de la comp., hésitant entre Gutierre Arcediano ou Arcediano Ferrant et Peres de Illescas. Il existe d'autre cas où Baena ne semble pas sûr de l'identité de l'auteur ; il le laisse entendre en utilisant l'expression « dizen que fiso » au lieu de « fiso ». L'indétermination n'étant pas aussi forte, je ne les retiendrai pas.

48. Il faut noter que deux de ces rubriques sont seules, sans texte poétique qui les accompagne (I, 137bis et III, 420bis). Ceci est dû à la perte d'un feuillet du manuscrit. Par ailleurs, dans deux cas exceptionnels, les rubriques sont placées à la fin des poèmes (II, 271 et III, 411) et constituent des sentences (jugements rendus lors d'un débat poétique poursuivi entre deux écrivains). Dans le 2^e cas (III, 411), il y a 2 rubriques, soit une au début et une autre à la fin, mais je les compte pour une seule, puisqu'elles concernent la même composition.

49. Il faut remarquer que j'ai compté 2 fois les 4 comp. du *Cancionero* qui se répètent avec leurs rubriques.

plus élaborées, elles semblent d'ailleurs susceptibles de mieux révéler en quoi consiste le grand labeur critique de Baena.

Par rubrique particulière, j'entends le commentaire placé généralement au début du poème, rédigé par Baena lui-même, lequel commentaire informe le lecteur sur ce qui suit. Pour les fins de cette analyse, j'ai opéré un découpage systématique qui s'élabore principalement sur deux axes, syntagmatique et paradigmatique. Sur ces deux axes, un ou plusieurs patrons types se dessinent établissant ainsi une série de codes poétiques dans lesquels semble fonctionner le texte du poète.

Les rubriques du *Cancionero de Baena* reproduisent un modèle qui varie selon les besoins des compositions. Si celles-ci ne répondent pas toutes à ce modèle, ce dernier a par contre l'avantage d'offrir toutes les variantes possibles. En regroupant tous les éléments du discours/commentaire de Baena, j'obtiens une chaîne syntagmatique qui correspond à l'énoncé, lequel se présente dans l'ordre syntaxique suivant :

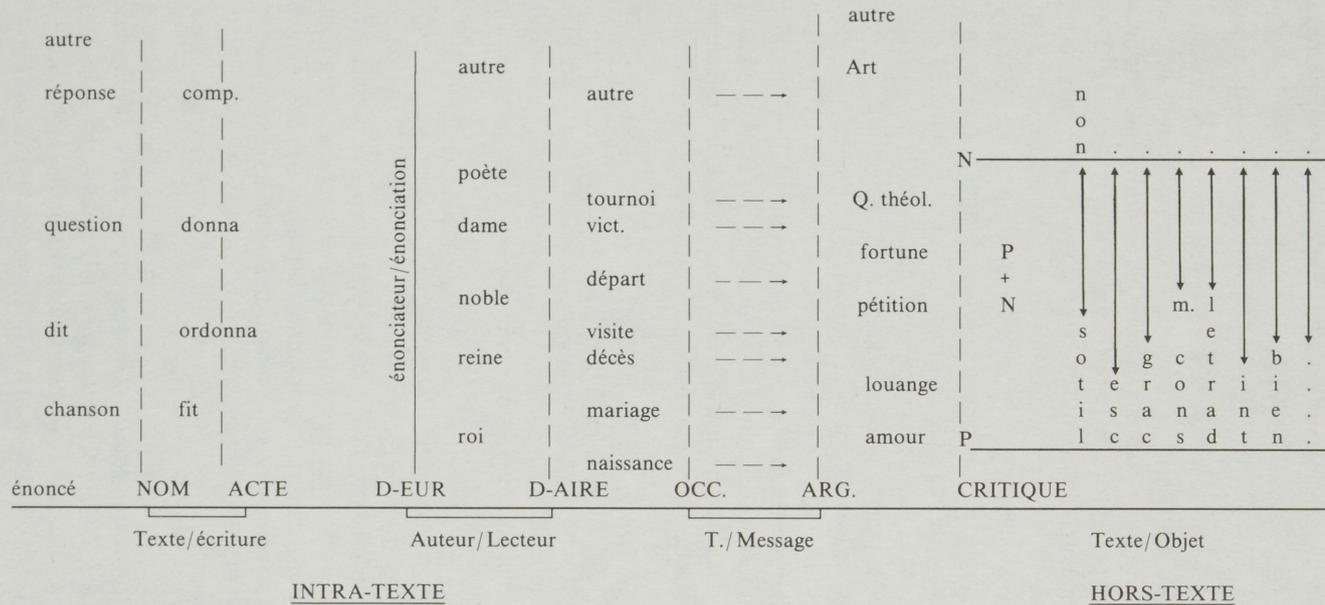
Nom de la comp.	+	Acte	+	Desti- nateur	+	Desti- nataire	+	Occasion Moment	+	Argument Contenu	+	Critique
--------------------	---	------	---	------------------	---	-------------------	---	--------------------	---	---------------------	---	----------

Il va de soi que rares sont les rubriques qui comportent tous ces éléments et que nombreux sont les cas où Baena se limite à reprendre deux ou trois de ces concepts ; couramment, surtout en ce qui concerne les débats poétiques ou série de questions et réponses, Baena s'avère tout à fait imprécis. Cependant, en général, il n'est pas avare de ses commentaires.

Sur cette chaîne représentée horizontalement dans le schéma ci-joint (cf. page suivante), fonctionne un ensemble de séries paradigmatiques qui orientent l'énoncé, lequel peut ainsi jouer à l'intérieur d'une grande quantité de possibilités.

Premièrement, le type de composition nommé par Baena dans l'ensemble des rubriques correspond toujours à un des cas suivants : *cantiga* (chanson), *decir* (dit), *pregunta* ou *requesta* ou *quision* (question), *respuesta* ou *replicacion* (réponse), autre, soit *discor*, *sentencia*, *copla*, *adivinanza*, *proceso*, *testamento*.

Baena signale toujours l'acte qui produit le poème, c'est-à-dire l'action d'écrire, en utilisant les termes *fiso* (fit), *ordeno* (ordonna), *dio* (donna, présenta), *conpuso* (composa). Par la suite, il mentionne le destinataire/auteur du poème/message et le destinataire/récepteur (le roi, la reine, un personnage noble de la cour, la dame, un autre poète dans le cas des débats, ou autre). Cet autre, ici ou ailleurs, laisse



Modèle des rubriques

entendre l'infinité de variantes possibles qui pourraient s'ajouter sur la ligne verticale même si, dans le cas précédent (destinataire), Baena n'a recours qu'exceptionnellement à une autre possibilité.

Jusqu'à maintenant deux pôles se forment : une première information sur le texte comme écriture (nom de la composition et acte) et une seconde qui concerne l'auteur/lecteur ou le destinataire/destinataire. Un troisième pôle présente le poème en tant que message et regarde donc les segments de contenu : le message se transmet lors d'une occasion spéciale et porte sur une suite d'arguments qui se répètent sans cesse. La naissance du prince, le mariage d'un noble, le décès d'un personnage important, une visite ou un déplacement du roi, un départ, une bataille suivie d'une victoire, un tournoi, etc. sont autant d'occasions qui fournissent d'excellents prétextes pour écrire des poèmes. Les principaux arguments se résument ainsi : pétition : *merced, favor, ayuda, dinero, riquezas, regalo* ; amour ou louange : *amor, loor, alabanza, loanca ; fortuna* ; questions théologiques : vices et vertus, les vanités de ce monde ; l'art de composer ; etc. Pour le moment, le terme argument signifie n'importe quelle unité de contenu et condense les notions de thèmes, motifs, types, etc. qui seront précisées lorsque j'approcherai les textes poétiques en tant que tels.

De la même façon que Baena puise dans le modèle ou patron établi une certaine quantité d'éléments qui s'adaptent à la composition poétique qu'il veut présenter, le poète choisit, sélectionne et privilégie certaines formes, certains contenus à l'intérieur d'une réserve qui, bien entendu, reste à définir, lors de la réalisation de son poème.

Dans le premier cas, j'ai repéré les fréquences suivantes : *cantiga*, 74 ; *decir*, 258 ; *pregunta*, 93 ; *respuesta*, 138 ; autres (*copla*, 3 ; *desfecha*, 8 ; *discor*, 2 ; *sentencia*, 1 ; *adivinanza*, 2 ; *versetes*, 1 ; *escrytura*, 5 ; *proceso*, 1 ; *testamento*, 11) 24. Si le total dépasse le corpus, c'est que souvent les termes se recoupent dans la même rubrique. Par exemple, on retrouve des *cantigas a manera de adivinanza*, des *decires a manera de pregunta* ou *respuesta*, etc. Dans le deuxième cas (acte), les mots *fiso* et *ordeno* se répètent le plus souvent pour signifier l'acte d'écrire et apparaissent presque toujours ensemble. *Dio* est assez rare et *conpuso* encore bien plus.

Baena cherche à donner un compte rendu plus ou moins fidèle du poème ; il se dégage cependant des limites de sa charge en privilégiant lui aussi, pour sa commodité ou pour une autre raison, certains renseignements plutôt que d'autres. Ainsi, bien que dans toutes les compositions,

Baena mentionne le nom et l'acte, il ne précise pas toujours le destinataire, pas plus que le destinataire.

En ce qui concerne la troisième colonne (destinataire), nous l'avons vu, 22 rubriques ne précisent pas le nom de l'auteur. Comme je l'ai mentionné plus haut, il faut ajouter à ce nombre (22) les 2 cas où Baena se montre indécis au sujet de l'auteur (cf. note 47). Cependant, le total de 24 rubriques sans mention du destinataire représente une proportion quand même assez minime, si l'on considère que le corpus comprend 569 rubriques.

Sur les 353 occurrences du destinataire, Baena s'adresse 41 fois directement au roi, 8 fois à la reine. Dans presque tous les autres cas, le récepteur est la dame ou un noble, en fonction de l'argument (amour ou *loor* pour la dame, louange ou *alabanza* et pétition ou requête pour le noble seigneur); le destinataire est un autre poète en fonction de la forme, dans les questions et réponses. Le poème est dirigé « contre » la personne à qui on veut communiquer le message 139 fois: de façon générale, cela se produit dans les débats ou jeux de questions et réponses entre écrivains. En tout, ces dernières compositions représentent significativement plus du tiers du corpus (231/569) et la mention « contre » y est implicite dans la moitié des cas.

Me reportant maintenant à la cinquième colonne, j'ai calculé que dans 67 rubriques, Baena précise l'occasion ou le moment historique qui a motivé et justifié la rédaction du poème. Évidemment, fort souvent, l'occasion devient l'argument ou est susceptible de le devenir et de se confondre avec lui. C'est la raison pour laquelle le tableau présenté plus haut (p. 51) montre une flèche entre la cinquième et la sixième ligne verticale. Dans 202 rubriques, Baena identifie l'argument: il en privilégie deux, soit amour ou louange (65 mentions) et pétition ou requête (55). En précisant l'argument, il ajoute quelquefois de façon réitérative le résumé du contenu du poème (45 fois) et le fait par énumérations successives des renseignements importants qu'on peut y trouver selon lui.

Dans les rubriques, Baena porte parfois un regard critique sur les poèmes du *Cancionero*. Il se détache alors de son propre discours, commentaire jusqu'à un certain point objectif qui reproduit l'intérieur du texte pour maintenant le prendre comme objet et se prononcer dorénavant sur un mode subjectif. C'est pourquoi j'inscris sous le premier bloc du schéma (de la première à la sixième ligne paradigmatique) *intra-texte*, alors que sous le deuxième bloc (septième ligne verticale), je

marque *hors-texte*. Ce deuxième bloc constitue un deuxième champ également à deux axes.

Les critiques de Baena sont tantôt positives, tantôt négatives ou les deux à la fois. Chaque point du paradigme (septième ligne verticale) implique un tracé horizontal, sur lequel se recourent l'ensemble des concepts « critiques » utilisés par Baena, selon que la pièce est positive ou négative. Encore une fois, ceux-ci marquent le cadre limite des commentaires critico-littéraires de Baena sur les compositions poétiques.

Sur 569 compositions épigraphées, 98 offrent un caractère critique, en oubliant maintenant les sept rubriques générales qui présentent cette même caractéristique. Sur ce nombre de poèmes, Baena porte un jugement positif sur 81, négatif sur 6 et partiellement positif et négatif sur 11.

Les concepts critiques les plus fréquents sont :

<u>CONCEPT</u>	<u>VARIANTES</u>	<u>OCCURRENCES</u>
sotil	{ sotiles sotiles invenciones sotilmente ordenados sotilmente fundados sotilmente respondidos sotilmente limados	25
escandidas	{ muy bien	10
graciosa	{ arte graciosa graciosa invención graciosamente asonada	9
por los mismos consonantes	{ consonantes guardados	24
letradamente	{ puestas ordenadas fechas fundadas	7
intención conforme al	propósito	7
bien/bueno	{ asaz bien bueno muy bueno buen arte muy bien mejor que	39

(apuntadas, respondidas, consonantadas,
fundados, ardenados, asonados)

Cette liste n'est pas exhaustive, puisque j'ai volontairement éliminé les termes de moindre importance parce que repris 3 fois ou moins : *fermosa*, *lynda* (*arte*), *sabiamente compuestas*, *sabiamente ordenados*, *famosa*, *grande*, *infinitas invenciones*, *noble* et *metaforas oscuras*. Il faudrait aussi y ajouter les cas (surtout dans les débats, évidemment) où la composition poétique marque une victoire parce qu'elle *pica en lo vivo* (4), ou encore lorsqu'un des deux poètes *finco el campo* (4), c'est-à-dire renonce, abdique au profit de son adversaire. À l'occasion d'une joute poétique, Baena met son rival échec et mat, selon son expression, confirmant ainsi sa supériorité technique (cf. III, 338 et 339). D'autres rubriques réunissent aussi des informations à caractère clairement positif sur la métrique et le vers : *arte d'estrybote* (4), *arte comun* (1), *arte de maestria mayor* (7), *arte de macho e fembra* (3), *arte de encadenada* (1), *lexapren* (1), *arte de media maestria* (1). Ces renseignements peuvent être considérés positifs, car ils n'apparaissent jamais dans les commentaires négatifs.

Les critiques négatives de Baena prouvent qu'il n'a pas inclus que de la « bonne poésie » dans sa collection. Peu nombreuses (6), ces rubriques reprennent le même vocabulaire auquel s'ajoute généralement une négation : *non va por los mesmos consonantes* ou *errado en ellas* (6), *mal doblado* (2), *peor limado* (1), *non satisface a la materia ou al proposito* (5), *non supo defender su razon* (4), *dudosa* (1). Une seule fois, Baena se montre extrêmement sévère et très catégorique, qualifiant un *decir* de *feo*, *desdonado e frio* (III, 397).

Les 11 rubriques qui restent contiennent des éléments positifs et négatifs unis par la préposition *non embargante que* indépendamment de l'ordre de présentation. Ces types de rubriques si peu abondants dans le *Cancionero* (je parle des négatives et des positives et négatives en même temps), renvoient à des poèmes qui semblent avoir été sélectionnés en tant que réponses à des questions antérieures et non nécessairement pour eux-mêmes. J'y vois l'extrême importance que Baena attache à la perfection technique, au parfait maniement des vers et de la rime, à l'art ou habileté de *trobar*, au pouvoir de jouer avec les mots.

Dans 11 cas, Baena présente sous forme de ce que j'appelle rubriques générales le poète et ses œuvres. Les poètes qui ont droit à ce privilège sont, dans l'ordre du manuscrit : Villasandino (I, 1), González de Mendoza (II, 251), Manuel de Lando (II, 253 et III, 567), Páez de Ribera (II, 288), D. Martínez de Medina (II, 323), G. Martínez de Medina (II, 332), González de Uceda (II, 342), Pérez Patiño (III, 351),

Baena lui-même (III, 357), Diego de Valencia (III, 473) et Ferrandes de Gerena (III, 555).

Un découpage des 11 unités que constituent ces 11 rubriques générales montre que le type d'information contenu dans celles-ci est de caractère fort varié et pas toujours littéraire. Dans certains cas, Baena insiste sur l'individu, louant ses vertus, ses connaissances et ses aptitudes pour la poésie. Par exemple, il dit de Gonzalo Martínez de Medina que c'est un « omne muy sutil e intricado en muchas cosas e buscador de sotiles invenciones » (II, 332) ; il qualifie aussi Fray Diego de Valencia de « gran letrado » et « maestro en las artes liberales » (III, 473) et reconnaît en Pérez Patiño un « buen gramatico e buen filosofo e theologico e mecanico en las otras artes » (III, 351). Ruy Páez de Ribera a droit au même ton élogieux (II, 288). Cependant, de tous les poètes, c'est Villasandino que Baena acclame le plus, le déclarant « esmalte e lus e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trobadores que fasta oy fueron en toda Espana » (I, 1). Ce ton hyperbolique se réaffirme dans le nombre considérable de textes de Villasandino que l'on peut lire dans le recueil et aussi dans le fait que de tous les compositeurs, c'est lui qui reçoit le plus souvent une critique positive dans les rubriques particulières.

Dans une autre rubrique (III, 555), Baena fait uniquement référence à la vie privée de l'auteur et ne souligne en rien son travail de poète. Il s'agit de Garci Ferrandes de Gerena. Curieusement, le même phénomène s'observe dans les rubriques particulières qui précèdent les œuvres de cet écrivain ; Baena y fait allusion à une série d'épisodes de sa vie amoureuse et fournit au lecteur une suite d'informations biographiques. Cette exception indique peut-être que Baena tend, en général, à juger les renseignements de cet ordre secondaires.⁵⁰

Dans toutes les rubriques générales, Baena donne quelques détails sur les vertus de l'homme ou la science de l'écrivain. Dans tous les cas, Baena indique la variété de compositions présentes dans le recueil. Toutefois, seuls sept auteurs, et pas nécessairement ceux qui ont le plus grand nombre de poésies dans le *Cancionero*, méritent une observation critique positive de la part de Baena. Ce sont Villasandino, Diego de

50. Dans un cas précis, Baena signale même que la connaissance véritable du destinataire importe peu, donnant priorité à la perfection technique, car « abasta que la pregunta es muy bien fecha e sotilmente fundada » (III, 550).

Valencia, Manuel de Lando ⁵¹, Páez de Ribera, Pérez Patiño, González de Mendoza et González de Uceda. Baena nous fournit ici, comme je l'ai signalé, toute la terminologie critique dont il se sert dans les rubriques particulières.

Il est difficile de connaître et de comprendre les raisons ou « intentions » de Baena. On ne peut finalement que procéder par élimination afin de découvrir si le travail de commentateur a un sens et si oui, en quoi consiste-t-il ? À cette fin, j'ai cherché ce qui aurait pu motiver Baena à présenter de façon spéciale 11 poètes. Je me suis d'abord arrêtée au critère quantitatif ; de 569 compositions avec rubriques, Baena nomme les auteurs dans 545 cas, soit 52 noms d'auteurs cités ⁵². En examinant la production individuelle de ces auteurs, un premier bilan donne les résultats suivants :

1. 11 poètes ont des rubriques générales.

<u>NOMBRE</u>	<u>NOM</u>	<u>NOMBRE DE COMPOSITIONS</u>		<u>TOTAL</u>
		<u>- de 10</u>	<u>+ de 10</u>	
	Villasandino		191	
	Baena		78	
	D. de Valencia		42	
6	M. de Lando		32	
	P. de Ribera		14	
	F. de Gerena		12	369
	D. M. de Medina	7		
	G. M. de Medina	7		
5	P. Patiño	6		
	G. de Mendoza	2		
	G. de Uceda	2		24
<u>11</u>				<u>393</u>

51. Il y a deux rubriques générales se référant à Manuel de Lando. La première (II, 253) est inscrite en grandes lettres dans le manuscrit original et annonce exclusivement une série de questions. La deuxième présente l'auteur et commente globalement ses textes. Parce qu'elles concernent le même auteur, je les compte comme une seule rubrique.

52. Je rappelle que 24 comp. ont été rédigées par des auteurs dont nous ignorons le nom ; nous ne pouvons donc tirer aucune conclusion de ce groupe.

2. 41 poètes n'ont pas de rubriques générales.

<u>NOMBRE</u>	<u>NOM</u>	<u>NOMBRE DE COMPOSITIONS</u>			<u>TOTAL</u>
		<u>5 ou -</u>	<u>entre</u> <u>6 et 9</u>	<u>10 ou +</u>	
32		x			65
	Arana		9		
	Bachiller		7		
5	Guzmán J.		6		
	Rodríguez Gonzalo, A. Toro		6		
	Vélez de Guevara		7		35
	Imperial			13	
4	L. del Monte			10	
	Pérez de Guzmán			13	
	Sánchez Talavera			16	52
<u>41</u>					<u>152</u>

La première partie du tableau montre que six des auteurs qui ont droit à une rubrique générale possèdent habituellement une bonne quantité de compositions dans le *Cancionero*. Par contre, la proportion des pièces figurant dans l'anthologie est beaucoup plus réduite en ce qui concerne les cinq autres auteurs. La marge entre Villasandino, Baena ou même Diego de Valencia et González de Mendoza et González de Uceda est énorme. Le critère numérique ne peut donc avoir joué, bien que ces poètes couvrent plus de la moitié du *Cancionero* (en tout, 393 textes), mais il faut dire qu'à lui seul, Villasandino en comprend le tiers.

Si je compare ces chiffres avec les résultats obtenus d'une compilation des rubriques particulières (cf. 2^e partie du tableau), je dois admettre qu'il y a contradiction. Les 152 compositions qui restent ont été écrites par 41 poètes différents. Sur ce groupe, 32 en ont écrit 5 ou moins (dont 17, un seul poème); 5 autres poètes entre 6 et 9; finalement, 4 auteurs ont plus de 10 compositions. Or, nous avons vu, d'une part, que pour 5 auteurs dont il retient moins de 10 compositions pour son chansonnier, Baena a préparé une rubrique générale; d'autre part, il ne juge pas nécessaire de faire la même chose pour 4 autres écrivains, et non les moindres, dont il inclut pourtant plus de 10 poésies dans son recueil. De ces 4 compositeurs, au moins trois (Imperial, Pérez de Guzmán, Sánchez Talavera) jouissaient pourtant déjà d'une certaine renommée au temps de Juan II. Il s'ensuit que le critère d'attribution des rubriques générales ne pouvait être la quantité en termes de production.

L'examen de ces chiffres montre encore que le facteur qualitatif n'est pas plus valable de façon absolue. Ainsi, par exemple, bien que Baena inclue 14 compositions de Páez de Ribera et qu'il lui consacre une rubrique générale, un seul de ses poèmes mérite l'éloge de Baena. Par contre, le compilateur ne consacre aucune rubrique générale à un poète comme Pérez de Guzmán ; paradoxalement, il porte des jugements très flatteurs sur 8 de ses 13 poésies publiées. Il en va de même pour Sánchez Talavera⁵³. Les rubriques générales nous renvoient donc aux rubriques particulières.

J'ai dit à propos des rubriques particulières qu'elles présentent deux champs : intra-texte et hors-texte. Dans le premier, Baena nous donne un certain nombre d'informations sur le texte en soi ; dans le deuxième, il porte un jugement sur la façon dont l'auteur a organisé ce matériel. Je voudrais maintenant tirer quelques conclusions à partir des différentes compilations dont j'ai donné les résultats plus haut. Celles-ci montrent justement que Baena n'a pas procédé arbitrairement.

En reprenant l'ordre du schéma type des rubriques de Baena (cf. p. 51), je constate en tout premier lieu que le compilateur a réuni dans son précieux manuscrit une assez grande quantité d'unités formelles distinctes. Baena veut certes plaire à tout le monde comme il nous l'a signalé dans sa dédicace. Cependant, en privilégiant les dits d'une part et les débats de l'autre, il cherche à se rapprocher de la vogue contemporaine. En effet, la lyrique castillane est alors en pleine évolution et se modifie en fonction du goût littéraire qui prévaut à la cour de Juan II : à la *cantiga*, le public préfère le dit allégorique ; les débats, eux, répondent aux esprits perturbés qui assistent aux événements tumultueux de l'époque.

Baena a aussi regroupé dans son chansonnier des œuvres d'un bon nombre d'auteurs de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle. De Villasandino à Imperial ou de l'école troubadouresque à l'école italianisante, le *Cancionero* offre un panorama littéraire de l'époque assez complet et représentatif de la poésie du moment. Il y a certes là un désir de Baena de rassembler la production poétique d'une période de transition à laquelle il participe en tant qu'écrivain et « critique littéraire ».

53. Azáceta suppose que Baena avait probablement préparé une rubrique générale aux œuvres de Talavera ; malheureusement, la perte d'un feuillet (n° 168) nous empêche de le confirmer.

Si Baena mentionne l'auteur/destinateur ou le sujet énonciateur dans 545 cas sur 569 et s'il signale toujours l'acte d'écrire, cela indique l'inscription de son énonciation dans le texte et la perception de celle-ci. Ici le nom de l'auteur, un peu comme le « je » des textes, est posé et donné comme dominateur de son discours et de son articulation. C'est le signe d'une instance de discours, pour reprendre les termes de Benveniste, et, plus explicitement, de l'écriture⁵⁴. L'écrivain saisit son texte comme produit et se place ainsi dans une position de sujet face à un objet qui lui appartient et lui échappe à la fois : il y a donc implicitement désir de communication d'un message donné. Aussi, dans une grande proportion (353/569), Baena précise qui est le destinataire ; la raison s'explique par la nature du message.

Mais en quoi consiste ce message ? Il possède plusieurs aspects : Baena a inclus dans son livre des compositions d'une thématique fort variée, des poèmes d'amour aux débats sur le vice et la vertu, en passant par les polémiques sur les questions théologiques. Tous ces arguments révèlent sans aucun doute les préoccupations des auteurs du temps ; mais en refusant de se limiter à ce niveau, Baena fait preuve encore une fois de la conscience qu'il a de la fonction du lecteur. Il espère que son livre sera lu par tous : « que lo ver e oyr e leer e entender bien quisieren » (I, p. 5) ; il y met donc un peu de tout.

Toutefois, pourquoi Baena s'arrête-t-il à certains arguments plutôt qu'à d'autres ? Il résume le contenu du poème ou signale l'argument principalement lorsqu'il s'agit de louange et de pétition. S'adressant aux nobles et grands seigneurs, étant lui-même écrivain et fonctionnaire du roi, Baena comprend sûrement l'importance de ces types de compositions qui étalent au grand jour la situation de dépendance matérielle dans laquelle vit le poète de cour. Il est donc fondamental que ce lecteur/destinataire sache dès le début qu'on s'adresse à lui, et ensuite, ce qu'on lui offre ou lui réclame. Baena attire ainsi son attention sur le discours « officiel » que le poète tient dans son texte, orientant de la sorte sa lecture vers le point de départ. Le lecteur doit *bien lire et bien comprendre* ; il ne peut interpréter les compositions à sa guise. Puisque, comme nous le verrons plus loin, sous un premier texte apparent, se cache parfois un deuxième discours, ironique celui-là, qui renverse et dénonce alors le premier, il importe de masquer ce jeu en orientant la lecture au tout début.

54. Cf. BENVENISTE, 1966, p. 251-258.

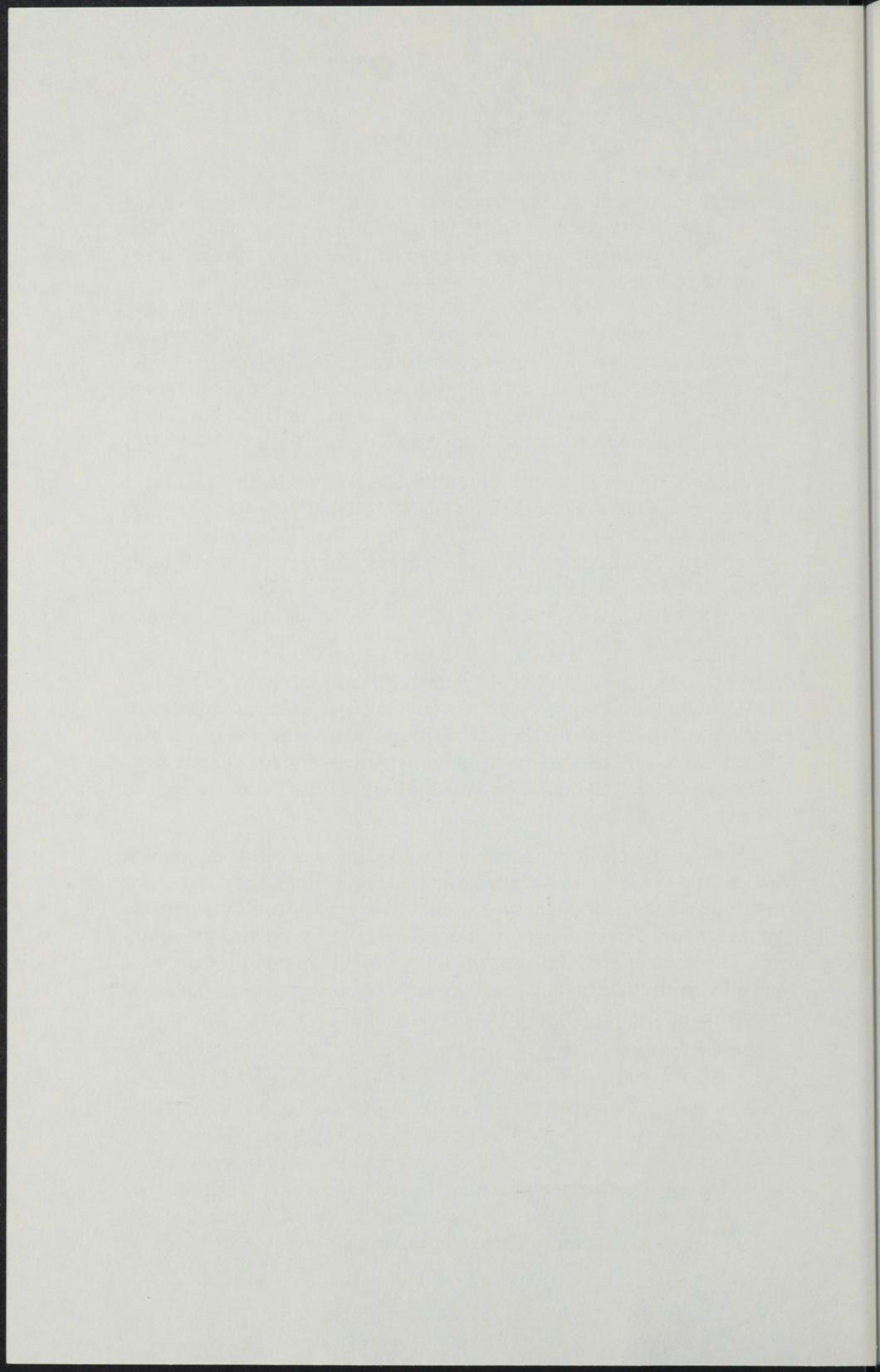
Finalement, le dernier élément du schéma révèle que les critiques de Baena sont essentiellement positives (81/98). On est donc en droit de penser que Baena sélectionna les textes en raison de leur perfection technique. Comme le souligne Caravaggi, Baena « se révélait assez exigeant pour tout ce qui pouvait concerner les qualités formelles d'un poème, et était donc capable d'évaluer pour le moins la technique et l'expérience artistique de chaque poète pris en examen »⁵⁵. En grande majorité, l'inclusion même d'un poème dans le *Cancionero* présuppose une évaluation favorable de la part de Baena ; les rubriques prennent donc pour acquis dans presque tous les cas que le poète possède la connaissance suffisante pour écrire, le *savoir-faire*.

Les rubriques indiquent ainsi une sorte de passage de la lecture à l'écriture dans une dialectique qui mène le poète à s'approprier la « gaie science » afin d'en soutirer un *pouvoir-faire* virtuel. Le savoir historique et technique de l'art de *trobar*, acquis par la lecture selon le prologue de Baena, se traduit en *savoir-faire*, lequel implique à son tour le savoir-faire que comporte la poésie et le *pouvoir* même que lui confère l'écriture.

L'acquisition du *savoir* a pour conséquence l'attribution du *pouvoir-faire*, du *pouvoir-dire*. Il s'agit de pouvoir écrire ce qu'on doit écrire, d'une part, mais surtout de pouvoir transmettre le message que l'on veut bien passer, d'autre part. Si le deuxième discours contredit le premier, le poète doit redoubler de virtuosité et d'habileté en manipulant les mots.

Dans ce jeu caché du langage, travail du discours par le discours, le poète dépasse sa situation d'aliénation et de subordination. C'est ce que fait Baena en sélectionnant les textes et en orientant son lecteur ; en se rapprochant complaisamment de son public, il n'en affirme pas moins son texte et son écriture comme forces. C'est le jeu qu'il mène, c'est aussi l'enjeu qu'il tient dans son discours : pertes et gains se compensent. Son discours critique représente donc jusqu'à un certain point une affirmation de son *pouvoir* par la prise en charge de son propre texte à travers le processus dorénavant renversé de l'écriture/lecture.

55. CARAVAGGI, 1969, p. 405.



2

POUR UNE DIVISION DES TEXTES

Jusqu'à maintenant, la critique ou plutôt l'histoire littéraire a classifié les poètes du *Cancionero de Baena* principalement à partir d'un seul critère : celui des « écoles » littéraires de l'époque, évidemment répertoriées *a posteriori*. Ce terme d'« école », cher aux critiques romantiques, ne correspond sans doute que partiellement à la réalité historique vécue par les poètes de cour castillans de la fin du XIV^e siècle et de la première moitié du XV^e.

Les philologues érudits de la fin du XIX^e et du début de ce siècle-ci, par contre, ont tenté d'établir une division plus scientifique des textes plutôt que des poètes en se basant sur des critères pré-définis : l'évolution de la langue, l'étymologie, la morphologie et la syntaxe de façon générale ; les composantes métriques, la rime, le contenu et la forme des poèmes de façon particulière.

Toutefois, tous s'accordent pour dire que le *Cancionero de Baena*, mieux que toute autre collection poétique du genre, précédente ou postérieure, offre l'extraordinaire avantage de montrer la lyrique et l'idiome castillans en pleine période de transition. Le lecteur moderne peut ainsi apprécier, selon ces mêmes critiques, le passage de la manière provençale à l'*itálico modo*, de la *cantiga* mélique au *dezir* allégorique, de l'*arte menor* à l'*arte mayor* d'une part ; de l'apparent « idéalisme » de l'amour courtois à l'amère satire politique, de la langue *gallego-portugaise* au castillan, du jongleur et du troubadour au poète selon les

dirés de Santillana, d'autre part¹. Bref, ce même lecteur assiste à l'évolution de la courtoisie à la bourgeoisie, du règne des Trastámara à celui de Fernando et Isabel, du Moyen Âge à l'Humanisme.

Ces observations, faites parfois un peu trop rapidement, constituent une série de lieux communs constamment répétés à quelques variantes près. Il va de soi que cette division traditionnelle est bien trop schématique et qu'elle ne peut être utilisée telle quelle. Il y a tout de même là un peu de vérité, en ce sens que le *Cancionero de Baena* témoigne indiscutablement d'un nouveau mode de composer des vers et d'une autre manière de penser, révélateurs d'un changement de goût significatif de la part du public formant la cour de Juan II.

Dans le présent chapitre, je tenterai de faire le point sur les «écoles» littéraires et sur la question linguistique afin de cerner le groupe de poètes qui écrivent différemment, opérant de la sorte une coupure pour répondre aux goûts plus récents de ces lecteurs du début du XV^e siècle. Par le fait même, je délimiterai de façon précise mon *corpus*, tentant par la suite de le justifier et de définir sommairement les manières de l'aborder.

1. Les «écoles» littéraires

Le *Cancionero de Baena*, je l'ai dit, regroupe des poètes qui ont composé à la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e, sous les règnes de Enrique II (1369-1379), Juan I (1379-1390), Enrique III (1390-1406) et finalement Juan II (1406-1454). Les critiques et historiens littéraires qui se sont occupés du *Cancionero* ont regroupé essentiellement en deux écoles les auteurs qui y sont le mieux représentés : l'école troubadouresque dont le meilleur représentant est sans conteste Villasandino, et l'école allégorico-dantesque, aussi appelée école de Séville, soit Imperial et ses «imitateurs». Bien que moins nombreux, d'autres critiques ont signalé une troisième école possible : la didactique ou doctrinale. Il convient d'examiner les caractéristiques de chacune de ces écoles définies par ces critiques.

L'école troubadouresque et l'école italianisante sont l'expression d'une poésie de cour qui trouve son épanouissement dans l'ambiance

1. Le Marquis de Santillana appelle encore Villasandino troubadour, alors qu'il qualifie Imperial de *poeta*, parce qu'il dépasse tous ceux qui ont écrit des vers avant lui. Cf. SANTILLANA, in Menéndez y Pelayo, 1946, t. I, p. 495-504.

des fêtes qui se tiennent aux palais des princes. La première représente une continuation de la lyrique galicienne et s'inscrit à ce titre dans la tradition des troubadours respectueux des préceptes de la Gaie Science. La deuxième récupère en partie la poétique courtisane des premiers en ce qu'elle conserve les règles et l'usage grammaticaux et théoriques des traités de cette même *Gaya Ciencia*. Elle cherche néanmoins à créer un type de discours distinct en transformant les formes, en renouvelant son répertoire et ses modèles.

La poésie des troubadours et jongleurs de la première école était destinée au chant, alors que celle du deuxième groupe était écrite pour être lue ; tout au plus, leurs textes se prêtent-ils à la déclamation. Des *cantigas* à la dame et des *cantigas de escarnio*, on passe aux *serventesios políticos* et aux dits satiriques et diffamatoires, lesquels continuent dans le domaine castillan les anciennes *cantigas de maldezir*. Des *tençons* dérivent les *recuestas* ; au vers de *arte menor*, on préfère les *coplas de arte mayor* (Imperial introduit l'endécasyllabe qui connaîtra une vague énorme et prolongée en Castille). À la thématique plus lyrique des uns s'oppose la poésie moins musicale des autres : si l'amour courtois est au cœur des *cantigas*, des *villancicos* et des *serranillas*, les questions byzantines, les éloges, les pétitions, les allégories symboliques, l'ironie, les satires didactiques et morales triomphent dans les *dezires* et dans les débats.

La poétique troubadouresque se caractérise par une subordination presque entière du thème aux impératifs rhétoriques. Les artifices du style, les caprices du mètre, la multiplication à l'infini de combinaisons savantes du vers, bref, l'habileté technique sous toutes ses formes, dominant cette poésie. Ce formalisme faussement qualifié d'« exagéré » par la critique traditionnelle verra son sommet atteint avec Villasandino dont les dons poétiques et qualités de versificateur firent écho au XV^e siècle.

Néanmoins, sans pourtant la négliger, cette perfection technique seule ne satisfait plus les gens de la deuxième école pour qui ce formalisme semble désuet. « La ligne directrice le long de laquelle se meut Francisco Imperial », remarque justement G. Caravaggi, « mène à tout autre type de finesses, fondées sur l'érudition de caractère allégorique, sur le déploiement d'allusions savantes, de réminiscences d'œuvres désormais classiques, bref un langage entièrement renouvelé et considérable². » On peut dire d'Imperial et de ceux qui le suivent qu'ils

2. CARAVAGGI, 1969, p. 400-401.

possèdent une culture plus vaste et une formation littéraire plus rigoureuse. Dans la forme, ils recherchent une certaine élégance ; leurs disputes ne sont que pure argumentation scolastique ; l'amour, une convention, un jeu métaphysique qui prête aux visions dantesques ; les ornements, s'ils prédominent encore, contribuent à former ces jeux artificiels de concepts alambiqués qui rapprochent le texte du conceptisme et de tout un complexe poétique baroque.

Ce nouveau discours poétique, « en grande partie antithétique, qui se réalisait à travers l'allégorisme de Dante, de son langage élaboré, de la richesse de ses symboles »³, est révolutionnaire. Il est le fait d'une nouvelle élite intellectuelle, créatrice d'une poétique plus savante à laquelle devront renoncer les troubadours traditionnels, incapable de soutenir la concurrence. Avec cette école s'amorce évidemment en Espagne l'épanouissement « humaniste ».

La troisième école, la didactique, de nette ascendance castillane, concerne tout discours doctrinal, moral et satirique qui reprend la topique philosophique traditionnelle : *carpe diem*, *beatus ille*, *ubi sunt*, *contemptus mundi*, etc. Le caractère éphémère de l'existence et la nécessité de jouir des plaisirs terrestres ici et maintenant, la contemplation d'un merveilleux âge d'or et la réflexion sur la vanité des biens de ce monde, mysticisme et fatalisme, etc., autant de notions véhiculées dans les débats théologiques du *Cancionero*.

Ce qu'il est convenu d'appeler l'école italianisante et l'école doctrinale sont en fait les deux volets d'une seule et même fenêtre qui offre d'un côté l'allégorie et ses symboles, de l'autre la satire sociale et politique. Fenêtre qui, bien qu'elle se ferme sur des formes passées, s'ouvre sur de nouveaux désirs, reflets d'une sensibilité encore mal connue. Si l'école didactique est considérée comme un amalgame des caractères typiquement médiévaux et des futurs courants, il va de soi qu'on peut aussi l'affirmer de l'école de Séville sans risque d'erreur. Tout comme un texte est nécessairement le produit d'un discours antérieur, il est lui-même générateur d'un autre discours à venir.

Les premières études de Pidal et de Cueto ne mentionnaient rien au sujet de ces « écoles » du *Cancionero*. Cette catégorisation s'est opérée un peu plus tard chez les historiens littéraires suivants : Alborg, Hurtado y Jiménez de la Serna, González et Palencia, Menéndez y Pelayo, Angel del Río, Carré Aldao, Filgueira Valverde, etc. En regroupant leurs

3. *Ibid.*, p. 400.

travaux, je constate que leur classification suit de façon générale ces critères : la période pendant laquelle le poète a écrit, la langue dans laquelle il a composé et le type de composition (contenu textuel et forme).

Il apparaît ainsi qu'appartiennent à la première école les poètes suivants : Villasandino, Ferrus, Arcediano de Toro, Pedro González de Mendoza, Pero Vélez de Guevara, Garci Ferrandes de Gerena, Macías et Juan Rodríguez del Padrón. Les premiers font partie de cette école en leur qualité de plus vieux poètes inclus dans le *Cancionero*, contemporains les uns des autres, et y figurent à titre de *gallegos*. En général, d'ailleurs, se recoupent dans cette école les gens qui ont composé en galicien. Toutefois, variant selon les critères, et souvent pour des raisons différentes, plusieurs poètes s'y voient tour à tour catalogués comme je le dirai plus loin.

La deuxième école fait moins problème que la première. On reconnaît en Imperial l'initiateur de ce courant italien⁴. Ici s'ajoute la liste des disciples reconnus de Micer Francisco Imperial : Ferrán Manuel de Lando, Páez de Ribera, les frères Medinas, Gómez Pérez Patiño et Pero González de Uceda. Natifs et résidants de Séville ou ses alentours, admirateurs de Dante, ces poètes forment un groupe distinct et relativement homogène. L'école didactique, elle, trouve son principal représentant en F. Sánchez de Talavera.

Pendant, de nombreux poètes, et non les moindres, ne sont situés nulle part : on hésite à les inclure dans un groupe quelconque ou ne sachant trop quoi faire d'eux, on préfère les négliger. Par exemple, à cause de sa prétendue prédilection pour la poésie traditionnelle, certains jugent Juan Alfonso de Baena membre de l'école troubadouresque. Par contre, Puymaigre et Menéndez y Pelayo le classent parmi les successeurs d'Imperial. Le même Menéndez Y Pelayo le place à nouveau dans la troisième école.

G. Caravaggi, dans un article cité auparavant, établit le traditionalisme de Baena en raison de la place exceptionnelle faite à Villasandino dans son livre :

4. On a longtemps considéré que Juan de Mena avait introduit l'allégorie en Espagne et que le Marquis de Santillana et Garcilaso de la Vega avaient repris la formule italienne avec bonheur. Le rôle d'Imperial n'a donc pas toujours été unanimement reconnu ; en réalité, Juan de Mena, Santillana et Garcilaso ont perfectionné la forme italienne en espagnol, mais le mérite en revient d'abord à Imperial. Cf. chap. 7, à ce sujet.

Son net traditionalisme le pousse à favoriser justement l'école des derniers troubadours désormais menacée d'étouffement ; par contre, si la nouvelle manière, inspirée des savants modèles toscans, est malgré tout admise pour ses nobles propos, elle ne produit pas une adhésion convaincue chez l'auteur de l'anthologie⁵.

Filgueira Valverde recourt à l'argument contraire. Les textes de tradition galicienne, selon lui, cèdent la place en nombre et qualité dans le *Cancionero* à la mode italianisante et les *cantigas de amor* des vieux maîtres sont une concession de Baena si on les compare à l'abondance des *recuestas* et *decires*⁶.

En m'attardant à quelques autres cas précis, je constate une totale incohérence dans la classification des auteurs. Hurtado et Jiménez de la Serna, par exemple, situent Talavera et Diego de Valencia dans le premier groupe, ce dernier sans doute pour avoir participé à de nombreuses compétitions avec Villasandino. Angel del Río place cependant Diego de Valencia dans la deuxième école, alors que tout paraît indiquer que les deux poètes appartiendraient à la dernière ; les débats de Valencia et la poésie doctrinale de Talavera en seraient la preuve. Ainsi Serna place encore G.M. de Medina dans la deuxième et Alborg, en raison de ses dits sur la prédestination, dans la troisième.

Je pourrais multiplier les exemples de ce genre de contradictions qui laissent voir clairement l'arbitraire de la classification. Au départ, ces critiques ne se sont attardés qu'aux auteurs importants du *Cancionero*, leur importance se rattachant tantôt au rang social de l'auteur ou à une certaine célébrité contemporaine. De plus, au moment de cataloguer, rien n'indique qu'il faille situer tel ou tel poète dans le premier groupe, dans le second ou dans le troisième ; de fait, il semble que plusieurs auteurs soient placés dans l'une ou l'autre de ces catégories tout à fait aléatoirement. D'une part, nous l'avons vu, les principes des différentes écoles ne sont pas toujours bien définis ; d'autre part, les critères choisis sont fort discutables et ne permettent pas de situer les écrivains adéquatement.

À la limite, le découpage effectué par les critiques oblige à remettre en question l'histoire littéraire à la lumière des premiers travaux des formalistes russes. Cette histoire littéraire à peine modifiée par la critique espagnole, même récente, ignore complètement l'unité textuelle

5. CARAVAGGI, 1969, p. 401.

6. FILGUEIRA VALVERDE, 1949, p. 616.

elle-même, le flottement de ces dites unités à l'intérieur d'une « série » d'éléments semblables, la fonction de ces éléments ou de la série littéraire en rapport à la « série sociale », etc.⁷

Le terme d'« école » serait donc à redéfinir et peut-être serait-il possible d'opérer une meilleure classification, plus juste et plus utile en tout cas, des auteurs d'une collection comme le *Cancionero de Baena*. Les philologues, eux, ont tenté de résoudre le problème autrement ; voyons donc leur approche.

2. La question linguistique

Du point de vue linguistique, le *Cancionero de Baena* révèle une période de transition dans la lyrique péninsulaire dont les trois principales étapes sont : 1. l'école « gallego-portugaise » (1200–1350) ; 2. l'école « gallego-castillane » (1350–1450) ; 3. l'école « castellano-portugaise » (1450–1521). Le *Cancionero de Baena* constitue donc un « document » d'une grande valeur, car différentes couches linguistiques y sont représentées. Héritiers de la tradition galicienne portugaise, les poètes de l'école « gallego-castillane » écrivent dans les deux langues : galicien et castillan. C'est là un trait fondamental du *Cancionero de Baena* : au moment même où commence à se développer la production littéraire dans la langue native, on cultive encore la lyrique galicienne en Castille. Aussi le langage offre-t-il un caractère profondément hybride, présentant un mélange constant de ces deux composantes.

La majorité des compositions du *Cancionero* sont bilingues et accusent la presque complète formation du castillan parallèlement à la disparition progressive de l'usage du galicien. Les théoriciens philologues suggèrent que celles-ci auraient été composées d'abord en galicien et défigurées par la suite ; une série de copistes castillans qui les ont transmises et manipulées en seraient responsables. Toujours est-il que « escritas como aparecen, o adulteradas poco a poco, en ellas encontramos un lenguaje impuro y lleno de castellanismos »⁸. Un grand pourcentage d'auteurs sont originaires de Castille ou d'Andalousie ; d'autres vécurent à la cour de Castille et écrivirent en castillan bien qu'ils fussent venus d'ailleurs ; finalement, certains proviennent de Galicie et composèrent en galicien. Mais les compositions galiciennes débordent de *castellanismos*

7. TYNIAOV, 1965, p. 120–136.

8. CARRÉ ALDAO, 1915, p. 239.

et les textes castillans conservent de nombreux traits typiquement *gallegos*.

La première tentative des philologues de la fin du XIX^e siècle fut de séparer et de définir l'école « *gallego-castillane* » afin de pouvoir en isoler les textes galiciens. Carolina Michäelis de Vasconcelos et G. Baist ont amorcé ce travail en fournissant une première base, une série de critères servant à déterminer la langue originale de composition des poèmes. Selon Baist⁹, un poème s'avère galicien si la rime exige cette langue ou si à l'intérieur des vers apparaissent des formes *gallegas* sans que la rime en souffre. C. M. de Vasconcelos¹⁰ ajoute à cela la nécessité de considérer la prédominance des formes de l'une ou l'autre langue, la provenance de l'auteur, les « habitudes » poétiques de celui-ci, l'esprit, le contenu et la forme du poème. La critique romaniste a procédé à une première sélection ; selon elle, les poètes du *Cancionero* qui ont écrit en portugais pendant la période de transition sont les suivants : Pero González de Mendoza, El Arcediano de Toro, G. Ferrandes de Gerena, Villasandino, P. Vélez de Guevara, Pedro de Valcárcel, Diego Furtado de Mendoza.

À partir de ces travaux, Rennert et Lang ont voulu rétablir les versions primitives des compositions dites *gallegas* sans les erreurs des copistes. Rennert l'a tenté pour les œuvres de Macías¹¹, en appliquant aux poèmes le patron linguistique représenté par les *cantigas*. Quant à Lang, il a publié un *Cancionero gallego-castellano* qui se veut représentatif de l'« extant galician poems of the gallego-castillan lyric school » de 1350 à 1450¹².

Le principal critère sur lequel Lang se base pour déterminer la langue de la composition est la rime. Il a essentiellement repris la liste des auteurs déjà signalés par M. de Vasconcelos, auxquels il a ajouté deux poètes dont les textes lui paraissaient galiciens ; il a examiné les compositions et les a reproduites en leur restituant leur idiome original. On retrouve dans son chansonnier 50 compositions de sept auteurs différents : P. González de Mendoza (*C.G.C.*, I, II ; *C.B.*, II, 251, 251a)¹³ ; Macías (*C.G.C.*, III à VI ; *C.B.*, II, 306, 307, 308, 310) ;

9. BAIST, 1897, p. 383-486. Sur le *C.B.*, cf. p. 426-430.

10. Michäelis DE VASCONCELOS et T. BRAGA, 1897, p. 129-382. Sur *C.B.*, p. 241-242. Cf. aussi *La Grande Encyclopédie*, XXVII, 1900, p. 394-397.

11. RENNERT, 1900.

12. LANG, 1902.

13. L'abréviation *C.G.C.*, renvoie au *Cancionero* de Lang ; la deuxième référence renvoie à l'édition de Azáqueta (*C.B.*).

El Arcediano de Toro (*C.G.C.*, IX à XIV; *C.B.*, II, 311 à 316); G. Ferrandes de Gerena (*C.G.C.*, XVI à XXIII; *C.B.*, III, 555 à 559, 561, 563, 566); Villasandino (*C.G.C.*, XXIV à XLV, XLVII à LII; *C.B.*, I, 3, 10, 11, 13 à 19, 22 à 27, 33, 43, 45, 46, 47, 95, 107, 135, 143, 147, 162); Bachiller de Salamanca (*C.G.C.*, XLVI; *C.B.*, I, 94); P. Véles de Guevara (*C.G.C.*, LIII; *C.B.*, II, 322).

Rafael Lapesa a commenté l'ensemble de ces travaux dans un article très important intitulé « La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino »¹⁴. Il y constate que la doctrine de C.M. de Vasconcelos n'a pas été appliquée ni par elle-même, ni par ses successeurs dont Lang et que, par ailleurs, une trop grande libéralité en faveur du galicien préside ces recherches en général. Selon Lapesa, l'abondance de *galleguismos* n'autorise par l'élimination complète des formes castillanes. Il ne faut pas oublier non plus que nous avons sous les yeux une « poesía compuesta en Castilla y casi siempre por gentes de lengua castellana, cuyas estructuras fonemáticas y morfológicas asomaban en las obras a pesar del barniz gallego »¹⁵. Tenant compte de ce fait, Lapesa propose de reviser à fond la question du langage en respectant les normes déjà établies : la rime, la proportion d'éléments galiciens ou castillans à l'intérieur du poème, les manuscrits, les circonstances biographiques, etc.

Par conséquent, Lapesa reprend les textes du *Cancionero de Baena* précédemment examinés et édités par Lang dans leur langue supposément originale ; il cherche à déterminer à nouveau la langue de ces textes. Il conclut, s'éloignant à peine ou différant complètement de Lang selon le cas, que certaines compositions sont plutôt castillanes que galiciennes : ainsi celles de Macías (*C.G.C.*, IV, V; *C.B.*, II, 307, 308); de P.G. de Mendoza (*C.G.C.*, II; *C.B.*, II, 251b); de Arcediano de Toro (*C.G.C.*, IX; *C.B.*, II, 311); et de G.F. de Gerena (*C.G.C.*, XXI; *C.B.*, III, 560).

Lapesa s'avère beaucoup moins catégorique que Lang et tend à nuancer davantage ses jugements avant de se prononcer. S'il parle de la présence d'éléments de telle ou telle langue, de l'intention du compositeur, de la rime, il refuse de poser immédiatement une étiquette à caractère définitif sur le poème. Ainsi les quelques rimes *gallegas* d'un poème de Macías (II, 308) ne permettent pas pour autant de le classer comme écrit en galicien. D'une autre composition du même auteur, il dira qu'elle est castillane de « propósito » (II, 309). Au sujet de Gerena,

14. LAPESA, 1953, p. 51-59.

15. *Ibid.*, 1953, p. 54.

Lapesa reconnaît que trois textes contiennent à la fois des éléments castillans et galiciens (III, 556, 558, 565), bien que de prédominance « gallego-portugaise ». Par ailleurs, il signale que les textes de Ferrus, qui serait le plus vieux poète du *Cancionero*, sont écrits en castillan, ainsi que ceux de J.R. del Padron, pourtant natif de Galicie. Une division systématique des textes du point de vue linguistique s'avère donc impossible.

Du travail de Lapesa, il faut cependant retenir les catégories d'auteurs et de textes qui appartiennent à cette étape de transition que représente l'école « gallego-castillane ». Ces catégories, au nombre de quatre¹⁶, montrent parfaitement l'*hibridismo* dont j'ai parlé plus haut, et qui caractérise si bien la poétique du *Cancionero de Baena*. Elles se divisent comme suit :

1. Poésies gallegas d'auteurs galiciens ;
2. poésies composées par des troubadours de langue castillane, mais avec l'intention d'écrire en galicien ; poésies dans lesquelles abondent les *castellanismos* ;
3. poésies castillanes d'auteurs gallegos : les traces de *galleguismos* sont nombreuses ;
4. poésies castillanes d'auteurs castillans ; le lecteur peut y noter les marques linguistiques de l'emploi du galicien, principale langue de la lyrique péninsulaire il y a encore peu de temps. Lapesa place dans cette dernière catégorie les auteurs suivants : Fray Diego de Valencia, F. Sánchez Talavera, J.A. de Baena, J. Martínez de Burgos, G.M. de Medina.

Faisant suite au travail de Lapesa, je dois souligner la contribution du professeur Blanca Perrián. Elle a fait un inventaire de tous les éléments à structure phonétique ou morphologique exclusivement « gallego-portugaise ». Son analyse porte sur les compositions que Lapesa signalait dans son article et elle tente de séparer les éléments linguistiques galiciens. Comme elle l'indique elle-même, l'intérêt de cet ouvrage est qu'il constitue une « base para sucesiva valoración de aspectos formales de la producción lírica inmediatamente posterior, en su globalidad, a la estudiada aquí y que expresa el cambio de gusto determinado por la actividad de una nueva generación de poetas en cuyo ámbito nace el mismo *Cancionero de Baena* »¹⁷.

16. *Ibid.*, 1953, p. 58-59.

17. PERIÁN, 1969-1970.

À peu de chose près, tous ces critiques ont travaillé sur les mêmes compositions qui forment le nœud véritablement « gallego-castillan » du *Cancionero*. Toutefois, une nouvelle classification des textes pourrait avantageusement être opérée à partir des catégories de Lapesa énumérées précédemment ; celle-ci donnerait probablement des résultats plus intéressants et plus précis que ceux qui ont été obtenus jusqu'à présent.

3. Délimitation du corpus poétique

Le problème des écoles est fort discutable et arbitraire, comme je l'ai dit plus haut. Il faudrait analyser l'œuvre de nombreux poètes avant de pouvoir les situer correctement dans tel ou tel groupe. Par exemple, en quoi Padrón, poète éminent de la cour de Juan II, contemporain de Santillana et de Juan de Mena, fait-il partie de l'école traditionnelle ? Pourquoi est-il associé à Villasandino, Macías et les autres, puisqu'il a composé uniquement en castillan et beaucoup plus tard ? Est-ce parce qu'il est originaire de Galicie, ou admirateur inconditionnel de Macías ?

Quant à la question linguistique, elle est extrêmement complexe et dépasse le cadre du présent travail. Je n'ai pas l'intention de déterminer de façon précise les différents niveaux de langue du *Cancionero*, d'autant plus qu'il est impossible de séparer de manière absolue les textes galiciens des castillans. Lapesa a parfaitement montré comment les deux langues s'enchaînent et s'entremêlent à l'intérieur des compositions. Les travaux effectués jusqu'à présent restent assez sommaires en ce qu'ils portent sur une proportion infime du *Cancionero*. Si Michäelis de Vasconcelos, Lang, Lapesa et Periñán ne retiennent que ces textes, est-ce à dire que tout le reste est castillan ? Il ne peut en être ainsi, vu le caractère hybride du discours poétique du *Cancionero de Baena*.

Devant l'impossibilité d'utiliser l'une ou l'autre de ces classifications pour délimiter mon *corpus*, je me suis interrogée sur la période chronologique pendant laquelle les principaux écrivains de *Cancionero* ont composé. À cet effet, j'ai compilé les informations recueillies chez les historiens et critiques littéraires qui se sont occupés de ces poètes. Le tableau ci-joint (cf. page 74) illustre l'ensemble de ces renseignements.

Le tableau prouve que le premier groupe écrivait, en général, pendant la seconde moitié du XIV^e siècle, alors que la deuxième génération de poètes composait au début du XV^e. La longévité de Villasandino ne change rien au fait qu'il composa principalement sous

AUTEUR	Période pendant laquelle il a composé					Dates approximatives de l'activité littéraire	Naissance	Décès
	Pedro I 1350- 1369	Enr. II 1369- 1379	Juan I 1379- 1390	Enr. III 1390- 1406	Juan II 1406- 1454			
<i>École troubadouresque</i>								
Villasandino		x	x	x	x		1340-1350	1428
Ferrus, P.	x	x						1390 ?
A. de Toro	x	x	x					1385
P.G. de Mendoza	x	x					1340	1420
P.V. de Guevara								
G.F. de Gerena		x	x	x		1365-1400		
Macías		x	x					1364-1384
Padrón					x			
<i>École dantesque</i>								
Imperial				x	x	D.XV ^e s. (1400-1410)		
Lando					x	D.XV ^e s.		
P. de Ribera					x	D.XV ^e s.		
D.M. de Medina					x			
G.M. de Medina					x			
P.G. de Uceda				x	x	F. XIV ^e -D. XV ^e		
G.P. Patiño					x	Vers 1416		
F.S. Talavera					x			Avant 1443
D. de Valencia					x			1412 ?
J.A. de Baena					x			

le règne d'Enrique II ; Padrón fait exception, cependant, puisqu'on le retrouve à la cour de Juan II.

Les recherches des philologues qui ont tenté d'isoler l'école « gallego-castillane » ont montré que les poètes qui ont composé en galicien font partie de la première génération, dite troubadouresque. Seul Pero Ferrus, parmi les vieux poètes du *Cancionero*, a versifié uniquement en castillan. Par contre, il n'est pas étonnant que Padrón qui écrit au milieu du XV^e siècle le fasse en castillan, étant donné que cette langue s'est bel et bien imposée à cette époque. Ainsi, il appert que la deuxième et la troisième école correspondraient davantage à la dernière couche du *Cancionero*, soit la couche proprement castillane ; par conséquent, les poètes qui en font partie seraient plus représentatifs d'un nouveau langage et d'un nouveau goût qui s'instaure en Castille au XV^e siècle.

