Projet Epopée

Outils comparatistes
pour l'étude de l'épique ancien et moderne

VOLUME 6 - 2020

DES EPOPEES DE LA PREMIERE MODERNITE (1500-1800), DE LA MITTELEUROPA AUX INDES OCCIDENTALES : POUR UN PANORAMA

Sous la direction de Dimitri Garncarzyk

Ce volume est en accès libre et gratuit sur le site L'Ouvroir
de l'UMR 5316 Litt&Arts

Le *Recueil ouvert* est un espace éditorial visant à faire avancer la réflexion comparatiste sur le genre de l'épopée, en constituant au fil du temps un corpus d'études inédites.
Toutes les livraisons seront organisées autour de cinq rubriques fondamentales :

1. Théories générales de l'épopée : travaux récents ou classiques qui invitent à une nouvelle conception du genre.
2. Définition de l'épopée (I) : ses traits et caractéristiques définitoires, que le comparatisme remet en question.
3. Définition de l'épopée (II) : ses marges et ses limites.
4. Thèses et travaux en cours : doctorants et chercheurs sont chaleureusement conviés à présenter leur projet ou leurs premières conclusions
5. État des lieux de la recherche : orientation des recherches actuelles ou classiques dans un pays particulier, mais aussi conseils aux chercheurs qui s'intéressent à l'étude de l'épique dans une région du monde..

Ces cinq rubriques structurent le livre en ligne que le Recueil ouvert a vocation à devenir.

CONDITIONS LÉGALES

Tous les textes et documents disponibles sur le site de L'Ouvroir Litt&Arts, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Commons. Tous les contenus (textes, images, vidéo, audio...) édités par L'Ouvroir Litt&Arts bénéficient d'un référencement par ISSN (ISSN 2496-5731).
L'Ouvroir Litt&Arts s'inscrit dans une politique globale d'open science, qui porte non seulement sur les contenus de la recherche mais également sur les formats dans lesquels ces contenus sont numérisés (CMS opensource: DRUPAL - LODEL / moteur de recherche opensource ElasticSearch) .

CONTACT

Les contributions sont envoyées à florence.goyet@univ-grenoble-alpes.fr. Elles sont soumises au comité scientifique du Recueil Ouvert.
Dans le cadre d'une collaboration avec le CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, Université fédérale de Sergipe, Brésil), la plupart des articles pourront être publiés en traduction portugaise ou anglaise par la revue en ligne Revista Épicas.
Tous les textes et documents disponibles sur le site de L'Ouvroir sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Commons.

DIRECTION DU RECUEIL OUVERT

Delphine Rumeau, Professeure de Littérature Générale et Comparée, Université Grenoble Alpes, UMR 5316 Litt&Arts.

Florence Goyet, Professeure émérite de Littérature Générale et Comparée, Université Grenoble Alpes, UMR 5316 Litt&Arts.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Ursula Baumgardt (INALCO)
Christina Bielinski Ramalho (Universidade Federal de Sergipe)
Dominique Boutet (Paris IV Sorbonne)
Pierre Brunel (Paris IV Sorbonne)
Katia Buffetrille (EPHE)
Danielle Buschinger (Amiens)
Jean Derive (Chambéry)
Bassirou Dieng (Université Cheik Anta Diop, Dakar)
Lilyan Fongang-Kesteloot (IFAN - Dakar)
Roberte Hamayon (EPHE, Mondes sibériens)
Jean-Luc Lambert (EPHE, Mondes sibériens)
Françoise Létoublon (Université Grenoble Alpes)
Jean-Pierre Martin (Arras)
Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza)
Jan-Dirk Müller (Ludwig-Maximilians-Universität, Munich)
Saulo Neiva (Clermont II)
Yuichi Otsu (Waseda)
Jean-Marcel Paquette (Laval et Université Chulalongkorn, Bangkok)
Christiane Seydou (CNRS)
Pierre-François Souyri (Genève)
François Suard (Paris X Nanterre)
Anazildo Vasconcelos da Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Hiroaki Yamashita (Nagoya)

