

SOMMAIRE

Issaga NDIAYE

Critique générique : *Frankenstein*, le Gothique et la science-fiction

Mahamadou Samsoudine SADIO

La CEDEAO au tournant du 21^{ème} siècle : entre préservation de crédibilité institutionnelle et gestion de défis sécuritaires

Mouhamadou Alpha CISSÉ

La purification de l'âme à travers les écrits d'El Hadji Omar Foutiou Tall

Seydi Diamil NIANE

Aḥmad Al-Tijānī (D.1815) and Muḥammad Ibn Al-'Arabī Al-Damrāwī (D.1789): The Ambiguity Of A Relationship Between Master And Disciple In The Earliest Days Of The Tijāniyya

Audrey DA ROCHA

Corps et langue du sujet féminin postcolonial, entre subversion et aporie les nuits de Strasbourg d'Assia Djebar

Alioune Badara DIANÉ

Senghor, Valéry et les cimetières marins

Diouma FAYE

Métatextualité et co(n)texte d'écriture dans *Sabaru Jinne* de Pape Samba Kane

Oussa Kouadio Hermann KONAN

Le discours rapporte et la question de l'ethos discursif dans *la Bible et le fusil* (Maurice Bandaman)

Phyllis TAOUA

De la parole vive et de la sensibilisation de la jeunesse africaine à la justice sociale et écologique

Serigne Mor MBOW

Rabelais et le langage : entre quête utopique de la vérité et diversité des styles dans *le tiers livre et le quart livre*

Diokel SARR

Montaigne surréaliste : quand le quotidien nourrit l'intuition et le hasard dans les *Essais*

Mouhamadou Ibrahima SOW

Le surréalisme de 1924 : structure et fonctionnement

Cheikh Anta BABOU et Aliou POUYE

La coopération universitaire entre l'Allemagne et le Sénégal : l'exemple de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar

Mouhamadou Moustapha THIOUNE

Le jeu des voix narratives à travers le prisme de l'intermédialité dans *la Celestina* de Fernando de Rojas



*Annales de la Faculté des
Lettres et Sciences Humaines*

ARCIV

ARTS, CULTURES ET CIVILISATIONS



NOUVELLE SÉRIE

N° 54/A 2024

FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

ISSN 0850-1254

UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR

*Annales de la Faculté des
Lettres et Sciences Humaines*

ARCIV

ARTS, CULTURES, CIVILISATIONS



NOUVELLE SÉRIE

N° 54/A 2024

FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

***Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Arts, Cultures, Civilisations (ARCIV)***

PRÉSIDENT : Alioune Badara KANDJI, Doyen de la Faculté

DIRECTEURS : Alioune Badara DIANÉ et Mariama GUEYE

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION : Moussa SAGNA

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Alain Laurent ABOA (Université Félix Houphouët- Boigny)

Amadou Oury BA (Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

Tania COLLANI (Université Haute Alsace)

Bruna CONCONI (Université de Bologne)

Mamadou FAYE (Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

El Hadji Cheikh KANDJI (Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

Djibril MBAYE (Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

Yvon Pierre NDONGO-IBARA (Université Marien Ngouabi)

Malick NDOYE (Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

Pierre SAMBOU (Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

El Hadji Omar THIAM (Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

Vidya VENCATESAN (Université de Mumbay)

Les *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines* ont pour fonction essentielle de refléter la diversité et le dynamisme de la Faculté en permettant aux membres du corps enseignant de faire connaître les résultats de leurs recherches. Elles peuvent aussi accueillir des contributions de collaborateurs extérieurs.

Les manuscrits doivent être soumis en trois exemplaires accompagnés d'un résumé (de 15 lignes au maximum) en français et en anglais. Il faut également joindre aux textes une version électronique saisie sur P.C. Les manuscrits refusés ne sont pas renvoyés aux auteurs.

*Annales de la Faculté
des Lettres et Sciences Humaines*
Université Cheikh Anta Diop de Dakar



DAKAR
PRESSES UNIVERSITAIRES DE DAKAR

ANNALES DE LA FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
Arts, Cultures, Civilisations (ARCIV), n°54/A, 2024

TABLE DES MATIÈRES

LANGUE, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ANGLOPHONES

Issaga NDIAYE
Critique générique : *Frankenstein*, le Gothique et la science-fiction.....5

Mahamadou Samsoudine SADIO
La CEDEAO au tournant du 21^{ème} siècle : entre préservation de crédibilité institutionnelle
et gestion de défis sécuritaires.....15

LANGUE, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ARABES

Mouhamadou Alpha CISSÉ
La purification de l'âme à travers les écrits d'El Hadji Omar Foutiyou Tall.....35

Seydi Diamil NIANE
Aḥmad Al-Tijānī (D.1815) and Muḥammad Ibn Al-'Arabī Al-Damrāwī (D.1789): The
Ambiguity Of A Relationship Between Master And Disciple In The Earliest Days Of The
Tijāniyya.....53

LANGUE, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS FRANCOPHONES

Audrey DA ROCHA
Corps et langue du sujet féminin postcolonial, entre subversion et aporie les nuits de
Strasbourg d'Assia Djebar.....67