En faisant le point, il est facile de se rendre compte que je n'ai encore dit mot d'une quantité considérable de poètes inclus dans le *Cancionero de Baena*. Ce sont tous les auteurs dont Baena a retenu une ou quelques-unes des compositions : nobles de la cour, tel le Duc de Benavente ; hauts personnages comme le frère du Condestable de Luna ; fonctionnaires du roi tels Pero Carillo, *halconero* de sa majesté, Alvarez de Alarcón, *escribano* du roi, le *despensero* ou le *doctor* ; troubadours de passage, tel le portugais López de Camoes, etc. Tous ces auteurs figurent dans le livre de Baena en fonction d'une réplique, d'un cycle de compositions auquel ils ont participé, d'une collaboration aléatoire à un débat quelconque, de leur statut social aussi. Leurs compositions, trop peu nombreuses, ne révèlent rien du discours poétique de leur auteur. Ne possédant aucune uniformité, elles sont de plus tellement disséminées dans tout le recueil, si bien qu'elles ne permettent pas d'élaborer une théorie valable sur la poétique du *Cancionero*. Aussi, ai-je délibérément choisi de ne pas les retenir ; par le fait même, j'ai décidé de procéder par élimination afin d'établir mon *corpus*.

Premièrement, j'ai donc exclus les poètes qui ont de 1 à 5 pièces dans le *Cancionero*. Leurs textes sont peu représentatifs et n'intéressent que dans la mesure où ils confirment le travail des autres. Ce sont, par ordre alphabétique : Alfonso de Medina ; Alfonso de la Monja ; Alvarez de Alarcón ; Baena, Fransico de ; Benavente, Duque de ; Cañizares, Alvaro ; Carrillo, Pero ; Despensero ; Doctor ; Estúñiga, Diego de ; Estúñiga, Iñigo de ; Fraile ; Ferrus, Pero ; García de Córdoba, B. ; García de Herrera, P. ; García de Vinuesa, J. ; González de Castro, A. ; González de Uceda ; López de Camoes, P. ; Luna, Pedro de ; Mahomat ; Martín el Ciego ; Martínez de

Burgos ; Migir, Fray, Moraña, Alfonso de ; Morrera, P. ; Mosse, Don ; Pedro de Colunga ; Perafán de Ribera ; Quadros, G. ; Ribera, Suero de ; Ruiz de Toro, Alvar ; Sánchez de Huete, J. ; Sánchez de Jahín, A. ; Torre, Fernando de la ; Valcárcel, P. de ; Valencia, Nicolás de ; Vidal, A.

Deuxièmement, j'exclus trois auteurs célèbres et bien connus autant par leurs contemporains que par la critique moderne. Il s'agit de P. López de Ayala, Juan de Mena et Pérez de Guzmán dont Baena a retenu pour son *Cancionero* deux pièces des deux premiers et seize compositions du dernier. Les deux premiers auteurs entreraient déjà dans la première catégorie dont je viens d'énumérer les noms : leur exclusion se trouverait donc justifiée. Mais étant donné que la production littéraire totale de ces écrivains est assez considérable, je tiens à souligner de façon particulière que l'analyse de ces 4 compositions contenues dans le *Cancionero* ne nous apprendrait que peu de chose sur leur écriture. Ayala est de toutes façons mieux apprécié en tant que chroniqueur et Juan de Mena composait encore dans la deuxième moitié du XV^e siècle ; c'est aussi le cas de F. Pérez de Guzmán. Aussi les textes de Mena et de Guzmán sont davantage représentatifs de la lyrique castillane qui succédera immédiatement à celle du *Cancionero*.

Troisièmement, j'élimine les écrivains traditionnellement considérés comme membres de l'école troubadouresque, c'est-à-dire les vieux poètes du *Cancionero*. Leur poésie répond davantage à l'ancien mode de *trobar* plus près de l'école « gallego-portugaise » que de la castillane¹⁸. Ces auteurs sont : Bachiller¹⁹, Ferrandes de Gerena, Garci ; González de Mendoza, Pedro ; Ferrus, Pero ; Rodríguez, Gonzalo, Arcediano de Toro ; Vélez de Guevara, Pedro ; Villasandino. D'ailleurs, plusieurs d'entre eux entrent déjà dans la première catégorie. En général, ces auteurs ont écrit en galicien, mais je n'en tiens pas compte ici, pas plus que je retiens Villasandino, même s'il semble avoir composé jusqu'en 1428. Malgré ce fait, il n'en reste pas moins de la vieille école, incapable de s'adapter au nouveau goût qui prévaut à la cour de Juan II.

Quatrièmement, je ne retiens pas les deux poètes natifs de Galicie, Macías et Juan Rodríguez del Padrón, bien que ce dernier ait composé en

18. Sur l'école troubadouresque, cf. la thèse de HETRIC, 1971 ; CHRISTINA, 1971.

19. Je ne possède aucune information sur le Bachiller, mais je le classe dans la vieille école troubadouresque, parce que les seules compositions retenues par Baena semblent l'y situer. Il s'agit de 5 compositions qui font partie d'un débat avec Villasandino (cf. I, 84-94) et d'une seule autre composition isolée (III, 469). Il faut signaler en passant que Azáceta a oublié de mentionner la composition 92 du Bachiller dans son index.

castillan. Baena n'a inclus que trois de ses compositions ; son exclusion est donc doublement justifiée dans le cadre de ce travail.

Finalement, le *corpus* se résume ainsi : Arana, Rodrigo de ; Baena, Juan Alfonso de ; Diego de Valencia, Fray ; Guzmán, Juan de ; Imperial, Micer Francisco ; Lope del Monte, Fray ; Manuel de Lando, Ferrán, Martínez de Medina, Diego ; Martínez de Medina, Gonzalo ; Páez de Ribera, Ruy ; Pérez Patiño, Gómez, Sánchez Talavera, Ferrant²⁰. Notons qu'une génération de poètes se trouve ainsi isolée. Il s'agit là d'un *corpus* quantitativement énorme auquel il convient de poser quelques limites. Le *corpus* n'est guère uniforme : 12 poètes, environ 250 textes qui jouent sur un réseau sémique multidimensionnel²¹.

Le *corpus* déterminant la méthodologie, l'approche des textes ne peut se faire de façon uniforme. Selon le problème à cerner, j'opérerai ou non un découpage des textes et des auteurs. Un examen du *corpus* en bloc permettra de dégager certaines marques du discours (énonciation, dialogue, unités expressives, segments de contenu, rhétorique, etc.) particulières au *Cancionero de Baena*. Par ailleurs, certains faits d'écriture prédominants demanderont une analyse précise d'une forme singulière de discours (ex., discours ironique, allégorique, narratif, satirique, conceptisme, etc.). Dans ce cas, une sélection des textes représentatifs de ce type de discours s'avérera nécessaire ; certaines questions seront ainsi vues à la lumière des textes d'un seul poète ou d'un groupe défini (ex., le discours critique chez Baena ; l'ironie chez Sánchez Talavera et D. de Valencia ; le discours allégorique chez Imperial et ses « disciples » ; etc.). Puis, considérant le poème comme unité syntaxique narrative productrice de sens, je ferai une étude sémantique de quelques textes de Baena (*decires de los reyes*) inclus dans le *Cancionero*, afin de définir un aspect précis de sa poétique.

Toutes les compositions du *corpus* ne seront pas analysées en détail. Quelquefois, j'y ferai simplement allusion. Ainsi les compositions de R. de Arana ne retiendront mon attention qu'en tant que constituantes/répliques

20. Je n'ai guère plus d'informations sur Juan de Guzmán et Lope del Monte, me permettant de les situer dans la couche la plus récente du *Cancionero* ; je le fais pour la même raison que j'ai exclus le Bachiller, c'est-à-dire en fonction du contexte dans lequel leurs textes apparaissent. Ainsi leurs poèmes seront analysés dans le cadre du chapitre sur les débats (cf. chap. V, débats entre GUZMAN/BAENA, 399-411 et LOPE DEL MONTE/D.M. DE MEDINA, 323-28).

21. Pour les textes de chaque poète, voir l'index d'auteurs de Azáceta. Notons que les compositions anonymes n'ont pas été vérifiées, puisque la majorité d'entre elles figurent également sous la rubrique d'un auteur donné. En effet, dans son index, Azáceta a tenu compte de l'auteur que d'autres critiques ou éditeurs ont attribué à la composition.

d'une série de questions de Baena. Par contre, certaines compositions des poètes retenus ne seront pas analysées du tout, parce qu'elles sont trop isolées et ne peuvent être intégrées dans aucun chapitre. C'est le cas de quelques textes de Lando et de Fray Lope del Monte, par exemple ; c'est le cas aussi de certaines questions laissées sans réponse ou de réponses hors-contexte ou encore d'une composition faisant partie d'un cycle non étudié. Bien entendu, je me réserve le droit de renvoyer le lecteur aux poètes exclus du *corpus*, lorsqu'il y aura nécessité de le faire. Les débats de F. Manuel de Lando, par exemple, exigent parfois une référence aux réponses de Villasandino. Finalement, nous verrons que ce *corpus* a l'avantage de révéler en quoi consiste le nouveau goût littéraire qui s'affirme à la cour de Juan II de Castille au début du XV^e siècle.

3

LE PANÉGYRIQUE DU DÉFUNT : HYPERBOLE ET IRONIE

La mort est un personnage familier pour l'homme de la fin du Moyen Âge qui avait lui-même une conscience très aigüe du caractère éphémère de l'existence¹. « Aucune autre époque que le moyen-âge à son déclin, signale Huizinga, n'a donné autant d'accent et de pathos à l'idée de la mort². » Cependant, les nombreuses manifestations du macabre révèlent davantage un profond sentiment d'attachement à la vie que la peur du néant. En Espagne plus qu'ailleurs :

La Mort ne hante pas ... les imaginations, elle ne les remplit pas de visions d'horreur et d'épouvante. Elle s'impose à la réflexion presque uniquement au décès des grands personnages. On la maudit, mais on sait aussi l'accepter ; on ne la décrit pas ; elle reste une puissance mystérieuse, qu'on ne songe pas à se représenter sous la forme d'un cadavre hideux et repoussant³.

Le *Cancionero de Baena* fait écho à cette déclaration de Pierre LeGentil. En général, les poètes du *Cancionero* qui m'intéressent ne parlent de la mort que dans des *complaintes funèbres* et le font de deux manières : soit d'une façon générale en insistant sur la fragilité de cette vie ou « las glorias mundanas de este mundo » (ce sont toutes ces

1. Voir à ce sujet ARIÈS, 1975, p. 40, 109 et 110.

2. HUIZINGA, 1977, p. 164.

3. LEGENTIL, 1949, vol. I, p. 392.

« requestas contra el mundo y sus vanas maneras »); soit d'un mode particulier à l'occasion du décès d'un personnage important de la cour. Dans le premier cas, les poètes s'attachent au procédé traditionnel que sont les interrogations énumératives et à la topique familière du *ubi sunt* et du *contemptus mundi*. Certains motifs y sont constamment repris : l'égalité de tous devant le trépas, la vanité de toute résistance avec exemples historiques à l'appui, le défilé des États, l'image de la mort comme personnage vengeur, etc.⁴ Dans le deuxième cas, les poètes recourent parfois aux discours prononcés par le défunt lui-même, sortes d'épithaphes développées, ou encore au panégyrique.

Certes pourrait-on dire de ces compositions ce que Christine Martineau-Génieys souligne des déplorations funèbres des Grands Rhétoriciens de France. En effet :

Il n'y a rien de moins original que la plainte sur le malheur humain : la faiblesse de l'homme sur la terre, la fragilité des forces de sa jeunesse, son angoisse devant la fuite des jours, la mort des autres, la sienne et les « pourquoi ? » éternels que, dans son désarroi, il jette aux puissances qui le dominent. Or les « Grands Rhétoriciens » sont essentiellement des poètes de la condition humaine, sujet grave entre tous — sujet élevé — qui leur a paru *non pas mériter, mais exiger des formes* qui eussent la même dignité⁵.

D'où également l'intérêt des poèmes qui font l'objet du présent chapitre. Riches au point de vue rhétorique, les panégyriques ou éloges du souverain défunt dans le *Cancionero de Baena* font preuve d'une certaine recherche formelle qu'il convient de démonter. Bien que peu nombreuses⁶, ces « plaintes » semblent traduire, plus qu'une méditation personnelle sur la mort, un mode de traiter le « genre », une façon de « dire » la mort du prince révélatrice d'un éclatement de la matière textuelle.

4. Ces compositions seront étudiées dans le chapitre suivant qui porte sur la topique du mépris du monde dans le *Cancionero de Baena*.

5. MARTINEAU-GÉNIEYS, 1978, p. 122. C'est moi qui souligne.

6. À partir d'un *corpus* pré-établi (voir chap. précédent), j'ai retenu six compositions (35 de D. de Valencia, 37 de J.A. de Baena, 289 et 292 de R. Páez de Ribera, puis 335 et 338 de G. Martínez de Medina). La composition 530 de F. Sánchez Talavera fut également écrite lors du décès d'un personnage important (Ruy Díaz de Mendoza), comme la rubrique de Baena l'indique ; cependant, le poème en entier constitue une réflexion d'ordre philosophique sur la mort et son analyse s'avérera plus rentable dans le cadre du chapitre suivant. Il existe d'autres poèmes dans la collection qui traitent de la même circonstance (composés par Villasandino, Ferrus, F. Migir, P. Vélez de Guevara et d'autres), mais je ne les retiens pas, puisque les auteurs ont été éliminés auparavant parce que non représentatifs de la période étudiée.

Le *Cancionero de Baena* constitue à plus d'un titre une « chronique de hauts faits seigneuriaux, comme un catalogue d'arguments propres à ce que des critiques d'un autre âge nommaient des poèmes de circonstance »⁷. À partir d'une circonstance donnée ou d'un événement ou d'un fait (en l'occurrence la mort d'un personnage important de la cour — le roi, la reine, le prince, etc.), le poète élabore un texte, une « surface rhétorique que rongent de l'intérieur des mouvements nocturnes, »⁸. Toutefois, comme le signale encore Paul Zumthor dans *Le masque et la lumière* :

... le fait cité ne constitue point une donnée : il est état de choses, lieu complexe d'affirmation, d'interrogation, de dénégation surimposées ; ...Signification panégyrique, en vertu de la convention que fonde l'univers de la cour ; la « circonstance » la provoque, elle n'en fournit pas le thème. Double projet, selon lequel ce qui est dit prend consistance dans le miroir de ce qui ne l'est pas⁹.

Les déplorations ou lamentations funèbres constituent de fait un discours circonstanciel et panégyrique, lequel est d'ailleurs fort ancien. Christine Martineau-Géniéys fait remonter la tradition des déplorations funèbres « aux origines mêmes de la parole et de la conscience... l'apparition de l'homme a (ayant) pour pierre de touche celle des sépultures... ». Quant aux traditions littéraires antiques, dit-elle, « nous pourrions ramener pêle-mêle les plaintes d'Achille sur le corps de Patrocle, l'éloge de Périclès aux jeunes morts de Platées, les paroles mélancoliques de Catulle à son frère mort, les chants alternés des bergers de Virgile sur la disparition de Daphnis, eux-mêmes issus, pour une large part, de Théocrite et de ses imitateurs alexandrins »¹⁰.

Le nom « panégyrique » a appartenu originellement au langage de la rhétorique grecque. Selon Édouard Galletier, il désignait les discours qui étaient l'habituel complément des assemblées solennelles. D'abord rare dans les lettres latines, il semble n'avoir servi qu'à désigner sous la plume de Cicéron une œuvre d'Isocrate pour devenir plus tard un nom commun, synonyme de *laudatio*¹¹.

Les panégyriques du souverain étaient toutefois fort répandus dans l'empire romain (Panégyrique de Maximien par Mamertin, de Constance,

7. ZUMTHOR, 1978, p. 49.

8. *Ibid.*, 1978, p. 52.

9. *Ibid.*, 1978, p. 50.

10. MARTINEAU-GÉNIÉYS, 1978, p. 296-297.

11. Cf. *Panégyriques latins*, 1949, t. I, p. VI.

de Constantin, de Théodose par Pacatus, etc.)¹². Les orateurs de l'empire ont en effet « suivi une tradition qui avait de lointaines ascendances dans la vie politique de Rome et ils ont prolongé un genre littéraire qui, au cours des siècles, avait produit, à la louange des grands de ce monde, un nombre incalculable d'oraisons funèbres »¹³.

Dans la France littéraire du VI^e au milieu du IX^e siècle, le panégyrique constitue à lui seul toute une littérature, l'objet de la louange étant aussi bien un personnage qu'une ville, une saison, un art, une vertu, la Vierge, etc. Dans son *Histoire littéraire de la France médiévale*, Paul Zumthor ajoute que :

Les éloges des princes constituent, dans leur ensemble, une sorte de pré-épopée. Il en va de même des éloges des villes, qui deviennent fréquents depuis le IX^e siècle à titres de digressions ornementaires dans l'hagiographie et l'histoire. Le panégyrique envahit ainsi tous les registres de l'expression. Moins qu'un genre proprement dit, il est une véritable manière de penser et de sentir¹⁴.

Rappelons finalement que la complainte funèbre est à rapprocher de la tradition des *planctus* de la chanson de geste et du *planh* des troubadours :

... la déploration d'un mort illustre ou donné pour tel, dont le modèle archaïque, *planctus* latins et *planhs* de troubadours, s'amplifie et se modernise à l'imitation des élégies et oraisons funèbres pratiquées par les humanistes. Parfois nommée « complainte », ou « regret », la déploration de rhétoricien, pièce de circonstance sinon de commande, vise socialement à provoquer la bienveillance des héritiers ou successeurs du défunt grâce au panégyrique qu'elle présente de celui-ci¹⁵.

La situation est la même pour nos poètes du *Cancionero*. Tels les premiers troubadours provençaux, protégés de la cour, ils doivent forcément à leurs protecteurs un tribut d'éloges plus ou moins abondants et sincères. D'ailleurs le poète lui-même utilise à deux reprises le terme *planto* dans deux compositions différentes (37, v. 87 ; 292, v. 33)¹⁶. Le

12. Voir ce que CURTIUS dit au sujet du panégyrique du souverain, 1956, p. 217.

13. *Panégyriques latins*, 1949, t. I, p. IX.

14. ZUMTHOR, 1973, p. 39-40. Sur l'éloge des villes, cf. GARCÍA BLANCO, 1953-54.

15. ZUMTHOR, 1978, p. 191. Cf. aussi MARTINEAU-GÉNIEYS, 1978, p. 297 ; SCHULZE-BUSACHER, 1979, p. 229-248 et plus particulièrement les p. 232 et 234 ; FILGUEIRA-VALVERDE, 1945, p. 511-606.

16. Nous avons déjà établi dans le premier chapitre le lien existant entre nos poètes et la poésie des troubadours par l'intermédiaire du Consistorio de Barcelona (Voir chap. I, p. 44-47).

panégyrique du défunt chez nos poètes représente donc la convergence entre la tradition antique (romaine) et la tradition médiévale de l'éloge au seigneur¹⁷.

Ayant ainsi brièvement établi à quelle tradition se rattache le panégyrique du défunt, il convient d'examiner ces poèmes d'un peu plus près. À cette fin, j'ai opéré une analyse principalement à deux niveaux : thématique et rhétorique.

Dans un premier temps, un inventaire des éléments de contenu permet de dégager l'essence du message poétique. Dans un deuxième temps, il s'agit de démonter l'armature rhétorique qui sous-tend la composition des poèmes. Finalement, et comme un complément du deuxième aspect, un coup d'œil sur les procédés de disposition des éléments rhétoriques s'avère nécessaire afin de procéder à une interprétation des textes en question.

En premier lieu, un tableau schématique permet de situer les faits qui ont présidé à l'élaboration des poèmes (cf. schéma, p. 84-85). Des six compositions examinées, il ressort donc que trois sont composées en l'honneur d'Enrique III mort le 25 décembre 1406 (35, 37, 289) ; les autres furent écrites à l'occasion du décès de Fernando de Aragón en 1416 (292), de la reine-mère Catalina en 1418 (335) et de deux nobles, Diego López de Estúñiga et Juan de Velasco, morts respectivement en 1418 et 1417 (338).

Un phénomène frappe immédiatement le lecteur lors de la première lecture : l'absence du mort. Aucune allusion n'est faite à la personne en l'honneur de qui on compose le poème, sinon une simple mention du fait et du nom dans un cas (« ... la rreyna gentil, / que ha poco tienpo que casada era / con... / el rey don Enrrique... », 35, v. 11-14), uniquement du fait dans un deuxième cas (« por ser fallaçido, ... » 37, v. 4 ; « el su finamento... » 37, v. 58). Dans un troisième exemple, on fait référence à l'événement sous forme d'une métaphore : la chute (« e cuan de ligero por sy se cayeron », 338, v. 21).

Le motif de la mort se situe cependant au cœur de ces compositions, mais de façon sous-entendue, implicite. Généralement, le poète jette son regard tantôt sur le personnage à venir (le futur roi ou la prochaine personne en charge du royaume) plutôt que sur le roi déjà disparu, tantôt sur la condition politique, économique et sociale de l'État. Il n'est

17. Pour la tradition proprement espagnole, cf. CAMACHO GUIZADO, 1969.

Num. comp.	<i>Auteur</i>	<i>Défunt</i>	<i>Mention de la mort</i>	<i>Allusion à d'autres pers.</i>	<i>Thèmes Motifs</i>	<i>Louange</i>	<i>All.</i>	<i>Planto</i>
35	Diego de Valencia	Enrique III (1406)	Fait et Nom	Castille = veuve	Appel à la lutte		x	
37	J.A. de Baena	Enrique III (1406)	Fait		Appel à tous Attitude à prendre			x
289	Páez de Ribera	Enrique III (1406)		1. Catalina 2. Infante 3. Fernando de Aragón	Rédemption de Castille	x x x	x	

292	Páez de Ribera	Fernando de Aragón (1416)			Consé- quences Conditions misérables du royaume			x
335	G.M. de Medina	Catalina (1418)		le futur roi	Exhortation à la joie	x		
338	G.M. de Medina	D.L. de Estúñiga (1418) J. de Velasco (1417)	Mét. la chute		Exhortation à la bonté			

d'ailleurs pas étonnant qu'il en soit ainsi. Le poète travaille déjà pour un autre patron, d'où transfert d'intérêts. La nécessité de louer ou d'attirer l'attention sur le roi actuel prédomine donc et efface jusqu'à un certain point l'importance de la figure déjà passée. Nul besoin d'insister sur la formule traditionnelle : Le roi est mort ! Vive le roi ! En somme, il s'agit de faire l'éloge de celui ou celle qui se substituera au mort, donc de convaincre de sa supériorité et de son unicité en prouvant qu'il surpasse tout ce qui lui est comparable et même la personne décédée. Puis finalement, le poète s'attarde parfois sur les conséquences réelles ou fictives de la mort à accepter ou à dépasser.

En résumé, une coupure opératoire du contenu des poèmes permet de reconnaître trois grands pôles thématiques : 1. les mérites et la valeur des actes du mort ou d'un autre personnage donné (*Infante, reina, tutor*, etc.) ; 2. les effets causés par la mort du personnage pour qui on a composé le poème ; 3. les attitudes à prendre face à celle-ci.

Comment le poète traite-t-il ces thèmes ? De façon générale, celui-ci tend à diminuer ou augmenter à tour de rôle chacun des éléments de contenu précédemment mentionnés. Sans doute le poète procède-t-il par « exagération » ou amplification face à la nécessité de convaincre le lecteur ou l'auditeur du panégyrique et dans le but de mieux faire passer son message. C'est aussi la raison pour laquelle, dans ce contexte, il favorisera la figure de style qu'est l'hyperbole ou ce que Curtius appelle la « surenchère »¹⁸. Par conséquent, il va de soi que l'analyse rhétorique de ces poèmes devra se faire en privilégiant à notre tour le point de vue spécifique de cette figure.

De tout temps, la finalité de la rhétorique fut d'enseigner des techniques de persuasion car, commente Lausberg, « La finalidad del discurso queda circunscrita al determinarse que el discurso tiene como fin el convencimiento, la persuasión del oyente¹⁹. » Paul Ricœur ajoute à ce sujet dans *La Métaphore vive* :

Il y eut rhétorique, parce qu'il y eut éloquence, éloquence publique. La remarque va loin : d'abord la parole fut une arme destinée à influencer le peuple, devant le tribunal, dans l'assemblée publique, ou encore pour l'éloge et le panégyrique : une arme appelée à donner la victoire dans les luttes où le discours fait la décision. ... « la rhétorique est ouvrière (ou maîtresse) de persuasion » ... la rhétorique fut cette *technè* qui rendit le discours conscient de lui-même et fit de la

18. CURTIUS, 1956, p. 200.

19. LAUSBERG, 1975, t. I, p. 84 ; cf. aussi DUBOIS et autres, 1970, p. 11 et ss.

persuasion un but distinct à atteindre par le moyen d'une stratégie spécifique²⁰.

Mais qu'est-ce que persuader ? Quels traits caractérisent ce discours ? Selon Lausberg encore, le *persuadere* (« captación del público ») se subdivise en trois grades : *docere* ou enseigner (« camino intelectual de la *persuasio* ») ; *delectare* ou plaire (« captación de la simpatía ») ; *movere* ou toucher (« conmoción psíquica del público »)²¹. Platon condamnait la rhétorique précisément parce qu'elle appartenait au discours de la flatterie, de la tromperie et du mensonge.

Plus que toute autre figure du discours, l'hyperbole cherche à créer l'illusion de la franchise de celui qui parle. Fontanier la situe parmi les figures d'expression par réflexion. On lit dans son *Traité* que l'hyperbole « augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans le but, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire »²². Lausberg entend par hyperbole « un rebasamiento onomasiológico extremo y, en su sentido literal, increíble del *verbum proprium*, ... una metáfora vertical y gradual »²³.

À la lumière de ces réflexions, et considérant l'hyperbole comme un processus d'amplification, voyons ce que les textes nous révèlent. Parfois le poète fait allusion au mort de façon hyperbolique. Ainsi, se référant au roi Enrique lui-même, Juan Alfonso de Baena mentionne que « El sol innoçente con mucho quebrante / dexo a la luna con sus dos estrellas ; / ... / por ser fallado » (37, v. 27-29). L'image du soleil revient plusieurs fois dans des contextes différents. G. Martínez de Medina la reprend pour se référer à deux personnes décédées (Velasco et Estuñiga). Ainsi les qualifie-t-il de « mas soberanos qu'el sol e la luna : » (338, v. 4).

20. RICŒUR, 1975, p. 14.

21. LAUSBERG, 1975, t. I, p. 228-229.

22. FONTANIER, 1968, p. 123-124.

23. LAUSBERG, 1976, t. II, p. 80-81. Il est certain que pour décider qu'il y a augmentation ou diminution des choses avec excès, il faut toujours se situer par rapport à la norme ou *pauta*. Selon Lausberg, la norme la plus importante est le *consuetudo* ou *usus* (« uso actual y empírico del lenguaje », cf. LAUSBERG, 1976, t. II, p. 17-20). Je crois en avoir tenu compte lors de l'examen des textes. Ainsi, en comparant le roi au soleil ou en faisant naître la lumière de la reine elle-même, il ne fait aucun doute qu'il y a hyperbole, puisque du point de vue de la « logique » ou de la « raison » il y a exagération. Cf. GUENIER, 1969.

Cependant, le poète s'intéresse davantage aux vivants. Deux compositions s'avèrent particulièrement révélatrices en ce sens : la composition 289 de Ruy Páez de Ribera et le poème 335 de Gonzalo Martínez de Medina. La première composition, écrite sur le modèle de la vision allégorique, est sans doute le poème le plus remarquable de cette unité. Composée pour le décès du roi Enrique III, aucune allusion n'y est pourtant faite. Grâce à une vision donc, et guidé par une merveilleuse créature, le poète pénètre dans un monde inconnu où trois figures lui seront révélées. Il aperçoit d'abord trois chaises ou *caderas*, la première d'or et les deux autres recouvertes d'un tissu brun et de « un paño de seda » blanc, bleu ou rouge. Nous verrons apparaître successivement sur ces trois trônes le futur roi, l'Infant don Juan II, la reine Catalina (veuve vêtue de noir) et don Fernando de Aragón. La louange est essentiellement dirigée vers ces trois personnages.

Il serait long et fastidieux de reprendre tous les exemples de ce poème. Rappelons toutefois qu'ici le jeune *Infante* est « ... la lunbre / sea que alunbra a lo escureçido » (289, v. 11-12) ; « la qual rresplandeçe asy en fermosura / commo el sol en mayo... » (289, v. 35-36) ; il est d'ailleurs le sauveur du royaume, celui grâce à qui l'ordre sera rétabli, « los nobles tornados a su grant estado » (289, v. 120), « lo que fallasçe sera restaurado » (289, v. 117), bref « es de Castilla la su rredemçion » (289, v. 124). La reine n'a rien à lui envier puisque « ... d'ella nascio la lunbre en la tierra » (289, v. 135) et que Dieu lui a fait don d'une telle perfection « qual aya en España non fallan su par / ... / que entre las mugeres tal non es fallada / ... / en parte del mundo se pueda fallar » (289, v. 145-152). Pour Fernando de Aragón, le poète recourt à l'énumération des qualités et mérites :

Estava en la otra a guys de guerrero
 con muy noble gesto, suaue, graçioso,
 onrrado e guarnido e rreal generoso,

 rresio, esforçado, sotil e mañero
 omilde e benino, cortes e donoso,
 franco e manso e muy amoroso,
 Complido en sus obras e muy verdadero (289, v. 49-56)

Une énumération semblable se répète à la fin du poème (voir 289, v. 161-168). Ces énumérations sur lesquelles je reviendrai dans la troisième partie de mon analyse ont un caractère évidemment hyperbolique. Elles visent à montrer la supériorité absolue de la personne en question.

Le deuxième poème, déjà mentionné, de G. Martínez de Medina (335) reprend exactement le même procédé. Composé « cuando fyno la rreyna doña Catalina », rien n'y est dit de sa personne ; la louange s'adresse au futur roi et non à la reine qui vient de mourir. Dès le premier vers, le poète nous exhorte à la joie (« Alegrate », 335, v. 1) ; l'anaphore ne laisse pas de doute : le mot sera repris au début de chacune des dix premières strophes — le poème en comprend douze. De plus, au deuxième vers, l'auteur s'exprime comme suit : « e mira tu Rrey tan muy deseado » (335, v. 2). À nouveau nous avons droit à une énumération des qualités du roi :

fydalgo e noble de alta conpañã,
 en todos los rreyes mas abentajado,
 lyndo, graçioso, gentil, esmerado,
 de sangre muy alta, señor eçelente,
 sabio, enbiso, dyscrepto, prudente,
 en todas vyrtudes e vyenes fundado
 (335, v. 3-8).

Encore une fois l'accumulation sera reprise à la fin du poème (voir 335, v. 92-94) réitérant le même effet.²⁴

Le poète ne se limite pas aux personnages susceptibles de remplacer celui qui est mort. Il s'attarde, comme je l'ai mentionné auparavant, aux effets causés par la mort ou aux résultats et aux attitudes qu'il convient d'adopter dorénavant. Ici l'amplification se situe sur deux axes qui correspondent à un ensemble de motifs dysphoriques et euphoriques²⁵.

D'un côté, les effets ou conséquences de la mort, lesquels sont de deux ordres : soit le deuil qui mérite tristesse, peine, pleurs, douleur, etc., soit l'état lamentable du royaume qui entraîne ruine, instabilité, guerre, luttes internes, corruption, trahison, temps, etc. De l'autre, les attitudes positives à prendre face à la mort, attitudes qui représentent en fait un triomphe sur celle-ci (appel à la lutte, conquête, rédemption, joie, vengeance, justice, miséricorde divine, etc.).

24. Certaines des hyperboles étudiées ici (p. 88-92) sont probablement traditionnelles. Je souligne que je ne considère ces figures qu'en synchronie, dans l'usage de ces poètes, quoique l'on puisse concevoir une étude en diachronie, étude qui n'entre pas dans mon point de vue.

25. ZUMTHOR, 1978, p. 61.

Dans un premier temps, donc, le poète constate la peine causée par la mort chez les individus, signalant ce que je nommerais les marques du deuil ou bien recommandant la conduite propre à la circonstance : paños de duelo, biuda e triste, llorosa con muy grant mansilla, apartada (35) ; espanto, grant llanto, querellas, planto, planiendo sus ojos / de lagrimas cubra su noble rregaço, fagan rretaço, tomen enojos, uestidas con luto, lloren con ella de preças e innojos, alçe su gryto, lloro perfeto, fagan su llanto muy fuerte, sobejo, llorando muy fuerte, se llaman cuytados, pura mansilla, quedan amargos de lloro bastados, mucha tristura, grant llanto, lloren sus camareros, poco consuelo, cabellos e baruas lanças por el suelo, alçando clamores cobiertos de duelo, lloros e llantos traspassen el cielo (37) ; dolor, dueña de negro uestida, cuytada, llena de dolor e margura e cuyta con pena, sufren su pena (289) ; grant planto, son dolorido, rronpido, escarnido, loco (292) ; pesar e tristiçia, muerte e perdimento, cuytados (338).

Dans un deuxième temps, le poète énumère les désastres d'ordre politique et social qui règnent dans tout le pays : el buen esfuерço que por su pecado castellanos pierden, inbidia, Castilla se pierde pues anda devissa, Castilla se llama cuytada, mesquina / porque sus criados non quieren uenir / pelear con moros, uençer o morir (35) ; grand tribulaçion / auemos pasado syn mereçimiento, ffdalgos e nobles muy poco valian / ca eran del mundo cruel desechados, su honor / touieron perdida, perdieron la fuerça de los sus cabellos, grand meneo, a çiento yr mal, tribulaçion / que ha luengo tienpo que Espana sufria, rregnado con el de Inglaterra (289) ; alua lusiente que esta en perdimiento, soberuia, lo ueninosos, corrupçion, abismo, muero podrido, claus agudos (292) ; rregno en punto de ser asolado / e destroydas todas sus conpanas, caualleros tribulados, donseles que eran apartados (335) ; soberuia a tan alto estado / ser conuertido en cosa ninguna, mala codiçia, maliçia, souerbias ensalçadas, grant tirania, tesoros mal allegados, mentiras e artes e engaños, falsias, e los otros abtos tan desordenados, estrañas caydas (338).

Dans les deux cas, le poète procède par amplification. Exagérer le sentiment de tristesse dans lequel se trouvent (ou que doivent manifester) toutes les personnes touchées par la perte du roi (ou autre) est certes un lieu commun qui ne révèle pas nécessairement un réel état de tristesse. Les marques du deuil signalées par le compositeur rappellent un peu les cortèges de pleureurs en robe noire que l'on peut voir sur les tombeaux des XIV^e et XV^e siècles. En effet, « À partir du XIII^e siècle, les manifestations du deuil ont perdu de leur spontanéité. Elles se sont

ritualisées. Les grandes gesticulations du premier Moyen Âge sont désormais simulées par des pleureurs »²⁶.

Cependant, la nécessité d'une réaction contre cet envahissement néfaste de la mort s'impose ; il faut la renverser, la vaincre. La description de l'état du royaume se justifie par et dans l'appel du poète. Si tous les poèmes étudiés comprennent une série d'allusions au désordre et au chaos, ils ouvrent tous une porte qui laisse entrevoir le désir ou la possibilité effective d'une victoire du bien sur le mal, sur la mort.

Le motif de la conquête, par exemple, domine le premier poème analysé (non pase Castilla tan grandes uergueñas / mas ssea por uos seruida e honrrada, 35, v. 58-59). Le mal ici signifie la situation réelle que l'on cherche à renverser comme les célèbres vers de Diego de Valencia le rappellent :

ca sy esta gente fuese concordada,
e fuessen juntados de vn coraçon,
non se en el mundo un solo rrencon
que non conquistassen con tada Granada
(35, v. 29-32).

L'appel à la lutte se trouve renforcé par la notion de la juste cause ou « guerra tan justa, muy tan santa, tan dina » (35, v. 48), « muy dina crusada, / que seran asueltos de todos pecados / los que murieron con los rrenegados » (35, v. 53-55). Discours politique et propagande qui favorise apparemment l'idéologie du pouvoir dominant. G. Martínez de Medina en est bien conscient, lorsqu'il déclare que « ... poco cuesta faserme (1e) vn dya / merçed, porque biua por siempre folgado. » (335, v. 99-100).

D'abord, les mérites du futur roi permettent au lecteur de comprendre qu'il est celui qui rétablira définitivement l'ordre : libra de tal seruidumbre, nobles comiençan a ser rreuestidos, consolados, aqueste por quien seremos onrrados, por este señor seran rreseruados en sus propias onrras, cobraran la su buen andança, sera Castilla tornada a su condiçion. Castilla librada de todos males a daños, paz otorgada (289) ; bienaumenturança, dolores quitos e bueltos en mucha alegrança, les dara mas que non pedian, les fara ser bien auenturados, alegrya, gosese (335).

Une fois l'ordre rétabli ou au fur et à mesure qu'il réalise sa mission, le roi accomplit de la sorte vengeance et justice : recibiran lo

26. ARIÈS, 1975, p. 177.

que habian perdido antes, los uienes perdidos tornaronse a ellos, lo que fallasçe sera restaurado, seran los nobles tornados en breue a su estamiento (289) ; seran souacadas las çacias dolientes, seran quebrantados, recibiran vengança derecha los non meresçientes, vengameinto, vengança, sera manso quien antes fue braue, sera del todo uengado, la pena abrira su grant cerramiento, caminos, sendas perdidos son rrecobrados (292) ; justiçia, guardias tornados (335) ; justiçia, uerdad e derecho (338).

Finalement, l'exhortation à la joie (« Alegredse », voir 335) et l'exhortation à être bons (338), ainsi que le recours direct à la miséricorde de Dieu dans les deux *plantos* (37 et 289) constituent le triomphe final sur la mort et l'enfer, une sorte de garantie de l'immortalité et de la gloire. Mais qu'il s'agisse d'un appel à la lutte, à la guerre sainte et à la conquête (35), d'une exhortation à la joie (335) ou à la crainte et à la bonté (338), d'un appel à la miséricorde divine (37, 292, 338) ou encore d'un avertissement que l'heure de la rédemption a sonné (289), chaque poème représente la situation à l'envers. Le lecteur se trouve pris dans une dynamique constante de renversement du sens ou de la signification :

Acte hyperbolique, dans la mesure même de sa profonde impertinence : convertissant ce qui, dans le texte se donne pour dissimulation et duplicité en déclaration persuasive ; apportant, à l'interrogation qu'est étymologiquement l'*eironeia* une réponse que la phrase suivante à son tour questionne et annule²⁷.

Jusqu'à présent j'ai souligné le caractère hyperbolique des textes. Cependant, il convient de s'interroger maintenant à un autre niveau sur l'ensemble de ces mêmes poèmes afin d'y déceler une possible organisation rhétorique. Notons que nous prenons ici rhétorique dans un sens large, renvoyant à la fois aux figures et aux procédés de disposition, ces deux plans ne pouvant du reste être vraiment distingués. En regroupant les éléments de contenu précédemment étudiés, je cherche à voir de quelle manière le poète les a présentés.

D'un examen systématique de l'unité textuelle traitée ici, il ressort que la « surenchère » ou l'amplification hyperbolique des trois pôles thématiques que sont la louange du mort ou de son successeur, les effets de la mort et les attitudes à prendre, se trouve renforcée au niveau de l'organisation structurelle. En effet, deux marques formelles dominent

27. ZUMTHOR, 1978, p. 143.

principalement l'élaboration des textes : ce sont l'énumération et l'opposition. Ces procédés utilisés par le poète, nous le verrons, accusent l'hyperbole d'un point de vue « dialectique ».

Les énumérations abondent dans ces panégyriques du défunt. Dans le poème 37, Baena mentionne que tous les serviteurs de la cour participent au deuil et il procède à leur énumération :

vasallos, fidalgos, obispos, letrados
doctores, alcaldes, con pura mansilla ;
(37, v. 35-36)

..... los sus contadores,
..... los sus thesoreros,
porteros e guardas e sus despenseros ;
..... sus recabdadores,
maestres de sala, aposentadores,
..... los sus camareros,
..... los sus reposteros
d'estrados e plata, a sus tañedores.
(37, v. 41-48)

Dans la composition 289, ce sont les personnages importants du royaume que l'auteur, Páez de Ribera, invite à se joindre au cortège ou à la réflexion sur la situation. Trois strophes sont consacrées à leur énumération dont voici quelques vers :

Asturias e Castro, Viscaya e Villena,
Molina e Vieneses e Lara con Lerma,
Anrriques, Guzmanes, la Cerda que es yerma,
Manrriques, Sarmientos, Haro
.....
Coroneles a Daças, Alurqueque e Ledesma,
Padilla, Baeça, Quiros con la Sesma,
Cisneros, Osorios,
(289, v. 81-88 ; voir aussi v. 89-100).

Dans ces deux exemples, notons que les noms sont juxtaposés. Ils sont quelquefois liés par une conjonction (*e, con, como, tambien*), mais le fait est rare, puisqu'ils sont en général séparés par une virgule et qu'ils semblent plutôt tomber l'un après l'autre, donnant ainsi un certain effet de glas. J'y vois un renforcement hyperbolique en ceci que non seulement il est suggéré de la sorte qu'un nombre imposant de personnes assistent à l'événement, mais surtout qu'il s'agit d'une quantité de personnages importants par leur rang, leur titre, leur fonction à la cour, d'une part, et

finalement leur position dans le royaume. Ce sont évidemment les noms de tous les *grands* du royaume que le poète mentionne.

La composition 292 au complet est une énumération des conditions dans lesquelles se trouve l'État, mais dans ce cas l'accumulation des éléments répond davantage à une structure d'opposition dont je reparlerai plus loin. Par contre, une énumération des planètes et des étoiles, témoins actifs de la scène, s'avère révélatrice parce qu'elle augmente l'aspect tragique de la situation déjà fort dramatique. Ainsi le lecteur apprend que même « El Sol e Luna..., Mares, Mercurio, el Jupiter fuerte, Venus, Saturno..., El brauo Madyn..., la Noga..., el grant Salatym... » (292, v. 9-11 et v. 41-43) expriment leur consternation en altérant leur cours.

Finalement, le dernier type d'énumération utilisé par mes poètes concerne la louange des successeurs au trône. Par exemple, l'énumération des qualités de Fernando de Aragón citée plus haut (voir p. 88 ou 289, v. 49-56) est reprise à la fin du poème :

Aqueste en virtudes del todo es guarnido,
 en seso e esfuerço e linage rreal,
 graçia e donayre, mesura syn mal,
 sabio e cortes, gentil e conplido,
 de todos los bienes muy bien basteçido,
 rregio e manso do es conplidero,
 (289, v. 161-166).

Une énumération des qualités du roi également déjà signalée (voir p. 89 ou 335, v. 3-8) se répète elle aussi à la dernière strophe du même poème :

... vençedor o vienaventurado,
 catolyco e noble, valiente, esforçado,
 (335, v. 92-93).

Même le Condestable a droit à un traitement de faveur similaire, puisque G. Martínez de Medina le qualifie de « ... muy noble eçelente, / seruidor de rreyes, muy enumerado, / leal e verdadero, ardyd, esforçado (335, v. 35-37).

Dans ces énumérations psalmodiques de qualités, un fait est à remarquer : deux types d'éléments s'y distinguent nettement. Premièrement, le poète présente les caractéristiques typiques du parfait chevalier : loyauté, bravoure, justice, foi, générosité, courtoisie, etc. Celles-ci concernent d'ailleurs plus spécifiquement don Fernando de Aragón dont le courage et la renommée militaire ne font aucun doute. La

plupart des éléments qui le concernent sont liés en série, unissant le plus souvent, au moyen de la conjonction *e*, deux ou trois qualités chevaleresques : « onrado e guarnido e rreal generoso, / ... sotil e manero, / omilde e benino, cortes e donoso, / franco e manso e muy amoroso, / (289, v. 49–56) ; graçia e donayre, ... / sabio e cortes gentil e conplido, » / etc. (289, v. 161–166).

Deuxièmement, le compositeur énumère en les accumulant et en les séparant uniquement par une (virgule) quelques qualités plus particulières de la vie et des mœurs courtoises. Celles-ci concernent plutôt l'Infant (par ex. : lyndo, graçioso, gentil, esmerado / ... / sabio, enbiso, dyscrepto, prudente, etc. (335, v. 5–7).

Ainsi il apparaît qu'un certain ordre a présidé à l'organisation de ces énumérations hyperboliques ; le fait de joindre les éléments en série ou de les accumuler frappait certainement l'imagination du lecteur ou de l'auditeur. En privilégiant certaines structures syntaxiques, le poète donne encore plus de force à son énoncé, accusant et renforçant de la sorte l'hyperbole. Le message fait d'autant plus image dans l'esprit du récepteur.

Un autre procédé utilisé fréquemment par le poète et que j'ai appelé structure d'opposition tend lui aussi à confirmer l'hyperbole en ceci qu'il amplifie ou augmente, diminue ou réduit en les opposant deux situations données. Si l'énumération ajoute à la louange du défunt et encore bien davantage à celle de son successeur ou bien grandit à souhait les effets néfastes de la mort, l'antithèse visera plutôt à intensifier la situation catastrophique dans laquelle se trouve le royaume afin de mieux faire ressortir le rôle « providentiel » ou « messianique » du futur roi, ainsi que le renversement « miraculeux » de cette situation.

Les strophes 4 et 5 du poème 35 constituent un premier exemple de l'utilisation de ce procédé. L'auteur y présente un contraste frappant entre la situation réelle, ou donnée comme telle, du royaume (lâcheté — envie — division — défaite) et une situation hypothétique souhaitable (courage — union — conquête).

Dans la composition 37, la mort du roi a pour pendant la naissance du Fils de Dieu, puisque les deux événements ont eu lieu à la même date, soit le 25 décembre :

Angora, señores, del Rey que de vyssio
fue marauilloso el su finamento,
pues fue en el dia de su nascimento
del Fijo de Dios que esta en parayssio,
(37, v. 57–60).

Ici, il est extrêmement intéressant de constater que le poète nous amène à cette antithèse mort/naissance au moyen d'un autre procédé formel : la gradation.

Le poème consiste en une énumération des personnages de la cour qui assistent «al finamiento del dicho Señor rey don Enrryque en Toledo». Chaque strophe est consacrée à un ou plusieurs personnages et le compositeur y décrit à tour de rôle leurs comportements. Dans un premier temps, le poète procède par progression décroissante, allant du plus important au plus négligeable. L'ordre est le suivant : le soleil et la lune, la reine, l'Infante, le Condestable, l'Almirante, Diego Lopes et Juan de Velasco, les nobles Maestres en l'Andalusia, la *grande cleresia* et finalement tous les autres seigneurs de Castille suivis des serviteurs de la cour. La mention finale du roi qui suit celle de ses serviteurs dans les deux dernières strophes sera d'autant plus frappante et l'effet produit par le parallélisme avec le Christ d'autant plus efficace.

Dans un deuxième temps, Baena décrit les agissements des participants dans l'ordre inverse, c'est-à-dire par progression croissante. Les actions/réactions vont du simple geste passif ou *marques du deuil* (symbole du respect) à la *parole* (voix — cri — pleurs) pour finalement se traduire en *actes violents*. Il n'est pas superflu de donner ici un schéma détaillé de cette progression comme présentée dans la composition de Baena.

2 ^e str.	→	Reine et servantes	 planiendo sus ojos cubra su rregaço vestidas con luto la tomen de braço lloren	} MARQUES DU DEUIL (passif)
3 ^e str.	→	{ Infante Condestable Almirante D. Lopes — Velasco	 bos perentoria gryto en son rasonable bos açessoria lloro perfeto bos espantable bos onorable	
4 ^e str.	→	Nobles Clergé	 llanto muy fuerte	
5 ^e str.	→	Autres seigneurs	 llorando muy fuerte se llamen cuytados mucha tristura	
6 ^e str.	→	Serviteurs	 grant llanto	
7 ^e str.	→	Tous	 poco consuelo cabellos e baruas lançar por el suelo alçando clamores los lloros e llantos traspasen el çielo	} ACTES (actif)

Trois temps, donc : 1. les marques du deuil ou l'expression plutôt passive de la douleur ; s'essuyer les yeux, se recouvrir le visage, revêtir le deuil ; 2. la parole ou l'expression orale du sentiment qui doit nous habiter : dire, crier, pleurer, pleurer plus fort, s'exclamer, faire parvenir sa plainte jusqu'au ciel ; 3. l'acte ou actualisation concrète du chagrin : s'arracher la barbe et les cheveux, se jeter par terre. Nous reconnaissons ici un lieu commun exploité dans les *planctus* des chansons de geste ²⁸. Il

28. E. Dubruck signale à propos de *La Chanson de Roland* que «The laments over Roland's end take considerable space in the epic. The expression of mental pain is direct and violent : the mourners tear at their hair and clothes, smite their face and breast, and Charlemagne himself is reported to have fainted more than once.» DUBRUCK, 1964, p. 39. Cf. ZUMTHOR, 1959, pp. 219-35 ; et 1963, p. 61-62.

faut également noter la progression ascendante dans la parole elle-même exprimée au niveau des substantifs (*bos — gryto — llanto — clamores — lloros e llantos*) et des qualificatifs (*perentoria — rasonable — perfeto — espantable — onorable — muy fuerte — grant*).

Si je me suis attardée à cette composition de Baena, c'est précisément parce qu'ici le poème au complet fait ressortir de façon toute spéciale l'antithèse finale (mort du roi / naissance du Christ) qui prend alors tout son poids... Il devient évident que le poète ne vise qu'à comparer le roi au Christ lui-même et à les mettre sur un pied d'égalité. La comparaison est on ne peut plus hyperbolique dans l'esprit du lecteur, le Christ étant le modèle supérieur et inégalable par excellence.

Les antithèses abondent dans le poème 289 de Páez de Ribera. On peut y lire à la 10^e strophe que « ... rreçibrán aquellos que ellos avían / antes perdido por fiera mudança / e sy cobrarán la su buen andança / que por sus pecados perdida tenían (v. 77-80). Par ailleurs, « los vienes perdidos tornaronse a ellos » (v. 104), « por yr bien a vno a çiento yr mal » (v. 114), « lo que fallasçe sera restaurado » (v. 117). Le motif de la rédemption contrebalance celui de la perte et de la souffrance (rredemçion / tribulaçion voir v. 124-126); la reine apparaît vêtue de noir, mais donne naissance à la lumière (« vestida de negro... / d'ella nasçio la lumbre en la tierra » v. 130 et 135); les *fijosdalgo* sont « tornados en breue a su estamiento » (v. 143-144).

Ici, l'effet de contraste vise à souligner les conditions désastreuses du royaume afin de faire ressortir l'esprit de libération et de rédemption qui habite le futur roi. La structure d'opposition est accentuée par l'utilisation du futur et de l'inversion. Le futur marque et prononce la différence entre une situation catastrophique réelle présente ou passée et une situation idéale à venir. Le poète va jusqu'à abaisser certains personnages du royaume « ffidalgos e nobles *muy poco valian*, / *ca eran del mundo cruel desechados* » (v. 73-74) pour donner plus de force à la louange (« e por este señor *serán rreseruados* » v. 75) et au rachat. L'inversion, par contre, renforce tour à tour chacune de ces situations, augmentant ou diminuant selon la nécessité les effets négatifs causés par la disparition du roi, toujours dans le but de redoubler le caractère bénéfique et justicier du successeur au trône.

Ainsi la première strophe de la composition 292 (« Serán souacadas las çavias dolientes » v. 1; « serán quebrantados con muy brauos dientes » v. 5; e peresçera su dura braueza, v. 3; e asy rreçibrán con justa rrazon v. 7, etc). Les inversions du genre abondent dans le poème, ainsi

que les effets de contraste déjà signalés en 289 : « claresa ... escureçida » v. 14 ; « alua lusiente / perdimiento » v. 16 ; « sera manso quien antes fue brauo » v. 19 ; « fablaran los que antes eran mudos » v. 51 ; « El fuego ençendido de muchas partidas / el agua suave agua ayna lo amansa » v. 57-58.

Dans ce cas spécifique, l'inversion et l'antithèse concourent à créer un climat d'inquiétude chez le récepteur du texte. Composé comme nous l'apprend la rubrique de Baena « quando andaba la diuision en el reyno ... por la muerte del rrey don Fernando de Aragon », le poème constitue de fait une longue énumération chaotique des malheurs qui règnent dans le pays. L'auteur utilise encore une fois le futur, ajoutant de la sorte une dimension apocalyptique au tableau synthétisé dans l'image finale d'abîme et de désespoir (« la pena abrira su grant cerramiento » v. 49). Encore une fois il y a gradation dans la dimension des désastres, mais cette fois la tension se relâche dans l'envoi, alors que le poète revient au présent et fait appel à la miséricorde divine.

Notons que les mêmes procédés se répètent dans les compositions 335 et 338 de G. Martínez de Medina. Cependant, ce qui est intéressant dans ces deux textes, c'est que d'une part, l'anaphore, qui exhorte à la joie tous les membres du royaume en 335, produit un effet de cumul accentué par l'appel répétitif à tous : España, pueblos, Ynfante, Don Sancho de Rojas, Condestable, Almirante, etc. Le poème se déroule comme une sorte de litanie. D'autre part, en 338, l'effet spécial est créé par l'impératif qui apparaît régulièrement au début des vers : 1^{re} str. : oyd — ved — mirad — catad ; 2^e str. : pensad — ved ; 3^e str. : judgad — catad ; 5^e str. : cata — aved este enxemplo — abrid bien las puertas de vuestra conçiencia — amad la justiçia, verdad e derecho ; 6^e str. : emendad en las vuestras vidas. L'impératif capte et saisit immédiatement l'attention de l'auditeur. C'est pourquoi le poète s'adresse d'abord aux sens avant d'en appeler à l'intelligence, au remords et finalement à la réparation. Il y a un effet de gradation certain qui vise à faire peur de la mort, obligeant le lecteur à prendre conscience de celle-ci et à changer de vie avant qu'il ne soit trop tard. Le poète termine d'ailleurs en menaçant ce dernier de « ... sienpre quedar / en las infernales penas infinidas » (v. 47-48).

En somme, l'énumération, l'antithèse, l'inversion, la gradation, etc., constituent autant de différentes techniques d'augmentation et de réduction qui ont pour effet de souligner le contenu « hyperbolique » des textes, voire d'ajouter plus de force à celui-ci. En effet, tous ces procédés

confirment l'hyperbole en ceci qu'ils amplifient et redoublent soit les vertus du successeur, soit les désastres, etc. Pourtant, empruntant les paroles de Paul Zumthor, bien qu'elles s'appliquent d'abord au discours des Grands Rhétoriciens :

... cette « ornementation » n'est pas conçue comme un plaquage, un revêtement superficiel. On la situe au centre du discours, qui s'articule sur elle, et dont elle constitue le plan de réalisation. D'où l'absence de tout « vraisemblable » autre que complètement textuel. Cause ou effet, l'hyperbole triomphe : pure fiction, engendrant une temporalité désidérale, autoréférant à des entités formelles, non inscriptibles comme telles dans une durée vécue, étrangères au « bon sens », prêtes à toutes les manipulations ironiques²⁹.

Précisément, tous ces effets de surplus, de cumul et de surenchère finissent par suggérer l'idée contraire, ce qui nous ramène à la définition de Fontanier, lorsqu'il dit que l'hyperbole nous amène à la vérité en fixant par ce qu'elle dit d'incroyable ce qu'il faut réellement croire (voir p. 87, note 22). Ainsi, l'effet produit, je le répète, renverse à maintes reprises l'intention hyperbolique du texte, d'où son caractère ironique, d'où transfert de sens. Cette ironie, fruit d'une certaine interprétation, rend le double sens du discours.

Les textes analysés présenteraient donc un caractère double, soit un élément proprement hyperbolique où un référent est posé (sens figuré) et un élément ironique où cette position est niée (sens propre)³⁰. Je considère ici, à la suite de Eric Gans, que « l'ironie n'est ... pas le contraire de l'hyperbole mais une *réponse* à celle-ci, car elle constate comme elle, mais dans une perspective différente, la distance entre l'énoncé et l'état objectif des choses »³¹.

D'une part, en indiquant le supplément, l'augmentation des vertus et des mérites du successeur, par exemple, le poète signale en fait le manque, ou le peu de mérite du personnage décédé. Le fait de louer le successeur plutôt que le défunt, alors que le poème est composé en l'honneur de ce dernier, est déjà ironique en soi. D'autre part, le lecteur finit par mettre en doute la qualité même du personnage auquel s'intéresse le poète. À force d'en ajouter, le poète sème le doute dans l'esprit du lecteur qui, à la fin, ne voit plus guère les fameuses « vertus » du personnage en question. Cela ne veut pas dire nécessairement que le

29. ZUMTHOR, 1978, p. 211.

30. GANS, 1975, p. 489.

31. *Ibid.*, p. 493.

poète cherche à tromper son lecteur au moyen de cette « ornementation » (hyperbole), mais plutôt à dissimuler et peut-être même à *dire* le contraire de ce qu'il pense ou de ce qu'il veut faire penser (ironie). Ainsi, en augmentant il dévalorise : « L'élément hyperbolique de louange personnelle (du prince ou de son substitut)..., en recouvre la surface entière et en dissimule sous l'éclat de cette lumière artificielle les structures profondes ³². »

Par contre, en augmentant la portée des désastres, loin de révéler la perte que constitue la mort du personnage important, le poète souligne les pauvres conditions dans lesquelles l'État a été laissé et l'agitation du règne. Il met ainsi encore une fois en doute la valeur du personnage, éclairant d'un nouveau jour son incapacité à gouverner efficacement. Comme le signale Pierre Kuentz dans son article « L'enjeu des rhétoriques » :

Le mot dit toujours plus que ce qu'il « veut » dire, autre chose que ce que celui qui le profère croit « vouloir dire ». Le malentendu se glisse dans le discours par ses marges ³³.

Ainsi, lorsque G. Martínez de Medina mentionne que les actes du fils égalent ceux « que su padre dexo por fasaña » (335, v. 24) et qu'il ajoute plus loin que grâce au fils « ha de ser aquesto acabado » (c'est-à-dire le désordre laissé par la reine et le roi lui-même avant elle), se glisse une certaine ironie en ce sens que la tâche du successeur ne serait pas si lourde si le règne du prédécesseur avait été si grand. Comme on le voit :

L'« effet » du contenu est hyperbolique, parce que promouvant le sens implicite de l'œuvre, mais en même temps, l'œuvre, en paraissant affirmer son contenu comme réel et son sens comme allant de soi, ne fait que souligner ironiquement l'irréalité qui correspond à l'infini éloignement de ce sens ³⁴.

Pour ne mentionner qu'un autre exemple, dans la composition 35, comme je l'ai dit auparavant, Baena cherche à inciter les Espagnols à la conquête (voir p. 91 ou 35, str. 4 et 5) au moyen d'une affirmation on ne peut plus hyperbolique où le poète déclare qu'ils pourraient dominer le monde entier s'ils le voulaient. Cependant, cette affirmation hyperbolique représente ironiquement le contrepois de l'état de fait réel déjà indiqué, à savoir que personne ne veut « pelear con moros, uençer o

32. ZUMTHOR, 1978, p. 56-57.

33. KUENTZ, 1975, p. 3.

34. GANS, 1975, p. 493.

morir » (35, v. 47). Comment, même en se réunissant, un groupe de soldats qui ne veulent pas se battre pourraient-ils conquérir le monde ?

L'hyperbole et la surcharge ne révéleraient que le manque, le vide, l'absence, puisque la louange excessive du successeur attire davantage l'attention sur la faiblesse du défunt, puisqu'un royaume « à sauver » n'est au fond qu'un royaume en ruines et mal gouverné, etc. Faire le panégyrique du défunt, c'est donc dire la mort, raconter « le mort » ou son successeur, écrire l'événement ou ses effets, la circonstance exceptionnelle, la louange, la surface, l'excès, la surcharge, le trop-plein ; mais c'est aussi et surtout parler, prononcer le non-dit, souligner l'absence, le vide. L'articulation hyperbole/ironie révèle jusqu'à un certain point le double processus de l'écriture : augmentation/dévalorisation, supplément/manque.

Le motif de la mort chez ces poètes du *Cancionero de Baena* dont je viens d'analyser quelques textes ne serait qu'un prétexte de plus, une circonstance de plus, qui permettrait cet interminable jeu des apparences qui se glissent tout comme le sens dans les mots, car « C'est parce qu'il y a du jeu dans les mots, du jeu dans la communication, que la rhétorique est possible. Ou plutôt, c'est parce qu'il y a ce jeu que la communication elle-même est possible. Il n'y a pas de discours sans rhétorique³⁵. » Jeu, déplacement, changement de sens qu'autorise l'hyperbole, d'autant plus inévitable que « el *tropus* comunica pues, a la palabra empleada trópicamente una nueva significación que el hablante expresa mediante su *voluntas* semántica y que el oyente reconoce... »³⁶. Il est certain que dans ces circonstances, la mort du souverain perd son sens « tragique », l'ironie conférant au texte une ouverture relative.

Cette duplicité de l'éloge qui signifie ce qu'il ne dit pas, par la manière même dont il s'exprime, est-elle intentionnelle de la part des poètes ? Représente-t-elle, jusqu'à un certain point, une timide dénonciation du système ? C'est possible, mais comment le savoir ? En tout cas, cette duplicité est *inscrite* dans un certain langage, qui est celui des poètes de cour. Dans une certaine mesure, sans doute sont-ils trahis par leur rhétorique.

35. KUENTZ, 1975, p. 13.

36. LAUSBERG, 1976, t. II, p. 57.

LA TOPIQUE DU MÉPRIS DU MONDE DANS LE *CANCIONERO*

Dans le chapitre précédent, j'ai cherché à montrer comment le poète utilisait les structures hyperboliques et antithétiques dans les panégyriques pour louer le défunt et saluer le rôle providentiel du successeur qui venait, ironiquement, renverser la situation. Dans ces poèmes, le motif de la mort du grand personnage constituait un prétexte pour dénoncer un état tragique de l'existence : la mort.

