

Scène Européenne

Regards croisés sur la Scène européenne

Théâtre et usages de l'histoire dans l'Europe de la première modernité

Actes de la journée d'étude CESR, Tours (26 octobre 2018)

Textes réunis par Juan Carlos Garrot Zambrana et Gilles Bertheau

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, (Université de Tours, CNRS/UMR 7323) dirigé par Benoist Pierre

Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2021 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact: alice.nue@univ-tours.fr

La défaite de Pavie (1525):

histoire et récit dans le théâtre espagnol de la Renaissance

Javier Espejo Surós CESR, Tours

Dans son *Histoire véritable des guerres entre les deux maisons de France et d'Espagne*, publiée à Paris en 1600, Pierre Mathieu (1563-1621), écrivain, poète, dramaturge et historiographe français, déclara qu'il entendait raconter l'histoire des relations entre la France et l'Espagne dont n'importe quel épisode aurait rempli tout un volume à lui seul. L'épisode que nous allons à présent évoquer, la bataille de Pavie (24 février 1525), est bel et bien l'un de ces chapitres singuliers de ce que Pierre Mathieu appelait les « fatales divisions des deux premières couronnes du monde » (f. aii)¹.

De nombreuses études ont été consacrées à l'événement. Malgré la partialité des sources contemporaines, qui soulignent la manière dont les vainqueurs autant que les vaincus essayèrent de remporter la bataille de l'opinion publique dans ces délicates circonstances politiques, nous sommes tentés de croire que nous disposons d'informations relativement solides au sujet des opérations militaires, ainsi que des conséquences politiques de la victoire impériale². En ce qui concerne l'Espagne, par ailleurs, des recherches récentes ont mis en évidence l'élaboration d'une véritable propagande; d'une stratégie de communication de masse émanant du pouvoir : proclamations officielles, lettres, poèmes narratifs, pièces de théâtre, gravures, dessins et peintures, mais aussi bijoux et de pièces d'orfèvrerie, entre autres, élaborés dans le but de susciter l'adhésion des Espagnols au projet impérial de Charles Quint, à une époque où celle-ci ne lui était toujours pas acquise³. Conçus et produits en Castille, dans les comtés flamands, aux

¹ MATTHIEU, 1598.

² Lecoq, 1987; Giono, 2012; Le Gall, 2015; Mallett et Shaw, 2012, p. 150-154; Simonetta, 2015.

³ FERNÁNDEZ VALLADARES, 2009; REDONDO, 2017.

Pays Bas et dans le Duché de Bourgogne, ces moyens de propagande représentent un vaste éventail d'expressions aussi diverses que la cheminée du Franc de Bruges, la série de tapisseries conservées de nos jours au Musée de Capodimonte (Naples) ou encore, les nombreux « canards » (relaciones de sucesos) consacrés à cet événement majeur. Parmi ces derniers, la Relación de las nuevas de Italia : sacadas de las cartas que los capitanes y comisarios del Emperador y Rey nuestro Señor han escripto a Su Majestad : assí de la victoria contra el rey de Francia como de otras cosas allá acaecidas : vista y corregida por el señor Gran Chanciller e consejo de Su Majestad (Relation des nouvelles d'Italie : tirées des lettres que les Capitaines et le commissaire de l'Empereur et Roi notre seigneur ont écrites à sa majesté autant au sujet de la victoire contre le Roi de France que d'autres événements qui s'y déroulèrent : vue et corrigée par le grand chancelier et conseil de sa Majesté), d'Alonso de Valdés (s.l. si., 1525)4. Ce « canard », rédigé par la chancellerie espagnole, visait à déployer autour de Charles Quint une mythologie du pouvoir en conformité avec l'idée d'un empire chrétien universel⁵. Cette dernière avait été élaborée par le Grand Chancelier Gattinara qui s'était inspiré de Dante (De Monarchia)⁶. Il s'agissait aussi d'encourager divers secteurs de la population à participer au financement de l'aventure impériale : non seulement les élites érasmisantes proches des cercles du pouvoir, mais également les classes moyennes, très présentes dans les gouvernements municipaux et responsables de la nomination des Cortes7. Les textes concernés participent sans nuance à cette stratégie de communication : un discours construit sur la porosité des frontières entre récit et Histoire dont la vocation était de modeler un imaginaire collectif.