Alioune Badara DIANÉ
Senghor, Valéry et les cimetières marins.....83

Diouma FAYE
Métatextualité et co(n)texte d'écriture dans *Sabaru Jinne* de Pape Samba
Kane.....105

Oussa Kouadio Hermann KONAN
Le discours rapporte et la question de l'ethos discursif dans *la Bible et le fusil* (Maurice
Bandaman).....119

Phyllis TAOUA
De la parole vive et de la sensibilisation de la jeunesse africaine à la justice sociale et
écologique.....129

LANGUE, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS FRANÇAISE

Serigne Mor MBOW

Rabelais et le langage : entre quête utopique de la vérité et diversité des styles dans *le tiers livre et le quart livre*.....141

Diokel SARR

Montaigne surréaliste : quand le quotidien nourrit l'intuition et le hasard dans les *Essais*.....155

Mouhamadou Ibrahima SOW

Le surréalisme de 1924 : structure et fonctionnement.....173

LANGUE, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS GERMANIQUES

Cheikh Anta BABOU et Aliou POUYE

La coopération universitaire entre l'Allemagne et le Sénégal : l'exemple de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar.....187

LANGUE, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ROMANES

Mouhamadou Moustapha THIOUNE

Le jeu des voix narratives à travers le prisme de l'intermédialité dans *la Celestina* de Fernando de Rojas.....201

LE JEU DES VOIX NARRATIVES À TRAVERS LE PRISME DE L'INTERMÉDIALITÉ DANS *LA CELESTINA* DE FERNANDO DE ROJAS

Mouhamadou Moustapha THIOUNE*

Résumé : Cette réflexion examine *La Celestina*¹ de Fernando de Rojas à travers le prisme de l'intermédialité, en mettant l'accent sur le jeu des voix narratives. En d'autres termes, elle explore comment cette œuvre utilise l'intermédialité pour enrichir la narration et la compréhension des voix narratives. L'intermédialité, qui désigne l'interaction entre différents médias au sein d'une œuvre, se manifeste ici par la fusion de divers éléments théâtraux, poétiques, musicaux et littéraires. Ainsi, cette étude permettra d'abord de révéler comment les éléments poétiques et musicaux ajoutent une richesse lyrique au récit. Ensuite, dans quelle mesure les descriptions visuelles et détaillées et la mise en scène théâtrale contribuent à renforcer la capacité à soutenir les conventions théâtrales du texte. Enfin, il s'agira aussi de voir comment les dialogues dynamiques, les apartés et les monologues contribuent à la richesse narrative du texte de Fernando de Rojas. Une telle orientation analytique démontre comment *La Celestina* se distingue comme un exemple éblouissant d'intermédialité et de quelle manière l'interaction des voix narratives avec différents médias peut enrichir l'œuvre de Rojas, confirmant son statut de chef-d'œuvre dans la littérature.

Mots-clés : *La Celestina* – Intermédialité - Voix narratives - Roman et théâtre - Media et littérature.

Abstract: This reflection examines *La Celestina* by Fernando de Rojas through the prism of intermediality, focusing on the interplay of narrative voices. In other words, it explores how this work uses intermediality to enrich the narration and understanding of the narrative voices. Intermediality, which refers to the interaction between different media within a work, is manifested here through the fusion of various theatrical, poetic, musical, and literary elements. Thus, this study will first reveal how poetic and musical element add lyrical richness to the narrative. Then, detailed visual descriptions and theatrical staging contribute to reinforcing the text's ability to support theatrical conventions. Finally, it will also examine how dynamic dialogues, asides, and monologue contribute to the rich narrative of Fernando de Rojas's text. Such an analytical approach demonstrates how *La Celestina* stands out as a shining example of intermediality and how the interaction of narrative voices with different media can enrich Rojas's work, confirming its status as a masterpiece in literature.

Keywords: *La Celestina* – Intermediality - Narrative voices - Novel and theatre - Media and literature.

* Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal).

¹ Afin de rester fidèle à l'esprit de *La Celestina* et de rendre justice à l'œuvre originale de Fernando de Rojas, nous avons choisi de conserver, dans les passages que nous allons citer, le vocabulaire et les expressions spécifiques utilisés dans le texte, qui reflètent le langage de l'Espagne de la fin du XV^{ème} siècle.

INTRODUCTION

Dans son étude sur le concept d'intermédialité dans l'écriture romanesque de Dany Laferrière et de Jean Echenoz, Paul Kana Nguetse considère la littérature comme un « laboratoire intermédial permanent » (P. K. Nguetse, 2015, p. 51). Autrement dit, la littérature se transforme en un espace où différents médias et formes d'expression artistiques interagissent constamment pour créer un sens. Ainsi, la littérature ne se limite pas seulement au texte écrit, mais elle intègre d'autres médias tels que la musique, la peinture, le théâtre, etc., dans le but d'enrichir la texture narrative. La présente étude s'inscrit dans cette même dynamique en analysant *La Celestina* de Fernando de Rojas à travers l'approche intermédiale, en tenant compte du jeu des voix narratives. Le choix de ce thème se justifie non seulement par l'importance croissante de l'intermédialité dans les études littéraires contemporaines mais aussi par le souci de mettre en lumière des aspects souvent négligés de l'œuvre.