Cependant, les poètes du *Cancionero de Baena* se sont bien attardés sur ce « personnage » dans un autre contexte, soit celui des compositions plus ou moins longues « contra el mundo y sus vanas maneras ». C'est en effet autour de ce *topos*, le mépris du monde, que gravitent un ensemble de considérations sur la mort, représentées par une série de motifs, lieux communs passés de la littérature latine à la tradition¹. De fait, il ressort que les poètes du *Cancionero* ont exploité la topique du *contemptus mundi* dans le sens traditionnel, si on entend par tradition cet « univers de référence à la fois imaginaire et verbal, qui constituait le lieu commun de l'auteur et de l'auditeur. »².

1. CURTIUS, 1956, p. 117, 118, 261, 447 et 578. Cf. aussi MARTINEAU-GÉNIEYS, 1978, DUBRUCK, 1964; SALINAS, 1952, p. 80-95.

2. ZUMTHOR, 1972, p. 82. Cf. aussi une version abrégée de ces travaux parue auparavant, Potvin, 1986.

Ainsi la matérialisation de cette formule (*contemptus mundi*) apparaît constamment liée aux réflexions sur les derniers moments (*memento mori*) et la fuite du temps (*carpe diem*) suivies de plaintes sur la folie du siècle et la décadence des mœurs, lamentations ayant pour double corollaire la remémoration d'un âge idéal passé (*ubi sunt*) et la louange de Dieu. Quelquefois, mais rarement, le poète invite le lecteur à profiter et jouir du temps qui reste *hic et nunc* (*beatus ille*); le plus souvent, il exalte le mépris des biens terrestres et la nécessité de se consacrer à l'amour des choses divines (*contemptus mundi*). Et la boucle se referme : le mépris du monde recoupe tous les autres *topoi* en ce sens qu'il les appelle et les résume simultanément. En effet,

Le thème du mépris du monde est donc comme le bouillon de culture où sont contenus tous ces motifs et quelques autres encore. L'ordre, le moment, l'ampleur de leur manifestation peuvent varier selon des coordonnées concrètes et temporelles, mais cette manifestation n'obéit pas en soi à un développement linéaire qui suivrait les crêtes de la conscience historique. Quant à la vision très particulière de la nature et de la condition humaine qui s'exprime dans ce thème, elle est demeurée inchangée durant tout le moyen-âge, en tant que philosophie mortifère coextensive au christianisme³.

À la suite de ces remarques, la question qui se pose est de savoir quelle fonction la topique du mépris du monde remplit au niveau du texte : valeur descriptive et référentielle ? lien entre l'image et le social, la représentation et le vécu, le discours religieux et le discours politique ? Je tenterai de répondre à cette question en analysant les différentes images de la mort à travers lesquelles se réalise le discours sur le mépris du monde, et en examinant comment le discours religieux renvoie métaphoriquement au discours idéologique (du langage de *Fortuna* à celui de la chute).

À l'intérieur de mon *corpus*, 23 textes constituent de façon directe (parce que mentionné dans la rubrique) ou indirecte des plaintes sur la vanité de ce monde et par conséquent un appel au mépris de celui-ci. D'une part, 7 dits de circonstance (277, 278, 339, 351, 352, 338, 530), dont les cinq premiers furent composés lors de la chute d'un personnage important attaché à la cour et les deux derniers lors du décès d'un

3. Roy, 1979, p. 124-125.

noble⁴. Ici, l'événement donne l'occasion au poète de rappeler la fragilité et la futilité de toute gloire terrestre. D'autre part, quinze requêtes (289 bis, 298, 331, 332, 333, 336, 337, 340, 353, 356, 510, 515, 529, 531, 532, 535) qui tantôt traitent de « las mudanças de fortuna », tantôt de « trabajos e dolores », « males e pecados » de ce « mundo falleçedero », bref de visions de fin du monde tel que nous l'indique le tableau qui suit (cf. p. 106 et ss.). J'y donne le numéro des compositions étudiées dans le présent chapitre, l'auteur, la circonstance ou le sujet de la composition décrits dans la rubrique par Juan Alfonso de Baena, ainsi que les cas où le poème semble se réaliser sinon totalement, du moins en partie, autour de la figure allégorique de *Fortuna*. Fortune symbolise ici l'insécurité des temps et son examen se fera en fonction de la métaphore de la chute qu'elle renforce. C'est pourquoi je signale les compositions où le symbole de la chute est présent. Finalement, j'indique les principaux *topoi* autour desquels s'élabore le texte.

4. Le poème 338 (composé lors du décès de Diego Lopes et Juan de Velasco) a déjà été étudié au chapitre précédent. Je le reprends ici parce que son analyse d'un autre point de vue me paraît rentable dans le cadre du chapitre.

<i>Comp.</i>	<i>Rubrique</i>	<i>Auteur</i>	<i>Fortuna (rueda)</i>	<i>Chute (listes de chutes)</i>	<i>Lieux communs Images de la mort</i>
277	...quando echaron de la corte del rrey a Ynes de Torres su pryma	Lando	x	x	appel à la résignation
278	...quando echaron de la corte del rrey a Johan Alvares Ossoryo	Lando	x		mort/cruauté — injustice dénonciation
289 bis	– sy la fortuna es mudable – proçeso contra proueza – trabajos e dolores...en este mundo	P. de Ribera	x		mort égalitaire / injustice
298	quexo e querella a Dios (del mundo)	P. de Ribera			mort / exemple (menace)

331/ 533*	contra el mundo	D.M. de Medina ou S. Talavera	liste	vanité du monde mort / exemple (menace)
332	pregunta	G.M. de Medina	x	mort / menace — fin du monde ciel --- enfer
333	pregunta	G.M. de Medina		visions de fin du monde
336	– contemplançion de Dios – males e pecados del mundo	G.M. de Medina	liste	Corruption / louange de Dieu mort égalitaire / mort menace (enfer) appel à l'amendement des mœurs
337	glorias mundanas d'este mundo	G.M. de Medina	x	Vanité du monde (que pro...) mort/exemple — mort/menace (enfer)

<i>Comp.</i>	<i>Rubrique</i>	<i>Auteur</i>	<i>Fortuna (rueda)</i>	<i>Chute (listes de chutes)</i>	<i>Lieux communs // Images de la mort</i>
338	...quando murieron Diego Lopes e Juan de Velasco	G.M. de Medina	x	x	mort / exemple — mort/ menace (enfer) vanité du monde (que pro) / fluir del tiempo louange de Dieu / appel au repentir
339	...quando estaua en su priuança Juan Fortado de Mendoça mundo falleçedero...	G.M. de Medina (?)	x	liste	vanité du monde mort/fatalité, mort/châtiment — menace (enfer) appel au repentir
340	...sobre la justiçia e pleytos e de la gran vanidad d'este mundo	G.M. de Medina (?)	x	x	corruption mort/menace (enfer) appel à la vertu

351	...A Doña Leonor Lopes de Cordoua, quando salio de la priuança de la rreyna Dona Catalina	P. Patiño		x	
352	...contra la dicha Doña Leonor	P. Patiño	x		mort/peine
353	contra el mundo e sus tunbos	P. Patiño		x	
356	...quexandose todauia d'este mundo	P. Patiño	x		vanité du monde
510	...quexandose de la muerte e de sus dolores...	D. de Valencia			mort égalitaire — mort/cruauté
515	...rrequesta que toma contra el mundo	D. de Valencia	x		

<i>Comp.</i>	<i>Rubrique</i>	<i>Auteur</i>	<i>Fortuna (rueda)</i>	<i>Chute (listes de chutes)</i>	<i>Lieux communs // Images de la mort</i>
529	Pregunta	S. Talavera		x	vanité du monde mort/injustice ciel --- enfer louange de Dieu / appel à la résignation
530	...quando murio en Valladolid el honrrose e famoso cauallero Ruy Dias de Mendosa	S. Talavera		liste	mort/cruauté — mort / exemple (menace) <i>ubi sunt</i> recours à Dieu / appel au repentir
531	...al mundo e a sus vanas maneras	S. Talavera	x		vanité du monde louange de Dieu
532	...sobre el mundo a sus vanas maneras	S. Talavera			mort/menace (enfer)
535	...quando dexo el palacio e el veuir de la corte e tomo el abito	S. Talavera			vanité du monde

* Ce poème apparaît deux fois dans le *Cancionero*, mais attribué à des auteurs différents. Cf., à ce sujet, la note d'Azáceta à la comp. 331 (II, p. 730).

1. Le discours religieux : le mépris du monde pour le salut de l'âme

Quant aux biens de la terre, ces biens que nous possédons dans ce monde et qui doivent demeurer ici-bas, nous devons les mépriser, comme nous méprisons le monde⁵.

Considère, homme énervé, ou plutôt homme dévirlisé, ce que tu poursuis et sache que c'est poussière et cendre ce à quoi tu aspiras, enflammé par les torches de la luxure ; lorsque tu prends dans tes bras les membres d'une femme, contemple les vers, la sanie, l'insupportable puanteur qu'elle sera dans peu de temps, afin que la *représentation* de cette pourriture à venir te fasse prudemment mépriser les déguisements d'une beauté de théâtre⁶.

Un tel mépris comme forme de pensée se retrouve dans le jugement que l'on porte sur la mort. En effet, quel meilleur moyen d'éviter l'égarément de l'homme chrétien et de l'inciter à se détacher affectivement de ce monde contaminé par le péché, sinon à le fuir littéralement, que de lui rappeler constamment sa mortalité ? Ainsi, l'annonce du jugement dernier, l'énumération des signes précurseurs de la fin du monde et finalement, l'évocation de l'enfer visent essentiellement ce but, un constant appel à l'amendement des mœurs par le mépris du monde. L'exploitation de la formule s'est bel et bien faite dans le sens d'une apostrophe aux pécheurs, le discours sur le mépris du monde étant avant tout un discours religieux. Une longue polémique sur la doctrine du *contemptus mundi* que je ne reprendrai pas ici⁷ a bien montré comment l'expression elle-même, le culte du mot, ont servi les intérêts du christianisme, voire d'un christianisme profondément négatif et restrictif.

En ce sens, les positions de Robert Bultot nous semblent plus justes que celles de Jean Leclercq pour qui :

Avant d'être une fuite loin des hommes, la séparation est une recherche positive de Dieu. On ne fuit le monde que parce qu'il est dangereux pour qui veut se donner à Dieu seul : ... Aussi, dans la littérature monastique du moyen âge, ..., l'idée de *contemptus mundi* — d'un mépris, d'un dégoût du monde — est-elle moins fréquente que l'idée du désir de Dieu. Ce que l'on fuit, ce ne sont pas les

5. ALSZEGHY, 1964.

6. P. DAMIEN, *Apologeticus de contemptu saeculi*, in Bultot, 1963, p. 25.

7. Qu'il suffise de renvoyer à l'article de J.L. Bataillon et J.P. Jossua, 1967, p. 23-28. Une bibliographie pratiquement complète de la controverse s'y trouve. Cf. plus particulièrement les articles et livres de Bultot sur la question.

hommes, c'est le péché, ce sont les dangers qu'il fait courir à l'âme, et ce vers quoi l'on fuit, ce n'est point la solitude : c'est Dieu⁸.

Tout ceci est vrai en partie, mais de façon générale, et c'est ce que l'examen de nos textes révèle, le discours du *contemptus mundi* est beaucoup moins positif que ne le laisse entendre Leclercq. Il s'agit de poésie et non plus de sermons ou de littérature monastique certes, mais celle-ci n'en reflète pas moins une attitude collective devant la mort, d'autant plus lorsqu'elle se construit autour de « lieux communs » établis par une longue tradition. Plus que le désir de Dieu, la crainte de l'enfer semble motiver avant tout le chrétien et le poète dans son rejet du monde. Il y a ici tout un aspect répressif présent dans le discours religieux que Jean Leclercq ignore.

Cet aspect répressif est d'autant plus évident que le discours religieux inscrit dans les textes renvoie à un discours idéologique, comme je le montrerai plus loin. Il importe donc à l'interprétation des poèmes du *Cancionero de Baena* sur le mépris du monde de s'arrêter d'abord sur ce discours religieux, puisqu'il masque d'une certaine façon le discours officiel du pouvoir établi. Les textes étudiés s'enracinent dans des formes mentales et imaginaires du XV^e siècle et en ce sens reproduisent des schèmes de pensée traditionnels valorisés par la société de l'époque. Les gens qui se situent au haut de l'échelle sociale, les riches et les puissants d'alors, y ont vu une argumentation fort utile qui favorisait en tous points le respect de l'ordre et des ordres et qui condamnait d'avance toute tentative de renversement ou même de contestation du pouvoir. Le discours religieux sur le mépris du monde s'appuie sur la menace de l'enfer et la conscience de la mort, créant ainsi un climat de peur, d'angoisse et de résignation nécessaire à tout régime d'oppression qui gouverne. Mais que signifie, que représente et surtout comment ce discours religieux fonctionne-t-il dans les textes et comment s'opère le passage de l'imaginaire au social ?

Robert Bultot a signalé cinq acceptions diverses, parfois nettement séparées, parfois superposées, du terme mépriser :

1. « ne pas surfaire », ne pas survaloriser ou surévaluer le terrestre, ne pas choisir de préférence à Dieu (rejet du péché) ;
2. « ne pas rechercher, s'abstenir de, renoncer à » (renoncement sans dénégation) ;

8. LECLERCQ, 1964, p. 222-223.

3. déni de valeur sur un ou plusieurs plans (corps, sexualité, sciences, etc.), accompagné de dépréciation active et de rejet insultant ;
4. absence d'intérêt pour, d'attention à ; dédaigner, négliger, tenir pour rien, « ignorer » ;
5. de manière plus « technique », « entrer au monastère »⁹.

Dans tous les cas, sauf le dernier qui implique les autres, le sens de « mépriser » suppose une négation de valeur radicale, une réduction de l'homme ou de la chose « ignorée » au néant, à la non-existence.

Le *De Miseria humanae conditionis* d'Innocent III, texte qui a connu la vogue que l'on sait à son époque et a exercé une influence considérable à la fin du Moyen Âge, a synthétisé cette déploration générale de l'existence et la misère de la condition humaine, comme le souligne encore Bultot :

Le *contemptus mundi* s'inscrit en effet dans une vision très sombre de la vie sur terre, lieu d'exil et d'emprisonnement dans le corps, dont il est insensé de ne pas aspirer à être délivré au plus tôt. C'est cette vision que dépeint le *De miseria*, en particulier dans le premier livre¹⁰.

Bref, le regret d'être au monde, la dépréciation de la beauté humaine et des activités profanes, la condamnation systématique des créations de l'homme, le dénigrement des richesses, le développement de la vie humaine, autant de facettes de l'affirmation de la vanité des choses terrestres qui appellent l'évocation enthousiaste de la vie éternelle, et par conséquent, la mort. À ce propos, Conrado B. Almiñaque ajoute encore que « Esta manera de presentar la existencia en su forma más negativa, conlleva la idea de hacer al hombre apartarse de los placeres mundanales que sólo acarrearán perdición y orientarlo hacia una vida ejemplar, desinteresada de los tres enemigos del alma : mundo, demonio y carne y consecuente con las virtudes teologales y cardinales que le hagan merecer la vida eterna »¹¹.

9. Cf. BULTOT, 1978, p. 361-362, note 2.

10. BULTOT, 1961, p. 447.

11. ALMIÑAQUE, 1975, p. 17.

A. *Images de la mort*

Dans ces circonstances, la mort devrait apparaître comme un personnage libérateur et non comme une menace. Il n'en est rien. « Le moyen âge, remarque Siciliano, tout en montrant une foi inébranlable dans la vie d'outre-tombe et tout en prêchant la misère de cette vie, ne conçut jamais la mort comme une libération et comme une trêve aux maux et aux malheurs des hommes ¹². » Mort égalitaire plutôt qu'équitable, mort / châtement, mort / damnation, mort / fatalité, mort / exemple, mort / tromperie, mort / cruauté, etc., toutes ces images de la mort présentées dans les compositions étudiées confirment l'affirmation de Siciliano.

De tous les aspects terrifiants de la mort, seul le premier motif semble capable de soulager l'homme médiéval. Apparemment, il existe une certaine consolation dans le fait que bien que « en çierto ... as de morir » (339, v. 26), la mort touche tout le monde au moins, ou autrement dit, pour reprendre les vers de Páez de Ribera, « ... el pobre e el rico, que todo fallasçe / e todo el mundo por muerte peresçe » (289bis, v. 118-119). G. Martínez de Medina reprendra ce *topos* dans de nombreuses compositions dont voici deux exemples :

Yo espero a todos fasta la su fyn,
 porque conoscan mi grant señorio ;
 asy al flaco como al palaçin
 dy para saluarse equal aluedrio ;
 el muy poderoso por su poderio
 non sera tenido nin mas rreseruado
 que el pobresillo, sy fuere culpado,
 nin el mas letrado qu'el neçio sandio. (336, 49-56)

Asy como sueño e sonbrada luna ;
 los que visten oro e visten comuna,
 todos desnudos pasan por su suerte
 e non se escusan de resçibir muerte
 tambien el mançebo como nino en cuna (340, 188-192).

Dans son livre intitulé *Jorque Manrique and the Cult of Death in the cuatrocientos*, Anna Krause soulignait que « The vision of Death as a universal power, bringing young and old, rich and poor, alike to a common end, was another truism impressed vividly upon the minds of men during the *cuatrocientos*. Formulated by *Ecclesiastes*, it was

12. SICILIANO, 1967, p. 234-235.

reiterated incessantly by the moralists, and among them Seneca and Boethius, whose works were widely read during this period. For the popular imagination the most vivid portrayal of Death's omnipotence was in the dance-of-death poems, of which the Castilian *Danza de la muerte* is a late and noteworthy example¹³. »

« Yo só la muerte cierta a todas criaturas » ; ainsi débute la célèbre Danse Macabré espagnole de la fin du XV^e siècle. Le motif de la danse reprend l'image de la mort niveleuse qui fauche tout le monde sans pardon ni rémission. À titre d'exemple de ce motif inscrit dans les textes, je cite ici les vers de Diego de Valencia :

Dyme, Muerte, ¿por que fuerte
es a todos tu memoria ?

.....

Religiosos, muy hermosos,
papas, rreyes, enperadores,
soberuiosos, poderosos,
fijos d'algo, labradores
non son peores nin mejores
ante ty, nin mas graçiosos :
pecadores con dolores
van del mundo deseosos. (510, 1-2 et 17-24).

Le fait que tous doivent mourir ne change rien au sort qui attend le chrétien après sa mort : le jugement dernier. Au fond, l'image de la mort égalitaire est un levier d'apaisement qui ne parvient pas à effacer la cruauté et l'injustice qui se cachent derrière la réalité. Ainsi, pour nos poètes, la mort est tour à tour cruelle, injuste, trompeuse, punitive, expiatoire en quelque sorte, comme le prouvent ces quelques exemples choisis parmi tant d'autres :

que quando pensamos mas alto sobir
la muerte nos llama e fas conuertir
en poluo e ceniza (340, 62-64)

no ay

... mayor daño que muerte (352, 1-2).

muerte, postrera crueza (289 bis, 12)

Crueldat syn piedat

son falladas en tus salas ; (510, 25-26)

Por fenida de seguida

de ningunno non te dueles,

atreuida syn medida,

mas cruel que los crueles (510, 65-68)

13. KRAUSE, 1937, p. 106. Cf. à ce sujet SALINAS, 1947, p. 51-52.

peligra inoçente por grande ocassyon,
 e muere en su cama prouado ladron
 el malo ha buen fyn, el justo mal cabo. (529, 78-80)

qu'el tu alto poder fuerte
 porna en peligro e muerte
 al soberbio (298, 30-33).

Dans ces derniers vers de la composition 298, la mort apparaît comme la punition qui guette tout pécheur. Les listes de morts exemplaires ou de chutes de héros passés tirés de la mythologie et de l'histoire (sur lesquelles je reviendrai) renforcent ce motif de la mort / châtement. Par exemple, dans la composition 331, Diego Martínez de Medina donne des exemples célèbres de gens emportés par l'amour mondain. La liste est longue, introduite par la formule du *ubi sunt* : de Merlin à Jaon en passant par Aristote, les chevaliers de la Table Ronde, Didon, Enée, Achille, Pompée, Médée, etc. Si « Merlyn mostro a vna dueña atanto ssaber, / fasta que en la tumba le fiso auer ffyn » (331, 50-51), par contre, « En la grand demanda del Santo Greal, / assas caualleros e dueños morieron (57-61) ; « Dido... se echo de vna torre » (65-67), alors que par amour « prendio la muerte Archiles » (v. 75). Le poète suggère que, parce que mondain, l'amour est coupable et peut même entraîner la mort de celui qui s'y abandonne.

Gonzalo Martínez de Medina, à son tour, présente une liste beaucoup plus longue de grandes figures de l'histoire passée et présente tombées aux mains de l'ennemie (cf. 339). Leur mort rappelle de façon implicite leur faute ; le péché les a précipités dans une mort tragique et incertaine. Comme Anna Krause le souligne :

The interpretation of the *ubi sunt* in terms of contemporary life, which was Petrarch's contribution to the motif, becomes the essential element in its further evolution by Ayala and Spanish poets of the early fifteenth century. Unfolding, it bears the mark of fundamental social changes which were operating at this time, the supplanting of the feudal castle by the graceful Renaissance palace and that increasing luxury and gaiety of court life which flowered into pageantry under the Trastamaras. We shall term this new version the courtly *ubi sunt*¹⁴.

À l'instar de G. Martínez de Medina, Sánchez Talavera inclut des personnages contemporains dans sa liste de chutes des politiciens de la cour. Il convient de noter dans ces trois exemples (cf. aussi 336) le

14. *Ibid.*, p. 91.

rapprochement entre la mort tragique de ces personnages et leur conduite antérieure. La mort représente clairement un châtement auquel on n'échappe pas, mais de plus une menace en ce qui touche la vie après la mort. Exemples à garder sous les yeux (*Judgad en las muertes atan presuradas / que asy en prouiso vuestros ojos vieron* 338, 17-18), les listes de morts ou chutes exemplaires ne servent qu'à fomentier un climat de peur (*Vyste en el mundo omnes abundantes... / en poluo e çenisa del todo tornado* 337, v. 65 et 72).

Le propos religieux qui perce le discours sur le mépris du monde renvoie donc essentiellement à un contexte de menace et de peur. La mort, inévitable, place l'homme en face de son Créateur qui le jugera implacablement, comme le dit le poète :

quien morio en pecado o en yerro o maldad
 non vera la gloria de Dios excelente

 por ende, amigo, non seas turbado,
 ca segund obrares asy seras judgado
 o gloria o a pena, crea çiertamente (337, 43-48).

Si le chrétien ne modifie pas sa conduite coupable et corrompue, « ... bien çertificado, / te as de morir en llamas ardientes » (340, 223-224) car Dieu est « ... Aquel que todos espanta » (340, 201) et, comme le signale encore Sánchez Talavera :

Myrando aquel dia en que yo vere
 todas mis culpas delante el Señor...
 aquesto que digo vos dis el Salmista :
Tymor e tremor obtimeron me (532, 22-23, 27-28).

À ce sujet, Edelgard DuBruck remarquait : « The realization of the possible suddenness of death led to the spiritual necessity of a preparation for the end. In anticipation of the complete revaluation of value in the hours of death, the church, and especially the religious orders of the thirteenth century, preached the vanity of all that exists (quoting Ecclesiastes), and the necessity of early repentance¹⁵. » Le raisonnement des moralistes est élémentaire : puisque tous doivent mourir, seule la vie outre-tombe compte vraiment. Par conséquent, le monde terrestre n'est que pure vanité et doit être méprisé.

En résumé, dans son traitement de la mort le poète semble s'inscrire dans la ligne traditionnelle du discours des clercs. En donnant des

15. DUBRUCK, 1964, p. 61.

exemples de morts exemplaires dans le passé, d'une part ; en rappelant la menace de l'enfer, de l'autre, il participe de l'inconscient collectif d'une foule de chrétiens encore pris entre deux lieux. S'il dénonce l'injustice parfois (cf. 278 de Lando), il appelle à la résignation (277, 529 par ex.), mais surtout au repentir et au mépris des grandeurs et du monde la plupart du temps (cf. plus particulièrement 331, 336, 337, 338, 339, 340, 530). L'homme doit donc renoncer aux plaisirs mondains et préparer son âme pour le jugement final.

En ce sens, la mort représente une menace, parce qu'elle tient au bout du fil l'enfer et la damnation aux visions de fin du monde et à l'évocation des peines de l'enfer et de la terreur qui surviendra au jugement dernier (cf. 332, 333, 336, 337, 338, 340, 529, 532). « La mort, le jugement et l'enfer : ce sont là trois des quatre fins dernières dont l'évocation a pour but d'inspirer la répulsion pour le péché¹⁶. » Et qui n'est pas pécheur ? Et qui ne craint la justice divine ? Et qui peut éviter les foudres du destin ? Personne « pues sables de çierito que as de morir / ... / que tu non eres muy mas apurado, / nin mas discreto, nin mas esmerado / para la Fortuna poder rregistir (339, 26 et 30-32). Images de la mort synthétisées dans le symbole de la roue de fortune ; images / symboles qui renvoient donc au langage de la faute, au texte puisque :

... être symbole... c'est recueillir dans un nœud de présences une masse d'intentions significatives qui, avant de donner à penser, donnent à parler ; la *manifestation* symbolique comme *chose* est une matrice des significations symboliques comme paroles ; on n'a jamais fini de *dire* le ciel... ; c'est la même chose de dire le *ciel manifeste* le sacré et de dire qu'il *signifie* le très-haut, l'élevé et l'immense, le puissant et l'ordonné, le clairvoyant et le sage, le souverain, l'immuable ; la manifestation par la chose est comme la condensation d'un discours infini¹⁷,...

B. *Le cercle vicieux de Fortuna*

Fortuna, voilà la grande responsable qui « ... buelue la rrueda del mundo mudable » (277,2). Cruelle, imprévisible, incertaine, fatale, inévitable, injuste aussi, etc., comme la mort, *Fortuna* projette l'homme dans un espace circonscrit par deux pôles dont il ne peut s'échapper : le haut paradisiaque et le bas infernal, termes que j'emprunte à Bruno

16. ROY, 1979, p. 127.

17. RICŒUR, 1960, t. II, p. 18.

Roy¹⁸. Ciel ou enfer, pauvreté ou richesse, vice ou vertu, vie ou mort : entre ces dyades qui n'indiquent que le non-choix comme l'antithèse ne signale souvent que le trou entre les éléments qui s'opposent, l'homme se disperse, se perd, écartelé, en pleine confusion :

Ca non es vida la que beuimos
 porque biuiendo se viene llegando
 la muerte cruel, esquiua e quando
 pensamos beuir estonce morimos (530, 9-12).

Tirailé entre la vie et la mort, l'homme médiéval se balance dans ce monde bipolaire qui ne laisse entrevoir que les extrêmes ; le juste milieu n'existe guère pour lui, pas plus qu'il ne semble y avoir de troisième voie, ce que LeGoff, parlant des chefs de l'Église, commente en ces termes :

Le mépris du rustre et la haine du paganisme, leur incompréhension devant des comportements culturels exotiques vite baptisés superstitions les conduisent à prêcher une religion de la peur. Elle se tourne plus volontiers vers l'Enfer que vers des processus de mitigation des peines. Le feu purgatoire discrètement allumé par les Pères, en particulier par Augustin, va longtemps couvrir sous le boisseau sans trouver à s'enflammer dans ce monde d'insécurité, de luttes élémentaires éclairées par le feu plus puissant du jugement plus ou moins confondu avec l'éclat sinistre du feu de la géhenne¹⁹.

Les poèmes sur la vanité du monde dans le *Cancionero de Baena* se construisent autour d'antithèses qui confirment cet état de fait. Les textes s'élaborent autour de quatre types d'oppositions fondamentales qui éclairent d'un côté la condition sociale (pauvreté — richesse) et la conduite individuelle orientée soit vers le bien, soit vers le mal (vices — vertus) ; de l'autre, un monde présent, temporel, dominé par le jour ou la nuit (lumière — ténèbres), précurseur du destin de l'homme dans l'éternité (ciel — enfer).

Reprenant l'ensemble de ces structures d'opposition dans les 22 textes dont il est question dans le présent chapitre, j'obtiens le résultat suivant. En premier lieu, un ensemble d'éléments binaires (qui se répètent dans certains cas plus d'une fois) :

18. Bruno Roy écrit dans son article : « La courbe tracée par Innocent III ... s'inscrit entre un haut paradisiaque et un bas infernal ; le monde à mépriser est le lieu médian entre l'ordre initial et le désordre infernal c'est le lieu du désordre. » ROY, 1979, p. 128. Sur le Concept de *Fortuna*, cf. PATCH, 1970, p. 222 et ss., 1923 et 1927, p. 123 et ss. ; GREEN, 1969, II, p. 313-376. Sur le mépris du monde dans le *Cancionero de Baena*, cf. MENDOZA NEGRILLO, 1973, p. 253-259.

19. LEGOFF, 1981, p. 121.

<i>CONDITION SOCIALE</i>		<i>CONDUITE INDIVIDUELLE</i>	
<i>Pauvreté</i>	<i>Richesse</i>	<i>Vertus</i>	<i>Vices</i>
pobre	rico	bien	mal
pobre	potente	vyrtudes	pecados
triste pobreza	noble riqueza	buena ordenança	males
pobresillo	enperante	verdat	mentyra
desaenturado	alto estado	bondat	maldat
mendigantes	abondantes	caridat	auariçia
desnudos	visten oro e comuna	omildança	soberbia
flaco	poderoso	cosa ninguna	soberbia
neçio	letrado	fermoso	fea serpiente
ser sin	comienço de	buenas	dañinas
comienço	toda natura	benine	cruеле
ciego	... vista	dulçe	amargo
		lygero	cargo
		tierno	duro
<i>par extension :</i>			
pesares	placer		
pesar	folgura		
tristesia	plaser		

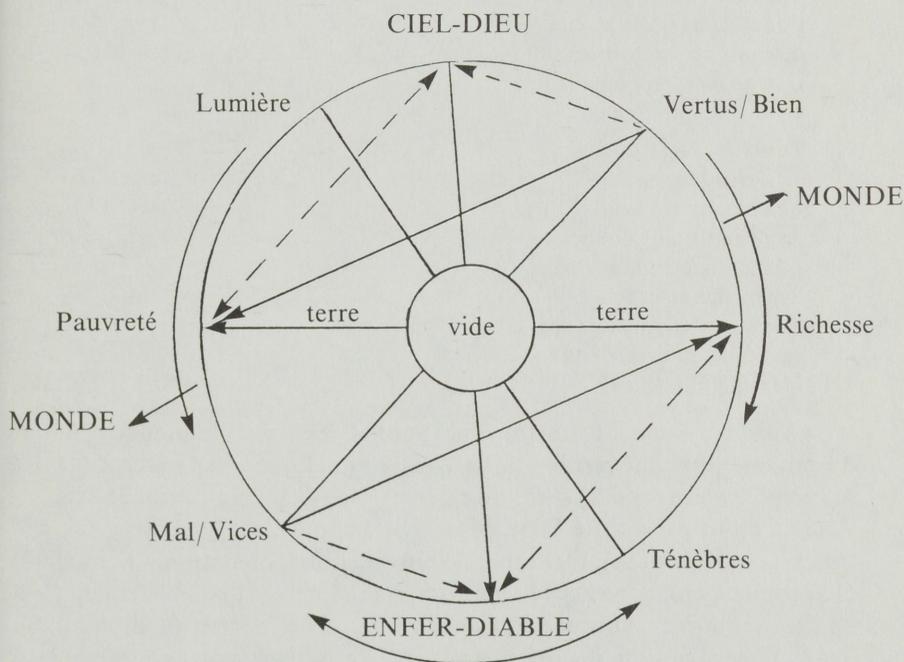
En ce qui concerne la condition ou l'état social, il faut noter que selon qu'il est pauvre ou riche, l'homme connaîtra la peine (*pesar*) ou la joie (*plaser*). De même certaines qualités qui généralement n'ont rien à voir avec la conduite morale de l'individu se retrouvent associées aux bons et aux mauvais comportements.

Par ailleurs, l'homme se situe tour à tour dans la lumière ou l'obscurité, selon le destin qui l'attend :

<i>MONDE TEMPOREL</i>		<i>ÉTERNITÉ (DESTIN)</i>	
<i>Lumière</i>	<i>Ténèbres</i>	<i>Ciel</i>	<i>Enfer</i>
lumbre	tinieras	Dios	diablo
claridad	nublos	parayso	infierno
sereno	escuresa	durable gloria	pena infernal
día esclarecer	noche escura	saluo	contenado
día serenado	grant nublado		
en medio del	fallesçe la lumbre		
día			

En schématisant la dimension binaire de ces éléments textuels, on remarque qu'ils peuvent facilement se cristalliser dans le motif iconographique de la roue de Fortune inscrit dans les textes mêmes.

Notre roue de Fortune présentera donc l'aspect suivant (cf. Tableau suivant) : un ensemble de rayons, en liant les structures d'opposition signalées, forment deux sphères (le haut paradisiaque et le bas infernal) représentées par deux triangles sur le schéma. Ceux-ci ne sont rattachés à la terre que par la ligne qui les unit au diamètre Pauvreté — Richesse, lequel renvoie à la condition sociale de l'individu. Au fond, cette ligne conditionne tout le reste.



En principe, la condition de l'homme pauvre ne peut que s'améliorer. Le pauvre peut certes s'enrichir, mais par contre, il risquerait gros, car ceux qui possèdent de grandes richesses « de perderlas son temerosos, / e son muchos d'ellos tristes, cryodosos, / mirando la fyn de todas las cosas » (529, 118-120), d'où la flèche dans les deux sens sur le rayon Pauvreté — Richesse. La pauvreté faisant figure de vertu et la richesse

de vice, le pauvre se situe plus près du ciel que le riche qui ne cesse de se rapprocher de l'enfer.

Entre ces deux sphères (le haut paradisiaque et le bas infernal) ou ces deux triangles se situe le monde corrompu : espace médian à dédaigner. L'homme, en tant que créature, participe au monde, mais ne lui appartient pas et doit le fuir, car celui-ci l'entraîne à sa perte. C'est ce qu'on peut lire dans les vers suivants de Diego de Valencia :

Porque veo que se mueue
la grant rrueda del palacio
muy apriesa syn espacio
et non fas curso qual deue,
por ende quien se atreue
a sequir por su fortuna,
non ay memoria ninguna,
a fase muy grant aleue.

Dose fases fase buelta
esta rrueda cadal dia,
e non çessa todauia
en peligros muy enbuelta ;
quando la clauija suelta
asy mueue su espera,
que quien mas merçet spera
esse falla mas rrebuelta
(515, 1-16).

Ainsi, la roue de Fortune ne permet bien qu'un mouvement descendant (du haut vers le bas, du ciel hypothétique vers l'enfer, de la lumière vers l'obscurité) dont on ne peut se dégager (la comp. 352 de Pérez Patiño représente la seule exception, puisque le poète y fait preuve d'un optimisme inusité). Tout se passe comme si la roue ébauchait un mouvement cyclique sans jamais l'achever complètement ; au lieu de tourner, la roue se balance sur sa partie inférieure, d'où les lignes brisées autour du cercle signalant ce mouvement « coupé » et descendant. En général, on ne remonte pas la pente. À ce propos, Bruno Roy souligne justement que :

Une roue tournée par la déesse Fortune entraîne quatre personnages dans un mouvement circulaire, ou plutôt un seul personnage dans les 4 phases du cycle du pouvoir : je règne, j'ai régné, je suis sans royaume, je régnerai. Cette image de la roue de Fortune a été utilisée par les moralistes médiévaux comme un outil de dissuasion à l'adresse de ceux qui tentaient orgueilleusement de s'élever ; les historiens y ont vu un schéma d'interprétation morale de l'histoire : de Boèce à

Boccacce et au-delà, l'histoire sera vue comme une série de chutes précédées par des ascensions. Le succès qu'a connu ce motif s'explique sans doute par son caractère faussement cyclique, qui laisse croire à la possibilité d'une lecture optimiste. Or l'essentiel du motif n'est pas dans la circularité, mais dans l'opposition entre le haut et le bas, et dans la chute de l'un en l'autre²⁰.

Plus que la roue qui fait tourner le monde, *Fortuna* est plutôt le personnage qui « met des bâtons dans les roues » constamment et fait dégringoler tous ceux qui se trouvent au sommet. Le mouvement négatif et destructeur se trouve réaffirmé dans la double action de Fortune. En effet, les textes le mentionnent clairement, Fortune a le pouvoir de : *dar-pedir*, (faire) *rreyr-llorar*, *ensalçar-destruyr*, *fer-desfer*, *sube-desçende*, *bajo subieron-alto cayeron*, *sobida-caida*, *alçar-abaxar*, *fase-desfase*, *puede fablar-mudo se fase*, etc. Ce que la nature a donné d'une main, *Fortuna* le retire de l'autre ; ce que l'homme a conquis, elle le détruit ; elle défait, reprend, abaisse.

Le *topos* de la décadence universelle renforce cette image. Le monde entier est corrompu. Gonzalo Martínez de Medina le dit dans les termes suivants :

Ya por dineros benden los perdones
que deuian ser dados por niento puro,
nin han dignidades los santos barones
nin por elecciones, aquesto vos juro,
saluo al que lieua el florin maduro
o cartas muy fuertes de soplicacion,
e tanto es el mal e la corrupcion,
que cada qual d'ellos se torna perjuro.
(340, 136-144)

Par ailleurs, les lamentations sur l'époque suggèrent le renversement de l'ordre naturel des choses. Curtius a indiqué que « Le cadre de l'*adynaton* antique sert donc à la critique de l'époque, aux lamentations de l'auteur. La série des *impossibilia* donne naissance au *topos* du monde renversé²¹. » Le motif de la corruption totale du monde trouve encore un écho dans les vers de G. Martínez de Medina tirées de la même composition, sorte de figuration du monde à l'envers :

20. ROY, 1979, p. 129.

21. CURTIUS, 1956, p. 118.

Non ay consejero nin son consejos,
 nin ay ordenança nin quien bien ordene,
 e todo es trebejo e pasa en trebejos
 despues que non es nin ay quien la pene ;
 el que es condepnado, por donde condene
 non puede pensar el mi pensamiento,
 e asi proçeden los fechos de viento,
 quien touiere tenga el mal que se tiene
 (340, 169-176).

Le *topos* de la déchéance et du désordre accentuent donc le rôle apparemment ambigu et incompréhensible de *Fortuna* qui « ... da a los rrudos grand atoridad / e fase a los sabios beuir en rrudesa ; / a los abundantes consiste en pobresa / a los mendigantes en grand abundança, / al flaco que quiere fas ferir de lança / e al muy valiente cometer vilesa. » (339, 19-24). L'homme ne se situe d'ailleurs pas vraiment au centre de cette roue, mais sur un axe qui passe par le moyeu, sorte de non-lieu habité par le vide. Cet axe semble le maintenir paradoxalement en orbite autour de la roue de Fortune. Selon les mouvements de cette dernière, à moins d'une attraction précise, il chute irrémédiablement dans ce vide, peut-être l'origine d'un troisième lieu encore mal défini. Voyelle écrit : « ... entre la stabilité du discours des clercs et la mutation de sensibilité qui se place quelque part au XV^e siècle, et qui pour la foule des chrétiens élargit l'effrayante perspective médiévale (« qu'on ne s'y trompe pas, il n'y a que deux lieux » écrivait déjà Saint-Augustin) en valorisant progressivement la possibilité d'une troisième voie, celle du rachat à terme, qui s'appelle le purgatoire, il y a distorsion manifeste, qui laisse place à une évolution de longue durée, avec ses temps de latence, et ses formes d'adaptation²². »

Le monde, ainsi divisé entre deux pôles, rattaché par autant de rayons à ce moyeu (cf. tableau, p. 121), tend vers le vide, s'associe en quelque sorte à lui, annulé par lui, constamment en voie de réduction. Le discours du mépris du monde contient en germes cette annihilation de l'homme et de l'univers. Non-lieu, non-être, non-existence, néant : notions supposément inexistantes au Moyen Âge, puisque l'homme se définit essentiellement en fonction de Dieu et du diable. Il n'en reste pas moins que nos poètes les ont perçues dans leur traitement du thème, peut-être inconsciemment, mais exprimant néanmoins une forme de désespoir et d'anxiété métaphysique. De toutes façons, les mouvements

22. VOYELLE, 1976, p. 123.

de *Fortuna*, imprévisibles comme la mort, n'autorisent que la lecture métaphorique de la chute, du moins dans les compositions sur la vanité du monde. Le poète le rappelle sans arrêt : « el que mas alto subiere / mas penara sy cayere » (353, 8-9), mise en garde dont il faut maintenant saisir la portée.

C. *Le symbole de la chute : la faute*

... le récit de la chute dans la Bible, ..., ne tire son sens que d'une expérience du péché qui est elle-même l'acquis de la piété juive. C'est donc la « confession des péchés » dans le culte, c'est l'appel prophétique pour « la justice et le droit », qui confèrent un soubassement du sens au mythe²³.

Le discours poétique sur le mépris du monde avait trouvé son arme la plus efficace dans la représentation de la mort, impitoyable, exemplaire, justicière, égalitaire. De plus, le poète a peint l'image de la mort niveleuse en reprenant le motif de la roue de Fortune. Mais le mouvement unilatéral de la roue que la lecture des textes suggère renforce le contenu religieux, discours de peur et de menace implicite dans les arguments utilisés par le poète devenu moralisateur pour la circonstance. Le cycle de Fortune ne permet que la chute, une chute dans le vide qui signale à la fois le néant et la faute. Car si le symbole de la chute renvoie à la faute, à la souillure et au péché originel, il rappelle d'une certaine façon le vide qui a précédé. C'est du moins l'interprétation que l'analyse des textes tend à révéler.

Dans un premier temps, donc, la faute ou *culpa* se dit dans le langage de la chute. Ainsi, ai-je répertorié un certain nombre d'emplois métaphoriques du terme (chute) qui l'indiquent : d'abord le verbe *caer* (qui apparaît 10 fois), l'adjectif *caydo* (3 fois) et le substantif *cayda* (5 fois) ; par la suite, quelques synonymes ou expressions utilisés dans un sens voisin : *fallesçer* (4 mentions), *falleçiade* (1), *desçender* (2), *peresçer* (6), *seran en el suelo* (1) et finalement, *abaxado* (1).

Le contexte dans lequel le vocabulaire de la chute revient ne laisse aucun doute sur les intentions de l'auteur. Il s'agit (un peu comme dans le discours sur la mort) d'une mise en garde et d'une menace qui guettent celui qui s'élève ou aspire à gravir les échelons du rang social ou de la condition économique. Il ne faut pas oublier que le poète s'adresse

23. RICŒUR, 1960, t. II, p. 14.

aux gens de la cour ; il leur rappelle sans cesse que la chute est proportionnelle à la position qu'ils occupent. La chute aura des conséquences d'autant plus désastreuses pour celui qui se trouve au sommet. On risque plus quand on tombe de plus haut. Les vers suivants, pris ici et là dans les textes, le montrent :

de mas alto cae quien mas se encarama (277, 8)

quien mas alto sube mas ha de decir (332, 3)

Otros muy muchos sobiendo diçieron,
segun que los traxo la alta Fortuna,
baxo sobieron e alto cayeron (339, 137-139)

que quando pensamos mas alto sobir,
la muerte nos llama... (340, 62-63)

quien mas alto sube mas ha de deçir ;
el que mas alcança mas cuenta ha de dar,
quien mas ha rriquesas mas deue partir (340, 66-68)

quanto mas auemos tenemos mas poco (340, 187)

El que mas alto subiere
mas penara sy cayere (353, 8-9)

que quanto mas alta es lo sobida
mas peligrosa sera la cayda (529, 133-134)

sy alguno se esfuerça su bien poco dura ;
lo alto e lo baxo esta peligroso (532, 10-11)

Les listes de chutes ou *caídas* (cf. 331, 336, 339, 530) ne servent qu'à renforcer le climat de peur ainsi créé. Anna Krause a pertinemment remarqué à ce propos que :

These *casos* of great figures of antiquity and the Middle Ages who suffered tragic reversals of fortune appeared very real to the men of fifteenth-century Spain, living as they did in a period of political unrest, civil warfare, and gross misuse of wealth and power. The work of Boccaccio (*De casibus virorum illustrium*) was a vivid confirmation of such outstanding events as the fall from power of Alvaro de Luna, favorite of John II, and the waning power of the latter's incompetent son, Henry IV. The theme of the *casos* or *caídas* became a recurrent literary motif, Fortune sharing power with death as the capricious ruler who undetermined man's earthly estate²⁴.

Dans un article sur G. Martínez de Medina pour qui « the list of falls is a favourite, indeed a characteristic pattern », Charles Fraker ajoutait que

24. KRAUSE, 1937, p. 92.

d'une part, les chutes rappellent au lecteur la vanité des biens de ce monde et l'égalité de tous devant la mort ; d'autre part, il signale que les chutes exemplaires représentent un instrument de critique politique. « The examples from the past are invoked simply to shed light on people and events of the present, on the rise and fall of such as Velasco and Estúñiga (cf. 338). Here, then, the parallel to the prophetic poems is most striking : both patterns, the exemplary fall, the prophetic style, are put at the service of a moral judgment on very particular and specific affairs of the nation ²⁵. »

Finalement, ce que ces listes de chutes suggèrent, c'est bien que « dans cette poussière, tout le monde se confond, se nivelle, disparaît à jamais. Le néant, voilà ce qui reste de la vie » ²⁶. Tombé, l'homme n'est plus rien ; déchu, il l'est depuis sa création et c'est encore le sort que Fortune semble lui réserver. L'histoire, passée et contemporaine, la mythologie antique et les références bibliques le lui prouvent.

Les formules répétitives du *ubi sunt* (*mira que fue, que pro les touo, que se fisieron, a do, por do*) remémorent un âge d'or passé, certes, mais éclairent davantage une situation de fait : où sont-ils ? que sont-ils devenus ? à quoi leur a servi leur prouesse ? La réponse conduit toujours au néant ou presque : leur existence semble ne les avoir menés nulle part, si ce n'est en enfer dans certains cas ; les richesses et les exploits ne leur ont rien apporté ; ils sont redevenus cendres et poussière, etc. Dans tous les cas, « ... l'idée d'une grandeur propre de l'homme, essentielle dans la pensée antique, fut éliminée au profit de la grandeur de Dieu, qui a pour corrélat le néant de l'homme ²⁷. » Réduction totale, petitesse et insignifiance de l'homme et de son œuvre que les textes confirment :

tu, onbre o cosa dormida (336, 45)

el que es fynido e torpe, menguado
gusano de tierra, de poco valer (337, 175-176)

Pues tu, gusanillo, criado a su mies,
sueno e viento, cosa corrompida,
¿ non vees tu seer quan poquillo es ? (339, 153-155)

25. FRAKER, 1966b, p. 92-93. Cf. aussi FRAKER, 1966a, p. 197-217 ; l'auteur traite dans cet article de l'importance des prophéties dans les compositions de Medina et de son penchant naturel pour la critique sociale des personnes et groupes au service de la paix publique. Cf. aussi FRADEJAS LEBRERO, 1957.

26. SICILIANO, 1967, p. 253.

27. BULTOT, 1972, p. 942.

Otrosi, cuytado ¿ non vees que es nada
 toda tu obra, potencias e artes, (339, 169-170)
 en poluo e çeniza ; ved en que fundamos (340, 64)
 pues, poluo, çenisa, gusano lodoso
 ¿ en que te trabajas, en que as pensado ?
 que quando aqui vees non val vn cornado,
 e es todo fecho corruto e danoso. (340, 205-208)
 ... tu, omne, podrido gusano, (529, 185).

L'homme se trouve déjà coupé de lui-même et de la représentation de sa propre mort. Chez nos poètes castillans, d'ailleurs, aucune prolifération du macabre. Dans tous nos textes, une seule allusion morbide à la décomposition du cadavre chez Sánchez Talavera (cf. 530, 41-58). La mort se voit ainsi reléguée dans la sphère de l'imaginaire et s'éloigne de l'homme. Un interdit se glisse comme une ombre sur la mort de l'homme, interdit que seule la *loi* est en mesure de lever dorénavant « por do cada vno a de ser judgado » (336, 63).

2. Le discours idéologique : la loi ou le lieu de la répression

... peut-on parler de l'évolution des attitudes humaines devant la mort sans se reporter à tout un système de références, qu'elles soient économiques, sociales, démographiques ou spirituelles, ou du domaine de l'idéologie ?

Pour nous, le problème des attitudes devant la mort tire son importance de la place essentielle et privilégiée qu'il tient dans le jeu entre les facteurs infrastructuraux — mode de production — et les superstructures idéologiques. Place essentielle parce que le problème est de taille : la mort reste une donnée constante de l'histoire humaine, de toute histoire individuelle ou collective²⁸.

Comme par ricochet, la symbolique de la chute renvoie métaphoriquement de la faute première au jugement dernier. La chute indique une coupure entre deux temps, un avant et un après, que seuls le *juysio* et la *sentencia* peuvent résoudre : « La chute est à la fois chute de l'homme et chute de la "loi" ; comme dit Saint-Paul : "Le commandement qui devait me donner la vie m'a conduit au péché". » Ainsi donc, la chute est-elle une césure à travers toute l'humanité de l'homme : tout — sexualité et mort, travail et civilisation, culture et éthique — relève à la fois d'une

28. VOYELLE, 1976, p. 129 et 130.

nature originaire perdue et pourtant sous-jacente, et d'un mal qui, pour être radical, n'en est pas moins contingent²⁹.

Significativement, nos poètes privilégient le langage de la « loi » ou du « droit ». Faute implique condamnation ou rémission; tout un appareil judiciaire sera mis sur pied pour permettre le procès des coupables. Le vocabulaire de la faute appelle le langage de la loi. Bien que les termes *culpa* et *faltas* n'apparaissent qu'une fois, par contre les sèmes *justicia*, *jusio*, *pleyto* et *sentencia* dominant (13, 4, 5 et 4 mentions respectivement); par ailleurs, on retrouve les mots suivants : *juez* (1), *judgar* (1), *jurar* (1), *perjuro* (1), *castigar* (1), *condenar* (1), *justo* (2), *rreto* (1), *saluo* (1), *perdonado* (1), *condenado* (4), *judgado* (1), *injusto* (1).

Curieusement, dans la composition 340, G. Martínez de Medina dirige des attaques acerbes contre les hommes de loi eux-mêmes (*alcalles*, *notarios*, *aydores*, *doctores*, *abogado*, *escrivanos*, *recabdadores*). Il leur reproche de ne pas travailler suffisamment à leurs causes, retardant sans arrêt la mise en application des lois du royaume, compromettant de la sorte l'ordre du régime.

Un transfert s'opère ici. Le poète ne parle plus au nom de Dieu : le discours religieux qui domine le texte se transforme en discours idéologique au service d'un pouvoir établi. Est-il nécessaire de rappeler que nos poètes servent avant tout les intérêts du Prince et de la cour ? Craindre la justice de Dieu signifie pratiquer la justice sur terre, mais aussi et surtout respecter la *loi* prescrite par les justiciers du pouvoir.

On a d'abord inculqué à l'homme la peur de la mort et de l'enfer au nom du salut éternel et de la vie dans l'au-delà ; on brandit dorénavant la bannière de la justice afin d'exercer un meilleur contrôle du pouvoir. L'argument de la fragilité des biens de ce monde et de la brièveté de cette existence ainsi que la menace de la mort et du Jugement dernier sont utilisés en dernier ressort pour combattre l'amour du pouvoir et des richesses. C'est encore G. Martínez de Medina qui le formulera le mieux :

Mira que fue de los que inperaron
 en esta presente e gloria mundana
 mira que fue de los que alcançaron
 auer la fortuna asy como hermana ;
 así como sueño e cosa muy vana

29. RICŒUR, 1960, t. II, p. 234-235.

paso el rroçio de su vana gloria,
 e de todo elle non finca memoria
 que para sus almas pudiese ser sana (336, 97-104).

Huizinga a noté que « la cupidité est le péché dominant de cette époque où les conditions du pouvoir ont été modifiées par la circulation de l'argent »³⁰. L'avarice est le pire des vices. Aussi le discours sur le mépris du monde s'adresse-t-il en premier lieu aux riches et aux puissants, en second lieu aux autres qui cherchent à s'enrichir, car : « Monter, s'élever, aller plus haut, voilà l'aiguillon de la vie spirituelle et morale tandis que la norme sociale est de demeurer à sa place, là où Dieu vous a mis sur terre, sans ambitionner d'échapper à sa condition et en prenant garde de ne pas s'abaisser, de ne pas déchoir³¹. »

Ne pas songer à dépasser sa condition, réprimer tout instinct de violence et de rébellion : discours de résignation, de renoncement, d'obéissance. Jean Baudrillard a particulièrement bien saisi le rapport entre domination politique et contrôle de la mort dans ses propos tirés de son ouvrage intitulé *L'échange symbolique et la mort* :

L'émergence de la survie peut donc s'analyser comme l'opération fondamentale de naissance du pouvoir. Non seulement parce que ce dispositif va permettre l'exigence du sacrifice de cette vie-ci et le chantage à la récompense dans l'autre — toute la stratégie des castes de prêtres — mais plus profondément par la mise en place d'un *interdit de la mort* : le pouvoir.

Briser l'union des morts et des vivants, briser l'échange de la vie et de la mort, désintriquer la vie de la mort, et frapper la mort et les morts d'interdit, c'est là le tout premier point d'émergence du contrôle social³².

Dans cette fin du XIV^e siècle castillan autant que dans le XV^e, les rapports de force se modifient considérablement. Nous l'avons vu dans notre introduction, le pouvoir absolu s'installe et en même temps la répression avec tous ses raffinements. L'instabilité et l'insécurité des temps favorisent la venue des Rois catholiques ; parallèlement, l'Inquisition établit de plus en plus fermement ses bases, ainsi qu'un contrôle social terrifiant. Le pouvoir en place a désormais pouvoir de mort sur les citoyens.

30. HUIZINGA, 1977, p. 35.

31. LEGOFF, 1981, p. 11.

32. BAUDRILLARD, 1976, p. 200.

3. La fuite dans le texte : l'écriture à vide

Que signifie la mort dans un tel contexte ? Que signifie l'écriture dans un tel cadre ? Posée pour être niée, l'existence humaine ne mène à rien. De même, l'écriture ne se donne à lire que pour dire qu'elle ne peut être. Manifestation poétique du *contemptus mundi* qui s'exprime chez celui qui compose des vers par une fuite obligatoire dans le texte. Il en résulte un poète enfermé dans le texte, sans emprise sur le monde, incapable d'échapper à sa condition à laquelle il ne devrait d'ailleurs même pas songer. Le cercle vicieux de *Fortuna* devient le poème clos, fermé sur lui-même comme dans la composition de Lando dans laquelle l'auteur ramène le lecteur au début dans les derniers vers :

Pues que fortuna sus rrayos inflama
 e buelue la rrueda del mundo mudable

 assy que la espera non pueda rrodar,
 çessando las cossas en su duración :
 e pongo tal orden en tu condiçion
 que nunca los omnes te puedan rrectar
 (277, v. 1-2 et 37-40).

En pleine période de troubles et d'inflation économique, victime des chutes précipitées de ses protecteurs, le poète ne peut que poser son écriture pour la nier aussitôt parfois. Frappé de tous les interdits que suppose sa position souvent fort précaire à la cour, voilà sa seule puissance.

En même temps que s'opèrent tous ces glissements de pouvoir et que la monnaie fluctue, tout se passe comme si le signe connaissait lui aussi un certain flottement. Sans référent, le signifiant se trouve débarrassé du signifié. Le mot se voit coupé, vidé de son sens, d'autant plus que le discours poétique, dit de circonstance, se doit d'être officiellement univoque. La critique traditionnelle a beaucoup reproché à ces poètes d'avoir composé une poésie vide de contenu et superficielle. Encore une fois, c'était oublier la condition du poète, condition que ce dernier cherche malgré tout à dépasser dans et par son travail du texte. Jusqu'à un certain point, il récupère ainsi la multiplicité et l'équivoque sémique dans le jeu. Le poème suivant de Diego de Valencia dans lequel l'auteur se rit de la mort en jouant sur les mots en fait foi :

Muerte, cates que non cates
 de mis fechos ora luego
 nin te ates en debates

comigo, yo te lo rruego ;
con tu fuego maguer juego
non ay tal que non desates,
pues non fuego como suelgo
rreçelando que me mates
(510, 33-40).

Temps de transition, le XV^e siècle nous donne des textes qui annoncent un monde où l'homme est dépossédé de sa mort. En effet, écrit Baudrillard, « La mort, la nôtre, est vraiment née au XVI^e siècle. Elle a perdu sa faux et son horloge, elle a perdu les Cavaliers de l'Apocalypse et les jeux grotesques et macabres du Moyen Âge. Tout ça, c'était encore du folklore et de la fête, par où la mort s'échangeait encore, certes pas avec l'"efficacité symbolique" des primitifs, mais du moins comme phantasme *collectif* au fronton des cathédrales ou dans les jeux partagés de l'enfer. On peut dire : tant qu'il y a de l'enfer, il y a du plaisir. Sa disparition dans l'imaginaire n'est que le signe de son intériorisation psychologique, quand la mort cesse d'être la grande faucheuse pour devenir l'angoisse de mort. Sur cet enfer psychologique, d'autres générations de prêtres et de sorciers vont grandir, plus subtils et plus scientifiques³³. » Cependant, ou en raison de cela peut-être, les textes de nos poètes gardent encore un peu de cet esprit de folklore et de fête ; instruments d'un appareil répressif et partiellement conscients de l'être, nos poètes tenteront de récupérer des bribes de ce grotesque carnavalesque libérateur dans des débats virulents et savoureux qui feront l'objet du prochain chapitre.

33. *Ibid.*, p. 224.

5

LE CARNAVAL DES POÈTES : LES DÉBATS POÉTIQUES DU *CANCIONERO*

Les débats et autres genres dialogués sont très anciens dans la tradition occidentale ; ils remontent à l'Antiquité et toute la pratique scolaire médiévale, y compris les parodies innombrables auxquelles elle a donné lieu, témoigne encore de leur popularité¹. Les débats poétiques ou jeux de questions et réponses constituent d'ailleurs un mode d'expression particulièrement prisé à la cour de Juan II de Castille. La grande place que Baena leur a réservée dans son *Cancionero* le confirme. Dans son ouvrage intitulé *Poesía dialogada medieval (La «pregunta» en el «Cancionero» de Baena)*, José Labrador Herraiz en compte 153 sur un total de 588 compositions, soit le quart du recueil. Selon lui, le groupe le plus important est celui de ce qu'il appelle la *pregunta tensonada* ou débat à contenu libre car « Los poetas del siglo XV, que pretendían liberar la poesía de los viejos moldes formales, usan con predilección este tipo de pregunta debido a que su libertad les convenía para desarrollar su pensamiento filosófico que de otra manera se hubiera perdido en complicadas fórmulas retóricas »².

Ces débats sont donc des échanges de *preguntas* et *respuestas* sur les sujets les plus divers. À la suite d'une question sur un problème

1. Cf. JEANROY, 1925, ch. II, « Le débat », p. 47 et suiv., ; ZUMTHOR, 1973, rub. 73, 257 et 262.

2. LABRADOR HERRAIZ, 1974, p. 32.

précis adressée à un poète en particulier ou bien à l'ensemble des *trobadores*, une réponse est donnée. Si, dans bien des cas, cet échange se réduit à une seule question suivie d'une réponse unique, par contre, il débouche parfois sur une série d'interventions plus ou moins longues entre deux « rivaux » ou même entre plusieurs poètes. Il va de soi que les participants se devaient d'observer un certain nombre de règles techniques fixées par la tradition de la *Gaya Ciencia*.

Dans son livre sur *La poésie lyrique des troubadours*, Alfred Jeanroy consacrait un chapitre aux genres dialogués et signalait que les sirventés avaient donné lieu à des échanges, à une sorte de dialogue lié aux circonstances. Cependant, ajoutait-il :

Dans un grand nombre de pièces au contraire, ..., le dialogue s'engageait à la suite d'une entente entre les partenaires et constituait une sorte de jeu.

Parmi ces pièces, il y a lieu de distinguer les variétés suivantes :

a) La demande et la riposte, où l'attaque et la riposte occupent chacune une pièce entière ; ce sont donc deux sirventés juxtaposés, dont le second est calqué sur le premier ; il en reproduit la forme strophique et même ordinairement les rimes.

Parfois les 2 pièces sont réduites à un couplet ou deux, avec ou sans tornades. On leur donne alors le nom de *coblas*. Elles ne se distinguent donc du sirventés suivi de réponse que par leurs brèves dimensions et par le fait que la riposte est prévue et volontairement provoquée.

b) Les demandes et les réponses s'échangent de couplet à couplet ; ces couplets étant de forme identique, la part réservée à chaque interlocuteur est rigoureusement égale. Le nombre des couplets, toujours pair, est plus élevé dans les pièces les plus anciennes, calquées sur le « vers » et non sur la chanson. Il arrive souvent que dans les tornades il soit fait appel à un arbitrage³.

Le Gentil a précisément rapproché les questions et réponses des troubadours castillants des *sirventés juxtaposés* et des *coblas* des poètes du Midi, ces compositions s'étendant sur deux pièces différentes, mais conservant les mêmes rimes et le même rythme. Par ailleurs, il est certain que du point de vue thématique (lieux communs de l'amour courtois, argumentation morale, littéraire, politique, etc.), les formes espagnoles gardent le souvenir de la *tenson* en tant que pièces à discussion libre se réduisant souvent à un simple échange d'injures ;

3. JEANROY, 1934, p. 248-249 ; cf. aussi JEANROY, 1925, p. 45-51.

elles rappellent aussi les authentiques *jeux-partis* de par leur caractère dilemmatique et le recours fréquent à un arbitre⁴.