- 4 Sur Alonso o Alfonso de Valdés, voir maintenant RIVERO RODRÍGUEZ, 2012 et BOONE, 2014.
- On remarque dans d'autres territoires impériaux une relative perméabilité aux particularismes locaux, qui les distingue du discours purement castillan. À ce sujet, Doudet (2012) s'est récemment penchée sur deux compositions bourguignonnes, en français, parues après la victoire de Pavie, et qui défendent l'Empereur. Il s'agit de Fossetier de la Glorieuse victoire divenement obtenue devant Pavie par l'empereur Charles quint de ce nom, des isles et lieus qu'il possesse en Aphricque (1525) de Julien Fossetier, dont est conservé un exemplaire incomplet à la Bibliothèque Royale de Belgique (cote KBR, IV, 541) et un tirage (Anvers, Symon Cock, 1525, BnF, Rés. P. Ye. 1347) et Mémoire de l'Aigle et de la Salamandre de Nicaise Ladam, reproduit à Arras (BM, 1082, f. 144r-147v) et à Bruxelles (KBR, ms. 14864-5, f. 216r-219r); Thiry (1980), quelques années auparavant, avait étudié plusieurs compositions connues, en faveur de François I^{er} et contre lui. On pourra enfin se référer à LEMAIRE, 2001 et 2004.
- 6 REDONDO, 1985; D'AMICO, 2000.
- 7 « Solo una minoría de españoles, los erasmistas como Alfonso de Valdés, e intelectuales que no parecen muy representativos compartían aquellas aspiraciones mesiánicas y defendían la política imperial. Para los más, incluidos altos funcionarios del Estado como Cobos o el duque de Alba, los problemas esenciales eran los de España », PÉREZ, 1980, p. 135-259.

Se prononcer sur l'efficacité de cette propagande est une tâche qui va au-delà de l'analyse du discours de ce « canard ». En revanche, s'attacher à en étudier le caractère performatif ne manque pas d'intérêt. En particulier : quelles furent les formes d'actualisation dans l'espace et dans le temps de deux compositions contemporaines des faits qui ont dû donner lieu à des formes de déclamation, de récitation ou de lecture publique, accompagnées de gestes et d'expressions faciales, d'intonations et de voix alternées devant un public. On y trouve différentes combinaisons de diégèse et de *mimesis*, de narration et de discours direct; de ce fait, elles sont paradigmatiques de la réalité théâtrale du premier tiers du XVI° siècle, quelques décennies avant que n'apparaisse en Espagne le théâtre tel que nous le connaissons de nos jours.

Nous nous intéresserons tout d'abord aux Coplas nuevamente trovadas sobre la prisión del Rey de Francia, en que se contiene toda la verdad del trance de la batalla como pasó, conforme a la carta de su majestad y a otras cartas de más larga relación de personas dinas de fe. Van compuestas por arte mayor en modo de diálogo que passa entre un pastor y una pastora y acaban con un villancico. Fechas por Andrés Ortiz a intercesión de Gonçalo Martínez de Castro8. La pièce est écrite en vers de plus de huit pieds métriques ou Arte mayor, forme versifiée réservée à la littérature savante. L'auteur, Andrés Ortiz (un inconnu), insiste dès le titre sur l'autorité de ses sources : « se contiene toda la verdad del trance de la batalla como passo conforme a la carta de su majestad y a otras cartas de mas larga relacion de personas dinas de fe »9; il se réfère à des lettres que l'empereur a envoyées aux municipalités, Grands, chevaliers et prélats, ainsi qu'à la narration d'Alfonso de Valdés, très connue, qu'il a déjà mentionnée et paraphrase abondamment. Il adopte et transforme une structure dramatique déjà consolidée à l'époque, et particulièrement adaptée à son dessein : le schéma tripartite, devenu convention dans les « autos » de la Nativité (annonce de l'ange aux bergers, marche vers la crèche et adoration et offrande), qui trouve son origine dans l'officium pastorum. Dans ces pièces, en effet, tout commence par une allusion des bergers aux étranges signes aperçus dans le ciel et à leur perplexité quant à leur origine. Une référence à Virgile (Églogue IV, 4-7) sert à introduire l'annonce de la naissance du Divin Enfant et l'évocation de manifestations de joie face à l'arrivée d'un nouvel âge d'or. L'exposition dogmatique du Mystère est assumée par l'ange ou par l'un des bergers. Chemin faisant vers Bethléem, les personnages se livrent à des diatribes contre le diable

Facsimilé dans *Pliegos poéticos góticos...*, vol. I, p. 317-322. Je cite par PINTACUDA 1997, p. 65-75. Toutes les traductions sont de l'auteur. Je remercie Eva Toubul d'avoir relu et apporté des améliorations à ce texte. Toutes les erreurs, bien entendu, me sont imputables.