Œuvre majeure de la littérature espagnole du XVI^{ème} siècle, *La Celestina* est considérée comme un chef-d'œuvre dans la littérature mondiale. Elle raconte l'histoire tragique de Calisto, un jeune noble, de sa passion dévorante pour Melibea, ainsi que les machinations de la sorcière Celestina qui les manipule pour son profit. Cette tragi-comédie est un exemple indéniable de la multiplicité des médias dans la littérature. A travers l'utilisation de la poésie et de la musique, des dialogues et les références littéraires mais aussi et surtout les descriptions visuelles et la mise en scène théâtrale, Rojas tisse un récit complexe qui explore les thèmes de l'amour, de la trahison et de la tragédie.

Comment Rojas, par le jeu des voix narratives, exploite-il différents médias et techniques narratives pour créer une œuvre littéraire très riche ? En nous appuyant sur cette problématique et les travaux de Jürgen Ernst Müller, notre étude adoptera une approche intermédiale et narratologique. Ainsi, nous examinerons d'abord l'interaction entre les voix narratives et d'autres médias en s'appuyant sur les éléments poétiques et musicaux, en identifiant aussi les références littéraires et en analysant leur impact sur la narration. Ensuite, nous nous pencherons sur les descriptions visuelles et la mise en scène théâtrale, en montrant ses influences sur les interactions des personnages. Enfin, nous analyserons les conventions théâtrales dans les dialogues, en s'appuyant sur les dialogues, les apartés et les monologues.

1. L'interaction entre les voix narratives et d'autres médias

L'intérêt des chercheurs et le nombre croissant de publications sur la notion d'intermédialité montre l'importance de cette approche intermédiatique qui constitue en quelque sorte, « un axe de pertinence »². Selon Jürgen Ernst Müller, « la notion d'intermédialité ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre les concepts intermédiatiques » (J. E. Müller, 2000, p. 113). Müller s'emploie aussi à rendre sa démarche plus claire (J. E. Müller, 2012, p. 8-9).

Dans la logique de cet axe de pertinence, les genres littéraires et médiatiques du roman, de la poésie et du théâtre ne sont plus compris comme des médias purs [...] mais plutôt comme des phénomènes complexes multimédiatiques et intermédiatiques qui ne s'épanouissent que dans l'interaction dynamique avec d'autres médias plus ou moins voisins.

Ainsi, dans le cadre de l'œuvre qui nous occupe, une lecture en profondeur permettrait de relever la façon dont les médias s'intègrent dans son architecture. Autrement dit, l'interaction entre les voix narratives et d'autres médias, tels que la musique et la poésie, les dialogues et les références littéraires enrichit le texte tout en créant une expérience intermédiaire passionnante. Cette idée a été aussi développée par Tzvetan Todorov dans son étude sur l'origine des genres littéraires. Il souligne que les genres littéraires ne sont pas de simples catégories formelles, mais des constructions culturelles profondément enracinées dans la société et ses dynamiques (T. Todorov, 1987, p. 27-46). Ainsi, cette réflexion permet de mieux comprendre comment l'œuvre de Rojas transcende les frontières entre les voix narratives et d'autres médias ; ce qui permet d'enrichir l'expérience de lecture tout en redéfinissant les conventions littéraires du XVI^{ème} siècle.

1.1. Poésie et musique : les voix qui chantent

Une étude approfondie a permis de relever comment l'œuvre de Fernando de Rojas intègre la musique et la poésie dans son architecture. D'une part, la musique est intégrée dans l'œuvre d'une manière à souligner les atmosphères et les émotions des personnages. D'autre part, la poésie aussi joue un rôle crucial. Les personnages expriment souvent leurs émotions et leurs pensées les plus profondes à travers des vers poétiques. Pour ce qui est de la musique, la première mention apparaît dans l'Acte I lorsque Calisto évoque un luth dans une conversation avec Sempronio dans l'optique de

² Cet « axe de pertinence » élaboré par Jürgen Ernst Müller permet de mieux analyser l'œuvre qui nous occupe.

soigner son mal à l'issue de sa première rencontre avec Melibea (F. D. Rojas, 2021, p. 93).

CALISTO. *¡Sempronio!*

SEMPRONIO. *¿Señor?*

CALISTO. *Dame acá el laúd*

SEMPRONIO. *Señor, vesle aquí*

CALISTO. *¿Cuál dolor puede ser tal,
que se yguale con mi mal?*

SEMPRONIO. *Destemplado está ese laúd*

Dans ce passage, la musique est mentionnée comme remède contre les peines d'amour. De nombreux théoriciens et médecins du Moyen Âge reconnaissent le pouvoir curatif de la musique. Bernardo Gordonio, par exemple, recommandait de faire écouter au malade divers instruments de musique (M. de J., Lacarra, 1985, p. 372). Il convient aussi de souligner que le luth est un instrument à cordes pincées d'origine occidentale et est considérée comme l'un des instruments les plus importants de la Renaissance. Pendant cette époque, le luth fut une véritable sensation et les musiciens s'émerveillèrent de cet instrument.