En effet, les débats poétiques castillans ou genre dialogués se rattachent, sans aucun doute, dans une large mesure, aux genres traditionnels français et provençaux. La critique a fort bien montré comment les formes provençales de la *tenso* et du *joc-partit* ou *partimen* se sont transmises par l'intermédiaire de la poésie galicienne, puis par celui de l'école catalane du *Consistorio de Barcelona*, qui a pour modèle celui de Toulouse. À ce sujet, Cummins ajoute :

When considering possible routes of transmission of Provençal influence of the debate-poetry in the *Cancioneros*, therefore, while bearing in mind the obvious line of development *via* Galician-Portuguese, one should not forget the possible importance of Catalan poetry as an auxiliary element. The themes of amatory casuistry, the method of posing the hypothetical dilemmas, and the appeals for judgement, all comparatively rare in the Galician *tençon*, are frequent in both the Catalan and Castilian debates. It seems probable that both Galician and Catalan, possibly with some direct Provençal and French influence, played a part in the introduction to Castille of the method of debate *por los consonantes*⁵.

Les premiers débats poétiques du XIII^e et du XIV^e siècle, influencés par la *tenso* provençale, reproduisent exactement les mêmes schèmes, soit le débat strophe contre strophe. Cependant, les poètes espagnols ont rompu avec la tradition ; Cummins considère que cette rupture, qui consiste dans l'échange de poèmes au complet au lieu de strophes alternées, s'est opérée spontanément dans la péninsule ibérique, ce que Le Gentil avait déjà soutenu⁶. En effet, les poètes de la Péninsule ont préféré au véritable dialogue en couplets alternés (soit une seule pièce dans laquelle chaque partenaire dispose d'un nombre égal de couplets et de tornades ou *fynidas*) un échange plus libre, moins rigoureux et par conséquent moins exigeant, de questions et réponses. « Pour échanger des critiques ou des injures plus ou moins générales, il n'était pas nécessaire de recourir au procédé des couplets alternés⁷. » Il a suffi aux rimeurs péninsulaires de juxtaposer deux pièces symétriques. Labrador Herraiz, de son côté, note trois autres différences. Selon lui, la *pregunta* castillane est plus qu'un jeu littéraire ou un divertissement amoureux (il

4. Cf. LE GENTIL, 1953, p. 461-482.

5. CUMMINS, 1965, p. 10-11.

6. *Ibid.*, p. 9 et 11 ; LE GENTIL, 1953, p. 467.

7. LE GENTIL, 1953, p. 465.

suppose donc que les formes provençales n'étaient que cela, ce qui reste à démontrer) ; la *pregunta* ne présente pas la rigueur technique caractéristique de la *tenson* française ; finalement, *tenson* et *jeu-parti* se confondent dans les formes espagnoles⁸.

Toujours est-il que, compte tenu des similitudes et des différences, il n'en reste pas moins que les poètes castillans ont fait des *preguntas* et des *respuestas* « un type de débat sinon entièrement original, du moins vraiment conforme à leurs goûts et à leurs aptitudes. Son succès vient de sa simplicité et du fait encore qu'il permettait de traiter les sujets les plus divers. Il convenait aussi bien aux joutes poétiques de Villasandino et de ses rivaux qu'aux discussions subtiles des casuistes de l'amour, aux frivoles subtilités des esprits ingénieux, aux graves préoccupations des moralistes »⁹.

1. Description des textes

Juan Alfonso de Baena « avait un faible pour ce genre, dans lequel il excellait »¹⁰. La majorité des débats inclus dans notre *corpus* sont des échanges auxquels il a lui-même participé, comme l'indique le tableau de la page 138 qui regroupe l'ensemble des compositions étudiées dans le présent chapitre. L'astérisque renvoie à des auteurs hors *corpus*. À l'exception de Villasandino, tous ces poètes furent éliminés précédemment lors de l'établissement du *corpus* (moins de cinq compositions). Ces textes sont retenus dans le présent chapitre parce qu'en premier lieu, ils permettent de cerner de plus près la poésie de Baena, mais aussi et surtout parce que leur analyse s'avère pertinente pour une certaine « redéfinition » du débat castillan à la fin du Moyen Âge.

Dans certains cas, il s'agit de véritables débats ; dans d'autres, plus qu'à des débats proprement dits, nous assistons à de simples échanges de compositions qui ne s'inscrivent pas nécessairement dans une suite logique sur un même thème. Cependant, par convention et pour une raison pratique, je conserve le terme « débat » pour l'ensemble de ces échanges libres qui constituent tout de même une unité formelle, sinon sémantique.

8. Cf. LABRADOR HERRAIZ, 1974, p. 24.

9. LE GENTIL, 1953, p. 474.

10. *Ibid.*, p. 474.

Un premier groupe de *preguntas* et *respuestas* ne sera pas retenu pour les fins du chapitre, simplement parce qu'il s'agit de compositions complètement isolées, n'appartenant à aucun « échange » particulier entre poètes. Ce sont les comp. suivantes : Baena, (81, 161, 180, 340) ; D.M. de Medina (329) ; D. de Valencia (118) ; Lope del Monte (117, 273) ; M. de Lando (253, 257, 269, 271, 272, 274, 275, 279, 280, 281, 283, 284). Bien que le dernier groupe de poèmes de Lando semble former un ensemble, il s'agit bien de *preguntas* isolées, adressées à différents poètes (Villasandino, Alfonso de Moraña, Cañizares, Fray Lope, G.F. de Jerena, G.M. de Medina) qui, en général, ne répondent même pas. Ces 19 compositions font partie de notre *corpus* original, mais leur analyse individuelle serait peu rentable dans notre examen des débats baenesques ; du point de vue formel ou sémantique, je ne peux les intégrer à aucun chapitre.

Par ailleurs, un deuxième groupe de compositions ne sera pas retenu ici : 1. sortes de mini-débats isolés (cf. 226-227, 243-244, 245-247 de Imperial, D. de Valencia, Villasandino et A. de la Monja) ; 2. *preguntas* ou *respuestas* seules (cf. 345, 347 et 350 de L. del Monte, 526 de Talavera, 527 de D. de Valencia et 548 de Imperial) ; 3. certaines questions ou réponses faisant partie d'un cycle (cf. 231-238, *cyclo de la estrella Diana* ; 517-525, *cyclo sobre la predestinación*) ; 4. finalement, trois débats narratifs (*processo*) de Páez de Ribera (288, 289 bis, 290) et un débat dit « fictif » de Talavera (538). Dans tous les cas, les poèmes de ce deuxième groupe seront étudiés dans les chapitres ultérieurs consacrés au discours allégorique et au conceptisme.

En donnant une brève description des textes qui nous intéressent, je constate tout de suite que le premier échange entre Baena et Lando (260-268) est un exemple de ce dernier type de débat « libre » auquel je me suis référée auparavant. Il s'agit en fait de 9 compositions. Une première question de Ferrán Manuel de Lando (en réalité une invitation à rimer dans le but de plaire au roi) est suivie d'une réponse de Baena. Par la suite, un autre dit de Lando (à propos d'un cheval, celui-là, donc sans lien avec ce qui précède) sera à son tour suivi d'une *requesta* du même auteur. Il s'adresse toujours à Baena, mais spécifie cette fois qu'il ne veut pas de réplique. L'échange s'achève sur une série de 2 *preguntas* et 2 *respuestas* (la première au sujet d'une dame ; la deuxième, une sorte de devinette sur la Vierge et la Trinité). Le tout se termine par une dernière « *pregunta general contra todos los trovadores del reino* » sur la fortune.

	Interlocuteurs	Num. des comp.	Sujets/Prétexte	Tot.		
I. <i>DÉBATS</i> de <i>BAENA</i>	A {	1. Lando	a. 260-268	Divers	9	
				b. 357-363	<i>Arte de trobar</i>	7
				c. 369-377	Amour courtois/ <i>Visita</i>	13
				- → 381		
			2. Guzmán	399-411	Volonté et raison	13
			3. Arana	a. 426-427 (+ 428)	<i>Arte de trobar</i>	3
	B {			b. 429-439	" "	11
				c. 440-446	Amour courtois	7
			1. Villas.*	364-368	<i>Arte</i>	5
			2. Vinuesa*	a. 382-389	"	8
				b. 390-393	"	5
			3. Toro*	394-398	"	5
B {		4. Cañizares*	412-416	Chevalerie/amour courtois	5	
		5. Mari- scales*	417-425	<i>Arte</i>	11	
		6. Quadros*	447-451	Amour	5	
II. <i>AUTRES</i>	A {	D.M. de Medina/ Lope del Monte	323-328	Vierge	6	
		B {	Diego de Valencia	473-476	<i>Fortuna et Natura</i>	4
	1. Villas.*		" "			
	2. Nicolás de Valencia		477-492	Vérité et mensonge Adultère — Vierge Casuistique amour.	16	
	C {	Sánchez Talavera/ Huete*	539-544	Amour/ Vengeance	6	

* Auteurs hors-corporis

Par contre, tous les autres échanges du premier groupe (I-A) constituent effectivement de véritables débats : ainsi, dans leur deuxième débat, Baena et Lando s'interpellent à tour de rôle sur la poésie (357-363), puis ils participent finalement à un troisième débat de casuistique amoureuse, à savoir, vaut-il mieux voir sa dame, mais ne jamais pouvoir lui adresser la parole que de lui parler sans être capable de la regarder (369-381). Ce dernier débat, tout à fait typique, présente une analogie frappante avec le *partimen* dilemmatique. Cummins le considère comme « the closest approximation to a *joc-partit* in alternatostanza form. This and other examples in the *Cancionero de Baena*, ajoute-t-il, show the full series of the posing of the alternatives, the selection by one poet of one, the defense by the other of the one remaining, and the subsequent exchanges in which each makes new points in his arguments »¹¹. Ce débat se termine d'ailleurs par une *sentencia* de Diego de Valencia en faveur de Ferrán Manuel. L'appel à un juge est caractéristique des *jeux-partis*, mais la différence est que dans les débats espagnols « the *sentencia* is given poetic form, and sums up the opposing arguments before giving a verdict »¹².

Le seul débat de Baena avec Juan de Guzmán (399-411) se situe lui aussi dans la tradition du *jeu-parti*. En disant que ce débat relativement long sur la volonté et la raison constitue de fait un véritable débat, il ne faut pas se leurrer. À ce propos, Cummins commente comme suit :

In one example, the theme is moral rather than erotic. This is a prolonged debate between Baena and Juan de Guzmán on the relative strength of will and reason. After thirteen poems the argument ends in a judgement by Martín Alfonso de Montemayor. This, however, is an isolated instance among a host of questions on the niceties of courtly behaviour and the nature of love. Many of these are little more than paraphrases of dilemmas already expressed and resolved two and three centuries earlier in the French and Provençal debates¹³.

Il n'y a toutefois pas lieu de conclure à la pauvreté d'imagination des poètes castillans comme le fait Cummins. Ce dernier oublie de replacer le débat poétique dans son contexte de fête textuelle. Le sujet n'importe guère : seul le discours compte. Discours qui tend à se refermer sur lui-même, à ne renvoyer qu'à lui-même. La question d'originalité ou

11. CUMMINS, 1965, p. 14.

12. CUMMINS, 1963, p. 313.

13. CUMMINS, 1965, p. 14.

d'imagination ne se pose donc même pas. Comme je tenterai de le montrer plus loin, le débat poétique est une fête verbale et l'échange entre Guzmán et le compilateur du recueil en est un magnifique exemple.

Finalement, je distingue trois unités dans les échanges entre Baena et Rodrigo de Arana : 1. une première composition de Baena (invitation à *trobar*) est suivie d'une réponse d'insultes de son adversaire (426-427) ; 2. dans un deuxième temps, un débat sur l'*arte de trobar* devra encore se terminer par l'intervention d'un juge (429-439) ; en dernier lieu, un petit débat sur la problématique de l'amour courtois (quel est le premier mot que l'on doit adresser à une dame) s'achève sur un échange libre dans le seul but de « dar las coplas » comme le dit Arana lui-même (440-446).

Le deuxième groupe de débats considéré ici (I-B) est formé d'échanges assez courts, sauf deux cas, entre Baena et un certain nombre de poètes, tous exclus du corpus. À l'exception des débats que Juan Alfonso mena avec Juan García de Vinuesa et les Mariscales, qui comprennent respectivement 13 et 11 poèmes, tous les autres débats regroupent un total de 5 compositions (*pregunta* ou *recuesta* suivie d'une *respuesta* qui précède à son tour une autre *replicación* ou un nouveau *rrequirimiento*).

De tous ces textes, seul le débat Baena/Quadros (447-451) présente un ton indiscutablement sérieux dont les deux poètes ne s'éloignent guère. Après avoir réclamé la protection de l'*Infante*, Baena interroge son équipier sur le lieu où se cachent ses amours ; la question amène une réponse de Quadros et une nouvelle riposte de Baena sur le même sujet.

L'échange entre Baena et Alvaro de Cañizares (412-416) offre un peu le même caractère, mais le ton apparemment sérieux ou louangeur qui domine au début s'estompe quelque peu vers la fin du débat pour faire place à un ton plus provocateur et certainement plus moqueur. Ici l'*escribano* du roi sollicite l'avis de son adversaire sur les vertus nécessaires de tout *fydalgo* (412-413) ; par la suite, il revient à la charge avec un « desir... en manera de rrequirimiento que le fasia que estouiere apercebido para le rresponder a otras preguntas » (414) ; finalement, Baena formule une dernière question, à savoir : « Qual genty l onbre farie mejor guisa, / quien su amiga touiere en camissa, / o toda desnuda en cuerpo muy lysa ? » (415, v. 17-19). Ce sur quoi Cañizares donnera une réponse visant à clore le débat. Se référant à ce dernier débat, Cummins souligne encore une fois le lien avec les débats français et la tradition du jeu-parti,

remarquant que « the sensual element typified in this example is never far below the surface in the outwardly courtly French debates »¹⁴.

Par contre, aucun des autres débats de Baena (avec Villasandino, Vinuesa, Toro et les Mariscales) ne débute sur une question particulière bien que le terme *pregunta* figure à maintes reprises dans les rubriques. Il s'agit bel et bien de purs échanges d'insultes et de grossièretés d'une part, et de jeux verbaux d'autre part. Dans ces cas, les poètes semblent utiliser la discussion sur l'*arte de trobar* uniquement comme toile de fond rendant ainsi l'argumentation réciproque sur l'habileté technique de l'adversaire un simple prétexte à rimer, à s'amuser, bref à vivre la *grant fiesta* selon l'expression même de Baena (447, v. 10). Ainsi, à propos de la composition 382 de Juan García de Vinuesa, Azáceta signale que « esta composición es una serie de *disparates trobados*, en que todo se sacrifica a la rima. Igual sucede en los poemas que siguen, hasta el núm. 389 »¹⁵.

Le dernier groupe de débats dans lesquels Baena n'est plus impliqué contraste nettement avec les échanges précédemment décrits en ceci qu'ils constituent de véritables discussions sérieuses qui s'inscrivent dans la veine des débats scolastiques de l'époque. Diego Martínez de Medina et Fray Lope del Monte échangent une série de compositions sur la Vierge (II A, 323-328), alors que Sánchez Talavera interroge Huete sur la vengeance et l'amour (II C, 539-544). Diego de Valencia, par contre, discourt librement tantôt avec Villasandino (473-476), tantôt avec Nicolás de Valencia sur les sujets les plus divers : *Fortuna* et *Natura*, le ciel, les couleurs¹⁶, la Vierge, la dame, etc.

Bien que fort populaires et numériquement considérables, les débats poétiques ont peu retenu l'attention de la critique. Labrador Herraiz remarque à ce sujet que :

Durante años, la poesía dialogada medieval no ha constituido motivo serio de estudio. Se le consideraba un mero artificio a través del cual el poeta pretendía demostrar su capacidad imaginativa por medio del excelente dominio de la técnica retórica, pero sin pretensiones artísticas definidas. Poesía lúdica escrita para agradar los gustos de los artesanos, que galardonaban al mejor « decidir » con premios y honores tanto materiales como simbólicos¹⁷.

14. *Ibid.*, p. 16. Sur la comp. 438 de Arana, cf. ALVAR, 1955.

15. AZÁCETA, 1966, cf. note à la composition 382, t. III, p. 836.

16. Sur la comp. 482 de Diego de Valencia, cf. GARCÍA BLANCO, 1950, p. 33-38.

17. LABRADOR HERRAIZ, 1974, p. 20. Sur la poésie dialoguée, cf. aussi la thèse de SCONZA CARPENTER, 1983.

La situation n'a guère changé. Dans un article intitulé « El diálogo en la poesía medieval » publié en 1949, Rafael Benítez Claros présente un survol ou une énumération très rapide, pratiquement inutile, des textes espagnols qui appartiennent au genre dialogué. À propos du *Cancionero de Baena*, il mentionne tout simplement que la collection fournit au lecteur « infinidad de ejemplos fehacientes de que el diálogo constituyó para sus poetas una vía usual en castellano, ... », tout ceci pour conclure cependant que la poésie religieuse « es acaso la única emocionante... »¹⁸ Encore une fois, les poètes sont jugés à partir d'une considération douteuse de leurs sentiments et de leur bonne foi plutôt que sur une analyse des textes.

2. Spectacle et jeu de société

Labrador Herraiz affirme que la poésie dialoguée est essentiellement une conversation entre un poète et son ou ses interlocuteurs¹⁹. Cependant, à la lumière des textes, le lecteur actuel se demande parfois s'il n'assiste pas à un dialogue de sourds, car plus d'une fois, le débat démarre avec une question laissée sans réponse par la suite ou se continue sur des réponses totalement à côté de la question. Les textes semblent dévier constamment de leur point initial. Aussi la conversation apparaît-elle sans cesse interrompue, ne se reprenant que pour s'arrêter à nouveau, chaque intervention formant le maillon d'une chaîne qui risque à tout moment de se briser, mais que l'on peut toujours resouder. La réponse ne satisfait d'ailleurs jamais totalement l'intervenant initial, justifiant de la sorte sa *replicación*, elle-même volontairement « provocatrice » des textes à venir.

Donc, bien que le fil de la conversation semble se maintenir, celle-ci n'en demeure pas moins révélatrice d'un discours brisé « réduit à une suite d'interrogations suspensives et de réponses laconiques » que « manifeste le propre de tout "débat", souvent occulté par la seule longueur des phrases : un chassé-croisé de questions et de répliques à tâtons dans l'obscurité d'une absence »²⁰.

Absence de l'interlocuteur ? Mais dans ce cas, qui parle ici ? En fait, le dialogue/débat, reflet d'une apparente discorde, ne met bien en jeu qu'une seule voix, celle du texte lui-même. Le débat/dispute n'oppose

18. R. BENÍTEZ CLAROS, 1949, p. 180-181.

19. LABRADOR HERRAIZ, 1974, p. 19.

20. ZUMTHOR, 1978, p. 185.

d'ailleurs pas véritablement deux auteurs ou deux voix émanant de deux « écoles » différentes. Il s'agit bien d'un jeu et nous croyons, tout comme Nelson W. Eddy, que « the "quarrel", — "debate" would be a better word, — was not between schools, but between professional rivals of the same school, nor was it unduly violent » ; le critique qualifie ces jeux de « verbal tilts between poets of similar tastes who were, on the whole, friendly »²¹. Encore là, c'est la même voix qui parle sous la plume de deux poètes distincts : un certain cri, modeste et retenu certes, mais bien vivant quand même, émanant d'une sorte de fête inventée pour les circonstances du moment.

Certaine univocité donc, certaine « fictivité » d'une conversation qui n'en instaure pas moins le texte en « jeu de société », pratique fort ancienne dont les *preguntas* et les *respuestas* ne sont que la reprise. Pour l'occasion, la cour se transforme en lieu théâtral, en « cour » fermée, enceinte enfermant le poète dans sa fonction, un peu comme le théâtre en rond dont nous a entretenus Rey-Flaud se refermait sur les acteurs et les spectateurs²². La cour devient ainsi la seule référence externe donnant au discours dialogué sa dimension de « jeu dramatique ».

D'une part, les nombreuses allusions à la présence du roi et des hauts dignitaires de la cour instituent ces derniers en auditeurs-spectateurs, lesquels deviendront assez rapidement pour les besoins de la cause locuteurs-acteurs, au moment où ils sont appelés à se prononcer sur les mérites des textes récités devant eux. D'autre part, la fonction ludique ou « festive » de ces débats poétiques est établie depuis fort longtemps. À ce sujet, Cummins a souligné que :

... it was the reign of Juan II of Castille which saw the pregunta and the respuesta form at its height as a royal amusement. Preguntas and respuestas were written elsewhere, and continued to be written long after the death of Juan II, but the later examples, such as those by Gómez Manrique's circle, are less closely involved with the life of monarch and court ; the organised competitive element becomes less pronounced, and the debate is a more private amusement for the participants themselves²³.

Le débat castillan (comme les genres analogues dans les autres langues romanes) représente en principe un spectacle mis en scène par

21. EDDY, 1936, p. 129.

22. ZUMTHOR, 1979, p. 85 ; REY-FLAUD, 1973.

23. CUMMINS, 1963, p. 309.

les poètes eux-mêmes pour le bon plaisir du roi et de la cour, comme l'indiquent les quelques vers suivants soulignés par nous :

Señor, alto rey de España
por vos dar plaser e viçio
 e faservos grant serviçio
 yo tome carga tamaña
 de entrar en tal montaña
 contra dos sabidores (357, v. 1-6)

Mande vuestra grant señoria
que pierdan melenconia
e tomen plasenteria (357, v. 26-28)
 atal qu'el Rrey alto lo tome por fiesta
 e rria del baque qu'el vno trompique (359, v. 19-20)

Señor tryunfante e muy soberano

por dar vos plaçeres a buen gasajado
 yo rrequeste ... (380, 9-12)

sy yo fago quanto puedo
 con mi lynda escriuania
porque rrya
 el muy alto Rey syn par
quanto quisyere tomar
alegria. (390, 67-72)

Señor alto, muy graçioso,
por tomar grant alegrança
 commo Rrey mucho fermoso
 contemplat mi ordenança (420, 10-13)

Pues al muy alto Rrey de Castilla

e quiere que tome plaser e folgura (421, 1 et 6)

Por ende, señor, deçid por mesura
 al gentyl Infante de grant fermosura,
sy quiere tomar plaser e folgura
 que sea padryno de nuestra grant fiesta (447, 17-20)

Bien sûr, les poètes se « disputent » également pour leur gloire personnelle et leur propre bien-être matériel. Des prix sont attribués lors de ces jeux/concours et plus d'une allusion à la renommée du gagnant laisse deviner l'intérêt des poètes participants. Toutefois, les passages précédemment cités montrent que la fonction de divertissement semble dominer ces joutes littéraires.

Ce ne sont là que quelques exemples, mais leur énumération complète serait superflue, puisque les auteurs répètent sensiblement la même chose d'un poème à l'autre. Signalons que ces déclarations abondent tout particulièrement dans les textes du premier groupe, soit les débats entre Baena et quelques-uns de ses compères, alors qu'ils sont à toute fin pratique absents du deuxième groupe constitué de débats qualifiés de sérieux et officiels. Dans ce dernier groupe de compositions, même cette notion de divertissement et de jeu s'efface au profit du discours didactique.

Mais, de toutes façons, qu'il fasse appel à un juge ou qu'il prenne simplement son auditeur à témoin, qu'il invoque sa protection ou qu'il souhaite son plaisir, le poète des débats fait constamment référence à son public. Cummins a suggéré les circonstances de composition et de présentation des débats en insistant sur le double caractère de ceux-ci, soit échange *écrit* souvent suivi de *récitation* devant une audience. Se référant aux débats entre Baena et Lando (369-375) ou Arana (429-435), il ajoute en ce sens que :

If we remember that the debates under consideration are intended essentially as a court amusement, it is not difficult to visualise possible combinations of the two types. It is likely, for instance, that poets would exchange poems in a written form over a period of time (by messenger in some cases), and then, when the debate could be considered complete, and of sufficient length to interest the King and courtiers, that the whole series would be presented orally in the court, and the judgement of the King sought at the end of it...

A second possible method, combining the two types of presentation, would be for the opening *pregunta* to be read out in the court by its author, and for the person challenged to note the rhymes (or be presented with a copy), and read his own reply at a later time, with a period of interested expectation from the audience between poems²⁴.

Cette opinion de Cummins, purement hypothétique, ignore tout du fonctionnement de l'oralité. Même pour des poèmes aussi élaborés que ceux-là, dans une civilisation à forte dominante orale, comme celle du Moyen Âge, l'improvisation n'est pas exclue. Je retiens de ces commentaires cependant, et surtout des textes eux-mêmes, qu'ils tendent à confirmer dans tous les cas la présentation orale des poèmes ; le récital, à son tour, nous renvoie à nouveau au spectacle, c'est-à-dire à la fête.

24. *Ibid.*, p. 318-319.

3. Fête et carnaval

Et lors me souvient du vers d'Horace : qu'est-ce, dit-il, qui empesche que celui qui rit ne die vérité ? Ainsi donc je suis venu d'un rien à un tout, comme en riant. Et de faicy, il est certain que les diverses accoutumances des hommes, et les diverses natures font que la vérité se doit enseigner par divers moyens : de sorte que non seulement elle peut estre receuë par demonstrations et graves autoritez, mais aussi sous la couverture de quelque facétie²⁵.

En tant que jeu de société ayant une fonction évidente de divertissement, les *preguntas* et *respuestas* de nos rimeurs castillans forment l'ensemble d'une production textuelle créée sous le prétexte du concours, du jeu, bref, de la fête. En ce sens, cette production est partie intégrante du discours gestuel et langagier de la fête et s'inscrit dans une tradition de respect et de régulation. Heers a fort bien montré comment la fête renforce et réaffirme les valeurs sociales en même temps que le pouvoir du roi. La poésie présentée sous le jour du jeu de société qui se tient à la cour participe donc évidemment d'un ordre et d'une culture officielles en tant que « rite de reconnaissance ».

Il semble bien que les débats mettant en scène Diego de Valencia, Sánchez Talavera, Lope del Monte et Diego Martínez de Medina appartiennent à ce type de discours officiel et respectueux des conventions éthiques et sociales de la cour. Par exemple, le débat sur la Vierge, à savoir si celle-ci a été exempte du péché originel ou non (323-328), constitue une dispute typique entre franciscains (Fray Lope) et dominicains (M. de Medina). Il s'agit d'une reprise des débats scolastiques de l'époque. Il en va de même pour les compositions 485 à 487 (Valencia / Nicolás). Ici, le poète tente de justifier l'adultère en fondant son raisonnement sur le fait que Jésus n'est pas né de l'union de Marie et de son époux. Évidemment, dans ces types de débats, le caractère sérieux dû à l'exploitation du thème de registre religieux se trouve accentué par un recours constant aux autorités comme saint Bernard, saint Augustin, saint Dominique, Jean Scot, saint Ambroise, saint Thomas, les Saintes Écritures, etc., sans négliger une argumentation philosophique et logique avec preuves à l'appui propre au développement du sujet. Les débats sur *fortuna* et *natura* (cf. 473-476 de D. de Valencia et Villasandino et 477-482 de D. de Valencia et N. de Valencia) présentent les mêmes

25. *Satires chrestiennes de la Cuisine papale*, Conrad BADIUS, MDLX, p. 3. ANONYME, 1560, Cité par BAKHTINE, 1970, p. 107.

caractéristiques. Par ailleurs, certains échanges sur un problème quelconque de la casuistique amoureuse (539–544 de Talavera et Huete ; 488–492 de Diego et Nicolás de Valencia) se tiennent dans le respect absolu des lois de la *fine amor*.

En principe, aucune parodie ne vient rompre l'uniformité de ton créée par les *topoi* familiers du genre comme louange excessive, formules de politesse usuelles, fausse humilité, etc., bien que, même là, des fissures se glissent dans le discours « sérieux » mettant à jour l'existence d'un langage « autre », fort différent du premier. C'est ainsi que dans le premier débat du deuxième groupe (324–328), la louange de Medina (323) fait rapidement place aux menaces de Lope (« sanar vos ha con xarope », 324, v. 5) et à l'insulte (« por ende con nesios muero / que fasense trouadores / e non son mas sabidores », 326, v. 13–15). Finalement, Martínez de Medina lui-même accuse son adversaire « de responder desonesto » (327, 15), ce à quoi Lope réplique en déclarant que « lo contenido / ... / non yase en sabe fundado » (328, 10–12).

Mais de façon générale, aucun rire, aucune colère (même feinte) n'anime ces textes qui contrastent nettement avec ceux de Baena, où l'écriture tend à déborder constamment le cadre structurel du débat (jeu de société « civilisé »), faisant éclater le poème de toutes parts et faisant ressortir par le fait même une certaine réduction de vocabulaire de ces débats que j'appelle sérieux. Notons qu'ici la recherche formelle se situe à un autre niveau, ce dont je reparlerai brièvement dans mon chapitre sur le conceptisme et la satire (chap. 8). Pour le moment, le seul intérêt de ces débats réside dans le contraste qu'ils représentent avec les textes de Baena. Le seul échange véritablement « sérieux » de ce dernier, dénué de tout grotesque comique et assez court d'ailleurs (cf. 447–451), ne permet pas de contredire les remarques qui suivent.

Les débats de Baena étudiés dans la dernière partie de ce chapitre montrent bien que si la fête (voir le texte écrit et déclamé pour la fête et l'amusement, collectionné par la suite pour le bon plaisir de sa Majesté) affirme les valeurs établies, elle les conteste également, car toutes fêtes ont leur part de carnaval. Je renvoie bien sûr à une certaine pratique textuelle de la fête telle que Bakhtine l'a saisie chez Rabelais et bien d'autres à sa suite. Dans un article intitulé « Carnaval et grande rhétorique », Paul Zumthor nous mettait en garde contre l'usage abusif du mot « carnaval » depuis la diffusion en Occident du livre de M. Bakhtine²⁶. Cependant, l'écriture des débats castillans à laquelle je

26. ZUMTHOR, 1979, p. 83.

me réfère constitue sans conteste, comme celle des Rhétoriciens, un geste carnavalesque qui, lui aussi, débordait largement le cadre de la cour. Bakhtine lui-même a classifié les genres de la rhétorique comique tels que débats, disputes, dialogues, etc., parmi les discours de type carnavalesque. Le discours carnavalesque, selon Bakhtine, est fondamentalement « dialogique », c'est-à-dire met en violent contraste deux discours contradictoires. C'est pourquoi les genres littéraires à alternance, comme les débats, en sont un vecteur privilégié²⁷.

Les débats de Baena appartiennent au langage carnavalesque en ce qu'ils participent de ce grotesque libérateur défini en ces termes par Bakhtine :

... le grotesque affranchit de toutes les formes de nécessité inhumaine qui imprègnent les idées dominantes sur le monde. Le grotesque jette bas cette nécessité qu'il définit comme relative et limitée. ... Le principe du rire et la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du temps et affranchissent la conscience, la pensée et l'imagination humaines qui deviennent disponibles pour de nouvelles possibilités²⁸.

Dans son chapitre sur la structure rhétorique des *preguntas* et des *respuestas*, Labrador Herraiz mentionne les divisions suivantes des *topoi* du genre : 1. formule de politesse ; 2. *captatio benevolentiae* ; 3. la *pregunta* elle-même ; 4. *insistencia*²⁹. Pas plus là que dans son chapitre ultérieur sur les thèmes, il ne dit mot de la grande part faite à l'insulte dans la majorité des poèmes, en tout cas dans tous les débats de Baena. Cependant, rien ne frappe plus le lecteur à prime abord que cette conjugaison ambivalente de la louange et de l'injure dans ces échanges et c'est ce qui leur donne leur premier aspect libérateur de fête carnavalesque et c'est aussi ce qui les éloigne le plus des débats didactiques « sérieux » dont j'ai parlé plus haut. L'insulte dans les débats est un caractère apparemment très répandu dans toutes les cultures populaires et carnavalesques. Il y en a de très nombreux exemples au Moyen Âge et jusque dans le folklore de plusieurs pays encore aujourd'hui. Par ce type de débat, les poètes de cour font pénétrer dans ce lieu les manifestations de la culture populaire.

27. BAKHTINE, 1970, p. 24.

28. *Ibid.*, p. 58.

29. LABRADOR HERRAIZ, 1974, chap. III, p. 49-76.

Si presque tous les tournois verbaux s'engagent sur des envols fort élogieux de l'adversaire, ils n'en contiennent pas moins un nombre considérable d'attaques virulentes contre ce même rival, offensives dont la « violence » relative (puisqu'elle se joue à grands rires entre amis d'une même troupe) augmente au fur et à mesure que se déroule le combat ou le débat. Là encore les textes dévient et tendent même à renverser la situation de départ sans jamais rien nier, puisque « Louanges et injures sont les deux faces de la même médaille. ... Les louanges ... sont ironiques et ambivalentes à la limite de l'injure : les louanges sont grosses d'injures, et il n'est guère possible de tracer une démarcation précise entre elles, de dire où commencent et où s'arrêtent les unes et les autres. De même pour les injures³⁰. »

Nous avons vu dans notre chapitre 3 sur les poèmes composés à l'occasion de la mort des grands du royaume comment la louange construite sur le mode hyperbolique révélait ironiquement le vide, l'absence. Le poète opérait de la sorte une transgression du décès et un certain renversement de la tristesse en joie, du passé en futur, du regret en espérance, etc. Ici, en passant des louanges démesurées aux imprécations non moins démesurées, le poète ne renverse rien mais accuse, affiche, de façon bouffonne, un débordement outrancier, une surabondance. La modestie initiale se mue tout aussi facilement et pour les mêmes raisons en pédanterie excessive. C'est sans gêne que Baena se déclare « cargado / de muchos dezires e artes graçiosas / e lyndas preguntas de altas fazañas », (379, 23-25) et qu'il avoue que « ...fablar con maestria / meludia / con donayre ssyngular / por el arte del rrymar / yo sabia » (390, 32-36).

En fait, la critique n'a le plus souvent vu dans ces « bouffonneries » verbales qu'un vulgaire jeu de société frivole et sans portée, plutôt obscène et grossier, sans comprendre que ce sont précisément ces éléments ou marques formelles qui les placent dans un contexte de formes carnavalesques propres à la cour.

Les principaux modes de réalisation du grotesque carnavalesque dans les débats baenesques sont : la bastonnade, les grossièretés, la mangeaille et certains motifs que je regroupe sous l'appellation quelque peu arbitraire de foire (le jeu, le bruit, l'âne, etc.). Selon Bakhtine, « Il existe un plan sur lequel les coups et les injures n'ont pas un caractère particulier et quotidien, mais sont des actes symboliques contre l'autorité

30. BAKHTINE, 1970, p. 167. Cf. aussi SCHOLBERG, 1971, p. 256-259.

suprême, contre le *roi*. Nous voulons parler du système des images de la fête populaire, représenté de la manière la plus parfaite par le carnaval... C'est sur ce plan que se rejoignent et se croisent la *cuisine* et la *bataille* avec les images du corps dépecé³¹. » Or, tous ces éléments se conjuguent dans les débats analysés ici, comme je tenterai de le démontrer.

A. *La bastonnade*

Le premier aspect de la bastonnade (mot que j'emprunte à Bakhtine et pris ici figurément) dans nos débats se situe au niveau de l'insulte verbale. Les poètes se traitent de tous les noms : tantôt Lando qualifie grossièrement Baena de *Don Susio* (362, 7), ce à quoi celui-ci répliquera en l'interpellant sous le nom de *Señor medio puto* (363, 8) et *don Brauo Elefante* (373, 5) ; Arana n'y va pas de main morte, puisqu'il se réfère à Baena sous les dénominatifs *don Bueso* (434, 14) et *don Fodido* (436, 17). À son tour, Baena l'appelle *deçiplo ynorante* (437, 9) et *porqueryso* (439, 3). L'insulte prend des proportions encore plus gigantesques alors que Baena et Villasandino échangent une série de *motes injuriosos* tous plus blessants les uns que les autres (*de viejo podrido* (364, 2), *vil borrico saputino, / torçino e relleno de vino e de ajos* (365, 1-2) à *nesçio flemon de toçino* (366, 1) et *susio mohino* (368, 5) et j'en passe). À maintes reprises, Baena s'adresse dans les mêmes termes à Vinuesa (*Don Syenpre* (387, 13), *don Nesçio* (392, 58) et *mangamaço* (392, 70) ainsi qu'à Toro (*vil reloquido, nesçio, merdoso, vil onbre astroso* (395, 26, 30, 41 et 43)). Bref, tout le monde se crie littéralement des noms dont la vulgarité varie d'un poème à l'autre. Déjà ces appellations contrastent avec le respect marqué pour l'adversaire au début de la querelle et donnent au débat une allure de fête ; fête pendant laquelle on abolit toute convention relative à la politesse et aux bonnes manières, semble-t-il. En se donnant ainsi toutes sortes de noms loufoques et obscènes, les poètes assument sans contredit leur rôle d'amuseurs et de « bouffons » du roi, mais en même temps ils démystifient et désacralisent jusqu'à un certain point leur fonction. D'une part, ils s'investissent d'un pouvoir en tant que rois de la fête (le *don* et *señor* précèdent presque toujours l'apostrophe) et d'un autre côté, ils se détrônent en donnant aux termes employés une connotation ridicule. Le sérieux des titres *don* et *señor* est immédiatement renversé par ce qui suit (*susio, puto, Bueso, Fodido, Nesçio*, etc.), créant ainsi un effet irrémédiablement comique.

31. *Ibid.*, p. 204.

Ces interpellations franches et familières amènent les multiples injures de toutes sortes qui portent sur l'*arte de trobar*. Dès la deuxième composition du premier échange entre Baena et Lando, le premier qualifie l'art du second de « arte borruna / de madera flaca, pobre, desdonada, muy salobre, ... » (261, 25-27) ; Lando, lui, juge les métaphores de Baena « guesas infladas / por figuras trasformadas » (263, 48-49) et son écriture de « torpe boca mas rrota que çesta » (362, 17). Par ailleurs, Baena n'hésite pas à dire à Guzmán que son art « va muy viçiossa / e non satisfase, nin es valyossa » (403, 17-18), que ses « consonantes que / non van por via ; / pues van todos ellos por algarauia » (407, 6-7), ce à quoi Guzmán ne peut que répliquer que « este consonante con pes de resyna / s'os pegue a la lengua, pues de maljesta / non sabeys trobar, ... » (408, 13-15).

L'échange entre Baena et Arana déborde également d'injures. Arana accuse Baena de « (corromper) toda cortesya » (427, 25-26), de « (hablar) con grant desmesura » (434, 17), de présenter des « argumentos anejos, talludos » (436, 1). Baena répond de son mieux en ajoutant que « mucho son flacos los vuestros escudos » (431, 1) et que « con omnes rremotos que son erejudos » (437, 1), mieux vaut ne pas perdre son temps. Cependant, il consacre encore assez volontiers quelques vers à la dispute consumant l'injure en déclarant que « tus consonantes non valent xeta, / ca segunt veo andar tu carreta / non suena cosa la su rredondura » (439, 18-20) et puis, que « vuestra arte non val vna pera, / nin quanto cogombros... » (442, 17-18). Résumant leur opinion, les poètes emploient à tour de rôle des diminutifs à consonance péjorative : *artessilla* (444, 8) et *letrilla* (445, 2).

En attaquant leur habileté réciproque à bien rimer ou *guardar los consonantes*, les poètes vivent le premier temps de leur fête et désarticulent alors d'une certaine façon leur propre discours. Premier lieu de la « destruction » ou de la « déconstruction », l'injure constitue le pilier sur lequel et autour duquel se bâtit le débat. Prétexte à l'élaboration du texte débattu en public, l'injure (louange inversée, rappelons-le) prend ainsi un sens positif et régénérateur.

Les débats que Juan Alfonso de Baena mena avec les autres poètes exclus du corpus (cf. I B) pullulent également d'exemples semblables à ceux que je viens de donner. J'en reparlerai plus loin, car le vocabulaire licencieux qui les caractérise m'oblige à les signaler dans le contexte des grossièretés.

S'injurier constitue un jeu, une joute verbale, une véritable compétition « sportive » où on se chamaille à qui mieux mieux. Querelle verbale qui débouche évidemment sur la bagarre et le contact corporel brutal, équivalents absolus des injures.

Le deuxième aspect de la bastonnade qui est le plus fréquent dans les textes est celui de la bataille. Celle-ci présente deux volets, soit la menace d'en venir aux mains, la mêlée, et le recours aux armes, la guerre. Les textes débordent de références aux coups de toutes sortes que le poète entend porter à son adversaire afin de faire « obra de armas valiente ». Les mentions de combats sont nombreuses et voici un répertoire du lexique relatif à la lutte dans l'ensemble des compositions étudiées :

I. *Éléments verbaux :*

- armar, açertar, amonestar, arrapar, amenasar ;
- (non) buscar pas, baldresar (azotar) ;
- caher (caher en lasa), castigar, çïerrar, çercenar ;
- desfleamar, dysparar, despelicar, desafyar, derrybar, desenlazar, desgarrar, descartar, disputer, desenfrenar, dar (dar pujeses, las varadas, con una tripa, mala fyesta, çipotado) ;
- ensogar, enpulgar, espantar, echar (en tierra), escapar ;
- facer (las cejas en filo, echar, tunbar, salir las tripas, sudar e rodar), fragar los dientes, ferir (de saeta) ;
- golpear, guardarse ;
- lançar ;
- mandar mal otoño, meter el demonio, molificar, mandar diçiplina, macear, morir ;
- picar, punçar, poner canpo, pelar, pegar, planter (so tierra) ;
- quiebrar costilla, quitar (todo) ;
- regañar, rrebatar, rrendirse, resistir, rrasgar ;
- salpicar, safumar la barua, sofysmar, sonar el cordouan, sangrar ;
- tyrar, tornear, tajar, trastajar, tornar ;
- usar de barretas ;
- yaser (tendida).

II. *Substantifs* :

<i>Coups</i> (et synonymes)	<i>Guerre</i> (relatif au combat / armement)
— baque	— arrayo de grant jasaran
— (a los) cabeçones	— batalla / batallante
— golpes	— capelinna
— palmatoria	— castygo
— palos	— caualleros
— pelmaso	— conquista
— reues	— encuentros
— saetas	— escuderos / escudos
— varados	— gazanas
	— guerrero
	— justa — tryunfo
	— obra de armas

III. *Qualificatifs* :

- fostigato
- rronpida (capellina)
- tendida
- tryunfantes
- vençido

Un rapide coup d'œil sur les éléments verbaux composés presque uniquement de verbes renvoyant à une action permet aussitôt d'établir un net parallélisme entre débat poétique et combat ou lutte. La majorité des verbes suggèrent que l'un des poètes donne ou reçoit des « coups de poings ». Bien que certains verbes n'impliquent pas directement un acte de violence, le contexte dans lequel ils apparaissent le suggère : de plus, des termes tels que *tryunfante* et *vençido* ou *conquista* et *castygo* (voir substantifs et qualificatifs) placent les adversaires dans des positions évidentes de *batallante* ou *guerrero*. Dans ces circonstances, il devient facile d'imaginer nos poètes s'en donnant à cœur joie, toujours au figuré, à coups de bâtons et de tripes dans les jambes et dans le ventre et à coups de pied au derrière.

Il ne fait pas de doute que les poètes sont bien armés pour le combat. Baena déclare allégrement que « de armas esta su maleta llena e guarnida » (437, 19-20) et il n'est pas le seul dans ce cas. Le mot *arma* lui-même revient quatre fois dans les textes et de fait, les poètes recourent à une vingtaine d'armes, dont voici l'énumération : *barretas*, *bexartes*, *cadena*, *daga*, *escofyna*, *escudos*, *espada* (2 mentions), *estortina*, *flecha*, *garlyto*, *lança* (3), *laso* (2), *navaja*, *navajones*, *palmatoria*, *palo*,

pauses, piedra, vara (2), verguetas. L'écriture du poète représente également une arme de poids dont il faut se méfier (*lengua de fiero, lengua de guadaña*) dans ces tournois verbaux symboliques.

Bakhtine dit de la bastonnade qu'elle « est aussi ambivalente que les grossièretés qui se muent en louanges. Dans le système des images de la fête populaire, la négation pure et abstraite n'existe pas. Les images visent à englober les deux pôles du devenir dans leur unité contradictoire. Le battu (ou tué) est paré ; la *bastonnade* est joyeuse ; elle débute et se termine au milieu des rires »³², sans doute au milieu des exclamations de la cour tout entière et des poètes qui participent à ces débats dits à tort « grossiers ».

B. *Les grossièretés*

Quant aux grossièretés qui ont donné lieu à tant de dénigrements de ces textes, elles sont de deux ordres. Elle se rattachent bien sûr aux injures mentionnées plus haut ; ce sont, d'une part, les obscénités et de l'autre, les plaisanteries scatologiques liées aux fonctions de ce que Bakhtine appelle le « bas corporel »³³.

Quelles qu'elles soient, les grossièretés verbales apparaissent toujours dans un contexte d'injures et celles-ci paraissent d'autant plus indécentes, lorsqu'elles concernent le sexe. L'obscénité est toujours allusive, dira Zumthor : « Au moyen de termes évocateurs, le poème renvoie à un contexte situationnel imaginaire³⁴. » Par exemple, dans le poème 362, Lando s'exprime comme suit :

Señor Juan Alfonso, pintor de taurique

 maguer vos andades aca por la villa
 a vuestra muger bien ay quien la nique
 que ella se flota debaxo del chazminique
 a muy fuertes golpes con los de la mesta
 por ende, sed cierto, ay a mi me lo enpresta
 que juegos le fa çiquesique.
 (362, 11-16)

32. *Ibid.*, p. 204.

33. Cf., à ce sujet, ROY, 1977. L'auteur y traite de la jonction des thèmes scatologiques et sexuels dans les devinettes françaises.

34. ZUMTHOR, 1979, p. 89.

Plusieurs éléments se conjuguent ici : les allusions sexuelles sont intégrées dans un contexte de bataille (référence aux coups) et de jeu, ceux-ci prenant évidemment un double sens assez explicite. *Nique* renvoie à *fornicar* — *cohabitar*. Manuel Alvar dit de *chazminique* qu'il s'agit d'« un eufemismo que sustituye a una voz obscena ». Quant au mot *çiquesique*, il ajoute que « la palabra está en un contexto obsceno y tiene sentido sexual », le rapprochant des désignations actuelles telles que *triquitriqui* ou *foquifoqui* qui sont aussi des euphémismes indiquant la fornication³⁵. Parfois, une allusion directe aux organes sexuels dans un contexte de bataille crée le même climat de plaisanterie gaillarde propre aux réjouissances populaires. Ainsi, les quelques vers suivants de Baena :

e digo al picarte
que yo les descarte
con mi balasarte
su pixa a cojones. (395, 21-24)

Par ailleurs, l'obscénité rejoint parfois le juron, comme dans cet autre exemple de Baena : o Señor Dios / dame en ayuda dies mill carajudos » (434, 5 et 8). *Carajudos* renvoie à *carajo* (organe sexuel masculin). Un certain rabaissement ou avilissement du sacré s'opère de la sorte. Baena demande encore à Rodrigo de Arana que « guardat que non se amostase / mi gorda nariz en este exadres » (444, 5-6). La *gorda nariz* est une image de la protubérance et permet le rapprochement avec le membre viril. La croyance populaire au Moyen Âge voulait que le nez soit un substitut du phallus et, en ce sens, la dimension et la forme du premier symboliseraient la taille et la puissance du second, c'est-à-dire la virilité de l'homme³⁶. Encore une fois, l'allusion sexuelle se trouve liée au jeu (*axedrez*).

Dans d'autres débats, Baena utilise encore abondamment le vocabulaire propre au jeu d'échec. Le jeu de la poésie est une amplification d'autres jeux (*jugar a la traspuesta*, 363, 15 ; *jugar a las cañas*, 379, 26 ; *estornina*, 406, 9 ; *juega de mate*, 429, 20 ; *los dados plumudos*, 438, 4 ; *jugar al axedres*, 444, 6 — 419, 10 ; *jugar a Belmes*, 444, 7 — 396, 35 — 419, 11 ; *jugar de maña*, 422, 4 ; *juego del rebidor*, 424, 88 ; *juego al enbidar*, 425, 11) qui rappellent à leur tour les jeux érotiques et vice

35. Cf. ALVAR MANUEL, 1956, p. 248-249.

36. Cf. BAKHTINE, 1970, p. 94-95 et 314.

versa. Déplacements révélateurs d'un affranchissement temporaire, car :

Le jeu faisait sortir l'homme de l'ornière de la vie ordinaire, l'affranchissait de ses lois et règles, substituait aux conventions courantes d'autres conventions plus denses, joyeuses et allégées. Cela est valable non seulement pour les cartes, dés et échecs, mais également pour tous les autres jeux y compris les jeux sportifs et enfantins³⁷.

À cela j'ajouterais celui des questions et réponses, puisque le combat représente un jeu et que les armes utilisées sont partiellement factices. D'ailleurs, les armes constituent en général des symboles phalliques, tout comme le nez ; le contexte dans lequel le poète s'y réfère permet plus d'une fois l'équivoque bataille / sexe / jeu / écriture (puisque la langue du poète représente une arme redoutable entre toutes — « *lengua polida, que taja / mas que delgada e linda nauaja* » — 364, 10-11). Ainsi, lorsque Baena demande à R. de Arana « *sy tenedes la lança bien dura* » (431, 20), *lança* se rapporte autant à la réalité fictive de la bataille physique ou sexuelle qu'à la capacité réelle de répondre de façon satisfaisante à la question, c'est-à-dire de mener à bien le jeu présent.

L'obscénité des textes accuse une sorte de transgression manifeste d'une sexualité réprimée. Il en va de même pour toute l'imagerie qui se rattache dans son ensemble au motif des excréments et à la fonction intestinale, à valeur fondamentalement libératrice. Rabelais, et bien sûr Bakhtine, nous ont rappelé que « ... dans le réalisme grotesque l'image des excréments était essentiellement celle de la *joyeuse matière* »³⁸. On sait le rôle énorme que jouent les farces liées au motif des excréments dans les fêtes populaires. En réduisant le niveau du débat à ces propos grossiers où il est question d'excréments, le poète abolit les conventions sociales qui président habituellement au déroulement de ces échanges : avilissement, rabaissement des débats de type « sérieux » dont on se moque bien.

Dans les vers suivants de Baena, par exemple :

Ferrand Manuel, non se glorifique
 aquel que con miedo *se caga en la silla*
 (361, 9-10)

consynto por peu que vuestros pyllartes
 me *freguen los dientes con tres cagajones*
 (378, 19-20)

37. *Ibid.*, p. 235.

38. *Ibid.*, p. 224.

burleria e casurria
 revuelta con *cagajones*
 (397, 5-6)

Le poète, qui affiche une telle démesure, totalement irrespectueuse des normes d'étiquette et de considérations courtoises minimales, fait éclater le poème, « au point de le faire péter comme un ventre trop plein », selon l'expression imagée de Paul Zumthor³⁹. Un vent de soulagement souffle au moment où le poète se libère sans aucune retenue de ses « pets » comme les remarques désobligeantes de Baena le montrent :

non vos darien por rrymar
 vn millar
 de *pedos* d'asna morena (385, 18-20)
 Johan Garcia, en arte fyno
 non rrespondedos vn *pedo* (390, 61-62)
 vuestra cara maxca *pedo* (392, 54)

Le « pet » s'associe de près dans nos textes à l'éternuement disgracieux. Tantôt le poète menace (*yo vos fare estornudar / tres pedos* d'asna morena, 425, 84-85) ; tantôt il rapporte les faits (*anoche en la cama dy dos estornudos / fynos de rrabo* despues de çenar, 435, 11-12) ; ou bien encore il accuse (*La ssu obra non retruena / del que quiere disputar / e non se sabe alynpiar / la narys quando se suena*, 425, 19-22).

Couvrir figurativement et littéralement de merde son adversaire (voir encore 391, 41 — 392, 37 — 395, 41), lui lancer des *tripas relleñas*, lui péter à la figure et, par extension, certains équivalents tels que éternuer trop bruyamment, se moucher vulgairement, roter après le repas, voilà autant de manifestations grotesques qui se synthétisent et trouvent leur expression culminante dans l'image de l'absorption d'excréments. En ce sens, le potage particulier que Toro recommande à Baena fait figure de symbole (voir le poème 396 au complet). Celui-là conseille donc à Baena de manger du porc au moment où il défèque : « con esto tomad, señor, de la puerca / ... / sy vos la comedes ally quando estierca » (396, 9 et 12). Il s'agit là d'un remède (*xarope*) qui devra évidemment servir de purgation. De la bouche aux intestins, du derrière à la face, nous assistons à une constante inversion du haut vers

39. ZUMTHOR, 1979, p. 86.

le bas. Renversement qui se prolonge, puisque l'allusion aux fonctions primaires de l'homme passe inévitablement par la mangeaille.

C. *La mangeaille*

Quand on fête, on rit, on danse, on chante, mais d'abord et avant tout, on mange et on boit et, souligne Bakhtine,

Le manger et le boire sont une des manifestations les plus importantes de la vie du corps grotesque. Les traits particuliers de ce corps sont qu'il est ouvert, inachevé, en interaction avec le monde. C'est dans *le manger* que ces particularités se manifestent de la manière la plus tangible et la plus concrète : le corps échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croît à son détriment. *La rencontre de l'homme avec le monde* qui s'opère dans la bouche grande ouverte qui broie, déchire et mâche est un des sujets les plus anciens et les plus marquants de la pensée humaine. L'homme déguste le monde, sent le goût du monde, l'introduit dans son corps, en fait une partie de soi⁴⁰.

La mangeaille, le festin, le banquet, la bouffe, le repas, la cuisine, bref toute préparation ou absorption de nourriture recrée l'esprit de fête carnavalesque. C'est là le troisième aspect du carnaval dans les débats baenesques.

Les mots *cosina* et *çena* reviennent respectivement 4 et 3 fois dans nos textes ; l'action d'absorber ou d'ingurgiter (voire de s'empiffrer avec gourmandise et glotonnerie dans certains contextes) transparait dans l'usage assez fréquent des verbes suivants : *comer* (12), *çenar* (3), *tomar* (2), *beber* (2), *manjar*, *mascar*, *chupar*, *gostar* ; même les objets de cuisine tels que marmites (*adefyna*, *ataçena*) et ustensiles (*cucharas*) y jouent un rôle ; la notion de goût passe dans les termes *sabor*, *a ssabor del paladar*, *paladar*, *lengua paladina*. La nourriture abonde. En effet, les poètes énumèrent à plusieurs reprises mets et vivres de toutes sortes : *manjares* (4), *manjar d'adefyna*, *gallynas* (3), *pollos*, *capon*, *ave* (2), *carna salpresa*, *carne de toro ssalada*, *puerco salpresso*, *toçino*, *ffyenda de vaca*, *pescados* (2) et ses variantes (*salmon e coruina*, *sardina* (2), *pes de vilesa*, *pes de resyna*, *calmayo*, *galludos*, *espadartes*, *peçes*), *alfenique*, *festes*, *sopas en queso*, *enbudos*, *ajos*, *fruta*, *melones*, *pinas*, *rrays*, *cogombro*, *pepino*, *tassajos*, *berengena* (qui revient dans tous les refrains

40. BAKHTINE, 1970, p. 280.

de la composition 424), *çahena*, *pan* (*pan duro*), *çumo*, *rrabanos*, *farina*; il va de soi que tous ces plats s'accompagnent de breuvages tels que *vino* (4), *xarope* (3), *breuajos* (*de fiel e vinagre* / *ponsona a venino*), *agua de alberca*. Notons tout de suite que la nourriture se situe souvent dans un contexte dysphorique de bataille où il s'agit de tromper son adversaire en lui donnant quelque chose de mauvais, indigeste ou pire encore, *ynsipiente* ou bien on propose du poison déguisé en remède (*medeçina*). Soit que la sardine soit *amarga*, le sirop *muy azedo*, soit que l'on goûte avec *amargueça*, soit que l'on prenne (consomme) son adversaire comme *enbudo*, on risque la *mala fiesta*. Plus d'une fois, le poète menace au moyen de la nourriture, comme dans le refrain de Baena qui prétend pouvoir « *sangrar / vuestras syenes con barrena / a ssabor del paladar* » (425, 7-9).

La nourriture/menace est fortement liée au processus de l'écriture et peut se transformer en récompense apparente (sous forme de médicament). Ce lien entre nourriture/menace et parole poétique est inscrit dans le texte : ou bien l'on se rend et on peut alors prendre son repas (« *rendidvos e comed...* » 408, 5), ou bien, dans le cas contraire, l'on se fera servir une assiette exécration (« *sy non vos rrendides... / yo vos fare qu'el puerco salpresso / comades por ave de mucha dulçura* », 431, 10 et 15-16), ou finalement perdre le débat implique l'obligation d'assumer les frais d'une invitation (« *que quien mas peor rreplicar / que pague una buena çena* », 424, 75-76).

Un parallélisme tend à s'affirmer entre nourriture et écriture : manger et parler (voir *trobar*) ou se taire et jeûner (ou l'inverse). Ainsi laisse-t-on entendre que le poète « *parla con el vino* » (394, 2) et qu'il « *es atrevido / despues que ha comido* » (394, 30-31). Guzmán demande à Baena que « *Por ende, señor, non sea golossa / la vuestra palabra paladynosa* » (404, 17-18), puisque l'indigestion semble rattachée à la difficulté de bien composer des vers (« *este consonante con pes de resyna / s'os pegue a la lengua, pues de mal jesta / non sabeys trobar,...* », 408, 13-15). Dans le *desir* 424 composé par le Maréchal Diego d'Estúñiga dans l'intention de « *baldonar e afear* » Juan A. de Baena, le refrain associe encore une fois *trobar* et *manjar* :

digolo por non vssar
 en vuestra tierra *trobar*,
 que mas curan de ssenbrar
 mucha buena *berenjena*,
 el qual han por *buen manjar*
 (424, 5-9; ce refrain revient à la fin des 9 strophes du poème).

Ce qu'il y a d'intéressant dans cette composition, c'est que le Maréchal recommande à Baena de jeûner ou de « frenar su lengua » s'il ne sait pas écrire mieux que cela. (« Sy vos fyeren del almena / e non vos sabeys guardar, / mas vos valdrie ayunar », 424, 55-56.)

L'écriture, ici, fait nettement figure de festin. *Composer des vers*, et dans le cas présent, se disputer, équivaut à *manger*, c'est-à-dire à *célébrer*. Il y a bel et bien un esprit communautaire dans cette réunion de poètes qui s'échangent des poèmes entre eux un peu comme on se passe les plats, lorsqu'on partage un repas en groupe. Dans nos poèmes, la mangeaille, les grossièretés et la bataille se rejoignent sur le plan de l'écriture (poème/injure, débat/banquet, nourriture/menace, etc.). Si ce n'est pas la débandade anarchique et populaire du carnaval, il n'y règne pas moins un certain désordre et une certaine confusion typiques des jours de fêtes et propres aux temps de foire.

D. La foire

Dans cette dernière partie, je regroupe trois éléments dont seul le bruit appartient indiscutablement à la foire. Cependant, je retiens le terme « foire » dans son acception très large de brouhaha turbulent, réunion hétéroclite de groupes distincts, mais aussi dans son sens de fête populaire et de défoulement, transgression jusqu'à un certain point, et dépassement de l'ordinaire, de l'habituel, du quotidien. C'est pourquoi j'y inclus de brefs commentaires sur la figure de l'âne et sur le coq-à-l'âne dans les débats baenesques.

1. *Le bruit* : désordre, confusion, chaos, mélange d'éléments disparates, abondance, commerce, mêlée, cohue, cris, voilà un spectacle burlesque permanent que la foire recrée et qui, lui aussi, appartient au carnaval. Le bruit y règne : le poète présente et déclame son poème à la cour comme le marchand de la place publique y déballe sa marchandise et s'empresse d'en vanter la valeur et la qualité à tue-tête. Les querelles de poètes, chamaillerie plus ou moins sérieuse, font figure d'engueulades entre commerçants menacés par une trop grande compétition.

En effet, les débats semblent bien se dérouler dans cette atmosphère fort bruyante dont ils font partie intégrante. Les poètes mentionnent à plusieurs reprises cette ambiance de *grant barafunda* (260, 7), *tal escanco* (261, 15), *grant algasara* (263, 4), *grant desmesura* (434, 17), *grant fiesta* (447, 20), *torbellino* (365, 4). De plus, on entend les instruments de musique qui résonnent à tour de rôle : *que rresuene el contrapunto*

(261, 16), *pañõ de tyrytaña* (357, 19), *harpo o guitarra* (361, 18), *tronpeta* (379, 30), *mucho rruido de vuestras tronpetas* (427, 12), *tañer la tronpeta* (433, 19). Que le poète parle en *son de rrensilla* (360, 3), en *son de burleta* (373, 6 et 434, 18), que sa voix sonne en *desacayo* (400, 8) ou *mas alta que boz de pollino* (365, 12), ou bien qu'il proteste *con muy biuo grito* (411, 9), ou encore qu'il appelle la pluie et le tonnerre (voir 424, 37), il se noie toujours dans une mer de bruits. D'ailleurs, celui-ci tente parfois de reproduire tous ces sons dans son texte, comme une sorte d'écho. Par exemple, dans le vers de Baena : « e rria del baque qu'el vno trompique » (359, 20), le coup porté à l'adversaire rebondit tel le son de la trompette, elle-même reprise en écho par le rire des spectateurs.

Rappelons que les coups de poing dans les jambes et dans le ventre, les jurons prononcés à haute voix, l'éternuement, le rot, le pet, l'action de se moucher, etc., dont j'ai parlé plus haut, produisent autant de bruits qui ajoutent à tout ce brouhaha, surtout lorsqu'ils se conjuguent comme dans l'autre vers de Baena : « yo vos fare *estornudar* / tres *pedos* d'asna morena » (425, 84-85) ; signalons encore une fois le rabaissement de la bouche au derrière.