[«] s'y trouve toute la vérité sur le déroulement de la bataille telle qu'elle s'est passée, conformément à la lettre de sa Majesté et à d'autres lettres plus longues de la plume de personnes dignes de foi ».

et à l'exposition des bienfaits liés à la naissance de l'enfant. Le berger Bartolo évoque les signes étranges qu'il a vus dans le ciel et dans la nature, et ses difficultés à les interpréter 5 (v. 1-95, 95 v. en tout). : « Mi seso no alcança ni puede saber / qué cosa es esta de gran maravilla »¹o (v. 11-12); « yo no lo puedo par Dios entender » (v. 14)¹¹. La pièce s'ouvre sur ce constat : la terre entière semble manifester son bonheur :

Bartolo

El polo está alegre, triunfante, jocundo, la tierra se goza con grande plazer hasta los peces del mar muy profundo se espantan mirando también este mundo cómo es alegre tornado en su ser; las aves yo veo cantar mil canciones, los campos florecen más que solía las gentes se visten de mil invenciones mostrando jocundos los sus coraçones ser más pujantes con grande alegría. 12

Or, le berger, n'est pas capable de lire ces signes :

Mi seso no alcança ni puede saber que cosa es esta de gran maravilla aunque soy primo de Juan Bachiller yo no lo puedo par Dios entender qu'es lo que agora vino a Castilla v. 1-15¹³.

Le berger prévient alors son amie Toribia, dont il attend la réponse. La « bonne nouvelle » à diffuser est la victoire espagnole et la prison de François I^{er} :

mas quiero mirar quién viene aguijando por sobre la cumbre del aldigüela cierto semeja que viene cantando

^{40 «} Ma cervelle ne parvient à savoir / quelle chose est cette grande merveille ».

[«] Je ne peux par Dieu la saisir ».

[«] Le pôle est joyeux, triomphant, allègre, / la terre se réjouit avec grand plaisir/ jusqu'aux poissons des tréfonds de la mer/ qui s'étonnent en voyant aussi/ combien ce monde est joyeux/ lorsqu'il devient leur être. / Les oiseaux, je les vois chanter mille chansons, / les champs fleurissent plus qu'à leur habitude, / les gens se vêtissent à leur invention / montrant allègres que leurs cœurs / battent plus fort avec grande joie. ».

[«] Ma cervelle ne parvient à savoir / quelle chose est cette grande merveille / et bien que cousin de Jean le Bachelier / je ne puis par Dieu saisir / ce qui à présent est arrivé en Castille ».

yo estoy conmigo medio pensando si es por ventura la mi Toribuela v. 15-20¹⁴.

C'est à ce moment-là qu'une bergère entre en scène en chantant une romance (« *Entra Toribia cantando este romance* »). Elle raconte une histoire qui met en lumière la tyrannie et l'outrecuidance de François I^{er}, assimilé au diable :

TORIBIA La mucha soberbia causa bajeza y la codicia que tiene de tierras que viendo se grande de gran fortaleza quiso tomallas con grande crueza haciendo contino muy ásperas guerras agora a la postre no satisfecho sacó tantas gentes que el suelo temblaba yendo a Milán con grande despecho no le veniendo a él de derecho

toda la tierra por él se le daba. v. 165-17415.

Traditionnellement, dans les églogues et les farces de la Nativité, une fois réunis, les bergers se dirigent vers l'étable de la Nativité. Les paysans échangent questions et réponses, offrant ainsi une synthèse fidèle et sûre du Catéchisme de l'Église catholique aux spectateurs. Dans nos strophes, dans cette deuxième partie (v. 95-309, 214 v. en tout), la doctrine est remplacée par la narration de ce qui s'est passé en Italie. Les questions de Bartolo et les réponses de Toribia se succèdent, proclamant la nouvelle de la victoire, mais de façon plus détaillée à présent. Y sont chantées les vertus de Charles Quint, présenté comme celui qui délivrera les Lieux Saints, obtiendra la paix entre les chrétiens et fera la guerre aux Turcs. Le héros n'est plus Jésus Christ, mais Charles Quint, son illustre émule. Les gestes mis en scène ne sont pas bibliques mais politiques et militaires. Ce déplacement est rendu possible grâce à la valeur et aux services de ses soldats les plus courageux, les Espagnols.

[«] Mais je veux voir qui s'approche d'un pas rapide / par les hauteurs du hameau / il me semble bien que chantant, il s'approche / et me voici me demandant à par moi/ si par bonheur il ne s'agit pas de ma chère Toribia ».