Même si l'exemple de Calisto semble paradoxal, il faut comprendre qu'au début, il chante pour soulager sa douleur mais il chante tellement faux que la musique augmente son anxiété. Dans ce même passage, il demande à Sempronio de chanter « la más triste canción ». Ce dernier chantera en ces termes (F. D. Rojas, 2001, p. 93).

SEMPRONIO. *Mira Nero de Tarpeya*

a Roma como se ardía;

gritos dan niños y viejos

y él de nada se dolía.

Le chant de Sempronio fait référence à l'empereur romain Néron qui, selon la légende aurait regardé Rome brûler sans se soucier des souffrances de ses habitants. C'est donc un ensemble fort de l'indifférence et de la cruauté. Ainsi, l'intégration de ce chant dans la prose de *La Celestina* crée une interaction entre la narration littéraire et les formes poétiques et musicales. Ce chant permet à Fernando de Rojas d'utiliser l'intermédialité pour approfondir les thèmes de l'amour et de l'indifférence, tout en ajoutant une richesse poétique et dramatique à l'œuvre. Cependant, il convient de souligner que la musique et la poésie forment une unité intermédiale dans la mesure où, à chaque fois que des vers apparaissent, l'auteur leur confère une certaine mélodie. Dans l'Acte 13 de l'œuvre, nous retrouvons encore un chant de Calisto qui est analysé comme une expression poétique de son soulagement et de sa joie de savoir que Melibea éprouve désormais des sentiments forts envers lui (F. D. Rojas, 2001, p. 279).

CALISTO. *Duerme y descança penado
desde agora,
pues te ama tu señora
de su grado.
Vença plazer al cuyado
y no le vea,
pues te ha hecho su privado
Melibea.*

Calisto chante donc ces vers dans un moment de grande émotion lorsqu'il ressent une profonde satisfaction, un soulagement de l'amour réciproque de Melibea. C'est donc un chant qui reflète ses sentiments d'accomplissement et de bonheur. Ce chant est un exemple de la manière dont *La Celestina* intègre la poésie dans la narration. Cette forme poétique permet à Calisto d'extérioriser ses émotions de manière plus profonde et lyrique. À noter aussi que la musique est implicite dans le rythme et la structure des vers, suggérant une dimension mélodique. Cette unité intermédiaire permet à l'auteur d'enrichir la narration et démontre l'importance de l'intermédialité en mêlant texte et poésie pour exprimer les émotions complexes. Cependant, dans l'Acte 19, on observe un renversement des rôles par rapport à l'utilisation de la musique et de la chanson, soulignant les transformations émotionnelles des personnages principaux, Calisto et Melibea. Dans les précédents actes que nous avons évoqués, c'est plutôt Calisto qui chante le plus pour exprimer son amour. Sa musique est une manifestation de son désir et de sa souffrance amoureuse. Après avoir obtenu l'amour de Melibea, Calisto cesse de chanter. Cela signifie qu'il n'a plus besoin d'utiliser la musique comme un moyen de séduction ou d'expression de son désir. On assiste donc à une inversion des rôles. Maintenant que Calisto a obtenu ce qu'il désirait, c'est Melibea qui devient la personne « malade d'amour ». C'est elle qui ressent le besoin d'exprimer son amour et sa douleur à travers la musique. Melibea demande alors à sa servante Lucrecia de chanter pour elle (F. D. Rojas, 2001, p. 322-323).

MELIBEA. *Canta más, por mi vida, Lucrecia, que me huelgo
en oyrte, mienta viene aquel señor, y muy passo entre estas
verduricas, que no nos oyrán los que passaren.*
LUCRECIA. *O quién fuese la ortelana
de aquestas viciosas flores
por prender cada mañana
al partir de tus amores;
vístanse nuevos colores
los lirios y el açucena;
derramen frescos olores
quando entre por estrena*

MELIBEA. *O quan dulce me es oyrte; de gozo me deshago. No ceses por mi amor.*

Cette demande montre à quel point Melibea est touchée par ses émotions, au point de chercher dans la musique une sorte de réconfort ou d'exutoire. Dans ce même ordre d'idées, l'utilisation de la musique comme moyen de réconfort est plus exprimée dans l'Acte 20 suite à la mort de Calisto. Melibea voit la musique comme remède à sa souffrance. Elle demande à son père de lui apporter un instrument à cordes. Cet instrument est choisi pour sa capacité à produire des sons mélodieux et apaisants :

MELIBEA. Mas, si a ti plazerá, padre mío, mandar traer al instrumento de cuerdas con que sufra mi dolor o tañendo o cantando, de manera que, aunque aquexe por una parte la fuerça de su accidente, mitigarlo han por otra los dulces sones y alegre armonía (F. D. Rojas, 2001, p. 332).

Ce passage montre que la musique peut être perçue comme un baume pour les émotions troublées. Melibea explique que l'instrument en question pourra atténuer sa douleur, soit en jouant de la musique « *tañendo* », soit en chantant « *cantando* ». Elle reconnaît la puissance de la musique et du chant pour apaiser les souffrances émotionnelles.

Il convient aussi de souligner que la littérature et la musique partagent en effet des codes esthétiques communs, ce qui favorise une symbiose entre la lettre et la voix. Ainsi, dans l'œuvre de Rojas, cette interaction transcende la simple ornementation pour devenir un élément structurant de l'architecture narrative.