Dans ce contexte, même le jeu de mots apparaît souvent d'abord et avant tout comme un jeu phonétique. Ainsi ce passage de la composition 387 de Baena :

fuelle *suenta* o *mal suena*
 e non *consuena* nin *rretruena*
 quien non se sabe *sonar*
 nin alinpiar
 su naris quando *se suena* (387, 26-30).

L'équivoque verbale qui porte sur le lexème *sonar* (*suenta* — *consuena*) prend son caractère comique grâce au rapprochement de la notion de son (*rretruena*) et de l'image (se nettoyer le nez, souffler). Notons que le tout peut se lire sur le plan obscène si on substitue le mot phallus à *naris*, ce qui redouble l'effet comique. Finalement, les rires abondants de l'assemblée viennent accentuer encore davantage ce climat de foire.

2. *L'âne* : la figure de l'âne est un autre élément carnavalesque présent dans nos textes. Celle-ci participe obligatoirement de tout carnaval en tant que travestissement de la divinité et, comme le signale Bakhtine, « l'âne est un des symboles les plus anciens et les plus vivants du "bas" matériel et corporel, ayant à la fois une valeur rabaisante

(mort) et régénératrice »⁴¹. Il n'y a que quatre mentions de l'âne dans tous les débats étudiés ici, mais le contexte dans lequel elles se situent ne laissent aucun doute sur l'interprétation qu'on peut en donner. À part la première (« A todos los *asnos* que fueren patudos », 433, 1), toutes les autres se rattachent à un des aspects carnavalesques précédemment analysés : 1. Obscénité et bataille (« al mi *asno* pardo *arrapale vn beso* », 433, 25). *Arrapale* signifie arracher, donc violence, force, et d'autre part embrasser un âne constitue déjà un acte carnavalesque. 2. Mangeaille et bataille (« nin es rrason que con mis *baxartes / coman tus asnos* muy viejos, dentudos », 438, 7-8). 3. Plaisanterie scatologique (« yo vos fare estornudar / tres *pedos* d'*asna* morena », 425, 84-85).

Donc peu de mentions, mais certes révélatrices : la figure de l'âne liée à la mangeaille et tout particulièrement au motif des excréments reproduit une fois de plus le cycle vital primaire de l'être humain que sont, selon la terminologie de Bakhtine, absorption / expulsion, mais aussi rabaissement / reproduction. C'est le principe essentiellement dynamique et positif de toute manifestation carnavalesque. Par ailleurs, la violence implicite dans les images de bataille ne détruit pas, mais libère et affranchit la conscience emprisonnée dans la conception officielle du monde.

3. *Le coq-à-l'âne* : sans doute à cause des fêtes de l'âne et des fêtes des fous marquées par de nombreux renversements et travestissements de toutes sortes, une abolition presque absolue des règles et de la hiérarchie traditionnelles, le coq-à-l'âne a surgi comme un non-sens comique verbal. Bakhtine le considère comme une variation du monde à l'envers, le rapproche des fatrasies et le décrit ainsi :

Ce sont avant tout des jeux de mots, des expressions courantes (proverbes, dictons), des associations courantes de mots pris en dehors de l'ornière traditionnelle du lien logique. Une sorte de récréation des mots et des choses lâchées en liberté, les mots se placent dans des rapports et un voisinage tout-à-fait inhabituels⁴².

Le premier débat entre Vinuesa et Baena (382-389) est un exemple parfait de coq-à-l'âne ; il comprend une série de huit compositions, appelées *disparates trobados* par Azáceta (voir note 15), dans lesquelles l'auteur sacrifie tout à la rime. Il s'agit bel et bien d'un assemblage

41. *Ibid.*, p. 86.

42. *Ibid.*, p. 420 ; cf. aussi ZUMTHOR, 1961 et 1972, p. 141.

totalemént insensé de mots liés uniquement par des assonances, tels les derniers vers de la première strophe de la composition 282 :

Johan Alfonso de Baena
de la çena
vos guardat quanto podedes,
pues sabedes
que lo pone assy Aviçena ;
que Beruena, nin Arena
con Villena a Requena,
dubdo sy podrien buscar
a sanar
los que mueren d'esta esquena.
(382, 1-10).

Les poètes s'en donnent ainsi à cœur joie, peu soucieux du fait que « Quien su lengua desenfrena / enagena / su onor,... » (385, 21-23) comme le souligne Baena lui-même, pourtant.

Abolir le sens dans le langage est sûrement la plus pure expression de révolte que le poète puisse utiliser pour affirmer sa liberté. Il cherche ainsi à s'affranchir de toutes lois existantes, même et surtout celles qui régissent l'écriture. À ce propos, Bakhtine ajoute :

À une époque où l'on assistait à une cassure radicale du tableau hiérarchique du monde, à la construction d'un nouveau tableau, à un moment où étaient remodelés à neuf tous les anciens mots, choses et concepts, le « coq-à-l'âne » revêtait une importance capitale en tant que forme capable de les affranchir provisoirement de leurs liens de sens, en tant que forme de libre récréation. C'est une sorte de carnavalisation du langage qui l'affranchit du sérieux maussade et unilatéral de la conception officielle, ainsi que des vérités courantes et des points de vue ordinaires. Ce carnaval verbal libérait la conscience humaine des entraves séculaires de la conception médiévale, en préparant un nouveau sérieux lucide⁴³.

En conclusion, la bastonnade, la bouffe, la foire burlesque, les grossièretés langagières — injures, obscénités, plaisanteries scatologiques —, de ces quelques débats poétiques de Baena sont des éléments grotesques qui « carnavalisent » le texte. Pris dans un discours officiel, forcé d'organiser une fête pour les autres, obligé de jouer le jeu de la cour, le poète ne peut faire disparaître son aliénation qu'en se faisant sa propre fête à l'intérieur du poème. Il va de soi qu'il ne peut abolir

43. *Ibid.*, p. 422.

véritablement les hiérarchies sociales, mais il peut certes recréer d'une certaine manière les règles du jeu et renverser ainsi la vapeur, ne serait-ce que l'illusion d'un moment. En provoquant le rire gras de ses auditeurs, il devient pour ainsi dire le roi de l'heure.

Tout se passe comme si l'écriture était une célébration à laquelle le poète participe à plusieurs titres : organisateur, promoteur, artiste, fou du roi, trouble-fête même ou simple participant parfois. Il est bien connu qu'en général, celui qui organise la fête ne s'amuse guère. Ce ne semble pas être le cas pour nos poètes, puisqu'on distingue nettement leurs rires sous leurs pavades et leurs bouffonneries verbales.

Comme les Grands Rhétoriciens, nos poètes étaient chargés de fonctions officielles dans l'institution princière qu'ils ne pouvaient ouvertement nier, pas plus qu'ils ne songeaient à afficher la moindre révolte. Leurs textes font néanmoins foi, mais de façon souvent subtile et cachée, d'un détournement, voire d'un certain retournement, d'une certaine subversion même. En extrapolant, il est permis d'imaginer un Baena, par exemple, qui, à son tour, rit dans sa barbe, songeant peut-être au vieux proverbe : rira bien qui rira le dernier, ce qui nous conduit évidemment au pouvoir du roi et au prochain chapitre sur les « decires de los reyes » de Baena.

6

LE DISCOURS DE PÉTITION OU LE SENS INVERSÉ : LES « DECIRES DE LOS REYES » DE BAENA ¹

Le « sens » du poète constitue un tain sur lequel la règle se dispose comme une plaque de verre².

La production de Baena incluse dans le *Cancionero* se divise principalement en trois unités de discours qui sont : 1. *preguntas y respuestas*, soit les débats-disputes entre poètes étudiés au chapitre précédent ; 2. *decires generales* ; 3. poèmes appelés *decires de los reyes*³.

1. Je remercie Madame le Professeur Blanca Periñán de l'Université de Pise pour avoir bien voulu lire et commenter une première ébauche de cette analyse des « *decires de los reyes* » de Baena. Ses recommandations m'ont été fort utiles et m'ont vivement encouragée à poursuivre mes recherches. À la suite de cet échange, une version réduite du chapitre est parue. Cf. POTVIN, 1980.

2. ZUMTHOR, 1978, p. 203.

3. Ces *decires generales* qui n'entrent ni dans le premier groupe des débats (cf. chapitre précédent) ni dans le dernier des *decires de los reyes* (452-468) sont peu nombreux : il s'agit des compositions 37 (étudiée au chapitre 3 sur le panégyrique), 81, 161, 180 (*respuestas* totalement isolées) et 340 bis, dont il n'est pas certain que l'auteur soit Baena (composition sans rubrique). Ces quatre derniers poèmes ne seront pas étudiés dans le cadre de l'ouvrage. De plus, Azáceta a inclus en appendice dans son édition un long poème de Baena adressé au roi (Desir que fiso Juan Alfonso de Baena, cf. I, III).

Dans le présent chapitre, je m'occuperai essentiellement de la troisième unité. Mon choix est déterminé d'une part par l'uniformité sémantique du texte ; d'autre part, par le fait que s'agissant de poèmes de louanges adressés directement au roi ou à un personnage noble de la cour afin d'obtenir de lui des faveurs ou une aide économique, il se cache sous un premier texte apparent un deuxième discours, parfois d'ordre ironique, qui vise dans tous les cas à renverser le premier texte. Mon intention est de montrer comment s'y élabore un renversement du sens par le travail du texte et à l'intérieur de celui-ci.

Le discours de pétition continue dans l'ensemble à être assez mal compris par la critique espagnole. Dans une thèse publiée en 1969, Enrique Hoyos disait encore : « Sin duda alguna el valor poético de estas composiciones es bastante dudoso : hay muy poca poesía en ellas ; aunque en general se puede observar una práctica correcta de las leyes sobre rima y sílabas, esta poesía se resiente de aridez e intrascendencia de contenido ⁴. » Le critique ne fait que répéter un demi-siècle plus tard l'affirmation de Menéndez y Pelayo ⁵.

Juan Alfonso de Baena, nous le savons déjà, est une sorte de fonctionnaire, puisqu'il est *escribano* du roi à la cour de Juan II, lorsqu'il compose pour ce dernier le *Cancionero*. Il est donc rémunéré pour son travail bureaucratique et son travail poétique ; sa fonction d'écrivain, comme celle de ses collègues, consiste à amuser ou flatter les nobles de la cour qui font appel à ses services et à rendre compte des événements du monde royal. Encore une fois, il convient de parler du rapport de l'écrivain à l'écriture, lorsqu'on se réfère à ses textes plutôt que d'y chercher un reflet de la situation historique, politique ou sociale dans laquelle le poète était de toutes façons nécessairement impliqué.

Ainsi, si le discours de pétition semble plus que tout autre aride et vide de contenu, c'est qu'il traduit la condition de dépendance du poète face au pouvoir établi telle que le poète ne peut « s'attaquer » à ce pouvoir que de façon subtile, soit en jouant sur et avec les mots, soit en misant sur le texte, en le faisant éclater de l'intérieur sans que rien n'y paraisse. C'est ce processus qu'il s'agit de démonter afin de dégager la richesse des textes.

La troisième unité de discours considérée ici (*decires de los reyes*) s'étend sur les poèmes n^{os} 452 à 468 dans l'édition d'Azáceta. Me

4. Hoyos, 1969, p. 159.

5. Cf. Introduction, p. 13.

situant sur un plan micro-textuel, c'est-à-dire considérant les 17 poèmes dans leur ensemble et comme représentatifs de la poétique de Baena, je dégagerai le noyau lexématique de l'élément de discours pré-établi (452-468). Je considérerai donc chaque poème en tant qu'unité syntaxique véhiculant des éléments narratifs (séquence narrative). Les dix-sept poèmes en question sont tous nommés *decir* par Baena dans ses rubriques. Le *decir* du XV^e siècle traite principalement d'arguments à caractère didactique, politique ou historique, bref d'un aspect autre que la relation amoureuse, comme le signale Tomás Navarro :

A diferencia de la cantiga o canción, el decir del siglo XV trataba principalmente de asuntos de carácter didáctico, político o cortesano *màs* que de temas amorosos. Era heredero y continuador de los dictados históricos, morales y religiosos contenidos en la *Historia troyana*, *Libro de Buen Amor* y *Rimado de Palacio*⁶...

Sa forme la plus typique consiste en une série plus ou moins longue de strophes de *arte menor*, soit de huit syllabes ou moins, et aussi de strophes de *arte mayor* qui abondent en général dans le *Cancionero*. Cependant, le *decir* se confond parfois avec la *canción* des troubadours qui a reçu à son tour pendant longtemps le nom de *cantiga*. Je n'ai pas l'intention de reprendre ici les formes métriques de la *gaya ciencia* afin d'établir les nuances qui s'imposent⁷. Disons seulement que le *decir* de Baena et des autres poètes du *Cancionero* ne répond pas nécessairement à cette définition.

En réalité, le *decir* connaît sa grande vogue vers la fin du Moyen Âge ; les formes qu'il prend tendent à se fixer, mais ne sont pas encore totalement closes, ce qui explique en partie le flottement et l'imprécision qui subsistent au niveau de l'expression. Les poètes castillans du début du XV^e siècle qui s'exercent dans les nouveaux genres, dits satiriques ou autres, empruntent encore souvent des traits typiques de la *cantiga* des vieux *trobadores*, par exemple. Il ne faut certes pas voir là une méconnaissance des traités de la Gaie Science chez Baena, mais plutôt une tentative de faire éclater les formes traditionnelles et jusqu'à un certain point d'en épuiser les limites.

Hoyos a vu juste en signalant l'importance pour Baena de la pratique correcte des règles de la *gaya ciencia* ; certes, le respect de celles-ci demeure un souci constant chez le compilateur du recueil.

6. NAVARRO, 1966, p. 121.

7. Cf. plutôt à ce sujet NAVARRO, 1966, p. 89-174 ; P. LEGENTIL, 1953 ; LANG, 1927 et 37 ; CLARKE, 1964 ; QUILIS, 1973, p. 32-33.

Toutefois, Hoyos ne comprend guère que l'« aridité » des textes, pour reprendre son expression, se justifie pleinement dans le cadre d'une poésie de pétition et que le « contenu » qu'il cherche se trouve précisément au niveau de cette recherche formelle du poète de cour.

En révélant son habileté dans le maniement des vers, son agilité et sa grâce dans l'art de la rime, son imagination dans la variété des strophes, bref son don de l'artifice (pris dans son sens le plus positif et dynamique, c'est-à-dire, générateur du texte et producteur de sens), de l'ornement et du raffinement, Baena donne une certaine *crédibilité* et une forme d'*autorité* à son texte. Cet aspect technique est d'autant plus important qu'il s'agit de poèmes de pétition ; en effet, le poète doit d'abord convaincre le roi de sa compétence et en même temps de sa force s'il veut prouver qu'il mérite les faveurs réclamées avec autant d'ardeur. L'exercice technique permet sans aucun doute de mieux déjouer le destinataire sur le « sens » ou la « lecture » du texte.

Dans un sens, les différents jeux formels, en permettant diverses lectures, font ressortir une certaine polysémie du texte. Mais, et c'est ce qui importe à mon propos, le fait de pratiquer ainsi la grande rhétorique permet au poète de piéger en quelque sorte le roi ou tout autre destinataire. Pour mieux faire passer son message, affirmation du pouvoir de l'écriture en vue de l'obtention de certaines faveurs économiques, Baena le masque sous les apparences de la flatterie et sous la forme, cette forme qui cache et dissimule une espèce de duplicité du discours de pétition. En respectant la tradition de la *Gaya Ciencia*, il devient bien sûr plus facile de « tromper » le roi ou tout au moins, de le prendre prudemment à son propre jeu. Paul Zumthor remarque que « la rhétorique, parce qu'elle implique une certaine conception esthétique, voire éthique, tient ... intimement ... aux tendances de la culture »⁸. C'est en ce sens que la pratique formelle de la grande rhétorique se rattache à cette problématique du discours double du poète de cour dont j'esquisserai un fonctionnement et une lecture possibles.

La règle (versification, rhétorique, etc.) n'a pas valeur de *loi* en elle-même ni pour elle-même. Paul Zumthor signale encore à propos des éloges académiques prononcés à l'honneur des arts que la rhétorique instaure, de l'intérieur, « un *ordo* substitutif du désordre des apparences... » et, ajoute-t-il :

En cette fin du XV^e siècle, il faut le répéter, nul ne sait plus exactement où trouver, dans le spectacle du monde, les signes qui

8. ZUMTHOR, 1972, p. 49.

référaient à un ordre universel : alors, par le biais du discours poétique, toute fureur, ferveur, rhétorique, se tente un effort grandiose d'intégration d'un *ordre indiscutable à la parole, comme telle, du poète*. La technique qui y préside représente la part de l'homme au sein du chaos. D'où l'optimisme de sa pratique, d'où son bonheur, son « astre ». D'où aussi sa gourmandise : rien ne lui échappe de droit. Médiation nécessaire entre l'idée et l'acte, la rhétorique retrouve, au centre de la cité, quelque chose de sa noblesse antique. La rhétorique est une arme : au-delà même des techniques du discours, elle marque son emprise sur la politique, la diplomatie⁹,...

L'observation des règles, de l'ordre, nous pousse donc à chercher et à nous interroger sur le principe qui a présidé à son instauration, ou encore à nous arrêter à un des sens possibles qui se manifeste à l'intérieur de ces textes marqués par la règle.

Afin d'établir comment fonctionne cette duplicité du discours de pétition, je m'attacherai à dégager la configuration sémantique qui sous-tend le texte, soit les dix-sept poèmes mentionnés auparavant, puisque le texte se meut au milieu d'un univers sémantique et peut être en partie défini par lui. Cet univers, réseau sémique, est lui-même composé d'éléments sémiques récurrents, syntagmatiques ou paradigmatiques. Me référant donc à l'ensemble des dix-sept poèmes comme à un élément de discours autonome, chaque poème étant perçu comme une unité syntaxique véhiculant des éléments narratifs, j'essaierai de rendre compte de certaines lignes de force qui font sens. À cette fin j'ai regroupé les actants (noms désignant les choses ou les personnes engagées dans une action), et les fonctions (ce qui désigne ces actions elles-mêmes)¹⁰. De plus, j'ai considéré les qualificatifs, puisque ceux-ci renforcent ou spécifient l'actant de même que les modalités du verbe. Je présente donc les résultats que j'ai obtenus lors de ce découpage des textes.

À la première lecture du texte, la présence du « je » énonciateur frappe. Dans tous les poèmes, le « je » est posé et donné comme dominateur de son discours et de son articulation. Ce « je », c'est peut-être le poète, mais pour reprendre à nouveau les termes de Benveniste, c'est aussi et surtout le signe d'une instance de discours et, plus explicitement, de l'écriture. Bien que le « je » puisse être investi d'un

9. ZUMTHOR, 1978, p. 209.

10. J'utilise pour les fins de mon analyse les catégories du modèle actantiel. Cf. GREIMAS, 1966, p. 172-174 et 176-180 ; pour une définition des termes, voir aussi HAMON, 1974.

nom particulier, en l'occurrence celui du poète Juan Alfonso de Baena, une sorte d'éclatement s'opère à l'intérieur du pronom. En effet, plus que représentatif de l'homme-écrivain spécifique qui, finalement, nous importe peu, le « je » du poète assume le texte et le commente d'une certaine façon¹¹. Le « je » fait référence au texte dans sa triple fonction : grammaticale, par référence à une situation d'énonciation ; narrative, soit prise en charge d'un récit virtuel atemporel ; dramatique, soit implication d'un sujet parlant porteur de désir, d'où présence d'un élément dramatique¹².

Dans tous les poèmes qui nous intéressent, nous considérons comme actants le « je » du poète, le roi, l'infant et Don Alvaro de Luna, différents personnages de la cour, amis ou non du poète, et finalement, une série d'autres noms (personne, animal ou chose) perçus comme « eux » ou « les autres ». De plus, pauvreté d'une part, et abondance de l'autre sont à leur tour susceptibles de devenir des actants.

Sous un autre angle, les principaux actants du groupe de poèmes en question sont donc : 1. le « je » ; 2. les personnages de la cour à qui on s'adresse pour obtenir de l'aide ; 3. et ceux à qui on demande d'intervenir auprès de ces derniers. D'une part, le *yo*-sujet-destinateur, et d'autre part, les personnages de la cour-objets, qui se divisent en deux catégories : le roi, l'infant don Juan et don Alvaro de Luna ; Ferrant Lopes de Saldaña (454, 458), Garci Alvares, Señor de Oropessa (455), Martin Gonçalves et Sancho Rromero (456), Pedro de Luson (457), Alfonso Peres de Oviedo (459), le portier du Condestable (460), le poète David (461), Diego Gomes de Sandoval (463), la Comtesse Beatriz de Castro (464), Juan Carryllo de Toledo (465, 466), Ruy Diaz de Mendoça (467) et Juan Carryllo de Ormasa (468), sortes d'intermédiaires qui transmettent le message-désir du *yo* du poète au roi, à l'infant ou à don Alvaro de Luna. Notons que le poète s'adresse directement au roi (452) et au Condestable (453) uniquement dans un cas. Par ailleurs, l'Infant don Juan devient lui-même intermédiaire auprès du roi et du Condestable dans la composition 462. Toutes les autres compositions sont adressées à l'un des personnages intermédiaires mentionnés plus tôt, mais toujours dans le but d'atteindre le roi, le Condestable ou l'Infant. Exceptionnellement, dans 464, adressé à la Comtesse de Castro, Baena ne lui demande pas d'intercéder auprès de quelque grand personnage afin d'en obtenir des faveurs pour son compte personnel. Malgré cela, je

11. BENVENISTE, 1966, p. 151-258.

12. ZUMTHOR, 1975a, p. 108-109 et 1975b, p. 184-188.

considère la comtesse comme actant-intermédiaire, puisqu'elle ne participe évidemment pas du pouvoir établi au même titre que le roi ou don Alvaro de Luna, par exemple.

Certains de ces intermédiaires peuvent également faire partie d'un autre groupe d'actants que je nommerais « eux » ou « les autres » (452 : Illana, Agudo, Pedro, mensajero, mula, Tranco, le poète Daviuelo ; 453 : algunos ; 455 : mula ; 459 : otros ; 462 : otros nobles (Adelantado, Almirante) ; 463 : todos ; 464 : Adelantado ; 465 : escudero ; 466 : Reyes, Conde, Condessa ; 467 : Adelantado, nobles). Ceux-ci sont généralement perçus comme de possibles adjuvants (ou l'inverse, comme dans le cas du poète David, *mal amigo*, donc perçu comme un opposant pouvant se transformer en adjuvant), mais aussitôt niés au niveau des fonctions, comme je le montrerai plus loin.

D'autres actants (voir la liste à la page suivante) sont actualisés dans les paradigmes « misère » et « pauvreté » ou encore « grandeur » et « abondance » et concernent respectivement le poète ou bien le roi ou son équivalent (Condestable, Infant) ou un intermédiaire. Comme nous pouvons le voir dans le schéma en question, ces deux pôles paradigmatiques rendent nettement évident le contraste entre la condition économique du poète et celle du roi, ou son substitut, mais aussi l'état de dépendance du premier et l'obligation dans laquelle il se trouve de louer la grandeur du second. La pauvreté du poète (*dolor, triste fortuna, frío, etc.*) fait contrepoids à la richesse du roi (*comida, ropa, dinero, etc.*), comme la misère de l'un (*tristeza, trabajos, pena, etc.*) fait ressortir la grandeur de l'autre (*risa, magestad, gozo, etc.*). À propos des actants-substantifs, il faut préciser qu'il n'y a pas usage de l'allégorie. Notons cependant que dans les *fynidas*, les deux seuls actants repris sont toujours le *yo*-poète-destinateur (langue du poète) et le roi (ou autre) / intermédiaire — destinataire.

Avant de passer à l'étude des fonctions des principaux actants, il est utile d'observer la qualification de ceux-ci. Si je m'y attarde, ne serait-ce que brièvement, c'est qu'ils montrent nettement la division des actants en deux pôles spécifiques (*yo*-poète et roi-cour) et qu'ils les rattachent clairement au dernier groupe actantiel mentionné, soit « pauvreté » et « abondance ». Ces derniers actants fonctionnent comme des isotopies (« faisceau redondant de catégories sémiques (Greimas) »¹³) et sont à distinguer des qualificatifs inscrits dans le tableau suivant.

13. ZUMTHOR, 1972, p. 507.

Misère/Pauvreté		Grandeur/Abondance	
Co.	YO	Roi — Cond. — Infant	Autres interm.
452	dolor (3), llanto, quebranto, syn dinero, mal (3), dolencia, pobreza, tristeza, frio, duelo	franqueza	
453		dolencia rreparable, comida, ropa, vino, plaser, diversión, medida, razon, risa, recuerdo	
455	quebranto, dolor, mansilla, triste fortuna, seca laguna		
456	sin fortuna, males		
457	obligación, olvidado	dinero	gozo
458	pena, preso		
459			comida
462	trabajos, pena	grandeza	
463		riqueza, grandesa, altesa, magestad, noblesa, realesa, syn mansilla, medida	victoria
464			generosidad, belleza, lus, flor
465		riqueza, dinero	
466		plaser, poder	ventura, audacia, lealtanza, sagaçia, seso, victoria, poder, fiestas
467			fasañas, lealtança
468			maravilla, fechos, ventura, soltura, seso, noblesa, criança, medida, ardidesa, cuerpo, esfuerso

Ceux-ci servent à spécifier le « rôle » ou préciser l'« état » des actants « agissants » (*yo-poète* et *roi-cour*) ; en ce sens, ils révèlent et renforcent la fonction de ces actants ainsi que celle du poète-écrivain par-delà le « je » du texte.

Les qualificatifs utilisés dans les textes sont de deux ordres. D'un côté, ils qualifient l'état du poète et sont dysphoriques (*pobre, no plaçentero, manco, mortal, prieto, triste, obligado, preso, suplicante*) ; de l'autre, ils abondent pour qualifier le roi et les personnages intermédiaires et sont toujours euphoriques (*lindo, fermosso, reverente, generosso, discreto, prudente, poderoso, encelente, sabio, profundo, verdadero, rryco, franco, noble, casto, digno, grant, redutable, gentyl, cortes, gasajoso, rriente, deleytoso, modesto, onesto, leales, çertero, bien criado, ayudado, mesurado, sotil bien avisado, laodo, bien casado, estable, esforçado, ardis, venerable, alto, onorable, notable, graçioso, onrrado, venturoso, esmerado, rredotado de virtudes, atentado, famado, granado, publicado, rresonado, constante, dominante, cuerdo, pujante, ilustrado, arreado, adelantado, onrrrosa, fermosa, garryda, polida, guarnida, enriquecida, ennobleçida, donosso, famoso, limpia (sagaçia), provado, venturoso, buen, semejante a Archiles*). Ces qualificatifs, dont plusieurs sont répétés plus d'une fois, renvoient en premier lieu à la condition misérable du poète et par la suite à la fonction de louange et de divertissement qui lui incombe, fonction qui contrebalance celle du seigneur, qui est d'« oïr musica, cantar, mirar, divertirse », etc.

Passant maintenant à l'examen des fonctions se référant au poète, je constate à nouveau qu'elles sont de deux ordres : négatives et affirmatives. Les fonctions du *yo-poète* marquées de la négation se résument de la sorte : *non visto, nin trobo discor, nin fago deslay, non osso trobar, non val obra real, non se Digesto nin glosa nin testo, non biva plasentero, non espero grant ayuda, non vi molino moler, non ser librado*.

Par contre, les fonctions non marquées de la négation, donc positives ou dynamiques sont : *veo dolor, fare canto en planto, mal ordena discotes, espero merçedes, tengo mansilla, esto mortal, me torno prieto e triste, me someto, tengo calentura e frio, pique, rremira de gancho, rresponde, libre, ande, librar con brio, velo repullones e baldones e chançones e cançiones, so vuestro, escryva consejo, me fundo, consejo, (mi lengua) taja e cerçena, quiero probar por testo, compus'metros por arte gayosa, rruego, digo, deseo, so presto en el offiçio, ampero, deseo aver librea, tengo quebranto, sere presto a*

vuestro servicio, limar, protesto, faga mi taja, desespero, pido, rrequiero, tengo rrudo gesto, vos pique, buscar fortuna, tengo remembrado, sy soy librado, juro, determino, sufre trabajos, pasa pena, devo ser ayudado, tengo ordenado un tractado, sera loado, fis un desir, soplicando, besando, demando, puedo, omillando, envio un emboltorio, tengo buscada la tynta, tengo lengua bien presta, publicar loores, fys un gesto ledo, me plase, notar un estoria, fynque escrito en memoria, sea nombrada, sera sabida, fago mis prosas.

L'énumération précédente permet de regrouper ces fonctions en trois groupes principaux : fonctions impliquant ou indiquant le *vouloir* (*rogar, desear, esperar, desesperar, pedir, rrequerir, suplicar, demandar, buscar fortuna*, etc.); *ne pas pouvoir* (*ver dolor, mal ordenar discoros, estar mortal, tornarse prieto, someterse, tener quebranto, sufrir trabajos, pasar pena, deber ser ayudado, omillarse*, etc.); finalement, réagir ou *savoir-faire* virtuel (*piquer, responder, librarse, velar cançiones, escribir consejos, tajar, probar por testo, componer metros, ser presto, limar, protestar, ordenar un tractado, facer un desir, publicar loores, notar un estoria, escribir en memoria, facer prosas*, etc.).

J'ai mentionné que les actants « autres » susceptibles de devenir adjuvants sont niés au niveau des fonctions, renforçant de la sorte le non-pouvoir du poète. Ainsi Illana *non sana*, Agudo et Pedro, des amis, ont pour fonctions de *venir, vover, ver, morir*, lesquelles (excepté *morir* qui, ici, est en soi négatif) sont cependant marquées de la négation *non*. De même, le messenger *tarda*, la mule *esta muerta*, Tranco *perdio* la mule du poète, le poète David, ennemi de qui on espère toutefois un changement futur, *burla conmigo, non ha recelo de ser mal amigo* (452). En 453, *algunos* menacent de *notar neçias* les *coplas* du poète. En 455, le poète mentionne à nouveau que sa mule est morte. Par ailleurs, les autres nobles (Adelantado, Almirante, Conde, Condessa) ne font rien pour l'aider (cf. 462, 464, 466, 467) ou encore le poète ne peut qu'attendre d'eux, mais sans certitude, qu'ils se souviennent de lui (« que me daran tosino » 459, « me diesen un heredat » 463, « ayan remembrança » 467). En effet, rien de sûr ne peut venir des différents rois qui « *fasen fiestas* » (466) et on ne connaît pas les résultats de la mission de l'écuyer qui « *va por mensagero* » (465).

Contrairement à celles du poète, les fonctions des autres actants sont très limitées. Celles du premier groupe (roi — infant — Condestable) consistent à se divertir, mais surtout à pourvoir économiquement aux besoins du poète. En voici l'énumération : *poner en obra el consejo*,

partir, comer, beber, vertirse, oir juglares, cantar, reir, guardar el nervio, non retoceder, obrar, facer merçed, manar, librar en su thesorero, librar una alvala, librar, membrarse, librar de su rryquesa, firmar, mandar a su thesorero, dar dinero, pujar en altesa. Si le poète encourage parfois les grands du royaume à tout oublier en s'amusant de ses vers, il n'oublie pas de leur rappeler leur rôle de mécènes. Toutefois, il est encore plus spécifique et plus sévère, lorsqu'il se réfère au deuxième groupe d'actants qui servent d'émissaires auprès du premier.

Les fonctions de ce groupe d'actants intermédiaires indiquent clairement ce que le poète attend d'eux : *dar favor, suplicar (al loado), entender bien, non facer el juego mana, creer, reguardar, saber, tomar empresa, plaser, acorrer con pendolada, poner renglones en emboltorio, acorrer con la pluma, arder, despachar, sacar, gozar, faser, poner, ser buen padrino, non echar en juego, vencer, ser suplicante, tomar carga, acabar, començar, apuntar bien, creer al escudero, andar, procurar, trabajar bien, penar, concordar, padecer afanes, obrar, provar marauilla.* Leur mandat en est un d'intervention et de négociation auprès du roi ou d'un autre ; il ne fait aucun doute dans l'esprit du lecteur qu'un échec de leur part ne trouverait aucun pardon aux yeux du poète. C'est d'ailleurs principalement, bien que non exclusivement, contre eux que Baena dirige ses menaces.

La menace, disséminée de manière subtile dans tout le poème, est cependant condensée dans la *finida*, lieu privilégié du poète¹⁴. Les différents vers cités dans le tableau qui suit (voir pages suivantes) le montrent. Notons ici que dans sept compositions (454 à 459 et 461), la menace est conditionnelle à l'échec, exprimé dans la conjonction *si* ; par ailleurs, dans d'autres compositions, c'est la louange qui dépend du résultat. Le poète utilise des expressions telles que *esto por quanto* (462), *por ende* (460, 463, 464, 468) et *pero en tanto que* (467) pour bien montrer que sa louange n'est pas gratuite : elle appelle un autre service car « todo non se borre » (460). En effet, si Baena demande aux autres de se souvenir de lui et de ses vers, c'est qu'il n'oublie rien et menace de retirer ses louanges dont les nobles semblent avoir bien besoin afin que leur histoire soit « por syempre escripto en memoria / e ayan los nobles de vos remembrança » (467, v. 11-12). Son avertissement indirectement

14. Rappelons que seule la composition 452 n'en possède pas ; c'est l'unique pièce dédiée au roi lui-même, ce qui est sans doute significatif, compte tenu des conclusions de notre analyse.

Co.	CONDITION	MENACE	PROMESSE
453		compus'estos metros... / affyn que rryades e mas otra cosa / <i>que se vos miembre de mi</i> el de Baena	
454	<i>sy</i> por vos algo se mangua	rreguardatv os de mi lengua / que taja mas que guardaña	
455	<i>sy</i> con esto, non pesca mi çesto	sabet que <i>protesto con muy brauo gesto</i> / que faga mi taja en cuenta sobruna	
456	e <i>sy</i> rreydes	... <i>protesto</i> / maguer tengo rrudo gesto / que por glossa o testo / <i>yo vos pique</i> en el sombrero	
457	... <i>sy</i> soy librado		yo vos vea bien casado
458	e <i>ssy</i> esto vos ffasedes		jurovos que me tenedes / por vuestro presso en cadena
459	... <i>si</i> fuer al rreves	en mi ojo grant puges / meresco por adevino	

460	<i>Por ende...</i> / te pido e rruego / que lo non echés en juego	mas que <i>ardas como fuego</i> / porque todo non se borre	
461	<i>Si esto fasedes...</i>		... seran publicantes / los vuestros loores por mis consonantes
462	<i>Esto por quanto</i> yo so bien librado ----→		
463	<i>Por ende...</i> me firmad ----→		
464	<i>Por ende...</i> merçed demandó ----→		
465		<i>bien rrequiere</i> a su estado / qu'el rreçiba gasajado / en me dar dinero	
467	<i>Pero en tanto que</i> fago mis prosas ---→		
468	<i>por ende...</i>	que antes, señores, en burla o en juego, mucho, approuechan los <i>buenos alfiles</i>	

dirigé à don Alvaro de Luna dans le *decir* 453 confirme encore son pouvoir car, ajoute-t-il :

pero sy algunos notaren por neçias
 aquestas mis coplas que fis sobre çena
 con esta mi lengua que taja e çercena
 les quiero prouar por testo syn glosa
 que aquesta mi regla es mas prouechosa
 que otra ninguna... (v. 43-48).

C'est pourquoi la promesse apparaît comme une menace inversée (voir 457, 458, 461). Dans ces trois cas, la promesse est tempérée par la condition (si), ce qui indique que le poète pourrait ne pas la tenir si... le service n'était pas rendu. Ce qu'il y a d'intéressant dans cette dichotomie menace/promesse, c'est qu'elle révèle la conscience que Baena a du *pouvoir* de son écriture. Les termes employés dans ce contexte le prouvent : *metros, lengua, glossa, testo, prosas, palabras, alfiles*. En ce sens, la *finida* s'avère un endroit privilégié, puisque Baena y fait référence à son travail d'écrivain, constante menace, envers ou contre-poids de la louange. Car bien entendu, si le poète peut ruiner par ses écrits la réputation de celui-ci ou de celui-là, pourtant simple intermédiaire, à plus forte raison peut-il ternir la mémoire du prince ou l'empêcher de passer à la postérité, ce qui est pire. En attaquant l'intermédiaire, Baena met en garde le destinataire, le Condestable, l'infant, le roi lui-même, bref le pouvoir suprême.

Finalement, dans les *finidas*, les deux actants s'opposent : l'intermédiaire, devenu opposant hypothétique, et le *yo* (*lengua del poeta*). L'intermédiaire est alors vu comme opposant au niveau d'un *faire* sur le mode hypothétique (fonctions marquées du conditionnel : *fallar, menguar*, etc.), alors que le poète investit un *faire virtuel* (*picar, tajar*, etc.) sur le mode réel¹⁵.

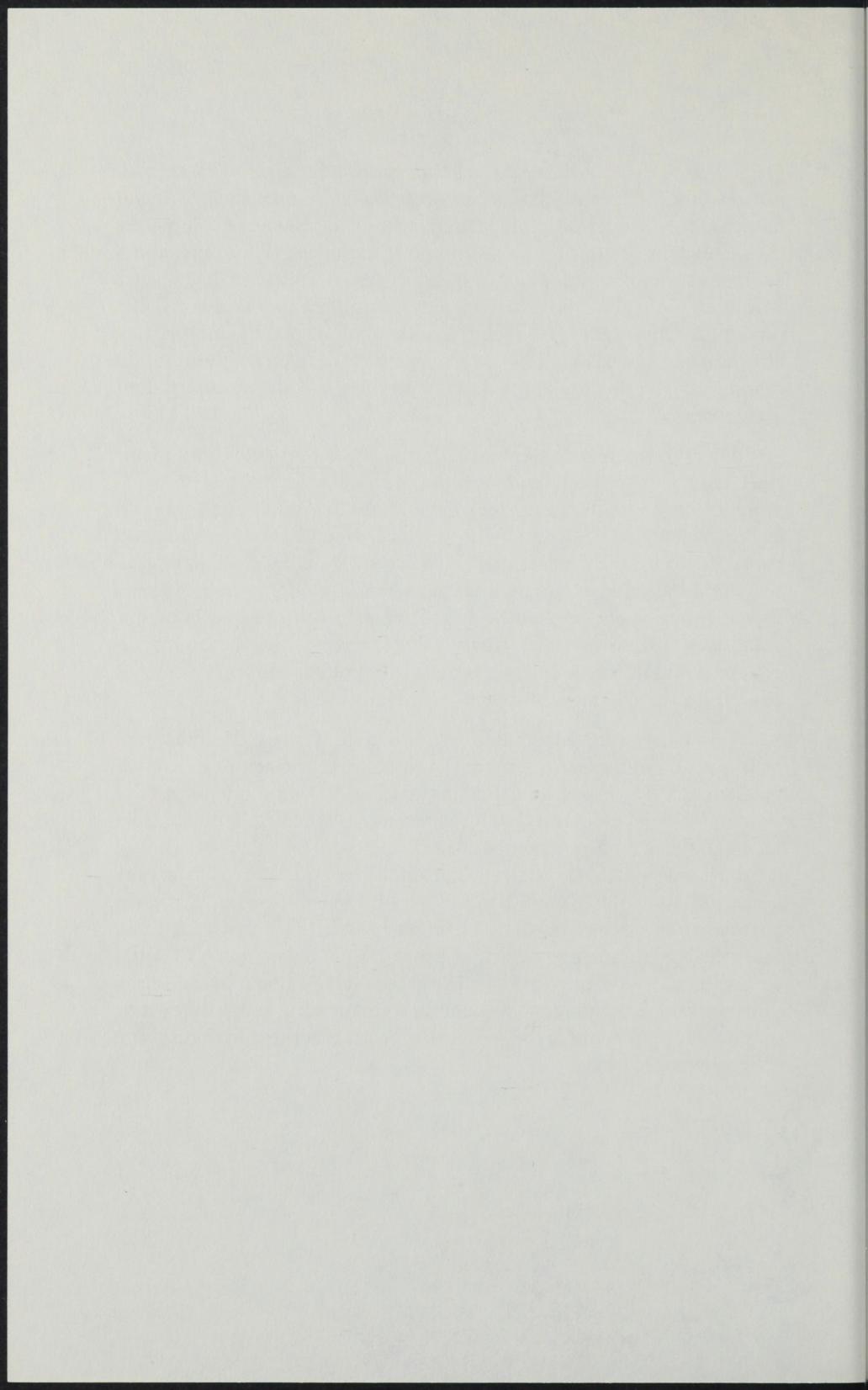
Alors que les fonctions du *yo*-poète (*vouloir, non-pouvoir* et *savoir-faire virtuel*) dans la *finida* et ailleurs sont au mode réel, les fonctions concernant le roi ou son substitut sont généralement au mode optatif. Il en va de même pour celles qui se réfèrent au personnage intermédiaire susceptible de communiquer le message d'un destinataire à un destinataire, ou d'aider le poète à réaliser son désir. Presque toutes ces dernières fonctions sont marquées de l'impératif, désir du destinataire : *aguardat, ardet, acorred, entendet, creedlo, reguardatvos, sabet, despachat*,

15. Au sujet des modes, voir TODOROV, 1971, p. 123-124.

buscad, llegad al Rey, plegavos, acabad, apuntat bien, suplicad, besalde por mi, etc. L'impératif tend à renforcer l'effet de menace étudié plus haut. De plus, le poète affaiblit la louange qu'il adresse aux personnages intéressés dans presque toutes les compositions en relatant leurs grandes actions et victoires au passé. Leurs fonctions touchant leurs actes héroïques n'ont alors pas le même poids, puisque rien n'indique qu'elles seraient répétées dans le futur ; de plus, ces exploits pourraient fort bien être oubliés, sans le poète évidemment. Leur mérite s'en trouve d'autant diminué. Réduction qui appelle encore une fois le souvenir inscrit dans les textes.

En regroupant ces éléments, j'obtiens un *yo*-poète-destinateur, sujet énonciateur d'un *vouloir* (désir de richesse), marqué de *non-pouvoir* (engendré par la misère), dépendant du vouloir et du pouvoir de l'intermédiaire, de sa possibilité de transformer le pouvoir évident du roi en vouloir effectif bénéfique. Finalement, dans les *finidas*, le *non-pouvoir* du *yo* énonciateur peut se transformer en *faire virtuel*, grâce au *savoir* qu'il possède, équivalent au pouvoir du roi, puisque sa langue peut *tajar, picar, librarse, cortar*. Entièrement soumis, louangeur, pauvre et misérable, le poète a toutefois le pouvoir de transformer le vouloir du roi grâce à son *savoir*.

Un dynamisme constant s'instaure à l'intérieur de la texture poétique. Il faut remarquer que le roi qui, en principe, est toute-puissance, n'a que peu de fonctions susceptibles de rendre son faire dynamique. Tout est donné chez lui au niveau des qualificatifs démontrant sa magnificence et sa grandeur, alors que peu de qualificatifs sont attribués au poète. Au contraire, celui-ci n'est que faire. D'un faire négativisé au début (n'étant pas encore, incapacité d'écrire), il passe à un *savoir-faire* positivisé dans la *finida* (possibilité d'écrire, écriture assumée, écriture-menace, écriture-pouvoir). Ce qui est posé au début du poème se trouve nié ou renversé par la suite. Le poète opère ainsi à l'intérieur du texte un renversement ou tout au moins un glissement de sens qui lui permet par le fait même d'affirmer à la fois son texte et son écriture comme forces.



AFFECTATION ET ARTIFICES : MIÇER FRANCISCO IMPERIAL ET SON « ÉCOLE »

«...natural de Jenova, estante e morador que fue en la muy noble cibdat de Seuilla,» (II, 226), Miçer Francisco Imperial, jadis consacré par le marquis de Santillane, fut longtemps considéré par la critique comme le précurseur d'une école qu'on appela allégorico-dantesque ou de Séville. Selon Amador de los Ríos, le XV^e siècle espagnol marque une coupure totale avec la vieille tradition littéraire, perceptible à travers l'imitation répandue de Dante dont Imperial serait le principal responsable, en raison surtout de son *Desir a las Syete Virtudes*¹.

Bien d'autres reprendront l'interprétation du célèbre critique espagnol : Puymaigre et Baist iront exactement dans le même sens²; Savi-López, Sanvisenti et Farinelli, quoique tant soit peu moins catégoriques, cherchèrent à montrer que la littérature espagnole des siècles antérieurs au XV^e siècle avait préparé le terrain pour la réception de Dante. Somme toute, ils se sont ralliés à l'opinion de Amador de los Ríos ; par exemple, Savi-López affirmait que :

Egli (Imperial) fu uno dei primi ad introdurre nella sua nuova patria il culto dei grandi italiani del trecento, lo studio amoroso, l'imitazione

1. AMADOR DE LOS RÍOS, 1864, p. 190-219; cf. aussi Menéndez y PELAYO, 1927. LXVII-LXXXII.

2. PUYMAIGRE, 1873, p. 89-92; BAIST, 1897, p. 427-428.

reverente dei nuestro capo lavori ; studio e imitazione che ne secolo illustre di Giovanni II e molto più in qui, diedero frutti mirabili, e mossero l'ali d'infiniti scrittori verso le regioni della peosia e della gloria³.

Charles R. Post fut le premier à s'opposer à ces critiques qui croyaient à la décisive influence dantesque dans le développement de la littérature espagnole⁴. Dans son ouvrage paru en 1915, il propose une interprétation fort différente selon laquelle l'influence de Dante aurait été minime ; par ailleurs, il conclut dans son chapitre sur Imperial que l'accent mis sur les modèles français ou italiens ne peut en aucun cas être interprétée comme la création d'une nouvelle école allégorique⁵. Par conséquent, les contemporains d'Imperial ne constitueraient aucunement des disciples de ce dernier ni même des imitateurs de Dante.

En fait, le problème se pose ici en termes d'intertextualité. Tout texte est intertexte, point de fusion de courants divers. « Ainsi du discours même qui, loin d'être une unité close, fût-ce sur son propre travail, est travaillé par les autres textes — "tout texte est absorption et transformation d'une multiplicité d'autres textes" —, traversé par le supplément sans réserve et l'opposition surmontée de l'*inter-textualité*⁶. » Le poète se situe à l'intérieur d'une tradition, terme qui rend compte de la double dimension de continuité et de coupure qui joue d'un texte à l'autre.

Ainsi il semble inutile de s'interroger longuement sur le rôle d'initiateur originellement dévolu à Imperial et fortement controversé par la suite. Cependant, sans entrer dans ce long et faux débat, sans doute inachevé, sur la véritable place qu'occupe Imperial dans la littérature castillane, il est tout de même important de résumer l'ensemble des travaux existants sur le sujet ; d'autant plus que Francisco Imperial est le poète du *Cancionero de Baena* qui a suscité le plus d'intérêt chez la critique.

L'ouvrage de Post déjà mentionné fut très important et décisif pour une nouvelle approche de l'« école » d'Imperial, bien que ce ne soit que trente ans plus tard, exception faite de l'article de N.W. Eddy sur

3. SAVI-LÓPEZ, 1896, p. 468 ; du même auteur, 1897, p. 360-363 ; SANVISENTI, 1902, p. 33-79 ; FARINELLI, 1902-1905.

4. POST, 1971.

5. *Ibid.*, p. 182.

6. DUCROT et TODOROV, 1972, p. 446.

« Dante and F. Manuel de Lando »⁷, que E.B. Place relancera la controverse dans son article intitulé « The exaggerated reputation of Francisco Imperial ». L'auteur de cet article a montré qu'Imperial a utilisé des éléments descriptifs de la *Divine Comédie* et du *Roman de la Rose* pour recréer un tableau allégorique des vertus et des vices, lieu commun de la littérature médiévale⁸. De plus, Place y a réaffirmé la position de Post, à savoir qu'Imperial n'a créé aucun culte dantesque, pas plus qu'aucun de ses confrères ou « pseudo-disciples » n'a même pris connaissance de l'œuvre du grand poète florentin.

Par la suite, une série de travaux viseront soit à confirmer la prédominance de l'influence française et à nier l'importance des éléments dantesques dans l'œuvre d'Imperial⁹, soit au contraire à réaffirmer ces derniers¹⁰. Lapesa tentera de faire le point sur la question en tenant compte de l'interférence des textes italiens et français. En plus de considérer l'imitation dantesque comme un trait capital pour l'étude des textes d'Imperial, tout au moins de son *Desir a las Syete Virtudes*, il établit un rapprochement entre celui-ci et Bartolomeo di Bartoli. Il déclare le vers utilisé par Imperial d'ascendance nettement italienne et présente une classification chronologique des poèmes d'Imperial en fonction d'une italianisation progressive de ceux-ci¹¹. Ainsi, selon Lapesa, la mort seule empêcha le poète, « precursor de precursoras », de perfectionner la nouvelle manière de composer des vers, plus élégante, plus raffinée et plus savante :

Sin insistencia ni perfeccionamiento [ajoute-t-il] la tentativa no pudo arraigar. ... En cuanto al gusto por la alegoría, ya de sabor francés, ya italianizante, su fortuna fue mayor: si no fue seguido por todos sus contemporáneos, dejó huella muy perceptible en Santillana y a través de él, en la poesía del resto del siglo. ... Por último, en cuanto a estilo, lenguaje y afán por crear una poesía sabia, le cupo ser el más destacado iniciador del movimiento que en nuestra literatura es paralelo al de los *rhétoriciens* franceses. En este sentido la influencia de Imperial no fue sólo duradera, sino también inmediata¹².

7. EDDY, 1936.

8. Cf. à ce sujet PLACE, 1946a, p. 457-473; du même, 1956, p. 478-484.

9. Cf. plus particulièrement le livre de LEGENTIL, 1949, p. 242 et ss. et les comptes rendus suivants : ASENSIO, 1950; GREEN, 1951.

10. DIAZ-PLAJA, 1949, p. 58-59; WOODFORD, 1954; MORREALE, 1967; ARCE, 1972.

11. LAPESA, 1967; aussi LAPESA, 1960; SANSONE, 1965; LEGENTIL, 1953, p. 398-404 et 468-469.

12. LAPESA, 1967, p. 93-94.

Les derniers travaux consacrés à Imperial insistent davantage sur les recoupements inter-textuels¹³. Ainsi, il apparaît évident que les traditions classique et chrétienne de la basse latinité auxquelles s'ajoutent les traditions castillane et française ont constitué une base, un terrain privilégié, qui a favorisé l'éclosion d'une vogue allégorique, apparemment venue exclusivement d'Italie. Ceci ne diminue en rien l'importance d'Imperial qui a sans doute contribué avec quelques autres à introduire de nouveaux modèles d'écriture. De là à le considérer comme chef de file de tout un nouveau courant littéraire et d'une école, il y a une marge que ni l'information actuelle ni l'examen des quelques textes connus ne nous permet de franchir.

Place a affirmé à plusieurs reprises que «... Imperial did not, as alleged, form a Dante cult in Spain, and that there is no conclusive evidence that any of his Sevillian contemporaries usually named as his disciples in using Dantesque allegory ever did so»¹⁴. Ces contemporains d'Imperial, plus communément appelés ses « disciples », sont F. Manuel de Lando, R. Páez de Ribera et G. Pérez Patiño. Du dernier, dont seules six compositions figurent dans le *Cancionero*, nous ne savons rien. Quant à Lando, N. W. Eddy a déjà nié à son propos d'une part tout lien possible entre le poète espagnol et Dante, et de l'autre, l'existence même d'une école allégorique basée sur l'imitation de la *Divine Comédie*. Selon Eddy, si Lando ressemble à Imperial, et c'est loin d'être évident, ce n'est certainement pas en tant qu'imitateur de Dante¹⁵.

Par ailleurs, Post avait soutenu auparavant au sujet de Ruy Páez de Ribera que «The adoption of a few words, however, does not constitute a literary discipleship, and Imperial may have indeed been the pupil, borrowing the idea for his *Decir* upon the birth of John II. Ribera is the stronger personality and has juster claims to poetic eminence¹⁶.» Place ajoutera que :

Ruy Páez, who is nowhere in the *Cancionero de Baena* represented in an epigraph or poem as having any contacts with other poets of that *cancionero*, seems to have been an eccentric scholar of the closest type, for there is no evidence that he participated at court in any contacts with other poets: his name is nowhere linked with that of any other poet of his time¹⁷.

13. Cf. BORGIA, 1974 et 1984; HOYOS, 1969, p. 70-71.

14. PLACE, 1946a, p. 458.

15. EDDY, 1936.

16. POST, 1971, p. 186.

17. PLACE, 1946a, p. 466.

Dans tous les cas, il s'avère impossible de parler d'école allégorico-dantesque, alors qu'aucun des contemporains d'Imperial ne semble avoir lu ou possédé la *Divine Comédie*. À peine décèle-t-on dans les textes quelques emprunts fort superficiels¹⁸. Lapesa lui-même a finalement admis qu'Imperial n'avait inauguré aucun culte dantesque, mais plutôt un mouvement semblable à celui des Grands Rhétoriciens en France. Place a accepté cette interprétation par la suite¹⁹. Bref, le fait d'avoir vécu à Séville, « long a focal center of Jewish-Arabic culture, as well as an unusually cosmopolitan mediaeval city »²⁰, semble le principal trait commun de notre groupe de poètes. Cependant, leur écriture révèle ici et là un certain nombre de marques textuelles similaires qui permettent de reconnaître en Imperial et quelques-uns de ses contemporains un groupe d'auteurs qui, consciemment ou non, ont participé à une recherche formelle commune. Il convient maintenant de repérer, d'identifier et d'analyser ces marques dans la mesure où elles recouvrent et dévoilent l'émergence d'un nouveau discours littéraire fondé sur l'érudition et l'allégorie.

Les poètes de Séville (j'utiliserai dorénavant cette dénomination plus neutre au lieu de l'appellation abusive d'école d'Imperial ou allégorico-dantesque) sont donc les poètes qui ont vécu et composé à Séville au début du XV^e siècle, tels Imperial et Páez de Ribera ; ce sont aussi quelques contemporains de Miçer Francisco qui, ayant habité à Séville ou ailleurs pendant une période plus ou moins longue, ont participé à des échanges avec Imperial ou écrit à partir des nouvelles tendances encore mal définies : principalement Lando et Pérez Patiño et, dans une certaine mesure Fray Alfonso de la Monja, Alfonso Vidal, D. Martínez de Medina et F. Pérez de Guzmán. Dans le présent chapitre, je m'intéresserai essentiellement aux textes d'Imperial et de P. de Ribera, qui constituent sans conteste les auteurs les plus importants et les plus représentatifs de ce groupe de Séville. Il sera fait mention des autres poètes à l'occasion, sauf Lando, puisque leurs textes consistent en une réponse, un jugement ou une participation à un cycle de compositions sur un sujet donné.

Quant à Lando, dont le cas a précédemment été quelque peu discuté, je ne crois pas qu'il représente un « disciple » d'Imperial ou de Dante, comme le remarque N.W. Eddy dans les termes suivants :

18. *Ibid.*, p. 471.

19. PLACE, 1956, p. 483.

20. PLACE, 1946a, p. 467 ; GARCÍA VIÑO, 1960.

In Miçer Francisco Imperial we plainly have a man of many linguistic and literary interests. Among them is some appreciation and exact knowledge of the genius of Dante. But the *a priori* assumption, made by Ríos and by others after him, that Lando's admiration for the Genoese-Sevillian poet would inevitably lead him to share the latter's knowledge and love of Dante, is unwarranted from the available facts. ...Nowhere in Lando's 31 poems is there any trace of the allegorical; he writes of the same themes (love, disputation) as Villasandino²¹.

Selon Eddy, les seuls points communs entre les deux poètes sont la longueur des compositions, le goût « pédantesque » pour l'érudition et le latin, le fait de ne pas utiliser l'*arte de maestrya mayor*. La deuxième caractéristique s'avère intéressante pour mon propos, mais non suffisante pour justifier l'inclusion de Lando ici. En effet, les textes de Lando que je n'ai pas encore analysés constituent pour la plupart des questions ou des réponses isolées, débats tenus d'ailleurs avec des auteurs hors-corpus (67, 253, 257, 269, 271, 272, 274, 275, 279, 280, 281, 283, 284 et 285 — il n'est pas sûr que l'auteur de cette dernière composition soit Lando —). En ce sens, ces compositions seraient à replacer dans le cadre du chapitre 5 sur les débats²². Les remarques qui y sont faites à propos de Lando et d'autres sont tout à fait valables ici; le ton humoristique est le même, l'insulte aussi virulente et les jeux de mots présentent le même air de bouffonnerie verbale (cf. 284, par exemple). Il me semble donc peu utile de reprendre l'analyse de ces textes d'un autre point de vue dans le présent chapitre. Il ne resterait que les compositions 286-287 (la première composée à l'occasion d'un tournoi et la deuxième en l'honneur de Fray Vicente Ferrer) et 567-568 (*cantigas* de louange à la Vierge) qui n'ont rien à voir avec le discours érudit de caractère allégorique dont je traite ici.

Le chapitre porte donc presque exclusivement sur les compositions de R. Páez de Ribera (288 à 300)²³ et d'Imperial (226 et 231 à 250). Il faut tenir compte du fait que Diego de Valencia répond au *Decir* sur la naissance de Juan II (227) et que F. Pérez de Guzmán (232), D. Martínez

21. EDDY, 1936, p. 126-127.

22. En ce qui concerne LANDO, notons que les comp. 260-268 et 360-376 ont été étudiées au ch. 5 sur les débats; par ailleurs, 277 et 278 ont été examinées au ch. 4 sur le mépris du monde, alors que 524 sera vue dans mon analyse du « cyclo sobre la predestinación » (517-525) au chapitre suivant.

23. Les groupes de compositions 289 et 292 de P. DE RIBERA, ainsi que 289bis et 298, ont été respectivement étudiées au ch. 3 sur le panégyrique et au ch. 4 sur le mépris du monde; elles ne seront donc pas retenues pour les fins du présent chapitre.

de Medina (233, 235) et Alfonso Vidal (236) participent au cycle de Diana (231–236) ; de plus, à deux reprises, Imperial reçoit des *respuestas* à ses *preguntas* (244 de Villasandino et 246 de Alfonso de la Monja).²⁴

Je distingue essentiellement trois modes qui confèrent au langage de ces poètes le caractère de nouveauté qu'on leur a attribué à juste titre. Premièrement, l'ornementation s'y présente sous forme d'érudition : déploiement d'allusions ou de références savantes, réminiscences d'œuvres classiques, recours aux langues étrangères, etc. Deuxièmement, greffée sur ce premier mode d'écriture, la pratique allégorique s'y manifeste en tant que discours narratif mettant en scène des actants accomplissant des fonctions et engagés dans une action « signifiante ». Or, le discours dit érudit et raffiné de nos poètes se réalise également à travers l'allégorisme érotique inscrit dans les *decires* d'amour de F. Imperial, R. Páez de Ribera et Pérez Patiño ; à toutes fins pratiques, on peut parler d'un troisième mode, peut-être plus traditionnel, mais pourtant intégré dans une dynamique transformatrice des schèmes épistémiques. Ce sont les principales marques formelles de ce « discours de la gloire » pour reprendre l'expression de Paul Zumthor²⁵ ; je tenterai maintenant d'en préciser le fonctionnement et la portée.

1. De l'érudition : le désir de la parade

Les poètes de Séville possèdent en général une formation littéraire plus rigoureuse et une culture plus vaste que plusieurs de leurs confrères inclus dans le *Cancionero de Baena*. Natif de Gênes, Miçer Francisco Imperial (dont le père, marchand de bijoux, est venu s'installer en Espagne sous le règne de Pedro I) aurait ramené à Séville et peut-être mis en circulation un certain nombre de textes italiens, tout au moins la *Divine Comédie*. Sa connaissance de Dante ne fait aucun doute, puisqu'on y trouve de nombreuses références dans ses textes. Par ailleurs, il compose à l'occasion en langue étrangère ; il utilise très fréquemment le latin. Selon Woodford, *Miçer* vient de *messere* et représentait un titre honorifique à cette époque. Imperial aurait exercé le poste très important de vice-amiral de Sa Majesté pendant un an, ce

24. La composition 521 d'IMPERIAL fait partie du « cyclo sobre la predestinación » (517–525) qui sera analysé au chapitre suivant. Il ne reste que 548, *respuesta* isolée contre P. de Guzmán. À propos de cette dernière composition, cf. ce que j'ai écrit sur la roue de fortune et la chute, au ch. 4.

25. ZUMTHOR, 1978, p. 56.

qui, fort probablement, eut pour effet d'augmenter son prestige social et de favoriser ainsi des échanges avec les grands du royaume²⁶.

Quant à R. Páez de Ribera, on le dit de «ilustre familia» qui, «por azares de fortuna, cayó en la miseria y sufrió reveses»²⁷. Cependant, il aurait fait des études universitaires à Salamanque, un des plus grands centres universitaires médiévaux, et son œuvre révèle une bonne connaissance du droit, une utilisation courante du latin, un certain enthousiasme pour les Anciens, Boèce particulièrement, et une fréquentation familière de l'Ancien Testament²⁸. Baena le considère comme un «omne muy sabio entendido, e todas las cosas qu'el ordeno e fiso (fueron) bien fechas e bien apuntadas» (II, 288).