Projet Epopée

Outils comparatistes
pour l'étude de l'épique ancien et moderne

Projet Épopée - Direction Florence Goyet et Delphine Rumeau (Université Grenoble Alpes)

Recueil ouvert du Projet Épopée, volume 6 (2020)

Des épopées de la première modernité (1500-1800), de la Mitteleuropa aux Indes occidentales : pour un panorama

sous la direction de Dimitri Garncarzyk (Université de Perpignan)

La première modernité (*early modern period*) couvre trois siècles de culture occidentale, de la révolution technologique et épistémique de la Renaissance à la révolution politique et industrielle qui clôt l'âge des Lumières. Marquée par la continuité de la culture humanistique et par une profonde réflexivité littéraire, elle est souvent considérée comme une période en demi-teinte de l'histoire du genre : à côté de quelques chefs-d'œuvre marquants (*Gerusalemme liberata* du Tasse, *Paradise Lost* de Milton...) s'impose le double constat d'échecs plus ou moins retentissants de l'épopée sérieuse – la France de Ronsard à Voltaire servant de cas d'école, et de succès de formes "dégradées" du genre : burlesque, héroïcomique – Scarron, Butler, Boileau, Pope...

Cette vision cependant ne laisse guère de place qu'à l'Europe occidentale. Ce dossier au contraire élargit la perspective pour englober le monde hispano-lusophone d'une part, de la péninsule ibérique à l'Amérique latine, et l'Europe médiane d'autre part, de la Pologne aux Balkans. Surgit alors un tableau bien différent, où l'épopée révèle la vivacité et l'inventivité du genre épique dans ce qu'il faut plutôt appeler les premières modernités occidentales, où les enjeux politiques, religieux et anthropologiques du genre se maintiennent et se renouvellent, dans le sublime comme dans le burlesque.

Le volume 2021, dirigé par Philippe Haugeard, portera sur "L'Intelligence dans l'épopée médiévale européenne".

.

Sommaire

Des épopées de la première modernité (1500-1800), de la Mitteleuropa aux Indes occidentales : pour un panorama : Introduction / with english translation, **Dimitri Garncarzyk**

SECTION 2 : **Définition de l'épopée : traits et caractéristiques définitoires**

- History, Politics and Wars in Croatian Sixteenth- and Seventeenth-Century Epic : An Overview, **Davor Dukić**

- The Allegorical Epic Poem The Battle of the Dragon with the Eagles, **Dragana Grbić**

- Sur les transformations de la tradition épique au siècle des Lumières en Pologne, **Roman Dąbrowski**

- Luís de Camões' *Os Lusiadas* in uncharted waters, **Hélio J. S. Alves**

- Origines d'une étiologie cubaine dans Espejo de paciencia (1608) de Silvestre de Balboa, **Raúl Marrero-Fente**

- L'épopée écrite par des femmes de la péninsule ibérique : Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) et Soror Maria de Mesquita Pimental (1581-1661), **Fabio Mario da Silva**

SECTION 5 : **État des lieux de la recherche**

Rubrique "Panorama de la critique brésilienne" -

- *Os timbiras* : un projet à contretemps, **Roberto Acízelo** -

- Force épique et sens tragique dans *Grande Sertão : Vereda*, **Danielle Corpas** -

- Une nation se fait avec de la littérature, **Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa**

- *Canto general* et *South America Mi Hija* : regard sur "Alturas de Macchu Picchu", **Gisela Reis de Gois et Éverton de Jesus Santos**

Rubrique "État des lieux de la recherche dans le monde"

- Les études italiennes sur les épopées romanes médiévales à travers les conférences de la Société Rencesvals (premier volet), **Giulio Martire**