Après avoir exploré la manière dont la poésie et la musique enrichissent la narration de l'œuvre qui nous occupe, nous pouvons observer comment les dialogues et les références littéraires jouent également un rôle crucial dans la création d'une expérience intermédiale.

1.2. Dialogues et références littéraires

Dans la continuité d'une étude intermédiale de l'œuvre de Fernando de Rojas, les références littéraires jouent un rôle prépondérant. L'œuvre est, en quelque sorte une mine riche en références littéraires, illustrant ainsi l'utilisation de l'intermédialité pour enrichir la narration. Il s'agit de références qui contribuent à créer des ponts entre différents textes et traditions littéraires. Dans ce contexte, l'intermédialité rime également avec l'intertextualité dans la mesure où les références littéraires participent à une logique de réécriture et de dialogue entre les traditions.

Ainsi, à travers les références littéraires, on y retrouve celles à la poésie, à la sagesse classique et à la mythologie.

L'une des premières références à la poésie est l'influence de la *poesía de cancionero*. Cette dernière est un genre populaire de l'Espagne médiévale et de la Renaissance. Il s'agit principalement de recueils appelés *cancionero* et qui explorent les thèmes de l'amour courtois, de la souffrance amoureuse et de l'idéalisation de l'amour. En ce qui concerne la thématique de l'amour courtois, la première mention apparaît dès le premier Acte lors de la rencontre entre Calisto et Melibea. Calisto, jeune noble, entre dans le jardin de Melibea à la poursuite de son faucon. En voyant Melibea, Calisto est frappé par sa beauté et commence immédiatement à lui exprimer ses sentiments avec des mots passionnés et romantiques. Melibea, surprise par l'intrusion et les avances soudaines de Calisto, réagit avec prudence et réserve. Elle rejette ses avances lui rappelant la convenance et la vertu (F. D. Rojas, 2021, p. 89).

MELIBEA. *¡Pues aún más ygal galardón te daré yo, si perseveras!*

CALISTO. *¡O bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra avéys oydo!*

MELIBEA. *Más desventuradas de que me acabes de oyr, porque la paga será tan fiera que la meresce tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras Calisto has seydo como de ingenio de tal hombre como tú aver de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo. ¡Vete, vete de ay, torpe! que no puedo mi paciencia tolerar que haya subido en coraçon humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleyte.*

Dans ce passage, la colère de Melibea est suscitée par le non-respect des règles de l'amour courtois par Calisto, notamment le manque d'humilité. Cette fureur est donc une des thématiques de l'amour courtois liées à la fatalité. C'est-à-dire, lorsque la dame ignore le prétendant.

Dans la première partie de notre étude, nous avons montré comment l'auteur confère aux différents vers une certaine mélodie. Cette profondeur lyrique et parfois émotionnelle est aussi liée à la *poesía de cancionero*. Dans l'Acte XIII, Calisto chante pour exprimer ses sentiments amoureux envers Melibea (F. D. Rojas, 2021, p. 279).

CALISTO. *Duerme y descança penado,
desde agora,
pues te ama tu señora
de su grado.
vença plazer al cuidado
y no le vea.
pues te ha hecho su privado
Melibea.*

Nous avons ici un parfait exemple de la *poesía de cancionero* avec son exploration des thèmes de l'amour et de la souffrance. La structure et le langage de cette chanson rappellent fortement ceux des poèmes compilés dans les *cancioneros* de l'époque. En incorporant des éléments de cette tradition littéraire, Fernando de Rojas enrichit la narration poétique ; ce qui crée une interaction avec différents médias textuels.

On pourrait aussi noter de nombreuses références littéraires à des auteurs antérieurs et contemporains tel que Juan Alfonso de Baena ; ce qui crée une intertextualité complexe. Tel est le cas dans le premier Acte où les propos de Sempronio représentent une influence directe des vers de Juan Alfonso de Baena³. Sempronio affirme : “[...] ; *todos pasan, todos rompen, pungidos y esgarrochados como ligeros toros, sin freno saltan por las barreras*” (F. D. Rojas, 2021, p. 95). Ces propos représentent, selon Severin, une influence tirée des vers de Juan Alfonso de Baena quand il dit : “[...] *como toro en barreras/es corrido et garrochado*”. Dans les deux extraits, le taureau est utilisé comme une métaphore pour représenter une situation de souffrance et de tourment. La résonance poétique contenue dans les propos de Calisto montre comment Rojas s'inspire des images et des thèmes de Baena pour exprimer des émotions intenses ainsi que des situations dramatiques de ses personnages.