Or, de tous les poètes inclus dans le *Cancionero de Baena*, Imperial est de loin celui qui a recours le plus fréquemment aux allusions savantes, ainsi qu'un de ceux qui emploient le plus abondamment une

Auteur	Num. de comp.	Nombre de vers	Nombre de réf.	All.	Autres langues
Imperial	226	408	38	x	7 (1 anglais — 1 arabe — 5 latin)
"	231	32	7		2 (latin)
"	232 bis	40	2		2 (latin)
"	234	77	3		
"	237	40			
"	238	32	1		
"	239	32	1		
"	240	32	1		
"	241	40	4		
"	242	72	2	x	
"	243	16			
"	245	72	4		
"	247	120	4		1 (latin)
"	248	56			8 (français)
"	249	48	21		2 (latin)

26. Pour la biographie de Imperial, cf. CHAVES Manuel, 1899, p. 4-6; GAIBROIS DE BALLESTEROS, 1943, p. 152-153 et 1944, p. 179-180; WOODFORD, 1953, p. 386-388; finalement, l'article de LAPESA qui fait le point sur les informations connues au moment de la rédaction, 1967. Cf. aussi l'ouvrage de NEPAULSINGH, 1977.

27. STEIGER, 1952, p. 7.

28. Pour les informations biographiques concernant Páez de Ribera, cf. PLACE, 1946a, p. 465 et 1946b, p. 23-25.

Auteur	Num. de comp.	Nombre de vers	Nombre de réf.	All.	Autres langues
Imperial	250	464	16	x	9 (latin)
"	548	32	1		2 (latin)
D. Valencia	227	408	17	x	3 (latin)
P. Guzmán	232	32	3		
M. Medina	233	32	3		
"	235	64	5		
A. Vidal	236	54	1		
Villasandino	244	16	1		
A. Monja	246	64	4		
P. Ribera	288	352		x	
"	289	168		x	
"	289 bis	120			
"	290	272	1		
"	291	72			
"	292	64			
"	293	72			
"	294	88			40 (latin)
"	295	72			4 (latin)
"	296	64			4 (latin)
"	297	96			
"	298	48	5		
"	299	72	2		
"	300	48	3		
P. Patiño	354	56			
"	355	28			

langue autre que l'espagnol. Dans le tableau précédent, je donne une série d'informations quantitatives qui m'ont permis d'établir une comparaison entre les poètes étudiés dans le présent chapitre et de préciser le sens de leur intervention poétique. On y trouve le nom de l'auteur, le numéro de la composition, ainsi que le nombre de vers de celle-ci, la quantité d'allusions savantes dans le poème et le nombre de vers ou de parties de vers en langues étrangères. J'indique, par ailleurs, s'il s'agit d'un poème allégorique, ce dont nous verrons l'importance plus loin.

En examinant ce tableau, je constate que sur un total de 1613 vers, le texte d'Imperial présente 105 références savantes, alors que dans les poèmes de Páez de Ribera, je n'en trouve que 11 pour un total de vers presque aussi élevé, soit 1 568. Par contre, toutes proportions gardées, P. de Ribera fait un usage plus abondant du latin (48 vers) qu'Imperial

(23 vers). Par suite sans doute de choix personnels, du type de vie et d'une formation académique différents, il semble que les deux poètes privilégient une forme d'expression ou une autre. Toutefois, les deux marques formelles, mention de noms savants et utilisation d'une langue étrangère, s'inscrivent dans la même perspective d'une écriture qui se veut d'abord et avant tout raffinée et cultivée. Il faut noter cependant que des 48 vers composés en latin par Ribera, 40 se trouvent dans la même composition (cf. 294, str. 7-11, v. 49-88); l'usage du latin n'est donc pas systématique chez lui, alors qu'il est davantage disséminé dans toute l'œuvre d'Imperial. De plus Miçer Francisco a également versifié en anglais (226, v. 12), en arabe (226, v. 16)²⁹ et en français (248, str. 6, v. 41-48), faisant ainsi preuve d'une culture plus vaste.

Par allusions savantes chez ces poètes de Séville, j'entends l'ensemble des références érudites que le poète mentionne sous forme de noms propres, autres que les personnifications, bien entendu. Pour ne citer qu'un exemple, notons quelques compositions d'Imperial où le lecteur retrouve les noms d'*Apolo*, *Aliger*, *Montuano*, *Oclides*, *Salamon*, *Medelo*, *Carrlomano*, *Archiles*, *Etor*, *Macabeo*, *Cepeon*, *Josue*, *Duque de Bullon*, *Syon*, *Galaz*, *Dante*, *Beatris*, *Absalon*, *Alexandre*, *Julio*, *Narçiso*, *Nason*, *Paris*, *Troyo*, *Tristan*, *Lançarote*, *Vyana*, *Amadis*, *Oryana*, *Sirenas*, *Justiniano*, *Agostin*, *Rrafeo* (226) ou encore d'autres noms comme ceux de *Homero*, *Vergilio*, *Boeçio*, *Lucani*, *Ouidio*, etc. (249) et *Fabriçio*, *Roma*, *Metilo*, etc. (250).

Tous ces noms, il faut le spécifier, n'ont pas ici comme fonction principale de renforcer le texte par un prétendu recours à l'*auctoritas*, bien que ce soit parfois le cas. Ils ont plutôt valeur ostentatoire: ils constituent essentiellement des ornements et en ce sens servent à «décorer» le texte. Le poète étale ces *exempla* un peu comme s'il se pavanait devant la cour, vêtu d'un riche costume brodé d'or et de pierreries, miroitant de couleurs, incitant tout le monde à le regarder et l'admirer. Les listes de noms répertoriés montrent qu'elles ne sont pas totalement gratuites. Sur la base des premiers exemples précédemment donnés, il est facile de constater qu'ils peuvent se cataloguer en références d'ordre biblique, historique, mythologique, littéraire (de l'Antiquité gréco-latine au Moyen Âge) ou autre (topographique, musical, philosophique, etc.). Il s'agit donc bel et bien d'une parade au cours de laquelle

29. Pour l'interprétation de ces vers anglais et arabe, cf. ENTWISTLE, 1937, p. 78-79; NYKL, 1938, p. 349-350; KROTKOFF, 1974, p. 427-429.

le poète *fait montre* de tout son savoir. Il est à remarquer que les allusions littéraires dominant, l'homme de lettres devenant de plus en plus, en cette fin du Moyen Âge, un individu digne de respect, et le savoir livresque capable de comprendre, sinon de définir, l'homme. Le discours « humaniste » s'amorce ici, lequel tend à valoriser les manifestations de cette culture érudite qui cherche à s'affirmer dans cette poésie de cour castillane.

Au même titre que les allusions savantes, l'emploi plus ou moins fréquent de langues étrangères, surtout du latin dans ces textes, ajoute à ce savoir d'érudits. Qu'il s'agisse d'un mot, d'une partie de vers ou d'un vers au complet, d'une ou de plusieurs strophes, lorsqu'il compose en latin ou dans une autre langue, le poète *fait étalage* de ses connaissances dans sa poésie. Les références à l'astrologie devraient être observées dans la même optique. Elles ne sont pas inscrites dans le tableau présenté ci-haut : premièrement, elles sont relativement peu nombreuses (cf. 226 et 227) ; et puis, elles apparaissent surtout dans le contexte des dits allégoriques, ce que je verrai plus loin.

Bref, les références de toutes sortes, l'emploi du latin et d'autres langues étrangères, la citation, etc., confèrent au texte une qualité de nouveauté qui se traduit dans le raffinement et l'élégance d'une poésie aux formes plus recherchées. En se citant lui-même (cf. 245, v. 44 et 247, v. 22) ou en citant Dante (250, v. 103), en se référant à certains auteurs ou à des figures mythologiques, historiques ou autres, le poète renvoie constamment le lecteur à la lecture. La référence, la citation, le symbole même se reflètent l'un l'autre ; le texte, tel un miroir, renvoie à lui-même, à la lecture et à l'écriture unies dans un processus de création foncièrement dynamique. Ce que la critique a pris à tort pour de l'affectation pédante et artificielle n'est qu'un aspect de ce nouveau type de discours qui prend naissance à la cour de Juan II au début du XV^e siècle. Le « cultisme » de ce discours s'avère de fait un principe moteur de l'appareil qui tout à la fois déclenche, engendre, produit et transforme le texte.

En ce sens, le tableau révèle un autre fait important pour l'étude de ce discours. Chez Imperial, le recours à l'érudition se trouve nettement lié, bien que non exclusivement, au discours allégorique. Ainsi des trois dits allégoriques d'Imperial (226, 242, 250), deux compositions, les plus longues du *corpus*, présentent pratiquement le plus grand nombre de vers en langues étrangères ou encore la mention la plus importante de noms savants (cf. 226 ; 38 allusions savantes, 7 vers en anglais, arabe et

latin ; 250, 16 allusions, 9 vers en latin). Notons que la réponse de Diego de Valencia à la composition d'Imperial sur la naissance de Juan II (227) également rédigée sur le mode allégorique présente la même caractéristique (17 allusions et 3 vers en latin). J'y vois la confirmation que le discours allégorique se rattache à ces nouvelles pratiques d'écriture, se greffant sur elles pour ainsi dire. Cela semble certain dans le cas d'Imperial. Il reste, bien sûr, à déterminer de quelle manière l'allégorie travaille le (et dans le) texte et dans quelle mesure elle opère et révèle la *senefiance* sous la *littera*.

2. De l'allégorie : au-delà de la lettre la *senefiance*

De nombreux travaux ont été consacrés à l'allégorie au cours des dernières années, dans lesquels leurs auteurs ont proposé des définitions plus ou moins concordantes³⁰. En tant que figure de rhétorique, l'allégorie s'inscrit dans un discours d'ornementation comme celui des poètes étudiés dans le présent chapitre³¹. Citant Robertson, Hollander donna de l'allégorie une définition fondée sur la dualité de l'expression et de l'interprétation selon laquelle « Allegory is simply the device of saying one thing to mean another, and its ulterior meaning may rest on things or on actions, or on both together »³². Au début de son étude sur *Dante et la tradition de l'allégorie*, Pépin a repris les mêmes éléments, précisant que « ... conformément à l'étymologie grecque, l'allégorie est une figure de rhétorique qui consiste à "dire autre chose" que ce que l'on veut signifier »³³. Cependant, les textes montrent que la pratique allégorique dépasse nettement le cadre rhétorique. Pour Paul Zumthor, le propre de la figure allégorique réside dans l'association de ses deux composantes, la métaphore et la personnification de réalités abstraites, soit « une métaphore, plus ou moins développée, comportant une ou plusieurs personnifications »³⁴. Passant d'une métaphore à une réalité, son fonctionnement serait à distinguer de l'opération symbolique qui procède exactement à l'inverse, du réel à l'abstrait³⁵.

30. Les principaux ouvrages de base consultés sont les suivants : BLOOMFIELD, 1963 et 1958 ; FLETCHER, 1964 ; JAUSS, 1964 ; WIMSATT, 1970 ; HONIG, 1959 ; LEWIS, 1979 ; H. DE LUBAC, 1961 ; HOLLANDER, 1969 ; TUVE, 1966.

31. BE BRUYNE, 1958, p. 334.

32. HOLLANDER, 1969, p. 3.

33. PÉPIN, 1970, p. 11 ; FLETCHER, 1964, p. 2 : « Allegory says one thing and means another. »

34. ZUMTHOR, 1975b, p. 197 et 1972, p. 126.

35. ZUMTHOR, 1972, p. 127. Pour les distinctions entre symbole et allégorie, cf. PÉPIN, 1970, p. 15-31 ; DE MAN, 1969 ; JUNG, 1971b, p. 9 ; BLOOMFIELD, 1958, p. 73-81 ; FLETCHER, 1964 ; HUIZINGA, 1977 ; FRYE, 1969, p. 113-116 ; LEWIS, 1979, p. 44-48.

Traditionnellement, l'allégorie médiévale se présente d'abord comme un mode de lecture et exige de tenir compte de l'existence de deux plans *litteralis* ou suggéré par les mots désignant des choses réelles et *spiritualis*, *allegoricus* ou caché sous le mot et référant à une vérité surnaturelle transcendantale. Le deuxième plan suppose une triple lecture possible : biblique si l'interprétation est fixée par la Révélation ; poétique au moment où le récit est orienté et représente une réalité morale ; historique lorsque l'interprétation se situe au niveau des vérités essentielles de la foi. Empruntant la terminologie scolastique, De Bruyne utilise les termes *allegoricus*, *moralis* et *anagogicus* pour s'y référer³⁶.

Ainsi marqué d'un sérieux et d'une gravité qui lui tenaient lieu de théologie, le discours allégorique a connu une immense popularité de l'Antiquité au Moyen Âge. Dès la fin de l'Antiquité, toutefois, l'allégorie constitue également un mode d'écriture que Zumthor désignait par le terme d'*allégorèse* :

Complémentaire de l'allégorie (mode de lecture), l'allégorèse suit le mouvement inverse : partant d'une vérité, elle engendre des éléments de celle-ci, une *littera*. Vérité morale dans la tradition de Prudence, philosophique chez Alain de Lille, *fine amour* de poètes dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Mais la *littera*, constituée par métaphore, s'articule autour de Noms, soit emblématiques (Vénus, ou Renard), soit, plus typiquement, formés par *personificatio*. Le Nom réfère directement au sens allégorique, de sorte que vérité et métaphore s'épaulent l'un l'autre, fondant la signification ultime du discours à la fois sur des formes posées comme substantielles et sur une histoire. D'où une opposition fonctionnelle avec l'allégorielecture : celle-ci est glose ; elle tient un discours axiomatique, dit que « cela est ». Statique, elle se borne à juxtaposer, avec l'arbitraire de l'*auctoritas*, signifiant et signifié. De l'allégorèse, en revanche, le *sensus allegoricus*, en s'intégrant à un discours qui se fait, assume les catégories de lieu et de temps³⁷.

Comme chez les rhétoriciens français, l'allégorie-écriture fonctionne chez nos poètes en tant que règle narrative et mode de signifiante³⁸. Histoire, récit que suppose le texte allégorique et qui se réalise dans l'action signifiante des agents, personnes ou Noms propres. Fletcher remarque que « Personified abstractions are probably the most obviously

36. DE BRUYNE, 1958, p. 327.

37. ZUMTHOR, 1978, p. 80. Notons que Zumthor a corrigé son usage et inverse maintenant les termes d'allégorie (écriture) et d'allégorèse (lecture).

38. *Ibid.*, p. 83, 89-91.

allegorical agents, whether virtues or vices in a *psychomachia* or chivalric ideals in a medieval romance or magic agencies in a romantic epic³⁹. » Voyons donc comment les différents agents se répartissent dans les textes d'Imperial et de R. Páez de Ribera et sur le fond de quelle « histoire » leurs actions agissent.

A. *À propos de cinq dits allégoriques :
le tableau des vertus et des vices*

Avant d'aborder l'étude de ces dits allégoriques, rappelons que la controverse autour du rôle d'Imperial dans la littérature castillane a porté également sur l'allégorie espagnole et qu'elle s'est faite dans les mêmes termes. En effet, en refusant de considérer Imperial comme le chef d'une école allégorico-dantesque, Post s'opposait simultanément aux affirmations antérieures de la critique voulant que toute manifestation allégorique en Espagne découle de l'imitation de la *Divine Comédie*. Partant du principe qu'aucun mouvement littéraire ne peut apparaître de façon soudaine et isolée, mais indique plutôt une évolution dont les étapes sont parfois nettement identifiables, il montre que les éléments constitutifs de l'allégorie espagnole étaient déjà présents dans l'ancienne littérature latine de la péninsule ibérique. De même, ajoute-t-il,

The products of the later period (XV^e) cannot be divorced from those of the thirteenth or fourteenth centuries. The greater interest in the type evinced about 1400 is not to be assigned to the influence of Dante, but to natural laws of development ; it is the culmination of a gradually unfolding movement. The step from the attitude of Juan Ruiz towards allegory in the fourteenth century to that of Imperial in the fifteenth is no broader than the step from Berceo in the thirteenth to Juan Ruiz. The advance is constant. Not only is the proportion of allegory greater in the extant works of the latter than in those of any of his predecessors, and equal to the proportion in Santillana himself, but in nature it resembles the allegorical products of John II's court⁴⁰.

En plus de la tradition latine et vernaculaire, Post insiste sur le fait que l'habitude d'imiter les Français persistait encore au XV^e siècle et que la tradition allégorique espagnole était déjà si bien établie que « The

39. FLETCHER, 1964, p. 27.

40. POST, 1971, p. 16-17.

Divine Comedy could not affect its structure organically, but could only supply decorative elements»⁴¹.

Ainsi, la vogue du discours allégorique au début du XV^e siècle en Castille ne serait donc pas liée à l'influence prépondérante d'Imperial sur ses contemporains, ni même à une imitation globale de Dante. L'effet qu'a eu sur la littérature l'immense intérêt populaire pour l'astrologie et l'astronomie, l'imitation des poèmes allégoriques français et la fréquentation des textes de Prudence, Boèce et Ovide, suffisent à expliquer l'apparente montée soudaine de la poésie allégorique à la fin du XIV^e et au début du siècle suivant en Espagne, et peut-être plus particulièrement à Séville.

De l'ensemble des textes sélectionnés pour le présent chapitre, la contribution d'Imperial et de R. Páez de Ribera au discours allégorique se résume principalement à cinq *decires* : les compositions 226, 242 et 250 d'Imperial ainsi que les poèmes 288 et 290 de Ribera.

Le *desir* 226 que « Miçer Françisco Ynperial ... fiso al nasçimiento de nuestro señor el rey don Juan, quando nasçio en la çibdat de Toro, año de MCCCCV años » (II, 226) aussi appelé *Decir de los siete planetas*, présente donc, allégoriquement, la naissance d'un roi. L'auteur réunit pour l'occasion sept planètes et Fortune, lesquelles confèrent au prince le pouvoir et l'autorité impériale en le comblant de vertus (théologiques, cardinales, morales) et de noblesse. J. Gimeno Casalduero résume comme suit l'argument de cet important poème :

Imperial, pues, reúne para Juan II todos los atributos que exige el poeta florentino. El futuro monarca es ante todo un hombre perfecto ; sus cualidades le predisponen a recibir la gracia divina, y los dioses se la otorgan a manos llenas. El *Decir* está rigurosamente construido. El andamiaje alegórico deriva del *Anticlaudianiano*, y se relaciona con el *Convite* y con la *Monarquía*. Virtudes y planetas, enlazados según proposiciones de Dante, exponen su concepción de la realeza. Las alabanzas que predicen la gloria de Juan II no se agrupan sin orden ni propósito ; antes por el contrario, sirven para presentar el más perfecto de los reyes y la más grande de las monarquías⁴².

41. *Ibid.*, p. 30.

42. GIMENO CASALDUERO, 1975, p. 120 ; cf. aussi, du même auteur, 1964 ; SANSONE, 1968. Place a remarqué à propos de ce poème que « the uses of the planets figuring in the Ptolemaic conception of the universe... probably... came from an almanac... » et que « ...the treatment of each planet as a re-personified figure (i.e. a Greek god or goddess, such as Jupiter, Venus, etc.) is definitely non-Dantesque. » PLACE, 1946a, p. 464. Pour le traitement de l'astrologie dans le *Cancionero de Baena*, cf. FRAKER, 1966c, p. 91-116.

En 242, composition laissée sans rubrique mais qu'Azáceta attribue à Imperial, le poète assiste à un débat typique entre quatre *dueñas*, vertus personnifiées, à la fin duquel on lui confie le soin de décider laquelle, de *Castidat*, *Omildat*, *Paçiencia* ou *Lealtad*, « era mas vertuosa » (242, v. 10).

Quant à la composition 250⁴³, *Desir a las syete virtudes*, il s'agit, selon Lapesa, de « ... una mezcla de alegoría dantesca y de retablo de vicios y virtudes, tema que la Edad Media había heredado de la *Psychomochia* de Prudencio. Los constantes recuerdos de la *Commedia*, la presencia del mismo Dante como guía y las invectivas contra Sevilla — calcadas sobre las de Dante contre Florencia — encuadran y actualizan la vieja oposición de vírgenes y monstruos »⁴⁴. Après avoir situé sa vision dans le cadre habituel et présenté son guide (en l'occurrence Dante, ce que confirme le vers 104 dans lequel le narrateur lit le premier vers de la *Divine Comédie*), l'auteur introduit sept vertus ; chacune d'elles est représentée par une étoile dans laquelle « Forma de dueña ... / se demostraua, e otrosy fasia / en cada rrayo forma de donçella ; / ... » (v. 153–155). Une configuration géométrique préside au regroupement des vertus : en premier lieu un *triangulo* formé des trois vertus théologiques et un *quadrangulo* composé des quatre vertus cardinales. Les demoiselles qui entourent chaque vertu constituent une série de vertus accessoires, de dons ou bien d'effets qui émanent des premières. Sept vices, représentés sous la forme de serpents, s'opposent soit par leur caractère dogmatique, soit par leur aspect moral, aux vertus théologiques et cardinales. Selon Woodford, « With these seven serpents Imperial criticizes the religious, political and social conditions of his time, indicating seven vices opposed, in accordance with the doctrine of St. Thomas, to the three theological virtues and the four cardinal virtues⁴⁵. » Le poème s'achève sur une violente invective contre la corruption de la cité.

Lapesa croit que le *Desir a las syete virtudes* n'est pas « el intento de un autor novel, sino la última obra de un poeta cuya producción sigue una marcada línea ascendente en cuanto a progresiva ampliación de aspiraciones »⁴⁶. Cependant, la paternité du *Desir* a été sérieusement remise en question par Woodford, mais surtout par D.C. Clarke à

43. C'est la composition du *Cancionero* qui a le plus attiré l'attention des critiques. Cf. WOODFORD, 1950 ; CLARKE, 1961b, 1962, 1963a, 1964 ; GROULT, 1965 ; SANSONE, 1965 et 1967 ; MASSON DE GÓMEZ, 1972, GRECO, 1950 ; MORREALE, 1967.

44. LAPESA, 1967, p. 84.

45. WOODFORD, 1950, p. 95. Cf. aussi PLACE, 1948.

46. LAPESA, 1967, p. 93.

plusieurs reprises⁴⁷. Contrairement à Lapesa qui situe la composition autour de 1407, Clarke croit qu'elle date de la deuxième décennie du XV^e siècle ou même plus tard; l'auteur ne pourrait donc pas être Imperial, puisque ce dernier serait mort avant 1409. Afin de confirmer sa théorie, Clarke a présenté une comparaison des deux compositions majeures généralement attribuées à Imperial (le *Desir al nascimiento* et le *Desir a las syete Virtudes*); elle y prétend que le dernier poème témoigne d'une forme archaïque de la versification et d'une connaissance moins élaborée de l'espagnol⁴⁸. Selon Lapesa et Sansone, cela s'expliquerait par le fait qu'il s'agit de la seule composition qu'Imperial tenta de rédiger en se servant de l'*endecasílabo* italien, d'où peut-être la maladresse que D.C. Clarke souligne. Selon celle-ci, un frère plus âgé sans doute aurait pu composer le *Desir*; étant plus vieux, il aurait eu plus de difficulté à apprendre une nouvelle langue. Clarke avait déjà fait mention de la « naïveté » du poète dans son étude sur le passage des vices et soutenu que la composition n'était certes pas le fait d'un homme cultivé. Or, à part 249, 226 et 250 sont néanmoins les deux compositions dans lesquelles l'auteur se réfère le plus souvent à des noms savants. Les arguments de Dorothy Clarke semblent peu convaincants et en réalité, insuffisants pour permettre de prendre actuellement position sur la question. Ce qui importe finalement, c'est que la critique elle-même a déjà reconnu que « For its contributions to the developments of literary appreciation, technique, and character creation, the *Desir a las syete virtudes* is one of the earliest expressions of the Renaissance spirit in Spanish literature »⁴⁹. Pourquoi, alors, ne nous trouverions-nous pas tout simplement en face d'un poète qui a changé, évolué, modifié ses opinions en fonction de circonstances particulières? Finalement, il ne m'appartient pas d'en juger et en fin de compte, l'identité de l'auteur importe peu à mon analyse, puisque je traite, de façon générale, d'une manifestation du discours allégorique castillan au début du XV^e siècle.

Cinq dits allégoriques donc, de nature quelque peu différente : deux compositions d'Imperial de structure beaucoup plus complexe (226, 250) et trois débats dont un d'Imperial (242) et deux autres de P. de Ribera (288, 290). Alors que dans le premier poème, il n'est fait mention que de l'attribution de vertus et de dons par les planètes au futur roi, les quatre dernières compositions s'inscrivent davantage dans

47. Sur cette question, cf. WOODFORD, 1953 et CLARKE, 1961b, p. 179 et 1962, p. 18-20, 27-28.

48. CLARKE, 1963a.

49. CLARKE, 1960, p. 53.

la longue tradition allégorique de la représentation statique des vices et des vertus. Elles prennent tour à tour la forme d'un débat/combat entre vertus (242), entre vices et vertus (250, 288) ou entre vices (290) prenant ici le terme vice dans son sens le plus large. Par extension, je considère la douleur, la vieillesse, l'exil et la pauvreté comme des sortes de « vices » de la condition humaine.

Adolf Katzenellenbogen a noté dans son ouvrage *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art* que « The medieval practice of representing moral concepts in personified goes back to a classical tradition » et que « The artists of the Middle Ages uses two methods for depicting such themes »⁵⁰. Le critique fait allusion à deux modes de représentation des vices et des vertus : dynamique si les forces sont effectivement engagées dans un combat impliquant la plupart du temps des scènes de bataille, une lutte physique pour l'âme de l'homme ; statique, lorsqu'il y a présentation de types sans conflit réel. Dans ce deuxième cas,

Unlike the battle scenes, they no longer show traces of the confusion and excitement of the early Christian era, but they come to be permeated and elaborated by the subtle mode of thought of the theologians. While the first group demonstrates the necessary practical setting of issues between good and evil, the second group gives the observer theoretical insight into the essential nature of those forces and their relations to one another⁵¹.

Nos textes se situent dans cette deuxième catégorie ou encore dans ce que Robert Worth Frank Jr. appelle « personification-allegory » en opposition à « symbol-allegory » (Dante)⁵². Il s'agit d'un discours narratif dans lequel les personnages/acteurs qui vont mettre en branle l'action « dramatique » sont investis par la figure de personification, d'où déclenchement de la métaphore. Le dynamisme ici est ailleurs que dans le combat auquel A. Katzenellenbogen se réfère. « Personification-allegory is clearly allegorical when abstractions engage in action... » ou autrement dit : « A personification is thus allegorical by its action and not because it represents something different from itself (which it does not) ; it is the action which carries the secondary meaning, which differs from the one apparent⁵³. » Seule l'action est allégorique ; les personifications sont littérales et ne signifient que ce qu'elles disent⁵⁴. C'est donc

50. KATZENELLEBOGEN, 1964, p. VII.

51. *Ibid.*

52. FRANK, 1953, p. 240-242.

53. *Ibid.*, p. 242-243.

54. BLOOMFIELD, 1958, p. 78.

dire que « *La narratio* elle-même... contient le *sensus allegoricus* » ... et qu'elle « n'a plus besoin d'être expliquée (du moins en principe) parce qu'elle se *signifie* elle-même⁵⁵. »

Cependant, dans les débats allégoriques (242, 288, 290), la part de la métaphore « se trouve très réduite ; les personnifications servent principalement à jeter une lumière indubitable sur la nature et l'objet d'un conflit ; les répliques didactiques qui s'échangent constituent des "personnages"-sujets »⁵⁶. Ainsi, dans la brève composition 242 (9 huitains), l'auteur-narrateur est témoin (*vi*) d'un *combate* entre quatre vertus (*Castidat, Omildat, Paçiencia, Lealtad*) qui se déroule dans le décor habituel (*vergel, fonte, rrosal, oliente rrosa*) ; il ne nous informe que sur leur tenue vestimentaire, précisant par ailleurs qu'en plus de débattre, elles choisissent *Filosofia* pour juge et demandent au poète de bien vouloir assumer le rôle de messenger, tout en lui recommandant de bien réfléchir à ce sujet (*estudiat primero*). Bref, valorisation de l'étude ou de la science et de *Filosofia*, juge des vertus, clef du savoir. La composition 290 ne présente guère plus d'intérêt. Exceptionnellement, le *locus* choisi pour la vision est la *silva* (*valle oscuro, lago firuiente, rroydo*, etc.). Ce choix s'explique par le fait qu'ici non pas des vertus, mais des vices (*Dolencia, Vejez, Destierro, Proueza*) discutent entre eux. Prises de parole successives : tour à tour, ces figures déclarent : « *pryua salud* », « *fago... todos los males* », « *fago al omne beuir con dolor* » et « *muchas muertes ... fago pasar* » (v. 49, 100, 107, 141). *Proueza* s'avère le pire des maux et 15 strophes lui sont consacrées ; le poète y dénonce sans doute sa misérable condition économique, donc sa dépendance.

De ces trois « débats » allégoriques, seule la composition 288 offre une certaine dynamique discursive. Ce qui est intéressant dans ce débat entre *Soberuia* et *Mesura*, décrites comme à l'accoutumée dans toute la magnificence de leur appareil, c'est qu'il s'agit d'un débat entre la parole (le *dit*) et le texte (l'*écrit*). À part le fait que, dans un premier temps, *Soberuia* et *Mesura* discourent et proclament à haute voix leurs mérites respectifs, elles s'engagent par la suite dans un autre type de duel. En effet, lorsque *Justiçia* demande à *Soberuia* de se défendre, celle-ci « *presento un escripto de nobles rrasones / en que alego de sus esepçiones / puestas por orden e syn ningunt error* » (v. 158-160), alors que *Mesura* répond verbalement (« *oyme mi ffecho* », v. 186). À la fin de la discussion, *Soberuia* se retrouve bouche bée : « *ya non sabia / mas*

55. JUNG, 1971b, p. 20 ; ZUMTHOR, 1978, p. 80.

56. ZUMTHOR, 1972, p. 131.

que dixese en esta rraçon » (v. 293-294) ; même *Justiçia*, au moment de rendre le verdict, « fiso leer lo dicho de suso » (v. 302), proclamant de la sorte la suprématie de la parole. L'opération allégorique se trouve ainsi réinscrite dans le texte :

Mesura / parole : *parole ouverte* ou *sensus litteralis* ;

Soberuia / écrit : *parole couverte*, obscure ou *sensus allegoricus*.

Évidemment, la *parole* est associée au roi, à l'autorité (cf. v. 209-232). Le discours allégorique se charge, se gonfle pour ainsi dire, de contenu idéologique. La parole devient le fait du pouvoir établi à respecter, à écouter, le symbole de la puissance, le sens premier et unique, l'ordre prononcé (*Mesura*). Par contre, l'*écrit* renvoie au discours des poètes, donc au *sensus allegoricus*, condamnable dans sa prétention (*Soberuia*) même de révéler des vérités cachées sous le sens des mots. S'agit-il d'une tentative de subversion consciente chez Páez de Ribera ? Difficile de le préciser pour le moment. La désarticulation du système semble plus évidente chez Imperial, puisque dans le *Desir al nascimiento de Juan II* et dans le *Desir a las syete virtudes*, l'élément narratif y est plus développé ; l'allégorie s'y présente de façon plus dynamique que dans les débats allégoriques à contenu plus descriptif, donc plus statiques.

B. *Le Desir al nascimiento de Juan II* et *le Desir a las syete virtudes* : *l'allégorie politique*

Pour rendre compte du fonctionnement de l'allégorie dans les deux longues compositions d'Imperial, j'aurai recours à la terminologie hjemslévienne, m'en servant comme d'une grille d'analyse⁵⁷. On peut distinguer dans la métaphore un plan littéral (expression) et un plan figuré (contenu), lesquels doivent être considérés sous deux angles (substance et forme). En effet, «... puisqu'il y a personnification, l'expression consiste en un message portant sur une action posée par un certain sujet (l'objet personnifié) ; ce sujet est l'élément substantiel de ce message, auquel l'action particulière qui lui est rapportée donne forme. Quant au contenu (le figuré), il est déterminé de deux manières : dans son aspect le mieux formalisé, par divers réseaux associatifs, inerties stylistiques ou topiques, habitudes contractées par le poète ; et, dans son aspect le moins accidentel, par l'univers conceptuel et sensible dans lequel il baigne⁵⁸. »

57. ZUMTHOR, 1975b, p. 197 ; aussi 1972, p. 376-377.

58. ZUMTHOR, 1975b, p. 197.

Dans le *Desir al nasçimiento de Juan II*, tel que je l'ai précisé auparavant, Imperial met en scène, sous forme de personnifications, un ensemble de planètes qui correspondent à autant de figures mythologiques représentatives des vertus théologales et cardinales⁵⁹. Dans le *Desir a las syete virtudes*, le poète présente un tableau des vices et des vertus, suivi d'un long monologue explicatif du compagnon, une sorte de glose, sur la corruption des mœurs dans la cité. J'ai schématisé de la façon suivante les deux plans de l'expression et du contenu dans les deux compositions :

Desir al nasçimiento de Juan II (226)

Expression		Contenu	
Substance (actants)	Forme (action)	Forme (réseau associatifs, topique)	Substance (l'univers idéologique)
Jupiter – Prudència	– dixo	} – aurore/songe } – jardin } (fleurs – parfum } – oiseaux, etc.)	Portrait du prince idéal
Mars – Tempraça	– dar/dotar/ influir		
Saturno – Fortaleza			
Sol – Fe	– que el rey sea	} – ruisseaux	Idéal d'un prince
Venus – Caridad	...		
Mercurio – Esperaça	– que el rey aya	} – musique	
Luna – Justiça	...		
Fortuna – – Fama			
Discreçion			
		Estrellas/ dueñas ↓	
		} – courtoisie } – guerre } – royaume } (pouvoir – } autorité) } – richesse } (puissance) } – science } (savoir)	

59. D.C. Clarke a étudié l'aspect dramatique de cette composition. Cf. CLARKE, 1963b.

Desir a las syete virtudes (250)

Expression		Contenu	
Substance		Forme	Substance
<i>Vertus</i>	vs <i>Vices</i>	1. <i>Vertus</i>	
Caridad	- Sierpe Menor	cierges	- aurore/songe Critique sociale et politique
Fee	- Sierpe Aryana	arbre/ <i>credo</i>	- premier jardin (fleurs - parfum - fontaine - ruisseau, etc.) -
Esperança	- Bestia Juderra	ancres	- deuxième jardin (pont - porte, etc.) Démonstration de la corruption
Justiça	- Bestia Alenxada	épée/ balance	
Fortalesa	- Syerpe Cales-tina	armes/ bouclier	- musique
Prudença	- Asyssyna	miroir	- GUIDE - dialogues
Templança	- Sardanapala	clés (lutter)	- monologue
Lya			<i>Estrellas/ dueñas</i>
Discreçion:	<i>madre</i>	2. <i>Vices</i> (détruire/ mettre en garde)	- religion - droit - guerre - pouvoir

Sur le plan littéral, les principaux actants de la composition 226, soit les sept planètes, entourent les sept vertus et même *Fortuna*, maîtresse de toutes ces *dueñas* et de *Fama*; elles se réalisent d'abord dans les « prises de parole » consécutives (11) : *començo a flabar* (1), *dixo* (6), *dezir le oy* (1), *quiso fablar* (1), *diz* (1), *comença su rason* (1). En plus de la parole, leur principale fonction consiste précisément à *donner* au futur roi toutes les vertus si nécessaires à l'exercice efficace du pouvoir : *do* (3), *dole* (5), *dar* (1), *dol* (2). *Doter de* (*doctole*, *dotedes*, *doto*) et *influencer* quelqu'un

ou quelque chose dans un sens positif (*infflojo*) apparaissent comme des actes qui vont dans le même sens, soit le don de *tierras*, *donzellas* (vertus), *joyas*, *estado*, *ssezo*, *razon*, *sabiduria*, *influencias*, *thesoros*, *poderes*, *onrras*, *señorios*, *valia*, etc. Le souhait prolonge le don : on désire que le roi soit (*que sea...*) aussi magnifique et comblé que possible et qu'il possède (*que aya...*) tout ce qui est digne du plus grand des empereurs. *Que sea* (ou la variante plurielle *que sean*) revient exactement 30 fois dans le texte, introduisant 72 qualificatifs du genre de *doctado*, *concordante*, *asendato*, *labrador*, *sabidor*, *linpio*, *puro*, *sabio*, *honesto*, *paçifico*, *justo*, *messurado*, etc. ; *que aya* (10 occurrences) *aspecto*, *onores*, *feliçidat*, *nobles paños*, etc.

Sur le plan du figuré, j'ai retenu au niveau de la forme essentiellement la topique traditionnelle de ce type de *decires alegóricos* : en premier lieu, l'état du poète, à moitié endormi, déclenche le songe ou la vision (« non se sy uelaua, nin se sy dormia », v. 4). À ce propos, Paul Piehler souligne que « Most important mediæval allegories fall into this catogery : typically the dreamer is profoundly disturbed by some spiritual crisis ; he has a vision of mysterious import which is interpreted by persons in spiritual authority, and the effect of the vision and its interpretation is to resolve the crisis, often by raising him to a higher spiritual state »⁶⁰. À l'aube, le narrateur-poète se retrouve dans un jardin (*prado*) ; tous les éléments typiques du *locus amoenus* y sont contenus : *flores olientes*, *dos fuentes (caliente / frya)*, *rruysenores*, *duçaynas e farpas*, etc. L'utilisation des planètes (*estrellas/donçellas*) est également une habitude typique des poètes castillans. Par ailleurs, l'ensemble des qualités attribuées en principe au futur roi recourent cinq secteurs : la courtoisie (*amador*, *cortes*, *seruidor*, *messurado*, etc.) ; la guerre (*grant batallador*, *feridor*, *vençedor*, etc.) ; la richesse (*tierras*, *estado*, *joyas*, *señorios*, *sseñor de todo el oro*, etc.) ; la science (*sabio*, *sabidor*, etc.) ; le pouvoir (*principe*, *eçelente*, *poderes*, etc.). Qu'il suffise de mentionner pour le moment qu'au niveau de la substance du contenu, le poète présente le portrait du prince idéal.

Le *Desir a las syete virtudes* offre un nombre considérable d'actants : autant de vertus que *Lya* se charge d'introduire et d'unir un peu comme elle « cojo (e) flores por faser guirlanda » (v. 139), présentant les unes et les autres à la manière d'un cortège que *Discreçion* « madre d'ellas » (v. 268) fermera, selon les indications du guide, principal détenteur de la parole ; de plus, sept vices ou serpents (*sierpes*, *bestias*) dont le développement est toutefois beaucoup moins élaboré. Au premier plan, sept

60. PIEHLER, 1971, p. 4.

vertus donc, accompagnées de plusieurs *donsellas*. D'abord les vertus théologiques : 1. *Caridad* (entourée de *Concordia, Pas, Piedat, Grant Compasion, Misericordia, Beninidat, Trenprança, Libertat, Mansedumbre, Graçia*) ; 2. *Fee* (*Mundiçia, Castidat, Rreuerença, Afecto, Religion, Obediençia, Firmeça, Herença*) ; 3. *Esperança* (*Fasia, Apetito, Amor, Desear, Certidumbre, Esperar*). La première tient deux cierges de longueur contraire ; la deuxième étreint un arbre et montre les douze articles du *Credo* ; la troisième fait surface, retenue d'une certaine manière au port du salut grâce aux deux ancres solidement amarrés. Les quatre vertus cardinales complètent le tableau. 4. *Justiçia* (*Juysio, Verdat, Laeltat, Correbçion, Conjurado Sermon, Ygualdat, Ley data*) ; 5. *Fortalesa* (*Magnanimidat, Magnificença, Segurança, Paciençia, Mansedumbre, Grandesa, Perseuerança, Firmesa*) ; 6. *Prudençia* (*Providença, Comprehender, Enseñamiento, Cautela, Soliçidat, Acatamiento*) ; 7. *Tenplança* (*Continençia, Castidat, Linpiesa, Sobriedat, Verguença, Templamiento, Onestat, Humildat*). Ces quatre dernières vertus ont pour fonctions respectives de brandir l'épée et la balance, d'armer le monde et de vaincre, de présenter deux faces, de voir, de surveiller, et finalement, de détenir les clés qui permettent d'ouvrir et de fermer les portes du château. En somme, il s'agit de faire respecter le droit, de le défendre, de se méfier, d'exercer le pouvoir. Leur fonction se dégage donc des *objets* (indiqués sur le schéma) qu'elles affichent, comme le dit le poète : « sy non las que an vn nonbre diferentes / es la diferençia en los objebtos » (v. 293-294).

Alors que le compositeur nous a entretenus des vertus pendant 11 strophes, il en consacre à peine 4 pour le traitement des vices, relégués au deuxième plan ⁶¹. Leur action (menacer, détruire, inspirer la crainte, mettre en garde) n'est pas tant centrée sur une opposition aux vertus comme décrites antérieurement dans le poème, mais orientée vers les vers qui suivent. En ce sens, je suis d'accord avec D.C. Clarke, lorsqu'elle mentionne que « They serve not so much as a contrast to the virtues as an introduction to the apostrophe to the city ⁶². »

Sur le plan du contenu (forme), pratiquement la même topique que celle du *decir* 226 : la narration débute à l'aurore au moment où le poète, déjà situé dans un jardin (*prado*) où coule une fontaine (*fuenta*) et abondent les roses parfumées, relate le récit d'une sorte de songe éveillé

61. Pour l'interprétation des différents noms des vices, cf. WOODFORD, 1950 ; LAPESA, 1967 ; PLACE, 1956 ; CLARKE, 1962 ; CRESPO, 1978.

62. CLARKE, 1962, p. 28.

(*sueño*) qui l'a plongé dans un autre « jardin de aquel arroyo ... *çercado* » (v. 65-66). Maints détails complètent le cadre champêtre : les fleurs, la musique, le ruisseau, les odeurs, le pont, la porte de *rrobi*, etc. Encore une fois, *las dueñas* apparaissent sous forme d'*estrellas*. À la manière de Dante, Imperial introduit un guide qui oriente et dirige le poète/narrateur, expliquant et commentant l'ensemble des figures représentées, glosant le récit au fur et à mesure qu'il se déroule (cf. les nombreux dialogues entre le guide et le poète, str. 14-15, 18-19, 34, 50, 53-56 et le long monologue du guide, str. 35-49). Le tableau des vices et des vertus ou l'opposition entre les vierges et les monstres débouche sur une critique sociale et politique des conditions du royaume au moment où le poète écrit et de la corruption qui règne dans la cité. Il est vrai que Séville n'est jamais mentionnée comme telle ; peu importe, la dénonciation vise autant la cité que la cour ou encore le royaume tout entier.

Ces deux textes, de loin les plus intéressants de tous ceux qui ont été examinés jusqu'ici, confirment ce que J.C. Payen expose dans son article « Genèse et finalités de la pensée allégorique au Moyen Âge »⁶³. Payen remarque que l'allégorie est toujours chargée d'idéologie, mais, ajoute-t-il, « on peut faire état d'un échec de l'allégorisme, dans la mesure où ses créatures ne sont pas véritablement en prise sur le réel. Le système de signifiants qu'il instaure s'insère dans une spatio-temporalité tout imaginaire qui accuse le caractère foncièrement irréaliste d'une telle entreprise. Je veux dire que les signifiés eux-mêmes s'en trouvent compromis, dans la mesure où la fiction qui les supporte se perd dans un ensemble arbitraire d'événements non crédibles. Dès lors, il n'est plus possible de prendre tout à fait au sérieux le message que véhiculent des personnifications auxquelles il manque l'épaisseur du concret »⁶⁴.

Donc, l'allégorie, en tant que mode de représentation du réel, véhicule une idéologie, et suppose par le fait même une sorte de « révélation » au sujet des valeurs morales, spirituelles et socio-culturelles du groupe et de la société ; elle propose aussi une « vérité », un point de vue sur le monde. Cependant, partant du réel, elle se prolonge et se réalise dans l'*utopie*, l'irréel. Utopie ou perte de contact avec le réel ; songe ou mise en veilleuse de la conscience raisonnante ; espace idyllique ou rêve d'un lieu, d'une place ; saison toujours belle ou temps de l'éternité : non-lieu pourtant dans lequel le poète projette sa vaine et fausse (?) vision d'un prince idéal (226), d'une cité exemplairement

63. PAYEN, 1973.

64. *Ibid.*, p. 478.

chrétienne (250), d'un monde dans lequel *Mesura* ou la justice triompherait et la puissance du roi signifierait *Amor, Temor* et *Buen Seso* (288), d'une vie sans *Pauvreté* (290). Allégorie, fuite contre l'aliénation :

L'allégorie exprime un univers rêvé, rectifié, corrigé par une intention de moraliste qui aspire à l'exemplarité. Elle récuse l'échec et le ratage. L'allégorie exclut toute catastrophe définitive... L'allégorie est d'autant plus suggestive qu'elle se présente comme une révélation. Mais c'est une révélation tronquée qui, dans la mesure où elle exclut le malheur irréversible, ampute de sa dimension tragique la réalité qu'elle prétend transcender. Elle participe donc d'une littérature d'évasion, en détournant l'individu du monde où il vit pour lui imposer la valorisation fabuleuse d'un absolu fantastique. À cet égard, elle est un inestimable instrument pour toute idéologie aliénante ⁶⁵.

Curieusement, dans la composition 250, le poète, confronté à la réalité des bêtes monstrueuses qui représentent les vices, « non las vya » (v. 416) car :

... maguer tu eres çiego,
 tenias velada la virtud vissiba ;
 ca quando, fijo, la virtud atyua
 labra con las syerpes en la tierra,
 mirando baxo los parpados çierra
 e con tal velo de las ver se priua (v. 419-424).

Tout le passage sur les vices, qui débouche sur le monologue du compagnon et les imprécations contre l'image de la cité corrompue, n'est en fait qu'un mauvais rêve, un cauchemar dont le poète se réveillera ; à preuve les trois derniers vers du *Desir* : « e acorde, como a fuerça despierto, / e falle en mis manos a Dante abierto / en el capitulo que la Virgen salua » (v. 462-464). Au fond, le système n'est pas si pourri qu'on pourrait le croire, puisque le Bien domine et écrase incontestablement le Mal.

Conformisme absolu ? Pas tout à fait : le poète n'est pas totalement dupe. Imperial termine son allégorie du prince idéal dans les termes suivants :

Discreçion me dixo : « Amigo e fiel,
 llegad al Infante, besadle la mano ».
 Mas llegar non pude, porque el ortelano
 me lanço fuera de todo el vergel (226, v. 405-408).

65. *Ibid.*, p. 477.

Le fait qu'il soit expulsé de façon aussi précipitée à l'extérieur du jardin accentue le caractère utopique de la vision du narrateur, d'une part, et les limites du texte allégorique, de l'autre. La fiction narrative ne peut se réaliser pleinement à cause de cette double aliénation que souligne l'allégorie (dans ce cas précis, tout au moins) : incapacité d'atteindre ce prince trop idéal et impossibilité de le dire vraiment.

C'est un peu comme si le poète se projetait lui-même hors de la fiction, hors du champ allégorique, puisque celle-ci fausse la vision de la chose, dévie le sens d'une certaine façon. Mais, hors du jardin, point de vision, point de narration ; paradoxalement, seule l'allégorie justifie le texte et lui donne sa *senefiance* et du même coup décharge le poète en le dés-aliénant. L'opération allégorique « interdit que le poème ne s'enferme dans son univocité » et permet que « le sens se déplace »⁶⁶. Donc, ce que Payen appelle l'échec de l'allégorie se résorbe justement parce que le « projet littéraire » (l'allégorèse) domine le « projet moral ». La *senefiance* n'est plus à chercher dans une interprétation plus ou moins arbitraire des symboles, sous le mot, mais au-delà de la lettre, dans la pratique allégorique elle-même, en train de se produire. En conclusion, le *toro* du *decir al rey Juan II* ne renvoie pas tant à la Castille, la *leona* à la reine et le *nino* à une série de signifiés⁶⁷ qu'à un mode d'écriture qui « imite un "réel" dont peu importent les aspects fictifs. Il représente, en les localisant aux emplacements indiscutables d'une hiérarchie sociale idéale, les forces morales qui la maintiennent et celles qui la menacent »⁶⁸.

3. De l'amour : le symbolisme érotique

« Con Imperial, ...triumfa el decir de amor. Sus decires son un compromiso tímido entre la canción antigua y el decir narrativo de los franceses⁶⁹. » Le discours amoureux se donne en spectacle subtil et élégant « Ante la muy alta corte / del dios d'Amor » (234, v. 1-2), « El dios de Amor el su alto inperio, / la su alta corte e magnificencia, / otro sy Apolo con su ministerio (238, v. 1-3). Toute une religion de l'amour⁷⁰ qui s'exprime à travers une sorte de liturgie érotique détaillée

66. BRIND'AMOUR, 1977, p. 71.

67. GIMENO CASALDUERO, 1975, p. 177 ; l'auteur donne une interprétation précise de chaque symbole.

68. ZUMTHOR, 1978, p. 94.

69. ASENSIO, 1950, p. 290.

70. LEWIS, 1979, p. 20 et suiv. ; cf. aussi BATTESTI-PELEGRIN, 1983 ; BURRUS, 1985 ; MACPHERSON, 1985 ; TILLIER, 1985.

accuse une certaine sexualité réprimée ; répression, angoisse de désirs non assoupiés. Ainsi Amour personnifié (cf. 234, 235, 236, 238, 239, 354), limité dans ses élans, signale le manque à être du discours allégorique qui ne se concrétise guère. Tout est préparé, mais le spectacle ne se déroule pas : déploiement du décor, des costumes, de l'éclairage, des personnages même ; montage inutile, puisque non soutenu par la mise en scène du poète ni par une véritable orchestration dramatique. L'allégorisme érotique dans tous ces *decires de amor* se réduit donc à l'entrée du dieu Amour et à la mention des éléments qui forment la symbolique usuelle des cours d'Amour. Un certain nombre de lieux communs de la *fin' amors*, des troubadours au *Roman de la Rose*, s'y retrouvent :

Todos los escritores sabían que el amor era — o se pensaba que era — algo ennoblecedor y que constituía el patrimonio de los corazones amables y bien nacidos ; que nacía de la contemplación de la mujer hermosa ; que era una bendición sufrir por su amor — o se pensaba que era — ; que por el mero hecho de ser deseada sin desear, ella, la amada, era superior al amante, el cual demostraba su imperfección en el mismo anhelo por alcanzar la perfección de su dama, que el deseo era la esencia del amor ; que su intensidad podía culminar en la deificación de la dama por parte de su amante ; y finalmente que los moralistas rígidos casi siempre considerarían ese amor como vedado, como un devaneo, como una fuga desde el mundo prosaico de lo lícito hacia el mundo infinitamente fascinante de lo ilícito ⁷¹ : ...

Le *cyclo a la estrella Diana* exemplifie, dans notre *corpus*, le traitement del *amor cortes*. Cette série de compositions (231–236 ; 231 (Imperial), 232 (P. de Guzmán), 232 bis (Imperial) ⁷², 233 (D.M. de Medina), 234 (Imperial), 235, (Medina), 236 (A. Vidal) tourne autour d'une « hermosa muger de Seuilla que llamo el estrella Diana » (231). Selon Post, il existe un parallélisme indéniable entre ces compositions d'Imperial et le texte français *Paris et Vienne* qui permettrait d'expliquer le nom de l'héroïne car, y lit-on, « ... et l'appelloit lom madame dyanne cest le nom dune tres belle estelle qui se monstre chascun matin au point du jour » ⁷³. Se référant à la première composition de ce cycle (231), M.R. Lida de Malkiel ajoutera :

El primer decir de Francisco Imperial ... es una de las composiciones más características de este poeta, en su fusión de viejo y nuevo. La

71. GREEN, 1969, p. 121-122 ; LOUIS, 1974. Cf. à propos de la comp. 240, BUCETA, 1926 ; TOVAR, 1940 ; GAIBROIS DE BALLESTEROS, 1940.

72. LIDA DE MALKIEL, 1947.

73. POST, 1971, p. 171, note 1.

emoción amorosa no se expresa en la varia maestría de arte mayor, que suele ser su vehículo ordinario, sino en la copla de arte mayor, reservada hasta entonces en castellano a la inspiración docente o satírica, y con intrusión de endecasílabos, alguno tan perfecto como el que abre el Decir : ... Pero frente a tales novedades de versificación, el contenido de la poesía se encuadra netamente en el arte medieval, ya por sus estilizados símiles con flores... y luces..., ya por la hipérbole teológica, típica del siglo XV español..., ya por la mención de dechados mitológicos, ya principalmente por la enumeración bibliográfica de escritores ilustres ⁷⁴ : ...

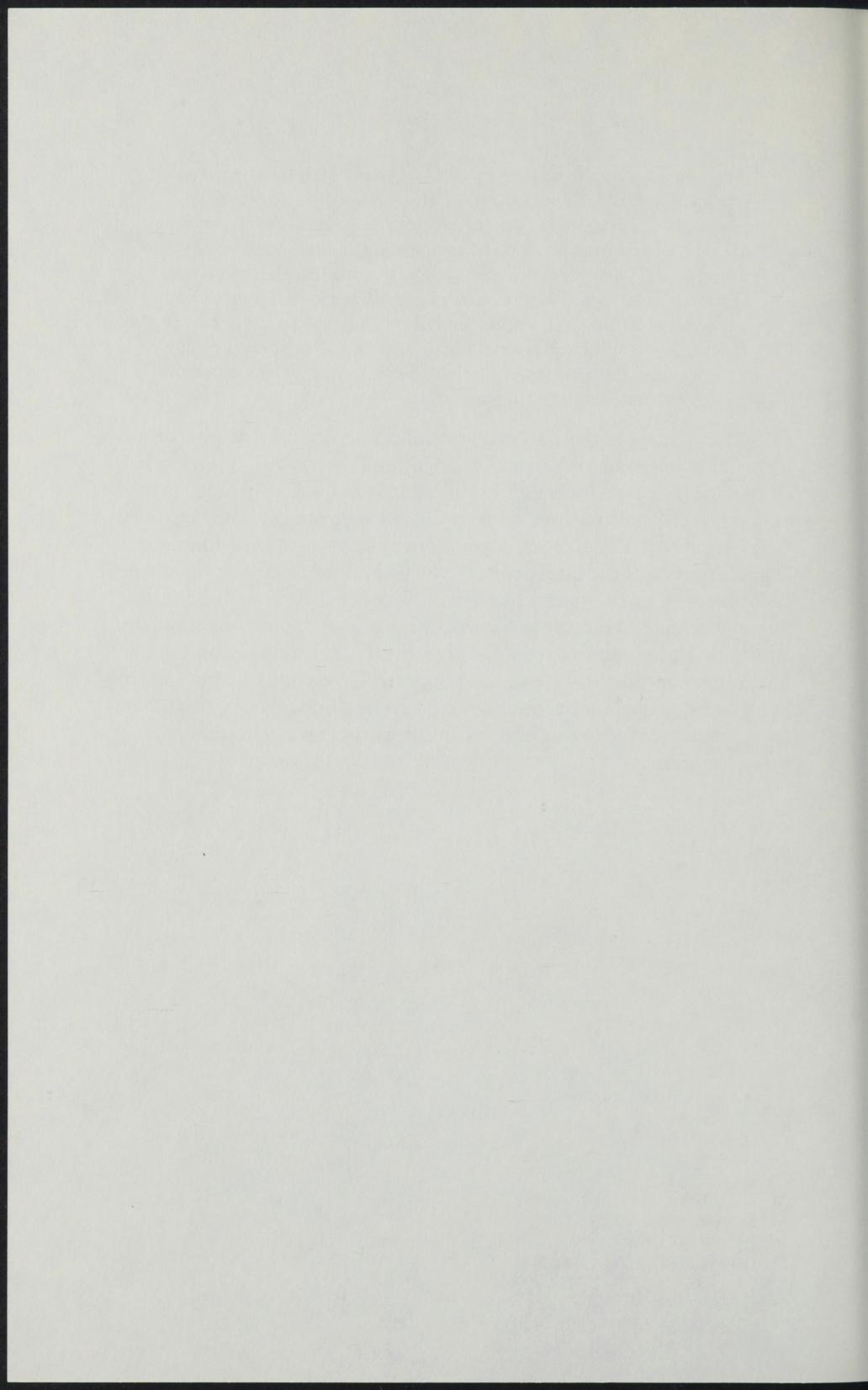
Et ceci nous renvoie à l'érudition. En fait, que dire de plus de ces textes et d'Imperial en particulier ? Qu'il adapte la forme du *decir* à l'expression de type lyrique ⁷⁵, qu'il renouvelle quelque peu le langage poétique (versification), bref, qu'il confère au texte une certaine élégance ? Cela est déjà dit. Par ailleurs, ce n'est pas dans ces poèmes d'amour que le poète renverse quoi que ce soit, Payen l'a indiqué : « La subversion de la *fin'amors* est une pseudo-subversion. Elle récupère l'amour courtois au service d'une idéologie chevaleresque qui oriente la ferveur amoureuse vers la prouesse héroïque ⁷⁶. » De plus, ces textes furent, selon Lapesa, un premier jet dans la création d'Imperial ⁷⁷ ; de fait, ils ne laissent percevoir que quelques aspects de ce nouveau discours qui se réalise de façon nettement supérieure dans le dit allégorique, comme je crois l'avoir montré.

74. LIDA DE MALKIEL, 1947, p. 171-172.

75. CLARKE, 1961a.

76. PAYEN, 1973, p. 472.

77. LAPESA, 1967, p. 93.



DOCTRINE, CONCEPTISME ET SATIRE

Dans un dernier chapitre, il reste à examiner les textes de trois auteurs inclus dans notre *corpus* initial: Fray Diego de Valencia, Ferrán Sánchez Talavera et Fray Lope del Monte. Déjà, au cours des chapitres précédents, l'analyse de quelques-uns de leurs poèmes a permis de cerner le caractère moral et satirique de l'œuvre de ces poètes dits de l'école didactique ou doctrinale du *Cancionero de Baena*¹. Les considérations philosophiques sur la mort et le sens de l'existence dans les compositions sur le *contemptus mundi* et les discussions de nature théologique dans les débats du *Cancionero* ont mis en évidence une certaine gravité typiquement castillane.

Ce ton moraliste se reconnaît à nouveau à la nature des sujets traités dans un grand nombre de compositions étudiées dans le présent chapitre: ainsi, quelques questions sur la Création et la Trinité, un long débat sur la prédestination, des louanges à la Vierge, une invitation à se retirer du monde, etc. En ce sens, nos poètes s'inscrivent dans une tradition chrétienne orthodoxe qu'ils respectent et défendent. Cependant,

1. Ces trois poètes ont participé à quelques débats discutés au chap. V: 377 (Diego de Valencia), 323-328 (D.M. de Medina / Lope del Monte), 473-476 (D. de Valencia / Villasandino), 477-492 (D. de Valencia / N. de Valencia), 539-544 (Talavera / Huete). Notons, par ailleurs, que les comp. 35, 510/515 et 227 de D. de Valencia ont été respectivement examinées aux chap. 3, 4 et 6 et que dans le chap. 4 sur le mépris du monde, il a été question des poèmes 529 à 533 et 535 de F. Sánchez Talavera. Sur l'école doctrinale, voir LABRADOR HERRAIZ, 1973 et FERNÁNDEZ VILLAVERDE, 1902.

cette sobriété, poussée à la limite, affiche également une sorte de débordement qui s'exprime essentiellement de deux façons : sous la forme de ce que j'appelle le mode énigmatique et sous le mode satirique. Les textes de ces trois poètes peuvent donc se diviser en trois groupes : le discours théologique, les poèmes énigmatiques et les compositions satiriques. À titre d'information, je présente un tableau de l'ensemble des compositions retenues pour ce chapitre. On y trouve les renseignements suivants : le nom de l'auteur, le numéro de la composition, l'argument, le type de poème ou une marque formelle particulière. Il faut noter que dans le premier groupe du tableau, les noms de neuf poètes différents apparaissent ; j'ai inclus tous les participants du débat sur la prédestination dont quatre poètes hors-corpus.

Unité	Auteur	Num.	Argument	Marque formelle
I DISCOURS THÉOLOGIQUE	Monte	347	Dieu	respuesta
	Valencia	495	Dieu	respuesta
	"	503	Vierge	cantiga
	Talavera	517	Prédestination	pregunta
	Ayala *	518	"	respuesta
	Valencia	519	"	"
	Medina *	520	"	"
	Imperial	521	"	"
	Maxomat *	522	"	"
	Alarcón *	523	"	"
	Lando	524	"	"
	Talavera	525	"	"
	"	526	Trinité	pregunta
	Valencia	527	"	respuesta
	Talavera	528	"	respuesta/desir/ consejo

* Auteurs hors-corpus

Un certain nombre de textes n'apparaissent pas dans ce tableau pour les raisons suivantes. Il s'agit principalement de poèmes de Diego de Valencia : quelques *desires d'amor e loores* (504, 505, 506, 507, 513), de louange et de pétition (511, 512) ou bien de *alabança* (514) ; de plus, deux dits sur les déplacements du roi et de la cour (516, 516 bis). Il faut préciser qu'un poème de Ferrán Sánchez Talavera contre l'*Amor*,

Unité	Auteur	Num.	Argument	Marque formelle
MODE ÉNIGMATIQUE	Monte	345	Création/ ordre des choses	pregunta/ devinette
	"	348	Cardenal de España	desir/ metaforas oscuras e secretas
	"	349	mal mariées	desir/ consejo
	"	350	l'homme et son ombre	pregunta/ adivinança
	Valencia	493	feu/ nature	pregunta/ devinette
	"	497	« açores... »	respuesta
	"	498	fidélité/ amitié	pregunta
	"	508	fydalgos	desir/ pregunta
	"	509	le mot ay !	desir/ pregunta
	Talavera	537	amour	desir/ gasajado et motes/ dialogue
"	438	"	desir/ pregunta/ rrequesta	
MODE SATIRIQUE	Valencia	499	une putain	cantiga
	"	500	"	cantiga/ respuesta
	"	501	un juif converti	desir
	"	502	la terre de Léon	cantiga

figure personnifiée (534), ainsi que les dits amoureux de Diego de Valencia déjà mentionnés, se rapprochent des textes de Francisco Imperial sur l'amour, traités brièvement au chapitre précédent. Les deux *desires* que Fray Diego « fiso e ordeno ... por amor e loores de vna donsella que era muy fermosa... » (505) et « ... en loor e alabança de los siete fijos que ovo el rrey don Ferrando de Aragon » (514) se situent d'ailleurs dans le cadre de la vision de type allégorique étudiée dans ce même chapitre précédent. Quant aux poèmes dans lesquels l'auteur réclame *ayuda e limosna*, ils correspondent au modèle des *decires de los reyes* de Baena (cf. chap. 6). Je ne retiens pas non plus les compositions 117 et 118 de Lope del Monte et Diego de Valencia parce qu'il

s'agit de deux réponses au numéro 115 de Villasandino qui font partie d'un cycle de poèmes autour du Cardinal don Pedro de Frías (115-131) ; ce cycle de compositions est davantage représentatif de la vieille école troubadouresque du *Cancionero*. En dernier lieu, un autre poème de Fray Lope (273), non retenu, constitue une réponse complètement isolée et son étude spécifique dans le cadre du présent chapitre semble inutile. Finalement, l'examen des textes retenus se fera donc en trois parties qui correspondent aux trois modes discursifs déjà signalés ; théologique, énigmatique et satirique.