[«] L'excès d'orgueil engendre la bassesse/ et la cupidité qu'il a de terres/ car il se voyait plein de grande force/ alors il voulut les prendre avec grande cruauté/ au moyen d'incessantes guerres violentes/ maintenant, finalement insatisfait/ il dispersa tant de gens que le sol en tremblait/ allant à Milan plein de dépit/ car elle ne lui venait pas de droit/ toute la terre il se l'attribuait ». Sur l'image de François I^{er} dans la poésie espagnole de l'époque, Béhar, 2017.

Dieu voulait que la victoire des Espagnols ait lieu lors de la fête de la Saint-Matthieu, jour de l'anniversaire de l'empereur (v. 275-284). C'est un geste divin, prélude d'un autre qui devrait avoir lieu, celui de récupérer «la terre sainte de Jérusalem », prolongeant ainsi la politique des Rois Catholiques (v. 285ss). Ce rappel des ancêtres de Charles Quint joue un rôle analogue à celle de la narration de la généalogie de Jésus dans les mystères de la Nativité. L'inclusion des ancêtres prétendait démontrer que c'était l'histoire-même de la collectivité destinataire de la pièce que l'auteur rappelait (de te fabula narratur). Aux yeux des spectateurs, représentants du nouveau peuple élu, le récit devenait ainsi une histoire collective propre.

Bien que le sous-titre initial annonce que la pièce est composée « sous forme de dialogue », il s'agit cependant d'une suite de monologues. Il n'y a guère de place dans ces *Coplas* l'exposition de deux vérités : pas de confrontation d'idées, pas d'*altercatio pro et contra*. Le monologue est une technique qui se distingue par son efficacité en termes de communication avec le récepteur. Ce qui est en jeu, c'est la correcte réception du message que véhicule la pièce et, par conséquent, à travers le monologue, la ligne axiale de l'énonciation s'établit entre le personnage et le public.

Dans la troisième partie des « autos » de la Nativité, enfin (v. 310-347, 37 v. en tout), après avoir adoré l'Enfant Jésus et sa mère, les bergers décident de mettre fin à leur conversation et de partir, non sans auparavant entonner un « villancico ». Dans nos Coplas, le chant et la danse des bergers, probablement accompagnés d'instruments, clôturent aussi la fête. Le chant est introduit, comme dans les pièces de Noël, par l'affirmation qu'il se fait tard, procédure héritée des églogues virgiliennes. Il s'agit d'une fête englobante, à laquelle tous participent, acteurs et public, car ce qui est chanté et célébré est une histoire qui appartient à tous :

BARTOLO

Mucho he holgado de oírte contar todas aquestas nuevas tan placenteras, nunca quisiera de aquí me quitar por solo, Toribia, yo descansar junto con esto mis gargomilleras.

Toribia

Ya me parece que hemos hablado más ha de una hora en esta verdura vámonos presto no se entre el ganado, con la codicia allá en el vedado no nos causase alguna tristura. BARTOLO vamos cantando por consolación algún villancico de mucho deporte

TORIBIA mejor será hermano alguna canción

Bartolo Comiénzala pues.

TORIBIA yo os pido perdón que de esta manera se dice en la corte. v. 305-319¹⁶.

L'adaptation du modèle fondé sur les trois tableaux du récit évangélique est révélatrice de la plasticité de l'églogue¹⁷, ainsi que d'une époque d'expérimentation, de recherche de formules susceptibles d'offrir un support dramatique à des histoires sans lien avec le calendrier liturgique¹⁸. Il s'agit aussi d'un choix qui participe à l'élaboration d'un message providentialiste visant à présenter Charles Quint comme un « bon pasteur » (« el grande pastor señor de la España » v. 88), l'unique berger de la chrétienté¹⁹.

Il est probable que la pièce a été écrite pour un destinataire premier précis, un noble, peut-être impliqué directement ou indirectement dans la bataille et présent dans les salons ou les cours duquel auront eu lieu les représentations. L'exécution du texte ne requiert que deux comédiens. La pièce se caractérise par l'absence de mouvements scé-