Au-delà de la référence à la poésie, Fernando de Rojas a su aussi intégrer dans son œuvre des références à des œuvres classiques ; ce qui ajoute une dimension philosophique et morale à l'œuvre. On note d'abord une référence à la sagesse classique inspirée de Sénèque, philosophe stoïcien de la Rome antique dans *Lettres à Lucius*. Il s'agit surtout de l'aphorisme repris par Sempronio dans l'Acte I : “[...] *Que el comienzo de la salud es conocer hombre la dolencia del enfermo*” (F. D. Rojas, 2021, p. 95). Cet aphorisme s'intègre bien dans le contexte de l'œuvre où l'amour est souvent présenté comme une maladie nécessitant un traitement approprié. Avec l'utilisation de la pensée de Sénèque, Rojas enrichit son texte de réflexion philosophique. D'où l'interaction entre la narration dramatique de *La Celestina* et la philosophie stoïcienne. Il convient cependant de souligner que plusieurs auteurs sont cités dans le texte à l'image d'Aristote, Ovide, entre autres, pour insister sur l'importance des références à la sagesse classique.

³ Dorothy Severin, dans son édition, trouve d'ailleurs une possible influence entre les propos de Sempronio dans cet Acte et l'un des vers de *Decires* de Juan Alfonso de Baena.

Enfin, les dernières références littéraires qui illustrent l'intermédialité dans l'œuvre qui nous occupe sont notées à travers des allusions à la mythologie gréco-romaine. Le concept d'intermédialité se révèle essentiel pour analyser la manière dont Rojas articule différents modes d'expression dans son œuvre. Comme le souligne la théorie de l'intermédialité, ces croisements enrichissent l'expérience esthétique en favorisant une lecture multidimensionnelle. Ainsi, Rojas enrichit son œuvre de références culturelles et historiques. L'exemple le plus illustratif est le chant de Sempronio sur Néron, qui illustre la cruauté et l'indifférence de ce dernier (F. D. Rojas, 2021, p. 93). Cette référence à Néron regardant Rome brûler souligne l'indifférence à la souffrance humaine notamment Calisto dont l'amour envers Melibea n'est pas partagé.

En définitive, Rojas illustre dans son œuvre la présence de l'intermédialité à travers l'intégration d'éléments de la poésie, de la sagesse classique et de la mythologie. Ces références permettent de situer *La Celestina* dans un contexte littéraire et culturel plus large.

Après avoir examiné les riches références littéraires dans l'œuvre de Rojas, il est essentiel de se tourner vers un autre aspect plus crucial : la description visuelle et la mise en scène théâtrale.

2. Description visuelle et mise en scène théâtrale

Si les références littéraires permettent de concevoir l'œuvre de Fernando de Rojas dans une perspective intermédiaire, fournissant ainsi une profondeur intertextuelle, les descriptions visuelles et les conventions théâtrales contribuent à inscrire *La Celestina* dans une tradition théâtrale vivante. Autrement dit, Rojas utilise parfois des techniques visuelles et scénographiques pour renforcer la perspective intermédiaire de son œuvre.

2.1. Descriptions visuelles et détaillées des décors

Cette partie de notre réflexion permet de confirmer le génie de Rojas qui réussit à insérer dans son œuvre des techniques propres aux arts visuels et théâtraux. Ces éléments lui permettent aussi de situer l'action de manière vivante. Fernando de Rojas utilise des descriptions détaillées qui permettent d'aider les lecteurs à imaginer des scènes comme s'ils assistaient à une représentation théâtrale. L'exemple le plus illustratif est la description de la maison de Celestina. Ce lieu joue un rôle central dans l'œuvre. Non seulement il constitue un lieu où de nombreuses actions importantes se déroulent, mais aussi et surtout un espace symbolique qui reflètent les thématiques de l'œuvre. Ainsi, Rojas met l'accent sur le caractère mystérieux de l'espace en adéquation avec le rôle incarné par Celestina. C'est donc à l'image de la

localisation et la description de cette maison par Pármeno (F. D. Rojas, 2021, p. 110-111).

Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio cayda, poco compuesta y menos abastada. Ella tiene seys officios, conviene a saber: labranderá, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera.

Cette description révèle beaucoup sur le personnage de Celestina et sur le cadre social dans lequel elle évolue. Cette description sert à illustrer l'intermédialité de l'œuvre dans la mesure où elle combine des éléments narratifs (le récit de l'espace et des activités de Celestina), visuels (la mise en image de la maison par des descriptions détaillées et évocatrices qui permettent au lecteur de visualiser l'espace) et dramatiques (l'ambiance théâtrale créée par les références aux décors, qui pourrait être directement transposée sur scène). Pármeno nous plonge aussi à l'intérieur de cet espace tout en fournissant au lecteur une description visuelle et détaillée des décors (F. D. Rojas, 2021, p. 111-112).

Y en casa hacía perfumes, falsava estoraques, menjuí, ánimes, ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetes. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño, hechos de mil faciones; hacía soliman, afeyte cosido, argentadas, bujelladas, cerillas, llanillas, unturillas, lustres, lucentores, clarimientes, alvalines y otras aguas de rostro, de rassuras de gamones, de corteza, de spantalobos, de taraguntia, de hieles, de agraz, de mosto, destillados y açucarado.

Cette description fournit un cadre dramatique de l'espace. Ainsi, la manière dont Pármeno décrit Celestina et sa maison rappelle les conventions théâtrales où les personnages sont souvent introduits avec des détails précis, presque scénographiques, pour établir leur rôle et leur caractère dans l'histoire. Ce décor peint par Pármeno met en avant le rôle de Celestina en tant que guérisseuse et manipulatrice. L'atmosphère sombre et énigmatique de sa maison renforce l'idée qu'elle opère dans les zones grises de sa moralité.