1. Du verbe divin

Déjà dans les débats de type scolastique, Fray Lope et Fray Diego avaient abordé des thèmes du registre religieux : la Vierge, Vérité et Mensonge, *Fortuna* et *Natura* (323-328 ; 473-476 ; 477-492). J'ai signalé à leur propos le ton généralement sérieux et austère de ces échanges à caractère doctrinal, nettement différent des autres débats. Les textes indiqués dans la première partie de notre tableau appartiennent à ce même genre de discours. Le traitement poétique de la matière y est similaire : argumentation philosophique, discussion du dogme, questions d'ordre théologique, etc. Toutefois, à part le long débat sur la prédestination, ces textes ne constituent pas de véritables débats selon la définition que j'en ai donnée auparavant. Ce sont plutôt des questions suivies tout au plus d'une seule réponse et le plus souvent de *preguntas* laissées sans *respuestas* ou bien de *cantigas* et *desires* détachés.

Il semble bien que dans ces textes, les sujets théologiques soient la grande préoccupation de nos poètes. En tant que membres du clergé, ils se présentent eux-mêmes comme des autorités en la matière. Dans un de ses poèmes, par l'entremise d'une des voix engagées dans le dialogue, Fray Lope del Monte se déclare « maestro en la theologia » (349, v. 10). Baena qualifie le franciscain Diego de Valencia de « muy onrrado e sabio e discreto... varon, maestro muy famoso en la santa teología,... » (519)². Bien que rien du genre ne soit affirmé au sujet de Ferrán Sánchez, nous savons que « tomo el abito de la orden de Calatraua » (535) et que ses vers dénotent un intérêt soutenu pour des problèmes religieux fondamentaux tels le salut de l'âme, le libre arbitre, la prédestination, la foi, etc.

2. Sur Diego de Valencia, voir LANGE, 1971 ; DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, 1929.

Apparemment, les poètes ne posent leurs questions que pour revenir à la charge plus tard et offrir leurs propres solutions. Il en est ainsi de trois suites de questions et réponses. Par exemple, dans la composition 345, Fray Lope s'adresse à Villasandino parce que « de algund sabio oyr querria / de donde nasce dolor sin pena, / e correr sangre e non de vena, ... (345, 3-5). Villasandino répondra, sans trop comprendre le sens de cette question générale sur l'ordre des choses dans l'univers, que « A mi me paresçe que baburreando / estaua Fray Lope quando estudeando / propuso fabrillas de dona Mathea » (346, 25-27). Mais Fray Lope, au contraire, savait bien ce qu'il faisait. Il n'a posé sa question que pour présenter sa réponse (347) toute imprégnée de la chose sacrée et de la crainte de Dieu :

juyos escuros son que Dios da
 e quien bien lo pensare ansi lo bera

 El remedio d'est, segunt vn dotor,
 es conosçer omne non poder alcançar
 los tales juyos que Dios quiere dar
 e creer simplemente, por escusar error,
 en Dios e por nos non ser preguntado...
 (347, 16-17 et 29-33).

Ailleurs, la question de Diego de Valencia, à savoir « en como sse mata en nuue agosa / el fuego calliente... » (493, 5-6), provoque une réponse logique de Vasco López de Camoes (494) qui tente de donner une explication naturelle à un phénomène physique. Mais Diego ne s'en satisfait pas ; il offre lui-même une réplique d'un autre ordre qui vient justifier la grandeur de la Création divine. D'ailleurs, ce dernier incite son interlocuteur à ne pas chercher à comprendre ce que Dieu a ordonné :

De vuestra pregunta, segunt mi creença,
 amigo, sepades que nuestro Sseñor
 erio este mundo syn ayudador,
 de nada formado por alta sabença

 ... vos digo por astronomia
 non me entremetiendo en fechos de Dios,
 (495, 1-4 et 24-26).

Dans la troisième série sur la Trinité, les interrogations de Talavera (526) sont suivies d'une quantité d'explications catégoriques de Fray

Diego. Profession de foi sans équivoque possible comme le prouvent ces vers :

Asy lo deuemos guardar e tener
 todos los christianos con mucho firuiente,
 e d'esta tal creencia jamas non mouer
 e tales quistiones syn buen fundamento
 le fe las destruye syn otro argumento
 (527, 33-40).

Le «comendador de la orden de Calatrava en Villarubia» sent tout de même le besoin de répliquer, lui conseillant que «vos alongues de la theologia, / ca es muy mas fonda que la poetria» et lui recommandant que «...creed firmamente la santa verdat, ...» (528, 10-11 et 30).

Donc, ici et ailleurs (voir aussi 503, 535, 536) les poètes réaffirment l'autorité et la justice divines de même que la nécessité absolue de la foi chrétienne. C'est encore ce que confirme le débat sur la prédestination.

En soulevant la question de la prédestination et du libre arbitre, Talavera amorce une longue discussion sur un ensemble de problèmes qui préoccupaient grandement les écrivains castillans des XIV^e et XV^e siècles : la volonté divine de sauver ou non les hommes, la liberté humaine, le sens et la valeur des bonnes œuvres, la distribution inégale des grâces, l'omniscience de Dieu, l'infaillibilité de sa Providence, etc. Otis H. Green remarque à ce propos que :

Desde los tiempos remotos existió en España un vivo interés por los problemas teológicos de la predestinación. En el siglo XV, este tema se convirtió en el tópico del día... Ese interés continuó manifestándose e influyendo en el enfoque literario de los problemas humanos hasta el mismo fin del siglo XVIII³...

Juan de Dios Mendoza Negrillo, S.J., fait remonter la réflexion théologique sur la prédestination à saint Augustin, et il insiste, à son tour, sur la popularité du thème dans la péninsule ibérique à l'époque du *Cancionero de Baena*. Il soutient que «La problemática doctrinal de los siglos XIV-XV, ..., fue, sin duda, conocida por nuestros espíritus más selectos» et que «Las embajadas de Castilla en el Concilio de Constanza, la enseñanza de la teología en las Universidades, e incluso los viajes de

3. GREEN, 1969, p. 284. Voir aussi GIMENO CASALDUERO, 1965. Pour un sommaire des vues de la philosophie scolastique sur la prédestination, voir GARRIGOU-LAGRANGE, 1923 ; VIGNAUX, 1934 ; GILSON, 1944.

caballeros y letrados más allá de los Pirineos, debieron ser el vehículo normal por el que más penetraron en Castilla⁴. »

De fait, la question de Talavera (517) a suscité sept réponses composées par autant de *sabios letrados* du royaume ; Talavera ajoutera une riposte finale dans laquelle il tentera de résumer l'ensemble des arguments développés au cours de la polémique (525). Les auteurs qui ont participé à la dispute sont les suivants : premièrement, López de Ayala, ancien *canciller* de Castille que Baena appelle « el viejo », sans doute à cause de son âge et de sa manière dépassée de versifier en « antiguallas métricas abandonadas ya por la corriente literaria de moda »⁵ ; trois des plus célèbres poètes de l'heure collaborent au débat : D. de Valencia (519), F. Imperial (521) et F. Manuel de Lando (524) ; on peut lire également les opinions de Fray Alfonso de Medina, *jerónimo*, « bachiller en teología » (520) et du Maestro Mahomat el Xartosse de Guardarfoxara, docteur physicien de don Diego Hurtado de Mendoza (522) ; en dernier lieu, un juif converti de grand renom, García Alvarez de Alarcón, présente son point de vue sur le sujet (523). Selon José Amador de los Ríos, ce dernier fut « uno de los más distinguidos conversos del judaismo ... y tuvo activa y eficazísima parte, con Andrés Beltrán y Gerónimo de Sante Fe en la conversión de las aljamas de Tortosa, etc., en 1412, ejerciendo grande influencia en los rabinos del Concilio de Tortosa »⁶.

De milieux aussi éloignés, ces poètes ont fourni par conséquent une grande variété d'arguments dans les solutions du problème : de l'affirmation défaitiste que le problème ne peut être résolu jusqu'à la conclusion hérétique que Dieu n'est pas, à proprement parler, omniscient. Pour donner un exemple de cette variation dans les théories, il suffit de lire ce passage de Charles Fraker qui s'est tout particulièrement intéressé à la question :

Alvarez de Alarcón's awkward verses enunciate a doctrine perhaps more rabbinical than scholastic. Ayala's poem proposes a sort of *docta ignorancia* typical of him. The respuestas of Lando and Imperial have their own personalities. The fact is that the arguments of our two theologians (Medina et Valencia) are far from identical. Yet of all the respondents only the two agree in attacking a determinism that nowhere appears among Talavera's vision⁷.

4. MENDOZA NEGRILLO, 1973, p. 349.

5. *Ibid.*, p. 355.

6. AMADOR DE LOS RÍOS, 1973, p. 99-100.

7. FRAKER, 1974, p. 241.

Fraker a examiné le problème d'un point de vue doctrinal. Il a étudié le parallélisme existant entre les idées défendues par certains des poètes du *Cancionero* dans ce débat et la doctrine des « *dejados* »⁸. Il affirme que « ... the predestination question as it is dealt with in the pages of *Baena* reveals the influence in the peninsula at this date of the thought of Wyclif »⁹. Autant Fraker que Mendoza Negrillo ont signalé dans les articles cités l'importance du judaïsme dans la réponse de Alarcón, par exemple, justifiant de la sorte son éloignement de la doctrine catholique traditionnelle¹⁰.

Nous pourrions discuter longuement sur le caractère orthodoxe ou hétérodoxe de chacune de ces interventions poétiques qui forment le cycle sur la prédestination. Cependant, « la cuestión de la predestinación no es una simple materia de ortodoxia *versus* heterodoxia : a todo lo largo de los siglos se siente vibrar la controversia cristiana sobre el problema de la actividad o pasividad del alma al merecer o sencillamente recibir el don de la gracia divina »¹¹. De façon générale, les poètes concluent toujours leur argumentation plus ou moins logique, selon les cas, par un recours à Dieu. C'est l'affirmation du logos, du Verbe de Dieu. Voulant recouper toutes les interprétations, Talavera synthétise précisément en ces termes :

Por ende aluedrio e libre poder
 El puso en el omne, porque fisiese
 todas las obras segunt su querer,
 e su presençia le non contriniesse,
 porque su sentençia injusta non fuese ;
 (525, 57-61).

et encore par ces vers significatifs :

que avnque a nos parescan mal fechos,
 los juiysios de Dios son syempre derechos,
 a justo su pesso al triste e al ledo.
 (525, 142-144).

Demetrius Baskedis soupçonne Talavera de « using this orthodox conclusions more as a means of appeasement than as a sincere appraisal of his acceptance of religious dogma »¹². Il n'est absolument pas

8. FRAKER, 1965, p. 97-117.

9. FRAKER, 1974, p. 235.

10. FRAKER, 1966c, p. 59-62 ; CANTERA BURGOS, 1967, p. 71-111.

11. GREEN, 1969, p. 284.

12. BASDEKIS, 1963, p. 301.

question de nier ni même de douter du dogme établi. Fraker ne comprend pas beaucoup mieux, lorsqu'il écrit : « In the case of Talavera, admittedly a poet with an interesting and complex cast of mind, we must confess his total ineptitude as a theologian. He is ignorant of rather simple points of the common theology of the late Middle Ages : at times we could speak of him as poor at elementary doctrine. ... All of the references ... resemble university disputations in no respect whatever ¹³. » Ce ne sont pas précisément de véritables controverses universitaires entre théologiens, mais bien des contentions, des polémiques *à la manière* des débats scolastiques de l'époque. En général, ces critiques oublient que nous avons affaire à des poètes qui font œuvre d'écriture et non à des théologiens. Le discours est centré sur lui-même. Logocentrisme : dispute de mots, logomachie d'abord, et puis jeux de concepts qui se reflètent l'un l'autre comme dans un miroir multidimensionnel.

En principe, toutes ces compositions sont écrites pour discuter et affirmer un certain nombre de vérités théologiques ou pour transmettre un enseignement quelconque. C'est plutôt le contraire qui se produit. Le discours religieux, plein de componction et de dignité propre à la matière traitée, se révèle comme une sorte de masque, un *bariz* moraliste, une couche protectrice, un costume, un déguisement utile. Au fond, il s'agit peut-être bien tout simplement de « disputar, / mas non poner dubda nin faser errar, / que Dios que es justo non pude judgar / saluante derecho, justiçia, rraxon » (517, 114-117), comme le signalait Talavera dans la question originale qui lançait le débat. Nous avons vu comment les poètes du *Cancionero* s'amusaient à se chamailler d'un poème à l'autre dans les débats baenesques au moyen d'injures et de grossièretés précisément pour le seul plaisir de la fête verbale. Dans ces débats loufoques, le rire perçait sous chaque vers. Ici, le jeu consiste à utiliser son raisonnement et à faire preuve de subtilité. Le sérieux des textes déborde, non plus en images corporelles, obscènes ou scatologiques, qui se logent à la surface du poème, mais en jeux intellectuels qui s'élaborent en profondeur comme dans ces devinettes sur l'homme et son ombre (350) et le feu (493) ou ce conseil aux deux mal mariées (349) que nous examinerons maintenant. La poésie de cour se fait alors énigmatique et recherchée.

13. FRAKER, 1974, p. 233-234.

2. De l'énigme

Le discours moraliste et doctrinal de nos poètes-moines, centré sur l'affirmation de l'autorité divine et des préceptes catholiques, se perd donc en quelque sorte et se récupère simultanément dans la recherche formelle des *concetti*, pensées brillantes et affectées, concepts alambiqués, traits d'esprit, jeux verbaux, etc. Toute une nouvelle attitude mentale germe chez ces poètes du *Cancionero*. Sans atteindre le niveau de complexité des œuvres baroques typiques du *conceptismo* espagnol et d'un Quevedo, leur écriture se rapproche, par certains traits, de ce mouvement littéraire si profondément ancré dans les formes de pensée et la tradition castillanes. José García López a pertinemment souligné que le conceptisme, « por hallarse intimamente relacionado con una de las tendencias típicas del espíritu español — el gusto por la sutileza y la frase ingeniosa, visible ya en la poesía de cancionero del siglo XIV — tuvo siempre una amplia acogida ». Il a ajouté que « Dos fueron los géneros literarios que utilizaron sus recursos con mayor profusión : el burlesco y el didáctico moral ; en el primero, los conceptos sirvieron de base a agudas observaciones de tipo satírico ; en el segundo, se emplearon como ornato literario destinado a contrarrestar lo denso del pensamiento o lo amargo de la moralidad ¹⁴. » Ces deux aspects que García López appelle genres littéraires, correspondent à ce que je nomme les modes énigmatique et satirique, principales manifestations de cette première forme de conceptisme dans les poèmes à l'étude.

J'utilise la notion de mode au sens où Lionel Duisit l'entend dans son ouvrage sur la théorie des modes dévolus. Selon l'auteur,

... tout mode postule une organisation psychique des valeurs impliquées dans la représentation, organisation dont dépend la nature du mode. D'autre part, envisagé dans son fonctionnement en contexte culturel, tout mode est un acte de communication paralinguistique. Il présuppose un initiateur qui *pense* le mode à travers la représentation, et un participant, ou récepteur du mode, qui reproduit « en écho » cette synthèse d'attitudes mentales, par l'intermédiaire de la lecture, de l'audition, de la vision, etc. ¹⁵.

Par mode énigmatique, je me réfère au fait que le poème s'articule autour d'une énigme (voir tableau II, p. 213). Au sens dénotatif, le mot énigme implique une chose, un objet, une idée à deviner d'après une définition ou une description faite en termes obscurs ; mais le sens

14. GARCÍA LÓPEZ, 1968, p. 248. Sur les devinettes et les énigmes, cf. GOLDBERG, 1982 ; cf. aussi POTVIN 1988 pour une synthèse des remarques qui suivent sur l'énigme et la satire et la notion de masque.

15. DUISIT, 1978, p. 12.

s'étend jusqu'à englober d'autres connotations telles que mystère à découvrir, problème à résoudre, secret à connaître, question subtile à comprendre. Dans ce contexte communicationnel, un initiateur formule une question difficile qu'un récepteur doit déchiffrer, saisir, afin d'y répondre en utilisant, si possible, la même finesse d'esprit, les mêmes « sotilezas ». C'est le jeu dans lequel s'engagent nos poètes ; la recherche de la difficulté, l'ingéniosité, l'ambiguïté, l'équivoque en sont les seules règles.

Ferrán Sánchez Talavera et Diego de Valencia ont fait allusion à maintes reprises à leurs « escura quistion » (525, 146), « pregunta sutil » (527, 2), « questiones de grant sotileza » (527 ? 42), « sotilezas muchas infynitas » (528, 27) et à leurs « rrasones fermosas » (528, 28) pour ne reprendre que quelques exemples. Ici, les poètes s'amuse à formuler de véritables devinettes construites en paradoxes et en antithèses, en parallélisme et en contrepoint. Ainsi ces deux *preguntas* de Lope del Monte :

Fasen clamores e syn sonido
val a la guerra e ya es pas
fuyen del canpo e esta su az,
piden consejo e es sabido

.....

quien lo entiende non lo lea.
(345, 9-12 et 27)

Digan solites de como quedaron
los dos amigos de amor syn puja,
que amos en agua fonda estraron
juntos e entre ellos non cabrie aguja ;
a fue cada vno d'ellos leuado,
e el vno d'ellos non fue mojado
e non se tañeron nin se miraron
(350, 1-7).

Fray Lope lui-même qualifie la première de « sutil e syn par » (347, 3) et la deuxième question de « pregunta ... a manera de adiuinança ». Pidal propose une solution à cette deuxième devinette, soit l'homme et son ombre ; c'est Azáceta qui le souligne dans son édition.

Devinettes encore cette *pregunta* de Diego de Valencia :

Querriendo saber la cosa dubdosa
paresçe que sea ya quanto escura,
.....
en como sse mata en nuue agosa
el fuego calliente (493, 1-2 et 5-6).

et cette *demanda* que un Doctor adresse à Fray Diego :

Quatro açores en dos garças
 se çeuau a sus sasones ;
 tornaron los dos cabrones
 por virtud de aquestas caças :
 desidme si las picaças
 façen tal encantamento,
 e ponedlas en tormento
 pues encubren tales razos
 (496, 9-16).

Diego répond à cette dernière question de la façon suivante :

Los açores por las plasas
 ssy barruntan los falcones,
 con rrays e prisiyones
 çiertos fasens avenganças ; etc.
 (497, 9-12).

Dans ces devinettes ou charades sibyllines, la brièveté du poème contribue à augmenter la sensation de difficulté, créant ainsi un effet d'incompréhensibilité et de surprise supérieur chez le récepteur. L'efficacité est d'autant plus grande que le poème est court, le rythme coupé, la syntaxe altérée. Les compositions 345 et 350 ne contiennent que 27 et 10 vers, alors que 493, 496 et 497 s'étendent uniquement sur 20 vers. À peine le temps de respirer et la question est posée : la flamme éteinte. Comment répondre alors ? Les *preguntas* 498, 508 et 509 de D. de Valencia, précisément laissées sans réponse, sont également assez brèves (19, 31 et 28 vers). Toutefois, ces dernières questions sont loin d'être impénétrables ou insondables. Lorsque le poète demande « que le declarase porque son los fydalgos » (508) et « sy sabedes donde / fueron ... llamados asy », (508, 3-4) ou bien « ... de qual parte vien / desir siempre ay ! e nada non duele ; » (509, 3-4), il ne sombre certes pas dans l'inintelligible. Cependant, autant dans ces compositions que dans ce « desir ... por manera de metaforas oscuras e muy secretas fondo e muy oscuro de entender, ... (348) ou dans cet autre dit composé « por contemplançion de dos dueñas que se le venian a quexar e querellar de sus maridos » (349), D. de Valencia fait preuve d'une recherche formelle au niveau de l'expression. Même un problème insignifiant, une « demanda de dura sympleza » (498, 2), débouche sur un long développement intellectuel du sujet.

Finalement, les deux dernières compositions de Talavera (537, 538) n'ont rien à voir avec les devinettes de Fray Lope et de Fray Diego. Il

s'agit de deux dits amoureux rédigés sous forme de dialogues ; d'une strophe à l'autre, le poète et sa dame « danse de los escudos el vno al otro como en gasajado de motes » (537). Échanges vifs et dynamiques dans lesquels le jeu des concepts, au contenu lourd et chargé, se déplace vers un jeu plein de délicatesse, basé sur la finesse de la répartie, la justesse de l'expression, l'esprit, l'humour et l'ironie de la situation. De la sorte s'opère un premier glissement du sérieux vers la caricature et le rire, alors que se crée un effet de burlesque particulièrement perceptible dans le discours satirique de Diego de Valencia.

H.R. Jauss a mentionné que « la satire n'apparaît d'abord et pendant longtemps que dans une fonction dépendante en relation avec la prédication, le poème moral didactique et sentencieux (ex., la Bible Guiot) et la littérature des *états* (*États du monde*, miroir des princes), avec l'épopée animale, la facétie en vers (fabliau) et la *poesia giocosa*, ou bien avec le débat, le lyrisme polémique... »¹⁶ Le mode satirique en reflétant les problèmes et les préoccupations morales d'une époque, recépère le sentiment du comique de l'*homo festivus*.

3. De la satire : l'envers de la médaille

Le Moyen Âge possédait un « sens des fêtes qui rattachait les hommes à l'histoire et les liait les uns aux autres en une unique communauté »¹⁷. En tant que rituel de défoulement, la satire fait partie de la fête et participe de cet esprit carnavalesque qui lui est propre : réaction saine contre tout type de censure, libération temporaire pour celui qui s'en sert. L'antique remarque de Lenient à ce propos reste encore valable :

La satire est la plus complète manifestation de la pensée libre au moyen âge. Dans ce monde où le dogmatisme impitoyable au sein de l'Église et de l'école frappe comme hérétique tout dissident, l'esprit critique n'a pas trouvé de voie plus sûre, plus rapide et plus populaire, que la parodie. À côté du drame sérieux de l'histoire, s'organise la farce moqueuse avec ses contrastes heurtés, ses voix discordantes et ses coutumes aux mille couleurs¹⁸.

16. JAUSS, 1970, p. 83.

17. COX, 1971, p. 188.

18. LENIENT, 1859, p. 14 ; Pour le concept de satire, voir aussi FRYE, 1944 ; WORCESTER, 1960 ; SCHOLBERG, 1971 ; ELLIOT, 1960 ; ALTER, 1966 ; FEINBERG, 1963 ; BALLET LYNN, 1977 ; RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, 1981.

La satire dénonce, dévoile, décrit, révèle, dé-forme le réel ; elle retourne les choses et les êtres à l'envers comme on enlève un vêtement, un déguisement ou un travestissement. Lionel Duisit considère que les modes satirique, caricatural et grotesque, procèdent du monde allégorique « pour ce qui est des altérations qu'ils font subir au réel », mais qu'ils « s'opposent en bloc à l'allégorie, parce que le degré de stylisation qu'ils se donnent ne leur permet pas de se soutenir dans leur expressivité première. Le dédoublement qu'ils occasionnent est donc bien de type subversif »¹⁹. Le critique envisage la satire comme un mode de dévaluation et, ajoute-t-il, « La dévaluation, comme l'identification, le refus ou la révolte, est un des moyens dont dispose l'homme pour se situer par rapport aux valeurs qui lui sont proposées ou transmises par autrui — ou par la tradition²⁰. »

Dans toutes ses manifestations, l'insulte, la caricature, la farce, la moquerie, la plaisanterie, le grotesque, le grivois, le scabreux, l'obscène, la parodie,²¹ etc., la satire autorise la violation des tabous. Elle affiche l'excès, la débauche, le plaisir, la chaleur, la saveur, au sens où Paul Zumthor parle de textes qui passent par la présence corporelle²². L'objet transformé, défiguré, déformé, dénaturé, faussé sous l'effet du sarcasme, place le sujet dans une position de supériorité et de jouissance. La dénonciation se métamorphose en délectation.

Mieux que tous les autres poètes du *Cancionero de Baena*, Fray Diego de Valencia a su conjuguer ces deux aspects. Reprenant les termes de Américo Castro, Julio Rodríguez-Puértolas note à son sujet que :

Se encuentran en fray Diego de Valencia la dualidad típica del siglo XV — si bien con antecedentes en el arcipreste de Hita — expresada por Américo Castro de esta forma : « al ponerse al descubierto el panorama de la intimidación propia, a consecuencia de haberse desplazado el horizonte humano, la minoría culta de Castilla se lanzó por un tiempo a la orgía vital, con confusión y entremezclada de principios y clases... » (« Lo hispanico y el erasmismo, » *Revista de Filología Hispánica*, 1942, p. 30, nota). Así, en fray Diego se halla al

19. DUISIT, 1978, p. 30.

20. *Ibid.*, p. 61.

21. Sur la parodie, voir l'excellent ouvrage de ROSE, 1979 ; cf. p. 44 pour les distinctions entre satire et parodie. Voir aussi LEHMANN, 1963 ; KARRER, 1977 ; MARKIEWICZ, 1966.

22. ZUMTHOR, 1985.

lado del moralismo humano, político y social, su adhesión a los placeres mundanales, su miedo — poco cristiano — a la muerte²³.

Les poèmes de Diego de Valencia ont sans doute grandement contribué à ce que Menéndez y Pelayo appelait « la planta malsana de la literatura infamatoria y obscena, que no satírica » du XV^e siècle castillan²⁴. Les compositions satiriques de ce théologien ne cessent de scandaliser la critique espagnole. Même Azáceta se refuse à croire qu'il soit l'auteur de la *cantiga* « contra vna muger de Leon que era mala e puta » (499). « ¿Cómo podría Fray Diego, s'interroge-t-il, composer un poema tan insultante, grosero e indigno de un religioso y luego hacer la defensa de la misma persona? » (499, note). Enrique Hoyos reprendra ces commentaires tout en faisant preuve d'une totale incompréhension de la poésie satirique qui caractérise l'époque :

La sátira, ..., estaba en el ambiente y es el resultado de la ligereza con que se miraban los problemas y las relaciones entre los sexos. De lo contrario no podríamos entender cómo un religioso, como Fray Diego de Valencia, quien escribe poemas alegóricos sobre el rey Juan II y poemas sobre el libre albedrío en debate con Sánchez de Talavera, nos dé los poemas ... (499-500) sin ninguna clase de sonrojo o vergüenza²⁵.

Tout ceci parce que ce clerc a composé un poème de « difamación » contre une putain dont il critique joyeusement les mœurs (499). Plus loin (500), il prend sa défense en lui donnant la parole ; le sarcasme ne touche plus alors la profession, mais la manière de la pratiquer. Cortabotas, tel est le nom de la prostituée, réplique :

De puta non niego que yo non lo sea,
pues traygo deusa de aquesta librea,
pero muchos somos de aquesta ginea,
mas ser costumera Dios nunca lo quiera
(500, 15-22).

Dans son livre sur la satire dans la littérature médiévale espagnole, Kenneth Scholberg affirme que « Las malas prácticas sexuales sirvieron de motivo de ataques, generalmente en poesías cómico-obscenas. Algunas piezas anti-femeninas incluían referencias al erotismo de la mujer ; usualmente son las que atacaban a una mujer específica y no las piezas de misoginia general²⁶. »

23. RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, 1968, p. 288.

24. MENÉNDEZ Y PELAYO, 1928, p. XI.

25. HOYOS, 1969, p. 166-167.

26. SCHOLBERG, 1971, p. 283.

Dans une autre composition satirique, Fray Diego attaque un « converso de Leon que se llamaua Juan de España » (501). Dans la veine de la satire sociale, les Juifs convertis furent une des cibles favorites des écrivains moralistes de la fin du XIV^e et du XV^e siècle en Espagne. Enrique Hoyos, étonnamment, qualifie ce genre de satire « más graciosa »²⁷. Ce poème se situe dans la tradition « de ciertos escarnios de los juglares gallegos, pues acusa a Juan de falta de virilidad y le dice que su mujer favorece al poeta »²⁸. Finalement, « el dicho Maestro » composa également une *cantiga* « denostando e afeando (a toda la tierra de Leon) » (502). Mais au fond, peu importe l'objet couvert de ridicule : personnage politique, classe sociale, région, religion, sexe, race, coutume, profession, vice, etc. Dans tous les cas,

La satire, en effet, suppose une façon de voir et de penser, qui, avec quelque amertume et virulence qu'elle s'exprime, reste foncièrement optimiste, confiante dans le triomphe final d'un ordre quelconque (celui de la nature, de la raison, de la santé ou du simple bon sens), et par dessus tout, persuadée de son propre enseignement... En vertu d'une présupposition morale ou philosophique, la satire opère dans des sphères d'où le gris, le mélange, l'indécis sont artificiellement éliminés par une disjonction des contraires, qui supprime entre eux toute communication et, à plus forte raison, toute possibilité de heurt ou de conflit²⁹.

Les modes d'expression satiriques agissent comme des vagues sans cesse refoulées par le rivage. Mouvements de contestation qui érodent de façon inégale le discours coutumier et sécuritaire imposé par la tradition qui les intègre. Les marques ainsi laissées ne font que polir en apparence cette tradition solide comme le roc. Cependant, toutes ces formes refoulées se glissent subrepticement en son centre et s'y abritent, à la manière de ces courants marins qui, à force de ronger la pierre, finissent par y creuser de véritables grottes intérieures.

27. Sur l'importance des juifs convertis dans la satire du XV^e siècle, *Ibid.*, p. 357-358.

28. *Ibid.*, p. 309. Pour la signification des mots hébreux, voir CANTERA BURGOS, 1967, p. 97-101.

29. ROBERT, 1967, p. 30.

CONCLUSION

POUR UNE POÉTIQUE DE L'HUMANISME

Le *Cancionero de Baena* témoigne d'un nouveau mode de composer des vers et d'une autre manière de penser, révélateurs d'un changement de goût significatif de la part du public qui vit à la cour de Juan II de Castille au début du XV^e siècle. Découvrir les formes et la signification de ce goût nous a permis de retracer une poétique de l'Humanisme à la fin du Moyen Âge.

Notre conclusion se veut une mise au point sommaire sur l'appartenance de notre génération de poètes, constituant la couche la plus récente de la collection, à ce mouvement collectif européen, appelé par la suite « humanisme ». J'entends par « humanisme », à la suite de Paul Zumthor dans *Le masque et la lumière*, « un mouvement qui s'est élaboré au cours de deux siècles d'histoire européenne, révélateur de l'éveil progressif de curiosités nouvelles, et d'un lent déplacement des centres d'intérêt générateurs de réflexion, régulateurs des comportements intellectuels, et modalisateurs des discours »¹. Il s'agit donc de préciser dans quelle mesure nos *trobadores* castillans participent à un premier souffle humaniste, tout inscrits qu'ils sont dans une longue tradition médiévale.

En 1524, Vives écrit à Érasme au sujet de l'ignorance des Espagnols :

... nos Espagnols aussi s'intéressent à tes œuvres : c'est la plus agréable nouvelle que j'aie reçue depuis longtemps. J'espère que, s'ils

1. ZUMTHOR, 1978, p. 95.

s'accoutument à cette lecture et à d'autres semblables, ils s'adouciront et dépouilleront certaines conceptions barbares de la vie, conceptions dont sont imbus ces esprits pénétrants mais ignorants des humanités, et qu'ils se transmettent de main en main².

Comment, à la suite de semblable déclaration, parler d'une atmosphère humaniste qui aurait existé en Espagne plus d'un siècle auparavant ? Cela semble presque anachronique. Certains critiques, Curtius et María Rosa Lida de Malkiel par exemple, ont même soutenu la thèse que l'Espagne médiévale aurait continué jusqu'à l'Âge d'or, intouchée par les nouveaux courants de la Renaissance³.

Il est certain que l'Espagne du XV^e siècle n'a pas connu le bouillonnement humaniste du *Quattrocento* italien. En effet, « Despite the vulgarizing of several classical historians and the translation of works of Dante, Petrarch, Boccaccio, Brunni and Manetti, etc., into Castilian and other peninsular tongues, the few literari who where interested in Italian culture had a rather superficial idea of humanist aims⁴. » Alonso de Cartagena, évêque de Burgos, juriste, diplomate et un des hommes les plus cultivés de son époque, a montré une profonde compréhension du mouvement de renaissance venant d'Italie et a tenté de justifier cette absence d'activités humanistes en Espagne dans la première moitié du XV^e siècle. Il l'a fait d'une manière un peu ridicule, toutefois, prétextant que les intellectuels de la péninsule ibérique, trop occupés aux affaires du royaume, n'avaient guère le temps de s'amuser à de tels divertissements, sur quoi Brunni n'a pas manqué d'ironiser comme on le sait⁵. Mais, Ottavio Di Camillo l'a signalé dans une thèse relativement récente sur l'humanisme espagnol du XV^e siècle, un des problèmes majeurs pour comprendre l'humanisme castillan réside dans le fait que d'un côté, jusqu'à présent, les critiques et historiens ont montré très peu d'intérêt pour le mouvement dans ses manifestations hispaniques en général ; par ailleurs, ils ne l'ont étudié qu'en établissant une continuelle comparaison avec les autres nations européennes, ce qui n'a guère éclairé la question. Bref, ajoute-t-il, « humanism in Spain, as a movement, remains unexplored and undefined, despite a pressing need to know more about it »⁶.

2. *Vives à Érasme*, BRUGES, 16 juin 1524. Dans BATAILLON, 1937, p. 166-167.

3. CURTIUS, 1956, p. 541-543 ; LIDA DE MALKIEL, 1951.

4. TATE, 1951, p. 139.

5. Au sujet de la polémique entre Cartagena et Brunni, Voir DI CAMILLO, 1972, p. 141 et suiv.

6. DI CAMILLO, 1972, p. VII-VIII ; pour l'humanisme espagnol, voir RUBIO, 1955 ; RUSSELL, 1967 ; ONÍS, 1932 ; SOMANIEGO, 1953 ; SCHOLBERG, 1965.

Nous savons également que la nouvelle culture italienne ne fut pas reçue amicalement en Espagne ⁷. La noblesse considérait non seulement les études classiques, mais toute forme d'activité intellectuelle comme inutiles et dangereuses, alors que le clergé craignait la corruption de l'orthodoxie chrétienne médiévale. Les mécènes et érudits de la Castille de la première moitié du XV^e siècle représentent donc une minorité isolée. Cependant, l'examen de leurs œuvres montre qu'il existait chez ces quelques *letrados* un sentiment d'appartenir à une période de transition qui devait déboucher sur une nouvelle civilisation. À ce sujet, Di Camillo ajoute :

Such a consciousness of a new age is already discernible in Spain in the first decades in the fifteenth century. It is within this frame of mind of « newness » shared by most thinkers of the time that we shall search for the origins of the humanist movement in Spain.

Et, poursuit-il un peu plus loin :

During the first half of the fifteenth century, conditions in Spain are undergoing a transformation and a small group of inquisitive people is beginning to entertain certain humanistic ideas. Changes are taking place in many aspects of life : in customs and ideas, within the rigid hierarchical structure of society, in the relations of political forces, in the sources of learning and in aesthetic tastes. Some of these modifications, which point to the appearance of an incipient humanism, had developed out of the native tradition, while the origins of others can be traced to the humanistic activities of Avignon, and still others in the increasing influence of early « Quattrocento » Italian humanism ⁸.

Certains faits trahissent cette transformation dont parle Di Camillo ; un certain nombre de lettrés qui tentent de constituer, selon leurs dires, une littérature plus savante et plus digne de véritables érudits et une nouvelle forme d'éducation centrée sur le *studia humanitatis* la permettent, la préparent et l'opèrent déjà en quelque sorte. Ces écrivains, poètes, critiques, rhétoriciens, historiens, traducteurs, contemporains de Baena, rappelons-le, cherchent à pousser les études hors de leur cadre traditionnel, hors de l'école, et par le fait même, visent à augmenter l'étendue d'un savoir trop restrictif pour eux. Ils participent à un idéal de rénovation sociale, morale et culturelle, réalisable par un enseignement qui implique dorénavant l'étude des lettres et le respect des lettrés. Villena (1384-1434),

7. ROUND, 1962.

8. DI CAMILLO, 1972, p. X et 31.

Fernán Pérez de Guzmán (1379–1460), Santillana (1398–1458), Juan de Mena (1411–1456), Alonso de Cartagena, premiers noms qui viennent à l'esprit, autant de précurseurs jusqu'à un certain point d'une certaine renaissance. Ils représentent un type d'hommes différents, engagés dans une vie active, intéressés à la fois par les affaires de leur maison, de leur communauté et de l'État, sans jamais remettre en question la monarchie, bien sûr. Préoccupés d'étiquette et de raffinement, ils veulent avant tout dégager la société castillane d'un moule rustre et barbare.

Villena, alchimiste et homme de science, écrit de nombreux traités sur différents sujets dont la magie, la sorcellerie, etc. Significativement, il verra une cinquantaine de ses livres brûlés en 1434. Un an plus tôt, il avait composé un *Arte de trovar* : texte inscrit dans la tradition médiévale de la *gaya ciencia*, mais néanmoins première approche systématique de la poésie troubadouresque dans son ensemble. De plus, il prépare une version castillane de l'*Énéide* et de la *Divine Comédie* et une traduction de la *Rhetorica ad Herennium* ; à des fins didactiques, il introduit des éléments mythologiques de l'Antiquité dans son livre *Los doce trabajos de Hercules* (1417) dans lequel on retrouve des emprunts à Ovide, Virgile, Boèce, Lucain, etc. À son tour, Fernán Pérez de Guzmán traduit quelques épîtres de Sénèque. Le marquis de Santillane, véritable « scholar », possède une des bibliothèques les plus remarquables de son temps⁹. Il écrit lui-même une première forme de critique et d'histoire littéraire dans sa *Carta al Condestable de Portugal*. Par ailleurs, il chercha à introduire des formes nouvelles dans la littérature castillane, plus particulièrement le sonnet à l'*italico modo* de Pétrarque. Parallèlement, Alonso de Cartagena, Rodrigo de Arévalo, Alfonso de Palencia et Mosén Diego de Valera rédigent de nombreux traités politiques. Cartagena, qui avait peut-être reçu l'héritage humaniste de son père qui avait séjourné à Avignon, avait attiré l'attention de Juan II sur les humanistes. Il traduit Boccace (*De casibus*) et Cicéron (*De officiis*, *De senectute*, *De inventione*). Il propose également une nouvelle conception de la rhétorique et un ensemble de réformes intellectuelles et pédagogiques. J. Maréchal a décrit le rôle de maître que Cartagena a joué auprès de toute une génération d'écrivains castillans¹⁰. Quant à Juan de Mena, « secretario de cartas latinas », il travaille à une version de l'*Iliade*. María Rosa Lida de Malkiel, particulièrement, et bien d'autres ont signalé l'importance du travail de ce latiniste accompli, excellent traducteur et

9. Voir SCHIFF, 1905.

10. MARICHAL, 1957.

fin poète qui « cita a los antiguos con un cuidado que testimonia el fruto de una consideración filológica en la que se junta el rigor de la erudición y la apreciación de la poesía »¹¹.

Ces quelques traductions en langue vernaculaire de traités rhétoriques classiques sont les premières indications de l'émergence d'un humanisme castillan¹². Cependant, les Espagnols ont montré peu d'intérêt pour la recherche de vieux manuscrits. Pérez de Guzmán se lamentait dans *Generaciones y Semblanzas* sur le fait que « en Castilla ovo siempre e ay poca diligencia de las antigüedades, lo cual es grant dano »¹³. Ils se sont davantage intéressés à la littérature italienne et à la littérature grecque accessible grâce à Bruno et Candido Decembrio en langue romane. Les Catalans avaient déjà introduit des éléments de la mythologie grecque dès la fin du XIV^e siècle¹⁴. Finalement, si Salutati semble peu connu en Espagne, son prédécesseur Pétrarque et son disciple Bruni, par contre, le furent. L'influence de Boccace a été par ailleurs considérable. Tout ceci, sans expliquer les causes spécifiques de la nouvelle orientation culturelle qui se dessine dans la première moitié du XV^e siècle en Espagne, révèle tout au moins que :

...before the approximate date of 1420 or 1422 when Villena and Cartagena prepared their translations of ancient rhetoric, there has been changes in the cultural life of Spain which created a demand for such translations. It is most likely that this need was felt first among the « letrados » and secretaries at the courts and was communicated from them to the members of the nobility who in increasing numbers engaged in writing prose and verse compositions¹⁵.

Les poètes du *Cancionero de Baena* qui nous concernent appartiennent précisément à ce monde de la cour, clos sur lui-même, lieu par excellence pour l'élaboration d'un certain type d'art de divertissement et de circonstance à la fois. Ces poètes, Imperial¹⁶, et ses pseudo-disciples, Ferrán Manuel de Lando, Páez de Ribera et Pérez Patiño, Diego de Valencia, Sánchez Talavera, Diego et Gonzalo Martínez de

11. LIDA DE MALKIEL, 1950 ; voir aussi LÓPEZ ESTRADA, 1974, p. 286-302.

12. DI CAMILLO, 1972, p. 43 ; voir MONFRIN pour les traductions des classiques dans la péninsule ibérique, 1964, p. 242-245.

13. PÉREZ DE GUZMÁN, 1941, p. 48.

14. GREEN, 1969, t. III, p. 1.

15. DI CAMILLO, 1972, p. 44.

16. Santillana a réservé un jugement tout particulièrement favorable à Imperial dans sa « Carta al Condestable », déclarant que « si alguno en estas partes del Occaso mereçio premio de aquella triumphal a laurea ghirlanda, loando a todos los oostos, este fué ». Voir SANTILLANA, 1946, p. 503.

Medina, Baena et quelques autres, constituent une génération qui tranche nettement sur la précédente en ceci qu'elle possède, comme le signale Lapesa, « aspiraciones (literarias) bien definidas y marcada consciencia de grupo. Saben silogizar, están versados en leyes y decretales. Pagados de su agudeza escolástica, la ostentan de retorcimientos de conceptos y juegos de palabras... »¹⁷. En ce sens, ils s'insèrent nettement dans le groupe d'érudits dont j'ai parlé plus haut et contribuent à la création d'une littérature prétendument plus « raffinée ». Un des résultats de leur tentative fut, bien sûr, « el que se incorporasen al español palabras adoptadas del latin o de otros idiomas. Otra consecuencia fue la formación de un estilo retórico, que evocaba el de los Grands Rhétoriqueurs de la Francia contemporánea »¹⁸.

Curieusement, Di Camillo n'a rien vu d'autre sous cette rhétorique qu'un jeu vide dans lequel aucune expression de sentiments ou d'émotions ne transparait, selon son expression. Il reprend là un lieu commun de la critique littéraire qui a trop souvent qualifié cette poésie de « buried under the weight of dialectic and dogmatic discourse »... « a number of formalistic devices »¹⁹. Ainsi, les poètes du *Cancionero de Baena* qui ont composé au début du XV^e siècle auraient été totalement imperméables aux idées humanistes qui circulaient déjà dans les milieux dont ils faisaient pourtant partie. « They only aimed at applying a number of established rules to their compositions », écrira le critique mentionné, « and a poetic school which places excellence or perfection in obedience to fixed norms and conventions has obviously no regard for originality and inspiration »²⁰. Selon le critique, nos poètes en général et Baena en particulier font donc preuve d'une conception statique de la poésie dans laquelle la notion de renouvellement des formes ou des idées n'entre aucunement. Ils ne se seraient donc jamais interrogés sur la nature et la fonction de leur art. Aussi Di Camillo conclut-il que « It is puzzling that Baena does not reflect any of the humanist ideas which in his day had already begun to filter into the court of John II. In any case, Baena's prologue is significant inasmuch as it reveals the thinking of the poets of his time, who were either noblemen with but a nominal education or people with some professional training which included a knowledge of logic, the « ars dictaminis » and Provençal « artes poeticas »²¹. »

17. LAPESA, 1957, p. 104-105.

18. GREEN, 1969, t. III, p. 19.

19. DI CAMILLO, 1972, p. 101-107.

20. *Ibid.*, p. 105.

21. *Ibid.*, p. 116-117.

Il est pour le moins étonnant que Di Camillo, après avoir si longuement démontré que la conscience d'un changement et d'un nouvel idéal de perfection individuel et social, éthique et esthétique s'est élaboré dans l'esprit des penseurs et lettrés dès le début du XV^e siècle, soit incapable de saisir la problématique de ce groupe de poètes. Il se contredit en admettant que des changements ont dû s'opérer au début du siècle dans les esprits et les mentalités, mais non chez les poètes les plus productifs de l'heure. Tout en faisant mention de leur situation de dépendance, laquelle conditionne indiscutablement leur écriture ; tout en admettant le développement de la cour et la formation de nouveaux centres de culture auxquels ils appartiennent, donc d'un nouveau groupe d'initiés dont ils sont, il ne peut comprendre le travail en sourdine de ces poètes de cour.

Membres du clergé, diplomates, occupant des positions stratégiques à la cour, protégés, il est normal qu'ils soient prudents et respectueux des règles et de la tradition. D'où leur « conception étroitement aristocratique » et leur acceptation globale de la hiérarchie médiévale comme le signale Zumthor à propos des Rhétoriciens :

... quoique souvent issus de milieux modestes, haïs par les gens de vieille noblesse non moins que par les marchands, les « humanistes » ont partie liée avec les princes, de la protection desquels ils dépendent²².

La référence aux Rhétoriciens n'est pas fortuite. Les mêmes traits percent chez nos poètes de cour : manque d'intérêt pour la recherche théorique, mais goût de réfléchir sur les pratiques, souci de moralisation, sentiment nationaliste, valorisation des arts du langage, accent mis sur l'étude des Pères de l'Église. Ici aussi, l'intérêt pour les Anciens passe évidemment par la grille chrétienne médiévale. Se référant à Alonso de Cartagena et à ses contemporains, Bataillon soulignait précisément :

« Qu'il s'agisse d'Aristote, de Sénèque, de Boèce ou de Pétrarque, leur philosophie est considérée comme préparant à l'imitation du Christ ». ²³

Nos poètes possèdent une formation littéraire plus rigoureuse et une culture plus vaste que ceux de l'école troubadouresque précédente. Ils affichent également des connaissances en droit, en politique et en

22. ZUMTHOR, 1978, p. 98.

23. BATAILLON, 1937, p. 54-55.

histoire qui impressionnent leurs aînés. Ils occupent des fonctions importantes à la cour (secrétaires, historiens officiels, chroniqueurs, juristes, traducteurs, etc) et ils y imposent un nouveau type de discours. Ils ne tendent en aucun cas à renverser l'ordre établi ni à le bouleverser, mais simplement à en modifier, améliorer, renouveler les formes, le répertoire et les modèles. D'où cette érudition de caractère allégorique, ces allusions savantes, ce goût pour la mythologie, cette référence aux Anciens, un enthousiasme certain pour l'antiquité, cet intérêt pour le latin chez Imperial et ses disciples, et dans une moindre mesure, chez Baena également ; d'où aussi une certaine prolifération du discours satirique qui vient renverser le discours théologique chez Diego de Valencia, Lope del Monte et Talavera, préfiguration du conceptisme baroque ; d'où la tentative de dépasser une situation d'aliénation ou de subordination par le jeu de la rhétorique (les *decires de los reyes de Baena*, le traitement du mépris du monde, les panégyriques), d'où encore et surtout la levée des interdits dans la grande fête carnavalesque des débats baenesques. Dans tous les cas, transgression récupérée par la règle. Baena l'a bien compris ; étant celui qui présente la collection au roi, il sait que sa position est d'autant plus délicate. Aussi ne songe-t-il pas à rien renverser. Sans doute est-ce là l'une des raisons principales pour laquelle il continue de confondre les critiques qui le jugent si traditionnel. Il n'a certes pas formulé de théorie poétique ni de doctrine esthétique, mais on peut repérer dans sa dédicace, son prologue et ses rubriques un discours critique qui constitue une affirmation de la nécessité du savoir des poètes et par conséquent une revendication du pouvoir de l'écriture face au contrôle social du roi²⁴.

C'est en ce sens seulement que le poète de cour fait éclater la tradition et conteste les valeurs établies. C'est en ce sens également que les poètes du *Cancionero de Baena* dont j'ai analysé quelques textes appartiennent à ce mouvement de régénérescence du début du XV^e siècle castillan, timide mais bien amorcé.

24. Voir POTVIN, 1979, p. 173-178 ; GATTO, 1975.

BIBLIOGRAPHIE

Il n'existe qu'un seul manuscrit du *Cancionero de Baena* et il est à la Bibliothèque Nationale de Paris. Le lecteur trouvera ici, par ordre chronologique, une liste des éditions complètes du *Cancionero*, ainsi qu'une courte bibliographie dont la consultation est indispensable pour tout chercheur qui s'intéresse à cette collection. Ces références historiques et bibliographiques se rapportent en général au manuscrit lui-même et je les donne ici parce que, bien que consultées, elles ne sont pas citées dans le travail. Une liste alphabétique plus substantielle fournit les titres des ouvrages cités dans les notes de bas de page de l'ouvrage.

I. Éditions du *Cancionero de Baena*

El Cancionero de Juan Alfonso de Baena (Siglo XV). Ahora por primera vez dado a luz con notas y comentarios, Madrid, 1851. (Prólogo de Eugenio de Ochoa e Introducción de P.J. Pidal).

El Cancionero de Baena, publicado por Francisque Michel, con las notas y los índices de la edición de Madrid de 1851, Leipzig, 1860, 2 vol.

Cancionero de Baena. Reproduced from the unique manuscript in the Bibliothèque Nationale; foreward by Henry Lang, New York, 1926.

El Cancionero de Juan Alfonso de Baena (Siglo XV). Con notas y comentarios, Buenos Aires, 1949.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena. Ed. crítica por José María Azáceta, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1966, 3 vol.

II. Sur le *Cancionero de Baena*

- ALBISTUR (J.), 1975, « La lírica española. Ubicación histórica de los *Cancioneros*. », in *Literatura española: Cantares de gesta, Juan Manuel, Manrique, romancero, Garcilaso*, Montevideo, Banda Oriental, p. 26-34.
- ANTONIO (N.), 1788, *Biblioteca Hispana Vetustate*, t. II, Madrid.
- BALBINO (M.), 1986, « Interferencias culto-populares en la poesía cancioneril del siglo XV », *Letras de Deusto*, 16, p. 5-24.
- BLECUA (A.), 1974-79, « Perdióse un quaderno... : » sobre los *Cancioneros de Baena*. *Anuario de Estudios Medievales*, 9, p. 229-266.
- GONZÁLEZ CUENCA (J.), 1978, « Cancioneros manuscritos del Prerrenacimiento », *Revista de Literatura*, 40, p. 177-215. — 1984, « Márgenes del rigor en los inventarios del material poético cancioneril », *El Crotalón*, 1, p. 777-783.
- DUTTON (B.), 1979, « Spanish Fifteenth-Century Cancioneros: A General Survey to 1465 », *Kentucky Romance Quarterly*, 26, p. 445-460. — 1982, *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, WI, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2 vol.
- MACCHI (G.), 1967, « Cancionero de Juan Alfonso de Baena », *Cultura Noelatina*, 27, p. 181-186.
- MORGAN (M.K.), 1974, *A transcription and Concordance of the Cancionero de Baena*, DAI 35: 3000A, Wisconsin, Madison.
- MOREL-FATIO (A.), 1892, *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Paris (p. 188, description du manuscrit).
- NIETO CUMPLIDO (M.), 1979, « Aportación histórica al *Cancionero de Baena* », *Historia, Instituciones, Documentos*, 6, p. 197-218.
- OCHOA (E.), 1844, « Los *Cancioneros* manuscritos en la Biblioteca Nacional de París », in *Catálogo razonado de los manuscritos existentes en la biblioteca Real de París*, Paris, p. 281-286.
- PIDAL (P.J.), 1839, « Noticia literaria sobre el actual paradero del “*Cancionero de Baena*”, » *Revista de Madrid*, 2^e série, III, p. 569-570.
- RODRÍGUEZ DE CASTRO (J.), 1781, *Biblioteca Española*, t. I, Madrid, p. 265-266.
- RODRÍGUEZ-MOÑOINO (A.), 1959, « Sobre el “*Cancionero de Baena*”: Dos notas bibliográficas », *Hispanic Review*, XXVII, p. 139-149.
- SALINAS (P.), 1928, « *Cancionero de Baena* », *Revista de Filología Española*, XV, p. 77-78.
- SCHMID (W.), 1951, *Der Wortschatz des « Cancionero de Baena »*, Berne, Francke. (Cf. le compte-rendu de M. Alvar dans *Revista de Filología Española*, XL, 1956, p. 243-254).
- STEUNON (J.) et LOTHAR (K.), 1975-1978, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, 2 vol., Paris, CNRS.
- TICKNOR (G.), 1851, « Bibliografía de cancioneros », in *Historia de la Literatura Española*, t.I., Madrid, p. 458-478.

- TILLIER (J.Y.), 1985, « Passion Poetry in the *Cancioneros* », *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 1, p. 65-78.
- TITTMANN (B.), 1968, « A contribution to the study of the "Cancionero de Baena" manuscript », *Aquila*, I, p. 190-203.

III. Bibliographie générale des ouvrages cités

- ALMIÑAQUE (C.B.), 1975, *El concepto de la muerte en la literatura española del siglo XV*, Montevideo, Gemini.
- ALSZEGHY (Z.), 1964, « Fuite du monde », in *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique*, t. V, coll. 1600-1601.
- ALTER (J.), 1966, *Les origines de la satire anti-bourgeoise en France*, Genève.
- ALVAR (M.), 1955, « Sobre unos versos del "Cancionero de Baena". Fynida del poema número 438 », *Revista de Filología Española*, XXXIX, p. 351-354.
- AMADOR DE LOS RÍOS (J.), 1864, *Historia crítica de la literatura española*, T.V. Madrid — 1956, *Carta de Juan II de Castilla a la ciudad de Segovia*, Madrid. — 1973, *Historia social, política y religiosa de los Judíos de España y Portugal*, Madrid, Aguilar.
- ANGLADE (J.), 1919, *Las Leys d'Amors*, manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux, 4 vol., Toulouse. — 1926, *Les Flors del Gay Saber*. *Memòries de l'institut d'Estudis Catalans*, vol. I, fasc. II, Barcelone.
- ARCE (J.), 1972, « El prestigio de Dante en el magisterio lingüístico retórico de Imperial », in Bustos (E.), *et al.*, eds, *Studia Hispánica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, F 2, I, p. 105-108.
- ARIÈS (P.), 1975, *Essais sur l'histoire de la Mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Le Seuil.
- ASENSIO (E.), 1950, compte rendu de *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge* de P. LeGentil, *Revista de Filología Española*, XXXIV, p. 286-304.
- AVALLE ARCE (J.B.), 1946, « Sobre Juan Alfonso de Baena », *Revista de Filología Española*, VIII, p. 141-147.
- BAIST (G.), 1897, « Die Spanische Literatur », in *Grundriss der Romanischen Philologie*, II, Band. 2, Abteilung, Strassbourg, p. 426-430.
- BAKHTINE (M.), 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BALLET LYNN (L.), 1977, *Recherches sur l'ambiguïté et la satire au Moyen Âge*, Paris, Nizet.
- BASKEDIS (D.), 1963, « Modernity in Ferrant Sanches Calavera », *Hispania*, XLVI, p. 300-303.
- BATAILLON (J.L.) et JOSSUA (J.P.), 1967, « Le Mépris du Monde. De l'intérêt d'une discussion actuelle », *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, LI, p. 23-38.
- BATAILLON (M.), 1937, *Érasme et l'Espagne*, Paris, Droz.
- BATTESTI-PELEGRIN (J.), 1983, « L'héritage des troubadours et la lyrique *cancioneril*: Pour en finir avec l'"amour courtois", » in DUFOUR (G.),

- introd., *Hommage à madame le professeur Maryse Jeuland à l'occasion de son départ à la retraite*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- BAUDRILLARD (J.), 1976, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
- BENÍTEZ CLAROS (R.), 1949, « El diálogo en la poesía medieval », *Cuadernos de literatura*, V, 13-15.
- BENVENISTE (E.), 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- BLOOMFIELD (M.W.), 1958, « Symbolism in medieval literature », *Modern Philology*, LVI, 2, p. 73-81. — 1963, « A grammatical approach to personification allegory », *Modern Philology*, LX, 3, p. 161-171.
- BORGIA (C.R.), 1974, *Allegory in Fifteenth-Century Spanish Poetry*, DAI 35 ; 2930A — 31A, Mass., Ph. D. — 1984, « Notes on Dante in the Spanish Allegorical Poetry of Imperial, Santillana, and Mena », *Hispanófila*, 27, p. 1-10.
- BRIND'AMOUR (L.), 1977, *La poésie de Parmentier*, Ph. D., Université de Montréal.
- BUCETA (E.), 1926, « El autor de la composición número 240 del Cancionero de Baena, según Argote de Molina », *Revista de Filología Española*, XIII, p. 376-377.
- BULTOT (R.), 1961, « Mépris du monde, misère et dignité de l'homme dans la pensée d'Innocent III », *Cahiers de Civilisation médiévale*, IV. — 1963, *La doctrine du mépris du monde*, Paris-Louvain. — 1972, « La dignité de l'homme selon St-Pierre Damien », *Studi Medievali*, XIII, 2. — 1978, « Bonté des créatures et Mépris du monde », *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, LXIII, 3.
- BURRUS (V.A.), 1986, *Poets at Play : Love Poetry in the Spanish Cancioneros*, DAI 46 ; 3026A, Ph. D., The University of Wisconsin.
- CAMACHO GUIZADO (E.), 1969, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Bib. rom. hispánica.
- CANTERA BURGOS (F.), 1967, « El Cancionero de Baena : Judíos y conversos en él », *Sefarad*, 27, p. 71-111.
- CARAVAGGI (G.), 1969, « Villasandino et les derniers troubadours de Castille », in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, I, Gembloux, p. 395-421.
- CARRÉ ALDAO (E.), 1915, *Influencias de la literatura gallega en la castellana*, Madrid, Lib. Francisco Beltrán.
- CASAS HOMS (J.M.), 1956, « Torcimany » de Luis de Averçó, *tratado retórico gramatical y Diccionario de rimas. Siglos XIV-XV*. Nota preliminar de J. Rubió Balaguer, Barcelone, Sección de Literatura Catalana del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. — 1962, *La Gaya Ciencia de P. Guillén de Segovia*, Madrid-Barcelone, Consejo Sup. de Inv. Cient. — 1969, *Joan de Castellnou, Segle XIV. Obras en prosa (Compendi de la coneixença dels vicis en els dictats del Gai Saber — Glosari al Doctrinal de Ramon de Cornet)*, Barcelone, Cons. Sup. Inv. Cient.
- CASTRO (A.), 1973, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa.
- CERTEAU (M.), 1974, « L'opération historique », in *Faire de l'histoire*, t. I, sous la direction de J. LeGoff et P. Nora, Paris, Gallimard.