- « Bartolo: Il m'a bien plu de d'entendre conter / toutes ces nouvelles fort agréables / je voudrais ne jamais quitter ce lieu, / et ainsi seulement, Toribia, reposer / avec ceci mes... / Toribia: Il me semble que nous avons déjà parlé / plus d'une heure dans ce pré/ partons vite, que le troupeau/ animé par la gourmandise n'entre point dans la chasse / nous causant ainsi quelque chagrin. / Bartolo: Chantons alors pour nous consoler / un hymne plein de distraction. / Toribia: Ne vaut-il pas mieux mon frère une chanson? / Bartolo: Commence-la donc. / Toribia: Je vous en demande pardon/ ainsi que l'on dit à la cour ».
- 17 OLEZA, 1984; EGIDO, 1985; PÉREZ PRIEGO, 2002.
- 18 Díez Borque, 1991; Ferrer Valls, 1995; Bustos Táuler, 2016.
- Au sujet de la *Relación de lo sucedido en la prisión del rey de Francia de Gonzalo Fernández de Oviedo*, Martín García indique que face à Charles Quint, prince exemplaire, capable de réduire chacun de ses adversaires pour parvenir à l'unité tant désirée de la République Chrétienne, François I^{et} apparaît revêtu de superbe et de déloyauté, vices qui impliquent des conséquences fatales pour l'avenir des chrétiens, puisque les trahisons du monarque français compliquent les objectifs d'union de la République Chrétienne que défend l'Empereur, sans compter qu'elles servent le Turc, son pire ennemi. (2017, p. 149). Ces considérations peuvent tout à fait s'appliquer au reste de l'historiographie caroline de l'époque : cf. Espejo Surós, sous presse.

niques, réduits à l'entrée et à la sortie des personnages de scène, et à quelques gestes, principalement déictiques. Les rares didascalies explicites soulignent l'inscription de l'œuvre dans une époque de balbutiements dramatiques. Elles n'ont d'autre fonction que d'attribuer le discours à un personnage locuteur : « Bartolo entre et dit », « Toribia entre en chantant cette chanson », « Toribia dit », ou de délimiter le discours (« Chanson », « fin »). Le recours au vers de Arte mayor impose une déclamation assez solennelle. Les mots et le message dont ils sont porteurs l'emportent sur la mise en scène, qui ne réclame ni décors, ni pompe particulière. Quelques accessoires à valeur symbolique devaient suffire à caractériser les bergers. Malgré l'expression initiale des doutes, ainsi que la réjouissance finale, la pièce est caractérisée par le hiératisme pesant des personnages, que seul le bal final interrompt un bref instant.

La diffusion de l'œuvre grâce à l'imprimerie a dû en faciliter des lectures privées, et des actualisations variées dans des contextes très différents, depuis des coteries de nobles jusqu'aux places publiques. La pièce dut en tout cas se montrer efficace dans la diffusion du message. Les structures débutantes de la scène, qui ainsi en permettent l'appropriation pour traiter de sujets politiques, montrent aussi leurs limites, laissant apparaître la subordination du spectacle à la transmission d'un message.

Le second texte qui a retenu notre attention sont les Coplas nuevamente hechas al caso acahescido en Ytalia : en la batalla de Pavía en las quales se recuenta dende que el duque munsiur de Borbón : se pasó de Francia a la parte del emperador : hasta la batalla e prisión del rey de Francia : las quales se pueden cantar al tono del Conde Claros [Couplets nouvellement composés au sujet des événements d'Italie : à la bataille de Pavie, dans lesquels on narre depuis le moment où le Duc Monsieur de Bourbon passa de la France au camp de l'empereur, jusqu'à la bataille et à l'emprisonnement du roi de France; ceux-ci peuvent être chantés sur l'air du Comte Claros]20. Son titre (« coplas », couplets) coïncide avec celui de l'œuvre que nous avons précédemment présentée; il introduit cependant une expression spectaculaire bien différente de la pièce antérieure. Il s'agit de quatrevingt-deux strophes écrites en octosyllabes, précédées d'un long prologue en prose, qui constituent un romance de type informatif (« noticiero »), et qui, de ce fait, porte en lui quelques indices des éléments performatifs révélateurs de la modalité qui devait leur donner pleinement leur sens et leur expressivité. Le premier d'entre eux, et certainement le plus remarquable, est signalé dès le titre, qui précise que les « coplas » « peuvent être chantées sur l'air du Comte Claros »21. Le romance du Comte Claros, l'un des plus popu-

²⁰ s.l., s.e., s.f. [mais 1525], BNE: R.-V. 132-12.

La mélodie sur laquelle ils étaient récités est arrivée jusqu'à nous grâce au traité de théorie musicale de Francisco Salinas, *Francisci Salinae Burgensis*, *abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno*

laires dans l'Espagne de l'époque, tout particulièrement parmi les vihuelistes et autres musiciens de palais du temps des Rois Catholiques et de Charles Quint, atteindra sa plénitude formelle et une ample diffusion grâce, tout particulièrement, à son utilisation au théâtre à partir de la fin du XVI^e siècle, et jusqu'au milieu du XVII^{e22}. Une fois de plus, tout cela nous renvoie à une réalité mêlée, d'interpénétration entre les genres et les pratiques dramatiques. Les couplets à la façon des *romances* permettaient certainement une mise en scène où alternaient fragments récités, chantés et théâtralisés; cependant, le texte ne nous offre aucune indication explicite à ce sujet. Les didascalies apportent en effet bien peu d'informations (« exclamation », « il explique », « la pièce commence », « il réplique »). Il s'agit de codes communs aux *cancioneros* (recueil de chansons), et aux premières farces et églogues.