La fusion des éléments littéraires et scéniques apparaissent aussi dans la description du jardin de Melibea aussi bien par cette dernière que par Calisto. Après avoir obtenu l'amour de Melibea, Calisto, seul dans sa chambre, exprime son attachement à deux espaces opposés et affirme : “ *de día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel entre aquellas suaves plantas y fresca verduraé*” (F. D. Rojas, 2021, p. 294). Quant à Melibea, lors de ce qui sera sa dernière rencontre avec Calisto, elle présente le jardin de cette manière : (F. D. Rojas, 2021, p. 324-325).

Todo se goza este huerto con su venida. Mira la luna, quan clara se nos muestra. Mira las nuves, cómo huyen. Oye la corriente agua de esta fontesica, cuánto más suave murmurio y zurro lleva por entre las frescas yerbas. Escucha los altos cipreses, cómo se dan paz unos ramos con otros por intercesion de un templadico viento que los manea. Mira sus quietas sombras, quan oscuras están y aparejadas para encobrir nuestro deleyte.

Cette vision nous renvoie au thème du *locus amoenus*, espace conventionnel de la rencontre amoureuse. Cette vision du jardin, décrite par Melibea, est exemple frappant d'intermédialité, où des éléments visuels, auditifs et narratifs se combinent pour enrichir l'histoire. La description de la lune et des nuages crée une image visuelle vive et romantique. Aussi, la clarté de la lune et le mouvement des nuages ajoutent à l'atmosphère une perception sereine et idyllique du jardin. Ensuite, le son de l'eau qui coule dans la petite fontaine ajoute une dimension auditive de la scène. Cela renforce l'idée de tranquillité de la nature. Ainsi, ces éléments visuels et auditifs transcendent le texte écrit. Rojas utilise des techniques propres à d'autres médias (comme la peinture et la musique) pour évoquer des sensations et des émotions. Le jardin de Melibea devient donc un espace multimodal, où les descriptions poétiques évoquent des images mentales et des sensations auditives.

En définitive, les descriptions visuelles et détaillées des décors contribuent à transformer les lieux en véritables tableaux vivants. Cette description intègre des éléments des arts visuels et sonores. Cette technique permet de transcender les limites du texte écrit. C'est à l'image de la scène du jardin de Melibea qui représente un lieu symbolique où se mêlent nature, amour et poésie.

Après avoir exploré les riches descriptions visuelles présentes dans *La Celestina*, il est pertinent de se tourner vers un autre aspect essentiel de l'intermédialité dans l'oeuvre : les conventions theatrales integrees dans les dialogues.

2.2. Les conventions theatrales dans les dialogues

La lecture de *La Celestina* dans une perspective intermédiale ne laisse pas indifférents les dialogues. Ces derniers ne se contentent pas de faire avancer l'intrigue, ils reflètent également les conventions du théatre de l'époque. Ainsi, en examinant comment les conventions theatrales influencent les interactions entre les personnages, nous pourrons mieux comprendre comment Fernando de Rojas fusionne les genres littéraires pour mener à bien sa narration. Dans cette perspective, nous allons analyser comment les dialogues s'inspirent des techniques du théatre en intégrant des éléments tels le langage poétique, les monologues et les apartés.

Dans la structure du théâtre, les dialogues jouent un rôle crucial. C'est des outils utilisés par l'auteur afin de mener à bien l'histoire racontée. Ils permettent surtout aux personnages d'interagir et de communiquer entre eux. Dans *La Celestina*, les dialogues sont enrichis par l'utilisation des monologues. Ils permettent aux personnages d'exprimer leurs pensées et leurs sentiments. Il s'agit d'un discours solitaire employé par un personnage en un moment donné de l'histoire. Dans l'œuvre, les monologues sont surtout riches en langage poétique. C'est à l'image des tirades lyriques utilisés par Calisto dans son exaltation amoureuse (F. D. Rojas, 2021, p. 278).

CALISTO. ¡O cómo he dormido tan a mi plazer después de aquel açucarado rato, después de aquel angélico razonamiento! Gran reposo he tenido; el sossiego y descanso ¿proceden de mi alegría, a lo causó el trabajo corporal, mi mucho dormir, o la gloria y placer del ánimo?; y no me maravillo que lo uno y lo otro se juntasen a cerrar los candados de mis ojos, pues trabajé con el cuerpo y persona y holgué con el espíritu y sentido la pasada noche Muy cierto es que la tristeza acarrea pensamiento y el mucho pensar impide el sueño, como a mí estos días es acaescido con la desconfianza que tenía de la mayor que ya poseo.

Dans ce passage, Calisto utilise un langage poétique pour exprimer tout le plaisir d'avoir passé des moments en compagnie de Melibea. Ce monologue rappelle sans doute les soliloques des héros tragiques dans les pièces de théâtre. Ces éléments contribuent aussi à élever son discours à un niveau artistique et théâtral.