Volume 2020. Des épopées de la première modernité (1500-1800), de la Mitteleuropa aux Indes occidentales : pour un panorama

Sous la direction de Dimitri Garncarzyk

La première modernité (*early modern period*) couvre trois siècles de culture occidentale, de la révolution technologique et épistémique de la Renaissance à la révolution politique et industrielle qui clôt l'âge des Lumières. Marquée par la continuité de la culture humanistique et par une profonde réflexivité littéraire, elle est souvent considérée comme une période en demi-teinte de l'histoire du genre : à côté de quelques chefs-d'œuvre marquants (*Gerusalemme liberata* du Tasse, *Paradise Lost* de Milton…) s'impose le double constat d'échecs plus ou moins retentissants de l'épopée sérieuse – la France de Ronsard à Voltaire servant de cas d'école, et de succès de formes "dégradées" du genre : burlesque, héroïcomique – Scarron, Butler, Boileau, Pope…

Cette vision cependant ne laisse guère de place qu'à l'Europe occidentale. Ce dossier au contraire élargit la perspective pour englober le monde hispano-lusophone d'une part, de la péninsule ibérique à l'Amérique latine, et l'Europe médiane d'autre part, de la Pologne aux Balkans. Surgit alors un tableau bien différent, où l'épopée révèle la vivacité et l'inventivité du genre épique dans ce qu'il faut plutôt appeler les premières modernités occidentales, où les enjeux politiques, religieux et anthropologiques du genre se maintiennent et se renouvellent, dans le sublime comme dans le burlesque.

- **Dimitri Garncarzyk**
  Introduction. Des épopées de la première modernité (1500-1800), de la Mitteleuropa aux Indes occidentales : pour un panorama / *with english translation* (2020)
- **Davor Dukić**
  History, Politics and Wars in Croatian Sixteenth- and Seventeenth-Century Epic : An Overview
- **Dragana Grbić**
  The Allegorical Epic Poem *The Battle of the Dragon with the Eagles*
- **Roman Dąbrowski**
  Sur les transformations de la tradition épique au siècle des Lumières en Pologne
- **Hélio J. S. Alves**
  Luís de Camões' *Os Lusiadas* in uncharted waters
- **Raúl Marrero-Fente**
  Origines d'une étiologie cubaine dans *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa
- **Fabio Mario da Silva**
  L'épopée écrite par des femmes de la péninsule ibérique : Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) et Soror Maria de Mesquita Pimental (1581-1661)
- **Roberto Acízelo**
  Os timbiras : un projet à contretemps
- **Danielle Corpas**
  Force épique et sens tragique dans *Grande Sertão : Vereda*
- **Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa**
  Une nation se fait avec de la littérature
- **Gisela Reis de Gois et Éverton de Jesus Santos**
  Canto general et *South America Mi Hija* : regard sur "Alturas de Macchu Picchu"
- **Giulio Martire**
  Les études italiennes sur les épopées romanes médiévales à travers les conférences de la Société Rencesvals (1/2)

Introduction. Des épopées de la première modernité (1500-1800), de la Mitteleuropa aux Indes occidentales : pour un panorama */ with english translation* (2020)

Dimitri Garncarzyk

Texte intégral

English translation below

I. Premières modernités épiques : esquisse d'un panorama

Des sorciers maléfiques, des plantes exotiques, Apollon et la Vierge Marie présidant ensemble à l'inspiration poétique, un dragon féroce aux prises avec des aigles bicéphales, un capitaine de navire transformé en géant surgissant des eaux pour apostropher des navigateurs — et toujours des intrigues, des batailles et des miracles : le genre épique est, dans la première modernité, à la fois vivant et inventif. Loin de péricliter avec la généralisation de l'imprimerie et l'émergence des savoirs modernes, le récit versifié d'événements militaires et d'enjeux théologico-politiques perdure et fleurit, s'emparant de l'actualité comme revisitant les récits fondateurs, en ajoutant au passage les progrès techniques et les découvertes nouvelles aux ressources traditionnelles de l'imaginaire poétique.