- CHAVES (M.), 1899, *Micer Francisco Imperial: apuntes bio-bibliográficos*, Séville, Monsalve.
- CHRISTINA (J.L.), 1971, *The Psychology of Love in the Cancionero de Baena*, DAI 32: 4557A, Ph. D., Indiana Univ.
- CLARKE (D.C.), 1955, « Francisco Imperial's anagram? », *Modern Language Notes*, LXX, p. 197. — 1960, « Dante: a mediaeval poet's ideal », *Romance Notes*, 2, p. 49-53. — 1961A, « Cancionero de Baena, num. 237 "Cativa muy triste" », *Modern Language Notes*, LXXVI, p. 29-34. — 1961b, « Church Music and Ritual in the "Decir a las siete virtudes" », *Hispanic Review*, XXIX, p. 179-199. — 1962, « The passage on Sins in the "Decir a las siete virtudes" », *Studies in Philology*, LIX, p. 18-30. — 1963a, « A comparison of Francisco Imperial's *Decir al nacimiento del rey Don Juan* and the *Decir a las siete virtudes* », *Symposium*, XVII, p. 17-29. — 1963b, « Francisco Imperial, Nascent Spanish Secular Drama, and the Ideal Prince », *Philological Quarterly*, XLII, p. 1-13. — 1964, *Morphology of Fifteenth Century Castilian verse*, Pittsburg, Duquesne Univ. Press.
- COX (H.), 1971, *La fête des fous*, Paris, Le Seuil.
- CRESPO (A.), 1978, « Celestina o Calestina? (Nota sobre una sierpe de Micer Francisco Imperial) », *Revista de Letras*, XX, p. 374-380.
- Crónica de Don Alvaro de Luna*, 1940, ed. y estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe.
- Crónica del halconero de Juan II, Pero Carillo de Huete*, 1946, Ed. y estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe.
- CUETO (L.A.), 1853, « Le Cancionero de Baena », *Revue des deux mondes*, XXIII, 2, p. 726-765.
- CUMMINS (J.G.), 1963, « Methods and Conventions in the 15th Century Poetic Debate », *Hispanic Review*, XXXI, 1, p. 307-323. — 1965, « The survival in the Spanish Cancioneros of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates », *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, p. 9-17.
- CURTIS (E.R.), 1956, *Littérature européenne et Moyen Âge latin*, Paris.
- DE BRUYNE (E.), 1958, *Estudios de estética medieval*, t. II, Madrid, Gredos.
- DEMAN (P.), 1969, « The rhetoric of temporality », in *Interpretation: Theory and Practice*, p. 173-209.
- DEYERMOND (A.D.), 1982, « Baena, Santillana, Resende and the Silent Century of Portuguese Court Poetry », *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, p. 198-210.
- DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA (E.), 1929, « Semblanza de un poeta del "Cancionero de Baena" », in *Escritores Españoles del siglo X al XVI*, Madrid, Páez-Bolsa.
- DÍAZ-PLAJA (G.), 1949, *La poesía lírica española*, Barcelone.
- DI CAMILLO (O.), 1972, *Spanish Humanism in the Fifteenth Century*, DAI 33: 2322A, Ph. D., Yale Univ.; paru en espagnol en 1976, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, F. Torres.
- DOLLFUSS (L.), 1894, « Garcí Ferrans de Jerena et le Juif Baena », in *Études sur le Moyen Âge espagnol*, Paris, Ernest Leroux.
- DUBOIS (J.) et autres, 1970, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.

- DUBRUCK (E.), 1964, *The theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, La Haie, Mouton.
- DUCROT (O.), et TODOROV (T.), 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil.
- DUFOURCQ (C.E.O.) et GAUTIER-DALCHE (J.), 1976, *Histoire économique et sociale de l'Espagne chrétienne au Moyen Âge*, Paris, Armand Colin.
- DUISIT (L.), 1978, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévolus*, California, Anima Libri.
- EDDY (N.W.), 1936, « Dante and Ferrán Manuel de Lando », *Hispanic Review*, IV, p. 124-135.
- ELLIOT (R.C.), 1960, *The power of satire: Magic, ritual, art*, Princeton Univ. Press.
- ENCINA (J. del), 1927, « Arte de poesía castellana », in Ménéndez y Pelayo (M.), *Antología de poetas líricos castellanos*, T.V., Madrid, Casa ed. Hernando, p. 30-47.
- ENTWISTLE (W.J.), 1937, « Cancionero de Baena, 226, V, 2 », *Hispanic Review*, V, p. 78-79.
- FARINELLI (A.), 1902-1905, « Dante in Ispagna », *Giornale Storico*, N° 8.
- FEINBERG (L.), 1963, *The Satirist: his Temperament, Motivation and Influence*, Iowa State Univ. Press.
- FERNÁNDEZ VILLAVARDE (R.), 1902, *La escuela didáctica y la poesía política de Castilla durante el siglo XV*, Madrid.
- FILGUEIRA VALVERDE (J.), 1945, « El "planto" en la historia y en la literatura gallega », *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 4, p. 511-606. — 1949, « Lírica medieval gallega y portuguesa », in *Historia general de las literaturas hispánicas desde sus orígenes al 1400*, Barcelone, Barna, p. 545-642.
- FLETCHER (A.), 1964, *Allegory: the theory of a symbolic mode*, Ithaca, Cornell Univ. Press.
- FONTANIER (P.), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- FORREST-PATTERSON (W.), 1935, *Three centuries of French poetic theory. A critical history of the chief arts of poetry in France (1328-1630)*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press.
- FOUCAULT (M.), 1966, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- GRADEJAS LEBRERO (J.), 1957, « Un poeta español del siglo XV, ajusticiado », *Revista de Literatura*, XI, p. 180-185.
- FRAKER (C.), 1965, « The "Dejados" and the Cancionero de Baena », *Hispanic Review*, XXXIII, 2, p. 97-117. — 1966a, « Gonçalo Martínez de Medina, the Jerónimos, and the Devotio Moderna », *Hispanic Review*, XXXIV, 3, p. 197-217. — 1966b, « Prophecy in Gonçalo Martínez de Medina », *Bulletin of Hispanic Studies* XLIII, p. 81-97. — 1966c, *Studies on the Cancionero de Baena*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press. — 1974, « The Theme of Predestination in the Cancionero de Baena », *Bulletin of Hispanic Studies*, LI, 3, p. 228-243.
- FRANCK (R.W.), 1953, « The art of reading Medieval Personification — Allegory », *English Literary History*, 20, p. 237-250.

- FRYE (N.), 1944, «The nature of satire», Univ. of Toronto Quarterly, XIV. — 1969, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard.
- GAIBROIS DE BALLESTEROS (M.), 1940, «Noticias del viaje de Angelina de Grecia», *Correo Erudito*, I, p. 323-324. — 1943, «El famoso poeta Micer Francisco Imperial fue vicealmirante de Castilla», *Correo Erudito*, III, p. 152-153. — 1944, «Micer Francisco Imperial murió antes de abril de 1409», *Correo Erudito*, V, p. 179-180.
- GALLEGO BURÍN, 1952, *La Capilla Real de Granada*, Granada.
- GANS (E.), 1975, «Hyperbole et ironie», *Poétique*, VI, 24.
- GARCÍA BLANCO (M.), 1950, «El pleito de los colores y la iniciación de un tema poético», *Asomante*, VI, 1, p. 33-38. — 1953-54, «El elogio de la ciudad en la lírica de los cancioneros», *Romance Philology*, 7, p. 175-179.
- GARCÍA LÓPEZ, (J.), 1968, *Historia de la literatura española*, Barcelone, Vicens-Vives.
- GARCÍA VIÑO (M.), 1960, «Los poetas sevillanos del Cancionero de Baena», *Archivo Hispalense*, XXXI, p. 117-143.
- GARRIGOU-LAGRANGE (R.), 1923, «Prédestination», in *Dictionnaire de théologie catholique*, XII, coll. 2959.
- GATIEN-ARNOULT (M.), 1841-1843, *Monuments de la Littérature Romane. Las Flors del Gay Saber estier dichas Las Leys d'Amors*, 3 vol., Paris-Toulouse.
- GATTO (K.), 1975, *Tradition and Innovation in the Dedication, Prologue and Rubrics of the Cancionero de Baena*, DAI 36: 4539A, Ph.D., Case Western Reserve Univ.
- GENICOT (L.), 1975, *Les lignes de faite du Moyen Âge*, Casterman.
- GILSON (E.), 1944, «Libre arbitre et liberté chrétienne», in *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris.
- GIMENO CASALDUERO (J.), 1964, «Fuentes y significado del *Decir al nacimiento de Juan II* de Francisco Imperial», *Revue de Littérature comparée*, XXXVIII, p. 115-120. — 1965, «Pero López de Ayala y el cambio poético de Castilla a comienzos del XV», *Hispanic Review*, XXXIII, 1, p. 1-14. — 1975, «Origen y significado de una alegoría: Juan II en el "decir" de Francisco Imperial», in *Literatura castellana medieval*, Madrid, Porrúa, p. 163-179.
- GOLDBERG (H.), 1982, «Riddles and Enigmas in Medieval Castilian Literature», *Romance Philology*, 36, p. 209-221.
- GRECO (J.V.), 1950, A parallel Study of Dante's «Divina Comedia» and Imperial's «Dezir a las syete Virtudes», Pittsburg Univ.
- GREEN (O.), 1951, compte-rendu de *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge* de P. LeGentil, *Hispanic Review*, XIX, p. 353-357. — 1969, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos.
- GREIMAS (A.J.), 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- GRIERA (A.), 1921, *Diccionari de rims de Jaume March*, Barcelone, Bib. filològica de l'Institut d'Estudis Catalans.

- GROULT (P.), 1965, « Dante, la liturgie et le Decir a las siete virtudes », *Les Lettres Romanes*, XIX, 4, p. 396-405.
- GUENÉE (B.), 1971, *L'Occident aux XIV^e et XV^e siècles : les états*, Paris, Albin Michel.
- GUENIER (N.), 1969, « La pertinence de la notion d'écart », *Langue française*, 3.
- GUESSARD, 1839-40, *Grammaires provençales*, Paris.
- HAMON (P.), 1974, « Analyse du récit : éléments pour un lexique », *Universita de Urbino*, n° 34, série B.
- HEER (F.), 1970, *L'univers du moyen âge*, Paris, Fayard.
- HEERS (J.), 1971, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, Vrin ; Montréal, Institut d'études médiévales.
- HETRIC (W.D.), 1971, *The Eulogy of the Lady in the Early Poetry of the Cancionero de Baena*, DAI 32 : 3305A, Ph.D., Case Western Reserve University.
- HOLLANDER (R.), 1969, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton University Press.
- HONIG (E.), 1959, *Dark Conceit : The Making of Allegory*, Evanston, Northwestern Univ. Press.
- HOYOS (E.), 1969, *Temas y tópicos en el Cancionero de Baena*, DAI 31 : 360A, Ph.D., Univ. of Kentucky.
- HUIZINGA (J.), 1977, (1^{re} éd. 1919), *L'automne du moyen âge*, Paris, Payot.
- HURTADO (J.) et GONZÁLEZ PALENCIA (A.), 1921, *Historia de la literatura española*, Madrid.
- JAUSS (H.R.), 1964, « Les transformations de la forme allégorique entre 1180 et 1240 » in *L'Humanisme médiéval*, Paris, Klincksieck, p. 107-146. — 1970, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, I, p. 79-101.
- JEANROY (A.), 1925, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Champion. — 1934, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vol., Paris. — 1942, « La poésie provençale dans le Sud-Ouest de la France au milieu du XIV^e siècle » in *Histoire littéraire de la France*, co. XXXVIII, fasc. 1, Paris.
- JUNG (M.R.), 1971a, « Poetria », *Vox Romanica*, 30, p. 44-64. — 1971b, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, Francke.
- KARRER (W.), 1977, *Parodie, Travestie, Pastiche*, München.
- KATZENELLEBOGEN (A.), 1964, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, New York, The Norton Library.
- KOHUT (K.), 1973, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, Cons. Sup. de Inv. Cient. — 1982, « La teoría de la poesía cortesana en el *Prólogo* de Juan Alfonso de Baena », in *Actas del coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal : Madrid, 31 de marzo a 2 de abril de 1978*, Eds Wido Hempel y Dietrich Briesemeister, Tübingen, Niemeyer, p. 120-137.
- KRAUSE (A.), 1937, *Jorge Manrique and the Cult of Death in the cuatrocientos*, Berkeley, Univ. of California Press.

- KROTKOFF (G.), 1974, «The Arabic Line in the Cancionero de Baena», *Hispanic Review*, XLII, 4, p. 427-429.
- KUENTZ (P.), 1975, «L'enjeu des rhétoriques», *Littérature*, 18.
- LABRADOR HERRAIZ (J.), 1974, *Poesía dialogada medieval: la «pregunta» en el Cancionero de Baena*, Madrid, Maisal.
- LANG (H.), 1902, *Cancionero Gallego-Castelhana*, New York, Yale Univ. Press.
— 1926, *Foreward, Ed. facsimil del Cancionero de Baena*, New York. — 1927, «Las formas estróficas y términos métricos del Cancionero de Baena», in *Estudios eruditos in memoriam de A. Bonilla*, t. I, Madrid, p. 485-523, — 1933, «Observações as rimas do “Cancionero de Baena”», in *Miscelânea de estudos em honra de D. Carolina Michælis de Vasconcelos*, Coimbra, p. 476-492.
- LANGE (W.D.), 1971, *El fraile trovador. Zeit, Leben und Werk des Diego de Valencia de Leon (1350? — 1412?)*, Frankfurt am Main, Klostermann.
- LAPESA (R.), 1953, «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villanadino», *Romance Philology*, VII, p. 51-59. — 1957, *La obra del Marqués de Santillana*, Madrid. — 1960, «Los endecasílabos de Imperial», in *Miscelânea Filológica Dedicada a Mons. A. Griera*, Barcelone, p. 23-47. — 1967, «Notas sobre Micer Francisco Imperial», in *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, p. 76-95.
- LAUSBERG (H.), 1975-1976, *Manual de retórica literaria*, t. I et II, Madrid, Gredos.
- LAWRANCE (J.N.H.), 1981, «Juan Alfonso de Beana's Versified Reading List: A Note on the Aspirations and the Reality of Fifteenth-Century Castilian Culture», *Journal of Hispanic Philology*, 5, p. 101-122.
- LECLERCQ (J.), 1964, *Aux sources de la spiritualité occidentale*, Paris, Éd. du Cerf.
- LEGENTIL (P.), 1949-1953, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vol., Rennes.
- LEGOFF (J.), 1962, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Le Seuil. — 1974, *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard. — 1981, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard.
- LEHMAN (P.), 1963, *Die Parodie in Mittelalter*, Stuttgart, Hiersemann.
- LENIENT (C.), 1859, *La satire en France au Moyen Âge*, Paris, Hachette.
- LEVI (E.), 1925, «Un juglar español en Sicilia (Juan de Valladolid)», in *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, III, Madrid, p. 419-438.
- LEVY (E.), 1973, *Petit Dictionnaire provençal-français*, Heidelberg.
- LEWIS (C.S.), 1979, *The allegory of love*, Oxford Univ. Press.
- LIDA DE MALKIEL (M.R.), 1947, «Un decir más de F. Imperial, Respuesta a F.P. de Guzmán», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I, p. 170-177. — 1950, *Juan de Mena, poeta del prerenacimiento español*, México. — 1951, «La tradición clásica en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V, p. 183-223.
- LIGOTTI (E.), 1952, *Joffre de Foixà. Vers e Reglas de trobar*, Modena, Univ. de Roma.

- LLABRÉS QUINTANA (G.), 1909, *Poéticas catalanas de Berenguer de Noya y Francesch de Olesa, ara novament estampadas*, Barcelone, Palma.
- LOEB (I.), 1948, «La controverse religieuse entre les chrétiens et les juifs au Moyen Âge en France et en Espagne», *Revue d'Histoire des religions*, XXVIII.
- LÓPEZ ESTRADA (F.), 1974, «Humanismo y prerrenacimiento», in *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, ch. XV.
- LOUIS (R.), 1974, *Le roman de la rose. Essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*, Paris, Champion.
- LUBAC (H. de), 1961, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, 4 vol. Paris, Montaigne.
- MACPHERSON (I.), 1985, «Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, p. 57-63.
- MARICHAL (J.), 1957, *La voluntad de estilo*, Barcelone.
- MARKIEWICZ (H.), 1966, «On the definition of literary Parody», in *To honor Roman Jakobson, Essays on the Occasion on his 70th Birthday*, 3 vol., La Haie.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA (F.), 1982, «Jewish "Fools" of the Spanish Fifteenth Century», *Hispanic Review*, 50, p. 385-409.
- MARSHALL (J.H.), 1972, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, Oxford Univ. Press.
- MARTINEAU-GÉNIÉYS (C.), 1978, *Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris, Champion.
- MASSÓ TORRENTS (J.), 1914, «Poésies en parties inédites de Johan de Castellnou et de Ramon de Cornet, d'après le manuscrit de Barcelona», *Annales du Midi*, XXVI, p. 449. — 1922, *L'antiga escola poètica di Barcelona*, Barcelone.
- MASSON DE GÓMEZ (V.), 1972, «A new interpretation of the Final Lines of the Desir de las syete virtudes», *Hispanic Review*, XL, 4, p. 412-437.
- MENDOZA NEGRILLO (J. de D., S.J.), 1973, *Fortuna y Providencia en la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Boletín de la Real Academia española, Anejo XXVII.
- MENÉNDEZ Y PELAYO (M.), 1927-1928, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. IV, V, VI, Madrid, Casa ed. Hernando. — 1944, *Obras completas*, Madrid. — 1946, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. I, Santander, Aldus. — 1959, *Poetas de la corte de Don Juan II*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL (R.), 1957, *Poesía juglaresca y origen de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe. — 1964, *Historia de España*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MEYER (P.), 1877, «Traité catalans de grammaire et de poétique», *Romania*, VI, p. 341-358. — 1879, «Traité catalans de grammaire et de poétique», *Romania*, VIII, p. 181-210, — 1880, «Traité catalans de grammaire et de poétique», *Romania*, IX, p. 51-70.
- MICHÄELIS DE VASCONCELOS (C.), et BRAGA (T.), 1897, «Geschichte der portugiesischen Litteratur», in *Grundriss Der Romanischen Philologie*,

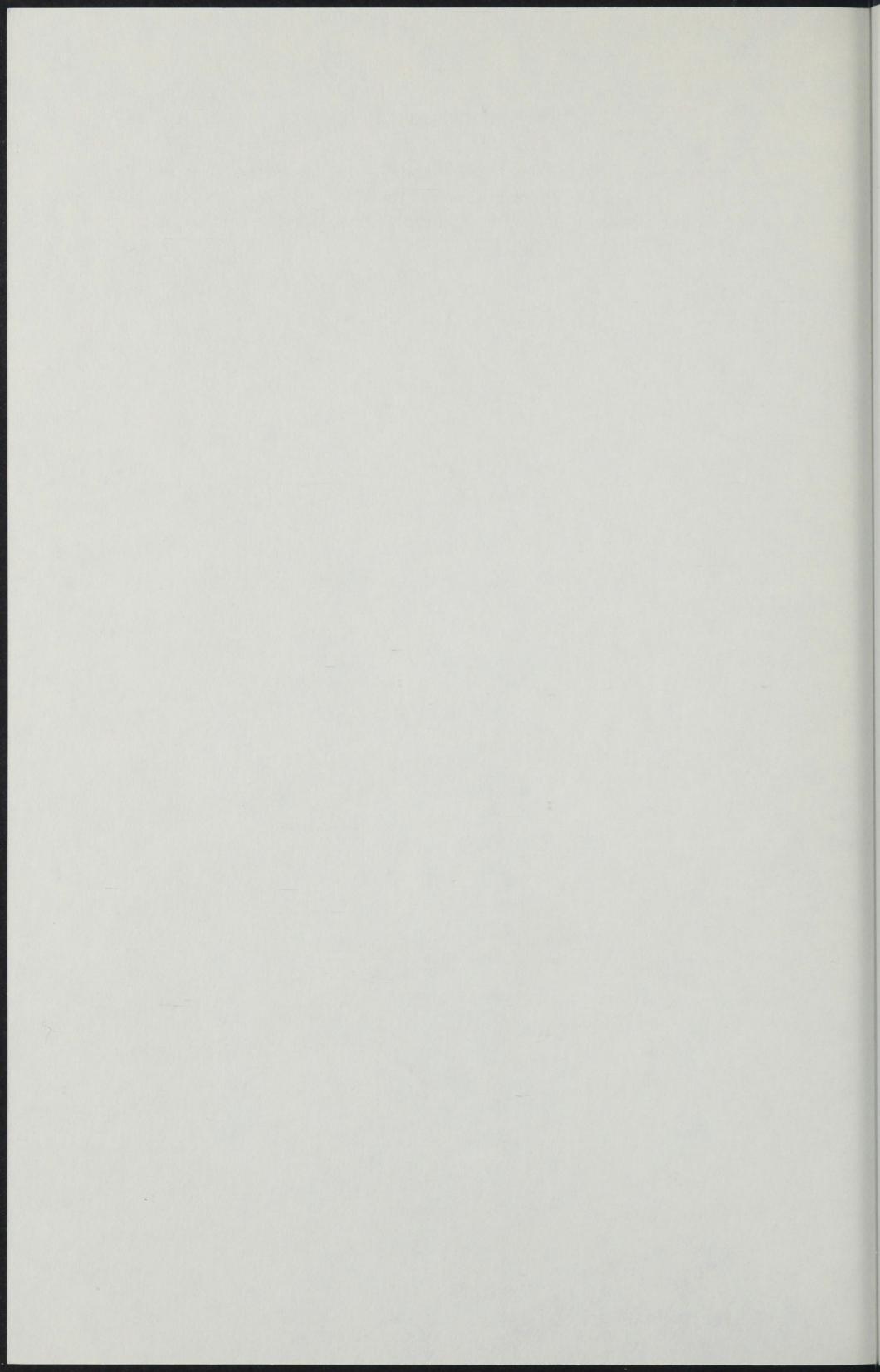
- II, Band 2, Abteilung, Strassburg, p. 129-382. — 1900, *La grande Encyclopédie*, XXVII, p. 394-397.
- MILÁ Y FONTANALS (M.), 1890, « Antiguos tratados de Gayas ciencias », in *Obras completas*, t. III, Barcelone, Lib. de Alvaro Verdaguier, p. 279-297.
- MONFRIN (J.), 1964, « Humanisme et tradition au Moyen Âge », in *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècles*, Paris, Klincksieck, p. 217-247.
- MORREALE (M.), 1967, « El "Dezir a las siete virtudes" de Francisco Imperial Lectura e imitación prerrenacentista de la Divina Comedia », in *Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*, Santiago de Chile, p. 307-377.
- NAVARRO TOMÁS (T.), 1966, *Métrica española*, New York, Las Américas Pub. Co.
- NEPAULSINGH (C.I.), 1977, *Micer Francisco Imperial: « El dezir a las syete virtudes » y otros poemas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- NIETO MOZO (J.), 1913, *El siglo literario de Don Juan II. Opúsculo crítico sobre el movimiento intelectual de aquel reinado*, Madrid.
- NOULET (J.B.), et CHABANEAU (C.), 1888, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle*, Montpellier-Paris.
- NYKL (A.R.), 1938, « Cancionero de Baena, 226, V, 2 », *Hispanic Review*, VI, p. 349-350.
- ONÍS (F. de), 1932, « El concepto de Renacimiento aplicado a la literatura española », in *Ensayos sobre el sentido de la cultura española*, Madrid, p. 195-223.
- PALUMBO (P.), 1955, *Mirall de trobar de Berenguer de Noya*, Palermo.
- Panegyriques latins*, 1949, texte établi et traduit par E. Galletier, Paris, Les Belles Lettres.
- PATCH (H.R.), 1923, « Fortuna in old French literature », *Smith College Studies in Modern Languages* 1927, *The goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge, Harvard Univ. Press. — 1970, *The other world*, New York, Octagon Books.
- PATTERSON (W.F.), 1935, *Three centuries of French Poetic Poetry. A critical history of the chief arts of poetry in France (1328-1630)*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- PAYEN (J.C.), 1973, « Genèse et finalités de la pensée allégorique au moyen âge », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 78, p. 466-479.
- PÉPIN, (J.), 1970, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal, Institut d'études médiévales.
- PÉREZ DE GUZMÁN (F.), 1941, *Generaciones y Semblanzas. Crónicas del Señor rey don Juan II*, Madrid, Clásicos Castellanos.
- PERIÑÁN (B.), 1969-1970, « Lengua y forma poéticas en el Cancionero de Baena, I, Inventario descriptivo de la escuela gallego-castellana. », *Miscellanea di Studi ispanici*, Pise.
- PIDAL (P.J.), 1860, « De la poesía castellana en los siglos XIV y XV », in *El Cancionero de Baena, publicado por Francisque Michel, con las notas y los índices de la ed. de Madrid de 1851*, Leipzig, Brockhaus, p. I-CVIII.

- PIEHLER (P.), 1971, *The Visionary Landscape*, London, E. Arnold.
- PLACE (E.B.), 1946a, « The exaggerated reputation of Francisco Imperial », *Speculum*, XXI, p. 457-473. — 1946b, « More about Ruy Páez de Ribera, Proceso contra la Soberbia y la Mesura », *Hispanic Review*, XIV, p. 22-37. — 1948, « Francisco Imperial y las violencias sevillanas de 1391 », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II, p. 194-195. — 1956, « Present status on the controversy over Francisco Imperial », *Speculum*, XXI, p. 478-484.
- POST (C.R.), 1971, (1^{re} éd. 1915), *Mediaeval Spanish Allegory*, New York, Verlag.
- POTVIN (C.), 1979, « Les rubriques du Cancionero de Baena : études pour une "gaie science", » *Fifteenth Century Studies*, 2, p. 173-183. — 1980, « La poétique de Juan Alfonso de Baena (Analyse de six poèmes) », *Studi Ispanici*, Pise. — 1986, « La vanidad del mundo : ¿Discurso religioso o político ? (A propósito del *contemptus mundi* en el *Cancionero de Baena*) », in *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Ediciones Ismo, p. 467-476. — 1988, « Le masque doctrinal : énigme et satire dans l'école didactique du *Cancionero de Baena*, in M.L. Ollier, édité, *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal-Paris, PUM-Vrin, p. 243-250.
- PUYMAIGRE (Comte de), 1873, *La cour littéraire de don Juan II*, I, Paris, Franck.
- QUILIS (A.), 1973, *Métrica española*, Madrid, Ed. Alcala.
- RADER, (M.A.), 1935, *A Modern Book of Esthetics*, New York.
- RAPP (F.), 1971, *L'Église et la vie religieuse à la fin du Moyen Âge*, Paris, Albin Michel.
- Refundición de la crónica del halconero, por don Lope Barrientos*, Ed. y estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe.
- RENNERT (H.A.), 1900, *Macías o Namorado, a Galician trobador*, Philadelphie, privé.
- RICŒUR (P.), 1960, *Finitude et culpabilité*, t. II, *La symbolique du Mal*, Paris, Montaigne. — 1975, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil.
- ROBERT (M.), 1967, *L'ancien et le nouveau, de don Quichotte à Kafka*, Paris, Payot.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS (J.), 1968, *Poesía de protesta en la Edad Media castellana : historia y antología*, Madrid, Gredos. — 1981, *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, Castalia.
- ROSE (M.A.), 1979, *Parody // Meta-Fiction*, London, Croom Helm.
- ROSE (S.E.), 1983, « Anti-Semitism in the *Cancioneros* of the Fifteenth-Century: The Accusation of Sexual Indiscretions », *Hispanófila*, 26, p. 1-10.
- ROUND (N.G.), 1962, « Renaissance Culture and its Opponents in Fifteenth-Century Castile », *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII, p. 204-215.
- ROY (B.), 1977, « L'humour érotique au XV^e siècle », in *L'érotisme au Moyen Âge*, Montréal, L'Aurore. — 1979, « Amour, Fortune et Mort : La Danse

- des trois aveugles», in *Le sentiment de la Mort au moyen âge*, Montréal, Éditions Univers.
- RUBIO (F.P.), 1955, «Don Juan II de Castilla y el movimiento humanístico de su reinado», *La ciudad de Dios*, CLXVIII, 1, p. 55-100.
- RUBIÓ Y BALAGUER (J.), 1943, *Vida española en la época gótica*, Barcelone, Ed. Alberto Martín.
- RUSSELL (P.E.), 1967, «Arms versus Letters: towards a Definition of Spanish Fifteenth-century Humanism», in *Aspects of the Renaissance: A Symposium*, Austin and London, p. 47-58.
- SALINAS (P.), 1952, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- SANSONE (G.E.), 1965, «Francisco Imperial e la penetrazione dell'endecasillabo italiano in Spagna», in *Actas XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas*, vol. IV, Madrid, p. 1669-1701. — 1967, «Emendations métriques du Dezir a las syete Virtudes de Francisco Imperial», *Bulletin Hispanique*, LXIX, 1-2, p. 5-25. — 1968, «Sul testo del "Desir al nacimiento de Juan II di Francisco Imperial"», *Neuphilologische Mitteilungen*, 69, p. 302-304.
- SANTILLANA (M. de), 1946, «Prohemio o carta quel Marqués de Santillana enviò al Condestable de Portugal con las obras suyas», in Menéndez y Pelayo, 1946, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. I, Santander, Aldus, p. 495-504.
- SANVISENTI (B.), 1902, «Di Francisco Imperial e della sua scuola. Discepoli veri e discepoli imaginari», in *I primi influssi di Dante, del Pretarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milano, p. 33-79.
- SAVI-LÓPEZ (P.), 1896, «Un imitatore spagnuolo di Dante nel '400», *Gionarle Dantesco*, III, p. 465-469. — 1897, «I precursori spagnuoli di Dante», *Giornale Dantesco*, IV, p. 360-363.
- SCHIFF (M.), 1905, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris.
- SCHOLBERT (K.R.), 1965, *Spanish life in the Middle Ages*, Chapel Hill, Studies in Romance Languages and Literatures, n° 57. — 1971, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos.
- SCHULZE-BUSACKER (E.), 1979, «La complainte des morts dans la littérature occitane», in *Le sentiment de la mort au Moyen Âge*, Montréal, Éditions L'Aurore.
- SCONZA CARPENTER (M.J.), 1984, *Vertical and Horizontal Dialogue in the Fifteenth-Century Spanish Cancioneros*, DAI 45: 856A, Ph. D., University of California (Berkeley).
- SICILIANO (I.), 1967, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, Paris, Nizet.
- SOLÀ-SOLÉ (J.M.), «De nuevo sobre el judaísmo de Juan Alfonso de Baena», in *Sobre árabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y literatura españolas*, Barcelona, Puvill, p. 207-223.
- SOMANIEGO (J.M.), 1953, *El humanismo español desde Juan II de Castilla hasta los Reyes Católicos*, Cuenca.

- STEIGER (A.), 1952, « Sobre unos versos del Cancionero de Baena », *Revista de Filología Española*, XXVI, p. 6-30.
- STENGEL (E.), 1878, *Die beiden aeltesten provenzalischen Grammatiken*, Marburg.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ (L.), 1954, *Juan II y la frontera de Granada. Estudios y Documentos. Cuadernos de historia medieval*, 2, Madrid. — 1975, *Nobleza y monarquía. Puntos de vista sobre la historia política castellana del siglo XV. Estudios y Documentos*, 15, Madrid.
- TATE (R.B.), 1951, « Italian Humanism and Spanish historiography of the Fifteenth Century », *Bulletin of the John Ryland Library*, 34, p. 137-165.
- TILLIER (J.Y.), 1985, « Passion poetry in the Cancioneros », *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 1, p. 65-78.
- TODOROV (T.), 1971, *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil.
- TOVAR (A.), 1940, « Un suspiro de doña Angelina de Grecia », *Correo Erudito*, I, p. 328.
- TUVE (R.), 1966, *Allegorical Imagery: Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton, Univ. Press.
- TYNIAOV (J.), 1965, « De l'évolution littéraire », in *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, p. 120-136.
- VERLINDEN (C.), 1938, « La grande peste de 1348 en Espagne. Contribution à l'étude de ses conséquences économiques et sociales », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*.
- VIGNAUX (P.), 1934, *Justification et prédestination au XV^e siècle*, Paris.
- VILLENA (E. de), 1923, *Arte de trovar* (ed., prolog. y notas de F.J. Sánchez Cantón), Madrid, Victoriano Suárez.
- VOYELLE (M.), 1976, « Les attitudes devant la mort : problèmes de méthode, approches et lectures différentes », *Annales ESC*, XXXI, 1.
- WIMSATT (J.), 1970, *Allegory and Mirror*, New York, Western Publ. Co.
- WOODFORD (A.), 1950, « Imperial's Dantesque "Desir (de) las Syete Virtudes", A Study of certain aspects of the poem », *Itálica*, XXVIII, p. 88-100. — 1953, « More about Identity of Micer Francisco Imperial », *Modern Language Notes*, LXVIII, 6, p. 386-388. — 1954, « Edición crítica del "Dezir a las syete virtudes" », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, p. 268-294.
- WORCESTER (D.), 1960, *The art of satire*, New York.
- ZUMTHOR (P.), 1959, « Études typologiques des planctus contenus dans la "Chanson de Roland" », in *La technique littéraire des chansons de geste*, Paris, p. 219-235. — 1961, « Fatrasie et coq-à-l'âne », in *Mélanges Guiette*, Paris, — 1963, « Les "planctus" épiques », *Romania*, 84, p. 61-69. — 1972, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil. — 1973, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Genève, Slatkine Rep. — 1975a, « Le discours polyvalent de Jean Molinet » (*La Ressource du petit peuple*), in *Mélanges offerts à L. Geschiere*, Amsterdam, Rodopi, p. 103-130. — 1975b, *Langue, texte, énigme*, Paris, Le Seuil. — 1977, « Médiéviste ou pas », *Poétique*, XXXI, p. 306-321. — 1978, *Le masque et la lumière. La poétique des*

grands rhétoriciens, Paris, Le Seuil. — 1979, «Carnaval et grande rhétorique», in *La fête en question*, Montréal. — 1985, «Les traditions poétiques», dans B. Roy et P. Zumthor, édit., *Jeux de mémoires*, Montréal-Paris, PUM-Vrin, p. 11-21.



INDEX DES NOMS DE PERSONNES

- Absalon 190.
Achille (Archiles) 81, 116, 190.
Agudo 171, 174.
Alain de Lille 193.
Alborg, J.L. 66, 68.
Alexandre 190.
Alfonso de Montemayor, Martín 139.
Alfonso X, le Sage 21, 28.
Alfonso de Medina 75, 212, 217.
Alfonso de la Monja (Fray) 75, 137, 185, 187, 189.
Almirante 96, 97, 99.
Almiñaque, C.B. 113.
Alszeqhy, Z. 111.
Alter, J. 223.
Alurqueque 93.
Alvar, M. 141, 155.
Alvarez, Garcí (Señor de Orope-
sa) 170.
Alvarez de Alarcón, García (Alarco,
Garcí) 22, 75, 212, 217, 218.
Alvarez de Villasandino, Alfonso 12,
13, 29, 44, 45, 46, 48, 49, 55, 56, 57,
58, 59, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 73, 74,
76, 78, 80, 136, 137, 138, 141, 146,
150, 186, 187, 189, 211, 214, 215.
Amadis de Gaulle 190.
Amador de los Ríos, J. 15, 21, 22,
24, 181, 186, 217.
Ambroise (saint) 48, 146.
Anglade, J. 39, 41.
Anrriques 93.
Apollon (Apolo) 190.
Arana, Rodrigo de 58, 77, 138, 140,
141, 145, 150, 151, 155, 156.
Arce, J. 183.
Arcediano, Gutierre 49.
Arcediano de Toro (voir Rodríguez,
Gonzalo).
Arcipreste de Hita (voir Ruiz, Juan).
Ariès, P. 79, 91.
Arévalo, Rodrigo de 230.
Aristote 116, 133.
Asensio, E. 183, 207.
Asturias 93.
Augustin (saint) 119, 124, 146, 190,
216.
Avalle-Arce, J.B. 21.
Aversó, Luis de 41, 42, 43.
Azáceta, J.M. 11, 15, 16, 32, 33, 47,
48, 59, 70, 76, 77, 110, 141, 162,
163, 166, 196, 221, 225.
Bachiller 58, 71, 76, 77.

- Badius, C. 146.
 Baeça 93.
 Baena, Francisco de 75.
 Baena, Juan Alfonso de 9, 11, 13,
 14, 15, 21, 23, 24, 29, 31, 32, 33, 34,
 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46,
 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57,
 58, 59, 60, 61, 67, 68, 72, 74, 75, 76,
 77, 78, 80, 84, 93, 96, 98, 99, 101,
 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141,
 145, 147, 148, 149, 150, 151, 153,
 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161,
 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168,
 170, 178, 188, 213, 214, 217, 229,
 232, 234.
 Baist, G. 70, 181.
 Bakhtine, M. 26, 146, 147, 148, 149,
 150, 154, 155, 156, 158, 161, 162,
 163.
 Ballet Lynn, L. 223.
 Barrientos, Lope de 26.
 Bartoli, Bartolomeo di 183.
 Baskedis, D. 218.
 Bataillon, J.L. 111.
 Bataillon, M. 228, 233.
 Battesti-Pelegrin, J. 207.
 Baudrillard, J. 130, 132.
 Béatrice (Beatris) 190.
 Beltrán, Andrés 22, 217.
 Benavente (Duc de) 48, 75.
 Benoît XIII (pape) 22.
 Benítez Claros, R. 142.
 Benveniste, E. 60, 169, 170.
 Berceo, Gonzalo de 194.
 Bernard (saint) 146.
 Besalu, Ramon Vidal de 40.
 Bloomfield, M.W. 192, 198.
 Boccage 123, 126, 228, 230, 231.
 Boèce (Boeçio) 115, 122, 188, 190,
 195, 230, 233.
 Borgia, C.R. 184.
 Bouillon, Godefroid de (Bullon) 190.
 Braga, T. 70.
 Brind'Amour, L. 207.
 Bruni, Leonardo 18, 228, 231.
 Buceta, E. 208.
 Bultot, R. 111, 112, 113, 127.
 Burrus, V.A. 207.
 Cañizares, Alvaro de 75, 137, 138,
 140.
 Camacho Guizado, E. 83.
 Cantera Burgos, F. 21, 218, 226.
 Caravaggi, G. 14, 61, 65, 67, 68.
 Carré Aldao, E. 66, 69.
 Carrillo, Pero 75.
 Carrillo de Hormaza, Juan 170.
 Carrillo de Toledo, Juan 170.
 Cartagena, Alonso de 228, 230, 231,
 233.
 Casas Homs, J.M. 41, 42, 43.
 Castellnou, Joan de 40, 41, 42.
 Castro 93.
 Castro, A. 12, 224.
 Castro, Beatriz de 170.
 Catalina 12, 22, 83, 84, 85, 88, 89,
 96, 109.
 Catulle 81.
 Cejador y Frauca, J. 10.
 Cerda 93.
 Certeau, M. de 28.
 Chabaneau, C. 40, 41.
 Charlemagne (Carrlomano) 97, 190.
 Charles d'Orléans 28.
 Cicéron 81, 230.
 Chaves, M. 188.
 Christina, J.L. 76.
 Cisneros 93.
 Clarke, D.C. 167, 196, 197, 201, 204,
 209.
 Constance 81.
 Constantin 82.
 Cornet, Ramon de 40, 41.
 Coroneles 93.
 Cortabotas 225.
 Cox, H. 223.
 Crespo, A. 204.
 Cueto, L.A. de 10, 12, 13, 17, 66.
 Cummins, J.G. 135, 139, 140, 143,
 145.

- Curtius, E.R. 35, 82, 86, 103, 123, 228.
- Daças 93.
- Damien, P. 111.
- Dante 66, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 205, 206, 228.
- Daphnis 81.
- David (Davihuelo, poète) 170, 171, 174.
- DeBruyne, E. 192, 193.
- De Man, P. 192.
- Denis (roi du Portugal) 28.
- Dispensero 48, 75.
- Deyermont, A.D. 28.
- Diane 137, 187, 208.
- Díaz de Gómez, Gutierre 17.
- Díaz de Mendoza, Ruy (Días de Mendoza, Ruy) 80, 110, 170.
- Díaz-Jiménez y Moneda, E. 214.
- Díaz-Plaja, G. 183.
- DiCamillo, O. 228, 229, 231, 232, 233.
- Didon 116.
- Diego de Valencia (Fray) 48, 56, 57, 58, 68, 72, 74, 77, 80, 84, 91, 109, 115, 122, 131, 137, 138, 139, 141, 146, 147, 186, 189, 192, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 231, 234.
- Diego de Valera, Mosén 230.
- Doctor 48, 75, 222.
- Dollfus, L. 21.
- Dominique (saint) 146.
- Dubois, J. 86.
- DuBruck, E. 97, 103, 117.
- Ducrot, O. 182.
- Dufourcq, C.E.O. 20, 22, 24.
- Duisit, L. 220, 224.
- Eddy, N.W. 143, 182, 183, 184, 185, 186.
- Elliot, R.C. 223.
- Encina, Juan del 38, 39, 42, 45, 46.
- Énée 116.
- Enrique II (roi de Castille) 15, 64, 74, 75.
- Enrique III (roi de Castille) 11, 15, 23, 32, 64, 74, 83, 84, 87, 88, 96.
- Enrique IV (roi de Castille) 126.
- Entwistle, W.J. 190.
- Érasme, Désiré 227, 228.
- Estúñiga, Diego de (voir López de Estúñiga, Diego).
- Estúñiga, Iñigo de (voir López de Estúñiga, Iñigo).
- Euclide (Oclides) 190.
- Eugène IV (pape) 18.
- Fabrizius (Fabriçio) 190.
- Faidit, Huc 40.
- Farinelli, A. 181, 182.
- Feinberg, L. 223.
- Fernández Villaverde, R. 211.
- Fernando de Antequera (roi d'Aragon) 12, 16, 22, 23, 83, 84, 85, 88, 94, 99, 213.
- Fernando V (voir Rois catholiques).
- Ferrandes de Gerena, Garci (Ferrandes de Jerena, Garci) 21, 23, 56, 57, 67, 70, 71, 74, 76, 137.
- Ferrant, Arcediano 49.
- Ferrús, Pero 67, 71, 74, 75, 76, 80.
- Filgueria Valverde, J. 27, 28, 66, 68, 82.
- Foixa, Jofre de 40.
- Fletcher, A. 192, 193, 194.
- Fontanier, P. 87, 100.
- Foucault, M. 10.
- Fradejas Lebrero, J. 127.
- Fraile 48, 75.
- Fraker, C. 21, 43, 44, 46, 126, 127, 195, 217, 218, 219.
- Frank, R.W. Jr. 198.
- Frías, Pedro de 12, 32, 214.
- Frye, N. 192, 223.
- Gaibrois de Ballesteros, M. 188, 208.
- Galaad (Galaz) 190.

- Gallego Burín, (?) 14.
 Galletier, E. 81.
 Gans, E. 100, 101.
 García, Alonso 18.
 García Blanco, M. 82, 141.
 García de Córdoba, Bartolomé 75.
 García de Herrera, Pero 75.
 García de Vinuesa, Juan 75, 138, 140, 141, 150, 162.
 García López, J. 220.
 García Viño, M. 185.
 Garcilaso de la Vega 67.
 Garrigou-Lagrange, R. 216.
 Gatiou-Arnoult, M. 40, 41, 44.
 Gatto, F.G. 32, 47, 234.
 Gauthier-Dalché, J. 20, 22, 24.
 Génicot, L. 20.
 Gilson, E. 216.
 Gimeno Casalduero, J. 195, 207, 216.
 Goldberg, H. 220.
 Gómez de Sandóvar, Diego 170.
 González, Martín 170.
 González de Castro, Alfonso 48, 75.
 González de Mendoza, Pedro (González de Mendoza, Pero) 55, 57, 58, 67, 70, 71, 74, 76.
 González de Uceda, Pero 55, 57, 58, 67, 74, 75.
 González Palencia, A. 10, 13, 66.
 Greco, J.V. 196.
 Green, O.H. 27, 119, 183, 208, 216, 218, 231, 232.
 Greimas, A.J. 169.
 Griera, A. 42.
 Groult, P. 196.
 Guenée, B. 17, 19, 20, 27.
 Guenier, N. 87.
 Guessard, (?) 40.
 Guillaume de Lorris 193.
 Guevara, Fernando de 17.
 Guzmán, Juan de 58, 77, 138, 139, 140, 151, 159.
 Guzmanes 93.
 Hamon, P. 169.
 Haro 93.
 Hector (Etor) 190.
 Hélène (Vyana) 190.
 Heer, F. 19.
 Heers (J.) 25, 26, 146.
 Hercule 230.
 Hetric, W.D. 76.
 Hollander, R. 192.
 Homère (Homero) 190.
 Honig, E. 192.
 Horace 35, 146.
 Hoyos, E. 166, 167, 168, 184, 225, 226.
 Huizinga, J. 17, 18, 79, 130, 192.
 Hurtado, J. 10, 13, 66, 68.
 Hurtado de Mendoza, Diego (Furtado de Mendoza, Diego) 70, 108, 217.
 Illana 171, 174.
 Imperial, Francisco (Micer) 45, 58, 59, 64, 65, 67, 74, 77, 137, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 205, 206, 208, 209, 212, 213, 217, 231, 234.
 Innocent III (pape) 113, 119.
 Isabel de Portugal 15, 26.
 Isabel I (Voir Rois catholiques).
 Isocrate 81.
 Jason (Jaon) 116.
 Jauss, H.R. 192, 223.
 Jeanroy, A. 40, 41, 133, 134.
 Jésus Christ (Christ) 96, 98, 233.
 Jiménez de la Serna, R. 66, 68.
 Jossua, J.P. 111.
 Josué 190.
 Juan I (roi d'Aragon) 41.
 Juan I (roi de Castille) 15, 64, 75.
 Juan II (roi de Castille) 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 33, 39, 45, 58, 59, 64, 73, 74, 75, 76, 78, 88, 95, 96, 97, 99, 126, 133, 143, 166, 170, 182, 184, 186, 191, 192,

- 194, 195, 200, 201, 207, 225, 227,
230, 232.
- Juan II (roi de Navarre) 21.
Juan de España 226.
Jules César (Julio) 190.
Jung, M.R. 45, 46, 192, 199.
Justinien (Justiniano) 190.
- Karrer, W. 224.
Katzenellenbogen, A. 198.
Kohut, K. 35, 40, 46.
Krause, A. 114, 115, 116, 126.
Krotkoff, G. 190.
Kuentsz, P. 101, 102.
- Labrador Herraiz, J.J. 39, 45, 46,
133, 135, 136, 141, 142, 148, 211.
Lancelot (Lançarote) 190.
Lang, H.R. 15, 47, 48, 70, 71, 73,
167.
Lange, W.D. 214.
Lapesa, R. 71, 72, 73, 183, 188, 196,
197, 204, 209, 232.
Lara 93.
Lausberg, H. 86, 87, 102.
Lawrance, J.N.H. 33.
Leclercq, J. 111, 112.
Ledesma 93.
LeGentil, P. 27, 79, 134, 135, 136,
167, 183.
LeGoff, J. 9, 18, 19, 25, 119, 130.
Lehmann, P. 224.
Lenient, C. 223.
Lerma 93.
Levi, E. 21.
Levy, E. 36.
Lewis, C.S. 192, 207.
Lida de Malkiel, M.R. 208, 209, 228,
230, 231.
Li Gotti, E. 40.
Llabrés Quintana, G. 40.
Loeb, I. 21.
Lope del Monte (Fray) 58, 77, 78,
137, 138, 141, 146, 147, 211, 212,
213, 214, 215, 221, 222, 234.
- López de Ayala, Pero 48, 76, 116,
212, 217.
López de Camoes, Vasco 48, 75,
215.
Lopez de Cordoba, Leonor 109.
López de Estúñiga, Diego 75, 83, 85,
87, 96, 97, 105, 108, 127, 159, 160.
López de Estúñiga, Iñigo 75.
López de Saldaña, Ferrant 170.
López Estrada, F. 231.
Louis, R. 208.
Louis XII (roid e France) 28.
Lubac, H. de 192.
Lucain (Lucani) 190, 220.
Luna, Alvaro de 12, 19, 20, 21, 22,
23, 24, 25, 26, 45, 94, 96, 97, 99,
126, 170, 171, 178.
Luna, Pedro de 75.
Luzón, Pedro de (Luson, Pedro
de) 170.
- Macabée (Macabeo) 190.
Macías 67, 70, 71, 73, 76.
MacPherson, (I.) 207.
Mahomat el Xartosse 75, 212, 217.
Mamertin 81.
Manetti, Giannozzo 228.
Manrique, Gómez 143.
Manrriques 93.
Manuel de Lando, Ferrán (Manuel de
Lando, Ferrant) 12, 55, 57, 67,
74, 77, 78, 106, 118, 131, 137, 138,
139, 145, 150, 151, 154, 156, 183,
184, 185, 186, 212, 217, 231.
March, Jaime 40, 41, 42.
María (reine) 15.
Marichal, J. 230.
Marie (Vierge Marie) 12, 82, 137,
141, 146, 186, 206, 211, 212, 214.
Mariscales 138, 140, 141.
Markiewicz, H. 224.
Márquez Villanueva, F. 21.
Marshall, J.H. 40.
Martín el Ciego 75.

- Martineau-Géniéys, C. 80, 81, 82, 103.
- Marínez de Burgos, Juan 47, 72, 75, 76.
- Martínez de Medina, Diego 55, 57, 67, 74, 77, 107, 116, 137, 138, 141, 146, 147, 185, 186, 187, 189, 208, 211, 231.
- Martínez de Medina, Gonzalo 55, 56, 57, 67, 68, 72, 74, 77, 80, 85, 87, 89, 91, 94, 99, 101, 107, 108, 114, 116, 123, 126, 127, 129, 137, 231.
- Massó Torrents, J. 40, 41.
- Masson de Gómez, V. 196.
- Mata Carriazo, J. 25, 26.
- Mathea (doña) 215.
- Maximien 81.
- Médée 116.
- Médicis (famille) 28.
- Mena, Juan de 15, 67, 73, 76, 230.
- Mendoza Negrillo, Juan de Dios (S.J.) 119, 216, 217, 218.
- Menéndez Pidal, R. 17, 20, 21, 23, 25, 29.
- Menéndez y Pelayo, M. 10, 11, 13, 38, 40, 41, 45, 64, 66, 67, 166, 181, 225.
- Merlin 116.
- Metellus (Metilo; Medelo) 190.
- Meyer, P. 40, 41.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. 70, 71, 73.
- Migir (Fray) 76, 80.
- Milá y Fontanals, M. 38, 40.
- Milan, Ducs de 28.
- Molina 93.
- Molinier, Guillaume 40, 41, 42, 44, 46.
- Monfrin, J. 231.
- Moraña, Alfonso de 76, 137.
- Morreale, M. 183, 196.
- Morrera, Pedro 76.
- Mosse (don) 76.
- Narcisse (Narçiso) 190.
- Naso, Publius Ovidius (Nason; voir Ovide)
- Navarro Tomás, T. 167.
- Nepaulsingh, C.I. 188
- Nieto Cumplido, M. 15.
- Nieto Mozo, J. 10, 13, 26.
- Nora, P. 9.
- Noulet, J.B. 40, 41.
- Noya, Berenguer de 40, 42.
- Nykl, A.R. 190.
- Onís, F. de 228.
- Oriane (Oryana) 190.
- Osorios 93.
- Ossoryo, Johan Alvares 106.
- Ovide (Ouidio) 190, 195, 230.
- Pacatus 82.
- Padilla 93.
- Páez de Ribera, Ruy 55, 56, 57, 59, 67, 74, 77, 80, 84, 85, 88, 93, 98, 106, 114, 137, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 194, 195, 197, 200, 231.
- Palencia, Alfonso de 230.
- Palumbo, P. 40.
- Pâris 190.
- Patch, H.R. 119.
- Patrocle 81.
- Patterson, W.F. 44, 45.
- Paul (apôtre) 128.
- Payen, J.C. 205, 206, 207, 209.
- Pedro 171, 174.
- Pedro I (roi de Castille) 74, 187.
- Pedro de Colunga (Fray) 76.
- Pépin, J. 192.
- Perafán de Ribera 76.
- Pérez de Guzmán, Fernán 19, 58, 59, 76, 185, 186, 187, 189, 208, 230, 231.
- Pérez de Illescas (Peres de Illescas) 49.
- Pérez de Oviedo, Alfonso 170.
- Pérez Patiño, Gómez 55, 56, 57, 67,

- 74, 77, 109, 122, 184, 185, 187, 189, 231.
- Périclès 81.
- Periñán, B. 72, 73, 165.
- Pétrarque 116, 228, 230, 231, 233.
- Pidal, P.J. 10, 15, 32, 33, 47, 48, 66, 221.
- Piehler, P. 203.
- Pisan, Christine de 46.
- Pise, Terramagnis de (Pise, Terramagnino de) 40.
- Place, E.B. 183, 184, 185, 188, 195, 196, 204.
- Platon 87.
- Pompée 116.
- Post, C.R. 182, 183, 184, 194, 208.
- Potvin, C. 47, 103, 165, 220, 234.
- Prudence 193, 195, 196.
- Puymaigre, T.J.B. 10, 11, 13, 26, 67, 181.
- Quadros, Gonzalo de 76, 138, 140.
- Quevedo, Francisco de 220.
- Quilis, A. 167.
- Quiros 93.
- Rabelais, François 147, 156.
- Rabies 48.
- Rader Melvin, A. 27.
- Rapp, F. 16, 18.
- Rennert, H.A. 70.
- Rey-Flaud, H. 143.
- Rhipéus (Rrafeo) 190.
- Ribera, Suero de 76.
- Ricœur, P. 86, 87, 118, 125, 129.
- Río, A. del 66, 68.
- Robert, M. 226.
- Robertson, D.W. Jr. 192.
- Rodríguez-Puértolas, J. 223, 224, 225.
- Rodríguez, Gonzalo, Arcediano de Toro 58, 67, 70, 71, 74, 76.
- Rodríguez del Padrón, Juan 67, 71, 73, 74, 75, 76.
- Rois catholiques (Fernando et Isabel) 23, 24, 64, 83, 130.
- Rojas, Sancho de 99.
- Roland (de *La Chanson de Roland*) 97.
- Romero, Sancho 170.
- Rose, M.A. 224.
- Rose, S.E. 21.
- Round, N.G. 229.
- Roy, B. 104, 118, 119, 122, 123, 154.
- Rubio, F.P. 228.
- Rubió y Balaguer, J. 17.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita 194, 224.
- Ruiz de Toro, Alvar 76, 138, 141, 150, 157.
- Russell, P.E. 228.
- Salinas, P. 103, 115.
- Salomon (Salamon) 190.
- Salutati, Coluccio 231.
- Sánchez Cantón, F.J. 42.
- Sánchez de Huete, Juan 76, 138, 141, 146, 211.
- Sánchez de Jahen, Alfonso 76.
- Sánchez Talavera, Ferrán 58, 59, 67, 68, 72, 74, 77, 80, 107, 110, 116, 117, 128, 137, 138, 141, 146, 147, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 225, 231, 234.
- Sansone, G.E. 183, 195, 196, 197.
- Santa Fe, Jerónimo de 22, 217.
- Santa María de Burgos (famille) 22.
- Santillana, Iñigo López de Mendoza, Marqués de 45, 46, 64, 67, 73, 181, 183, 194, 230, 231.
- Sanvisenti, B. 181, 182.
- Sarmientos 93.
- Savi-López, P. 181, 182.
- Schiff, M. 230.
- Scholberg, K.R. 21, 149, 223, 225, 228.
- Schulze-Busacher, E. 82.
- Scipion (Cepeon) 190.
- Sconza Carpenter, M.J. 141.
- Scot, Jean 146.

- Segovia, Guillén de 39, 42.
 Sénèque 115, 230, 233.
 Sesma 93.
 Siciliano, E. 113, 127.
 Sirènes (Sirenas) 190.
 Solà-Solé, J.M. 21.
 Somaniego, J.M. 228.
 Steiger, A. 188.
 Stengel, E. 40.
 Suárez Fernández, L. 20, 23.

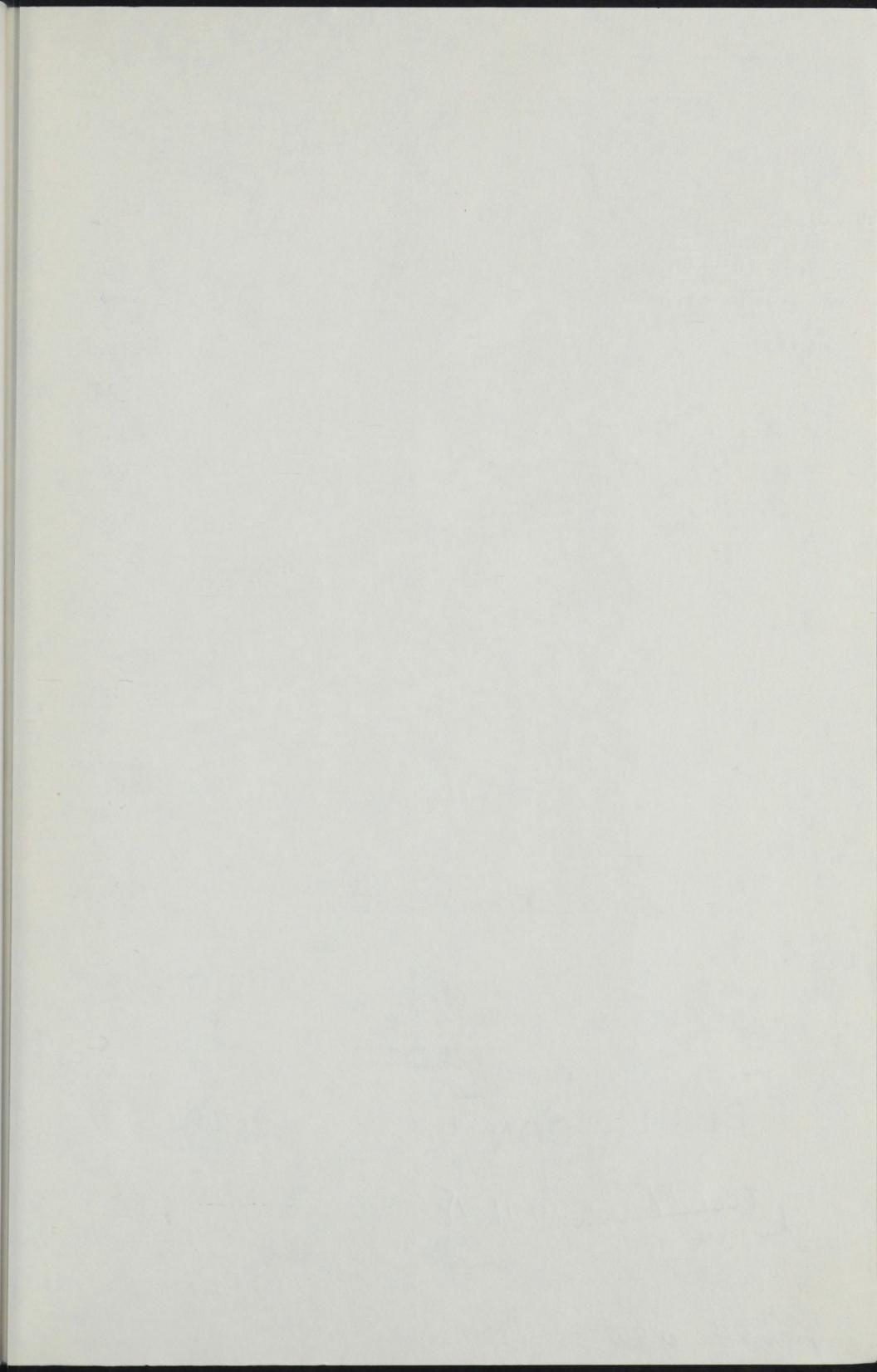
 Tate, R.B. 228.
 Théocrite 81.
 Théodose 82.
 Thomas d'Aquin (saint) 146, 196.
 Tillier, J.Y. 207.
 Todorov, T. 178, 182.
 Torre, Fernando de la 48, 76.
 Torres, Inés de (Torres, Ynes de) 12, 106.
 Tovar, A. 208.
 Tranco 171, 174.
 Trastámara (dynastie) 64, 116.
 Tristan 190.
 Tuve, R. 192.
 Tynianov, J. 69.

 Valcárcel, Pedro de 48, 70, 76.
 Valencia, Nicolás de 76, 138, 141, 146, 147, 211.
 Velasco, Juan de 83, 85, 87, 96, 97, 105, 108, 127.

 Vélez de Guevara, Pero (Veles de Guevara, Pero) 58, 67, 70, 71, 74, 76, 80.
 Verlinden, C. 18.
 Vicente Ferrer (saint) 12, 22, 186.
 Vidal, Alfonso 76, 185, 187, 189, 208.
 Vidal, Raimon 40, 41.
 Vienneses 93.
 Vignaux, P. 216.
 Villena 93.
 Villena, Enrique de 17, 26, 39, 41, 42, 229, 230, 231.
 Virgile (Vergilio; Mantuano) 81, 190, 230.
 Viscaya 93.
 Vives, Juan Luis 227, 228.
 Voyelle, M. 124, 128.

 Wimsatt, J. 192.
 Woodford, A. 183, 187, 188, 196, 197, 204.
 Worcester, D. 223.
 Wyclif, John 218.

 Zumthor, P. 9, 13, 81, 82, 89, 92, 97, 100, 101, 103, 133, 142, 153, 147, 154, 157, 162, 165, 168, 169, 170, 171, 187, 192, 193, 199, 200, 207, 224, 227, 233.



COMPOSÉ AUX ATELIERS
GRAPHITI BARBEAU, TREMBLAY INC.
À SAINTE-MARIE-DE-BEAUCE



Achévé Imprimerie
d'imprimer Gagné Ltée
au Canada Louiseville

「 BLSH — DON 」

「 Fds: 089 Date: 80-12-18 」

BLSH 089

18 JUIN 1991



Les *Cahiers d'études médiévales* s'ajoutent aux deux collections déjà publiées par l'Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal: les *Publications de l'Institut d'études médiévales* et les *Conférences Albert-le-Grand*.

Les *Cahiers d'études médiévales* veulent atteindre un public diversifié, composé aussi bien de spécialistes, professeurs, chercheurs et étudiants, que de personnes cultivées intéressées à un aspect ou l'autre de l'histoire du moyen âge.

Orientations

Sans exclure d'autres formes d'études du moyen âge, les *Cahiers d'études médiévales* s'efforceront de donner la priorité

- aux recherches susceptibles d'établir une communication plus étroite entre la culture médiévale et la culture actuelle
- aux recherches qui mettent en valeur des aspects, des secteurs nouveaux ou encore mal connus de la culture médiévale
- aux recherches qui mettent en œuvre des approches ou des méthodes relativement nouvelles.

Format

De dimension moyenne, les *Cahiers d'études médiévales* prendront, selon les cas, la forme

- d'un *recueil d'études* sur un même thème ou sur des sujets différents
- d'une *monographie*
- d'un *document* en langue originale ou en traduction française.

BIBLIOTHÈQUES-UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL



3 1225 03933711 4