Si les monologues permettent au personnage d'exprimer leurs pensées et leurs sentiments intérieurs à travers un langage riche et poétique, les apartés quant à eux sont utilisés pour révéler les véritables intentions des personnages au public ; ce qui crée une complicité avec le lecteur. Cueto Pérez met en avant deux techniques théâtrales : l'aparté et le monologue. Le premier permet de créer une communication directe entre un personnage et les spectateurs. Cueto souligne que l'aparté, comme le monologue, est une forme d'appel *ad spectadores*, un discours prononcé par un personnage en présence d'autres personnages, mais dont les destinataires ne sont pas ces derniers, qui sont exclus du discours, faisant semblant de ne même pas le percevoir (M. C. Pérez, 1988, p. 515). Dans *La Celestina*, nous retrouvons notamment dans l'Acte I, le plus grand nombre d'apartés qui correspondent à Sempronio. Ce dernier utilise des apartés pour partager ses pensées et des intentions avec le public tout en les cachant aux autres personnages. Dans ce même Acte, Sempronio se moque des divagations amoureuses de Calisto. Ce dernier l'entend murmurer et lui demande ce qu'il dit, et Sempronio répond en déformant

l'information et en reproduisant un message formellement semblable à celui qu'il a murmuré (F. D. Rojas, 2021, p. 97).

CALISTO. *Porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo, que no la espero alcanzar.*

SEMPRONIO. *(¡Pusilánime, o fi de puta! ¡Qué Nembrot, que magno Alexandre; los quales no solo del señorío del mundo, ¡mas del cielo se juzgaron ser dignos!)*

CALISTO. *No te oy bien esso que dixiste. Toma, dilo, no procedas.*

SEMPRONIO. *Dixe que tú, que tienes más corazón que muchas de las quales en grandes estados constituydas se sometieron a los pechos y resollos de viles acemileros, y otras a brutos animales. ¿No has leydo de Pasife con el toro, de Minerva con el can?*

Les apartés établissent donc un lien entre Sempronio et les spectateurs, créant ainsi une complicité avec eux. Le public découvre le mépris de Sempronio envers Calisto, même s'il prétend être loyal en sa présence. Ainsi, les apartés confirment aussi la perspective intermédiaire de l'œuvre dans la mesure où ils constituent des dispositifs typiques du théâtre. Leur intégration dans l'œuvre littéraire de Rojas crée une intermédialité entre le texte écrit et la performance théâtrale.

CONCLUSION

Au demeurant, l'étude de *La Celestina* de Fernando de Rojas à travers le prisme de l'intermédialité a permis de découvrir la richesse de l'œuvre et le génie de l'auteur espagnol qui a réussi à faire découvrir aux lecteurs une œuvre riche et complexe. Dans cette œuvre, les voix narratives interagissent de manière dynamique à divers médias tels que la poésie, la musique et le théâtre. L'étude des voix narratives révèle comment Rojas utilise des techniques intermédiaires pour mener à bien son récit. Les références poétiques et musicales créent un espace où différentes formes d'art se rencontrent. Quant aux descriptions visuelles et la mise en scène théâtrale, elles contribuent à renforcer les interactions entre les personnages. Il convient notamment de souligner que les dialogues, les monologues et les apartés ne sont pas juste de simples éléments narratifs, mais des vecteurs qui transcendent les frontières des genres littéraires. Ainsi, *La Celestina* représente un véritable laboratoire intermédiaire, où les différents arts et médias convergent pour offrir une œuvre riche et emblématique. Ce recours à l'intermédialité illustre la capacité de Rojas à capter l'esprit d'une époque en mutation, où les formes artistiques convergent pour exprimer de nouvelles façons de concevoir la littérature et l'expérience esthétique.

BIBLIOGRAPHIE

- LACARRA M. J., 1985, “Amor, música y melancolía en el libro de Apolonio”, *Actas del I congreso de la asociación hispánica de literatura medieval*, Santiago de Compostela, p. 369-379.
- LARRUE J. M., « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialité*, n°12, p. 101-117.
- MULLER J. E., « Intermédialité et littérature francophone camerounaise », Introduction à Robert Fotsing Mangoua, (éd.), *Ecriture camerounaise francophone et intermédialité*, Yaoundé Ifrikiya, p. 7-18.
- MULLER J. E., 2000, « L’intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l’exemple de la vision de la télévision », *Cinéma*, 10, (2-3), p.105-134.
- MULLER J. E., 2006, « Vers l’intermédialité. Histoire, positions et options d’un axe de pertinences », *MédiaMorphoses*, n°16, p. 99-110.
- NGUETSE P. K., 2015, « Ecrire le jazz, écrire en jazz : une analyse médiolittéraire de comment faire l’amour avec une nègre sans se fatiguer de Dany Laferrière et de Cherokee de Jean Echenoz », *Littérature médiagénique : écriture, musique et arts visuels*, Paris, l’Harmattan, p. 51-66.
- PEREZ M. C., 1988, “La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral”, *Actas del II Simposio Internacional de Semiótica*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicación, p. 515-529.
- ROJAS F. D., 2021, *La Celestina*, Madrid, ed., de Dorothy Sherman Severin, *CATEDRA Letras Hispánicas*.
- TODOROV T., 1987, *La notion de littérature*, Paris, Seuil.