Après les deux premières strophes, la didascalie précise qu'à la troisième « commence l'œuvre » proprement dite. Le narrateur s'adresse au peuple français. Son interpellation directe (v. 21-30) a pour objectif de re-présenter les événements pour le spectateur :

Cesa tu furia, francés
Tu sobervia tan sobrada
Pues ya tu flor et tu arnés
Se puso por el revés
Por el suelo derrovada;
Dexa, dexa el bravear
Pues tu bien es ya perdido
No puedes ya pelear
Ni con nadie conquistar
Pues tu rey es ya vencido. v. 21-30²³.

Le récit des faits, au présent, s'interrompt parfois, il suspend l'action pour s'arrêter sur des détails considérés comme intéressants pour l'auditeur complice :

Neapolitano, & in Academia Salmaniicensi musicae professons, De musica libri septem, in quibus eiüs doctrinae veritas, lam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum perünei, iuxta sensus ac rationis indicium ostenditur, & demonstratur. Cum duplici índice, Capitum & Rerum. Salmanticae excudebat Mathias Gastius. MDLXXVII. POPE, 1953; DEVOTO, 1956.

²² BAEHR, 1975 : p. 215.

[«] Cesse ta furie, Français / ta superbe tant exagérée / car déjà ta fleur et ton harnais / se sont vus retournés / sur le sol piétinés; / Cesse, cesse de te vanter / car ton bien est maintenant perdu / tu ne peux plus ni te battre / ni au côté de quiconque mener conquête / car ton roi est maintenant vaincu. »

Dexemos agora estar a Marsella combatiendo y empecemos a contar cómo el Rey mandó llamar a Francia con gran estruendo. v. 126-130²⁴.

Les couplets eux-mêmes présentent en grande part une combinaison caractéristique du « romance » narratif à la première personne, aux styles direct et indirect, et de très nombreux verbes de parole (*verba dicendi*). Le comédien, par conséquent, devait s'efforcer de rendre visible et audible la différence entre les tirades de chacun des personnages. Voici comment est donnée la parole à François I^{er}:

Oh la mi Milán –dezía– cuánto precio m'has costado cuánta buena infantería y noble caballería sobre ti m'han destrozado $[\dots]$ D'esta vez me vengaré de monsïor de Borbón porque yo le alcançaré et preso le tomaré como a *traite* bujarrón : y el exército que va d'este mi poder huyendo tampoco no se me irá d'esta vez me pagará los daños que va haciendo. v. 211-240²⁵.

Ou au moment où les troupes françaises se rendent, à la plus grande joie des armées espagnoles, destinataires de cette pièce, qui rend le combat aussi vivant que si l'on assistait aux événements :

[«] Laissons à présent / Marseille en plein combat / et commençons à narrer / comment le Roi fit appeler / la France avec grand fracas ».

[«] Ô ma chère Milan, disait-il / quel prix tu m'as coûté, / combien de bonne infanterie / et de noble cavalerie / sur toi ont buté / [...] De cela je me vengerai / de *Môssieur* de Bourbon / car je le retrouverai / et prisonnier le ferai / comme un traître bougre: / et cette armée qui en fuyant / s'éloigne de mon pouvoir / ne perd rien pour attendre / et me paiera / les maux qu'elle me cause ».

A los nuestros se tornaban [los franceses] los braços puestos en cruz et la vidas demandavan "Oh bona España!" gritaban Creyendo alcançar la luz; Pues muchos dezían "Ge me rendo munsiör", y en la tierra se tendían, fingiendo que se morían sin tener ningún dolor. v. 701-710²⁶.

Les deux exemples que nous avons abordés nous ont permis de nous pencher sur la manière dont l'Histoire est élaborée, ainsi que sur les mécanismes d'actualisation d'un discours dont la seule vocation était de manipuler l'opinion publique, de s'emparer d'un récit et de susciter l'adhésion au projet impérial, dans une conjoncture des plus délicates pour le pouvoir espagnol. Les deux œuvres étudiées sont construites à partir d'une présence convoquée, celle du destinataire qui assiste à leur actualisation. Les auteurs ont recours pour ce faire à divers matériaux : une abondance de manifestations parmi lesquelles, aujourd'hui, une différence est faite puisqu'elles sont classées en genres différents – inclus ou non dans le canon et dans l'histoire du théâtre – mais qui faisaient partie à parts égales de la pratique dramatique de l'époque dont elles sont représentatives.