Cette vivacité et cette fécondité peinent encore parfois à être reconnues. Il faut dire que la première modernité vient, dans l'historiographie littéraire et culturelle, entre deux grands temps épiques, le Moyen Âge et le Romantisme. La critique comme l'imaginaire littéraires associent aisément le Moyen Âge à l'oralité (celle des troubadours ou des jongleurs) ou, du moins, à sa figuration (celle du conteur des grands romans du Graal *e.g.*). La chanson de geste fournit en Occident le paradigme post-antique de l'épopée — bref, le temps des chevaliers est indubitablement (et spontanément) *épique*. À l'autre bout de la chronologie, le romantisme est associé dans toute l'Europe (et particulièrement en Europe centrale) aux grands élans culturels et patriotiques nourris d'idéalisme (c'est la naissance des grands récits nationaux, qui auront leurs romans et leurs épopées), et à un intérêt renouvelé pour les traditions orales (à travers l'exploration anthropologique et la réinvention littéraire du *folklore*). Le *Pan Tadeusz* d'Adam Mickiewicz ou, dans un registre universaliste, *La Légende des Siècles* de Victor Hugo sortiront de la première tendance, et les grandes compilations du *Kalevala* et du *Kalevipoeg*, pour ne citer qu'eux, de la seconde.

Entre les cycles épiques médiévaux et les monuments romantiques, la première modernité fait parfois figure de parent pauvre. Le cas de la France moderne, de la *Franciade* de Ronsard à la *Henriade* de Voltaire en passant par l'échec retentissant de la *Pucelle* de Jean Chapelain, est à cet égard un exemple bien fréquenté d'échec épique. De même on se souvient peu de Goethe poète épique et de la synthèse d'épopée, d'idéologie bourgeoise et de *Weimarer Klassik* que constitue *Hermann und Dorothea*, composée dans les dernières années du 18e siècle. Surnagent parfois des épopées sacrées (*Paradise Lost* de John Milton, *Der Messias* de Klopstock) dont les lecteurs du XXIe siècle remarquent, avant tout, la très grande difficulté d'accès. Trop crispée sur le modèle antique et l'enjeu de métier que représenterait une réussite dans le genre suprême (l'épopée ayant, dans la Renaissance humaniste, supplanté la tragédie au pinacle des hiérarchies génériques), l'épopée ne survivrait finalement

que dans les formes dégradées du burlesque et de l'héroïcomique qui connaissent, avec Paul Scarron, Samuel Butler, Nicolas Boileau-Despréaux ou Ignacy Krasicki, les meilleurs succès du genre dans la période.

Et pourtant, l'épopée est, dans la première modernité, bien vivante. Loin d'être imitation servile de l'antique, elle s'alimente et se renouvelle aux sources modernes, et surtout, elle est (caractéristique anthropologique essentielle du genre) en prise directe sur l'actualité de celles et ceux qui l'écrivent et la lisent. Ainsi, le dossier principal de cette livraison du *Recueil ouvert* entend-elle esquisser le début d'un panorama de la littérature épique de la Renaissance aux premières années du XIXe siècle, dans la tradition occidentale — laquelle s'étend, à travers la littérature coloniale, à la fois vers l'Extrême-Occident (en l'occurrence Cuba avec Silvestre de Balboa) et l'Extrême-Orient (avec les *Lusiades* de Camões).