[«] Vers nous se tournaient [les Français] / les bras en croix / et ils demandaient grâce / « Oh bonne Espagne », criaient-ils / croyant voir la lumière; / mais beaucoup disaient / « Yé mé rends monsieure » / et sur la terre ils s'étendaient / feignant l'agonie / sans souffrir le moins du monde ».

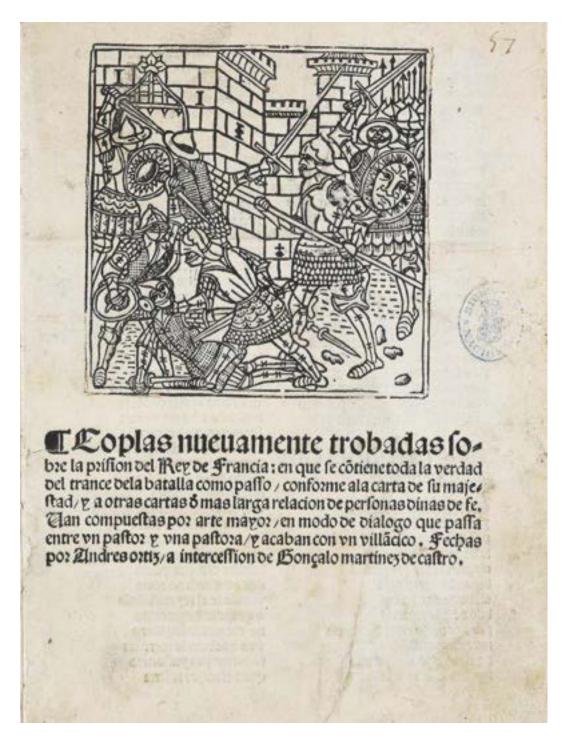


Fig. 1 Andrés Ortiz, Coplas nuevamente trovadas sobre la prisión del Rey de Francia, en que se contiene toda la verdad del trance de la batalla como pasó, conforme a la carta de su majestad y a otras cartas de más larga relación de personas dinas de fe. Van compuestas por arte mayor en modo de diálogo que passa entre un pastor y una pastora y acaban con un villancico. Fechas por Andrés Ortiz a intercesión de Gonçalo Martínez de Castro, s.l., s.e., s.f. [pero Jaboco Cromberger, 1525 ?], BNE: R. 13702. [4] h.: il.; 8°.



Fig. 2 Coplas nuevamente hechas al caso acahescido en Ytalia: en la batalla de Pavía en las quales se recuenta dende que el duque munsiur de Borbón: se pasó de Francia a la parte del emperador: hasta la batalla e prisión del rey de Francia: las quales se pueden cantar al tono del Conde Claros (s.l., s.e., s.f. mais 1525], BNE: R.-V. 132-12.

Bibliographie

- BÉHARD, Roland, « La fureur française défaite. François I^{er} dans la poésie de circonstance espagnole au lendemain de Pavie (1525) », in B. Petey-Girard, G. Polizzi et T. Tran (éd.), *François I^{er} imaginé, Actes du colloque de Paris organisé par l'Association Renaissance-Humanisme-Réforme et par la Société Française d'*étude du Seizième Siècle (Paris, 9-11 avril 2015), Genève, Droz, 2017, p. 337-358.
- BOONE, Rebecca Ard, *Mercurino di Gattinara and the Creation of the Spanish Empire*, London, Pickering & Gatto, 2014.
- Bustos Táuler, Álvaro, « Juan del Encina, Francisco de Madrid y el género de la égloga política sayaguesa », *Criticón*, 126 (2016), p. 15-29.
- D'AMICO, Juan Carlos, « De Pavie à Bologne pendant les guerres d'Italie (1525-1530) », in Augustin Redondo (dir.), *La Prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XV^e-XVII^e siècle)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 97-107.
- DEVOTO, Daniel. « Poésie et Musique dans l'œuvre des vihuelistes (notes méthodologiques) », *Annales musicologiques*, 4 (1956), p. 85-110.
- Díez Borque, José María, « Teatro del poder en la España del siglo XVI : la imagen del emperador Carlos V », in Pedro Manuel Piñero Ramírez, Christian Wentzlaff-Eggebert (coords.), Sevilla en el imperio de Carlos V : encrucijada entre dos mundos y dos épocas : actas del simposio internacional celebrada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Colonia : (23-25 de junio de 1988), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, p. 163-184.
- DOUDET, Estelle, « Un chant déraciné ? La poésie bourguignonne d'expression française face à Charles Quint », *e-Spania*, 13 (2012), http://journals.openedition.org/e-spania/21220, lien consulté le 28-06-2021.
- EGIDO, Aurora, « Sin poéticas hay poetas : Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro », *Criticón*, 30 (1985), p. 43-77.
- ESPEJO SURÓS, Javier « La batalla de Pavía (1525) vista desde España y Francia », in Luc Torres, Hélène Tropé et Javier Espejo Surós (éds), Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII. Actes du IX^e Colloque international de la Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos (Rennes, 19-21 septembre 2019), sous presse.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, « La Colección de relaciones góticas valencianas del Castillo de Peralada: aportaciones para la revisión tipobibliográfica del repertorio de relaciones de sucesos del siglo XVI », in Patrick Bégrand (dir.), Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos, publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII, Actas del quinto congreso internacional de la Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 19-38.
- FERRER VALLS, Teresa, « De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas : el preludio del drama histórico barroco », in F. Massip (éd.), Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Colloqui de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Medieval (Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992), Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1995, p. 417-424.
- GIONO, Jean, Le désastre de Pavie (24 février 1525), Paris, Gallimard, 2012.
- LE GALL, Jean-Marie, L'Honneur perdu de François I^{er}. Pavie, 1525, Paris, Payot, 2015.
- LECOQ, Anne-Marie François I^{er} imaginaire : symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française, Paris, Macula, 1987.
- Lemaire, Jacques, « Julien Fossetier, poète athois thuriféraire de Charles Quint », *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques*, 12, 1-6 (2001), p. 287-316.

- LEMAIRE, Jacques, « Trois chansons 'bourguignonnes' sur la bataille de Pavie », in *Italianissime*. *Mélanges offerts à Michel Bastiaensen*, Liège, Céfal, 2004, p. 145-162.
- MALLETT, Michael Edward et SHAW, Christine, *The Italian Wars, 1494-1559 : war, state and society in early modern Europe,* London, Harlow; New York, Pearson, 2012, p. 150-154.
- MARTÍN GARCÍA, Jorge, Edición y estudio de la relación de lo sucedido en la prisión del rey de Francia de Gonzalo Fernández de Oviedo. Pedro Manuel Cátedra García (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017.
- OLEZA, Joan, « La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia I : El universo de la Égloga », in J. Oleza (éd.), *Teatros y prácticas escénicas, I : el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 189-217.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, « La égloga dramática », in Begoña López Bueno (coord.), *La égloga : VI* Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 77-89.
- Pérez, Joseph, « España moderna (1474-1700). Aspectos políticos y sociales », in M. Tuñón de Lara (dir.), *Historia de España*, Barcelona, Labor, 1980, vol. 5, p. 135-259.
- PINTACUDA, Paolo (éd.), *La battaglia di Pavia nei pliegos poetici e nei romanceros*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1997.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-1961, 6 vols. Vol. I, p. 317-322.
- POPE, Isabel, « Notas sobre la melodía del Conde Claros », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 3-4 (1953), p. 395-402.
- REDONDO, Augustin, « La comunicación sobre la victoria de Pavía de 1525 : los canales de la propaganda imperial (cartas manuscritas, pliegos impresos, oralidad) y los retos correspondientes », in Giovanni Ciappelli y Valentina Nider (eds.), La invención de las noticias : las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (Siglos XVI-XVIII). Actas del VIII Coloquio de la SIERS, Trento, Università degli Studi di Trento, 2017, p. 255-272.
- REDONDO, Augustin, « Mesianismo y reformismo en Castilla a raíz de la batalla de Pavía : el Memorial de don Beltrán de Guevara dirigido a Carlos V (1525) », *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, p. 237-57.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, « Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara : El erasmismo en la Cancillería imperial (1527-1530) », *e-Spania*, 13 (2012), http://journals.opene-dition.org/e-spania/21322, lien consulté le 28-06-2021.
- SIMONETTA, Marcello, « De Marignan à Pavie. Le Roi et l'Italie : l'attraction fatale », in Ilaria Andreoli, Olivier Bosc et Maxence Hermant (dirs.), *Le siècle de François I^{er}. Du Roi guerrier au Roi mécène :* [Musée Condé, Chantilly, 7 septembre au 7 décembre 2015], Paris, Cercle d'Art, 2015, p. 30-55.
- THIRY, Claude, « L'Honneur et l'Empire : à propos des poèmes de langue française sur la bataille de Pavie », Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne. I. Moyen Âge et Renaissance, Genève, Slatkine, 1980, p. 297-324.