Pour aider le public francophone à se faire une idée de cette vivacité et de ses enjeux, nous avons opté dans ce dossier pour un détour par des corpus moins fréquentés par les études comparatistes, mais où l'épopée vit et se réinvente. Il est ainsi constitué autour de deux ensembles : d'une part, des articles rédigés par des spécialistes des littératures slaves de l'Europe médiane et balkanique (Roman Dąbrowski, Davor Dukić et Dragana Grbić) ; d'autre part, des articles traduits du portugais du Brésil issus de la collaboration du Projet Épopée avec la *Revista Épicas*, portant sur les domaines lusitain et latino-américain (Fabio Mario da Silva et Raúl Marrero-Fente). À la charnière de ces deux ensembles, l'étude d'Hélio Alves jette un éclairage nouveau sur un texte souvent considéré comme le "premier" texte épique de la première modernité, *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões. Les *Lusiades sont en tout cas* le premier par ordre de composition à avoir, d'une part, intégré le canon occidental et, d'autre part, eu une réception qui informa la première modernité épique à l'échelle internationale, ne serait-ce qu'en fournissant un modèle à la *Gerusalemme liberata* du Tasse.

De l'Est de l'Europe…

Le dossier est ainsi consacré à des aspects moins connus en France de la littérature épique d'Europe médiane à l'époque moderne. L'article de Davor Dukić propose un panorama détaillé de la littérature épique croate des 16e et 17e siècles au croisement d'enjeux multiples : idéologiques (opposition des peuples chrétiens à l'Empire ottoman), politiques (luttes de pouvoir et d'influence entre la République de Venise et le Saint-Empire), dialectales (la littérature épique s'écrivant dans les différentes variantes du croate, štokavien ou čakavien).

Toujours dans l'aire balkanique, Dragana Grbić livre une étude sur le premier poème épique de tradition littéraire écrit dans la langue vernaculaire serbe, *Boz zmaja sa orlovi* de Jovan Rajić (1791) : alors qu'en Croatie, comme le montre bien D. Dukić, de grands centres de culture humaniste comme Dubrovnik ont réalisé depuis longtemps la défense et illustration du vernaculaire (le štokavien de Dubrovnik étant la principale langue de prestige de la Croatie), le serbe accède tout juste au statut de langue littéraire dans les dernières décennies du 18e siècle. L'épopée de Rajić combine l'allégorie renaissante (le dragon ottoman contre les aigles chrétiennes), le burlesque (dans la présentation du prophète Mahomet, allié supérieur du camp turc) et le registre héroïque le plus sérieux (dans le traitement des sièges et des assauts des chants II, III et IV).

En remontant vers le nord, Roman Dąbrowski décrit l'évolution de l'épopée polonaise dans la littérature des Lumières, des années 1770 avec les poèmes d'Ignacy Krasicki aux premières décennies du 19e siècle (rappelant, s'il en était besoin, que la périodisation en contexte comparatiste est un exercice de souplesse intellectuelle). L'inventivité épique y combine la réflexion néoclassique et le fond mythologique hérité de l'Antiquité avec des thèmes nationaux, qu'ils concernent un microcosme (la vie des moines et leur place dans la société, traitées par Krasicki sur un mode héroïcomique inspiré du *Lutrin*) ou les grands engagements militaires des siècles passés (la bataille de Chocim contre les Turcs pour Krasicki encore, ou la

Grande Guerre du Nord contre Charles XII de Suède).

Ces trois études font apparaître, au-delà de différences aussi évidentes qu'inévitables, une continuité et une cohérence dans le développement de l'épopée savante en Mitteleuropa. Le fonds classique issu de l'humanisme est, comme partout en Europe, un matériau disponible commun à tous nos poètes. Les formes métriques et strophiques s'échangent : si les latinistes ou les francophones sont habitués au discours continu des hexamètres dactyliques ou des alexandrins en rime plate, le modèle stophique s'impose largement dans l'épopée médio-européenne. L'*ottava rima* imitée du Tasse triomphe dans la poésie classique polonaise ; octaves et quatrains dominent l'épopée baroque croate, quand le *trzynastozgłoskowiec* (le tridécasyllabe ou alexandrin polonais) devient chez Jovan Rajić une sorte de distique épique dont le balancement rythme l'épopée burlesque d'une façon inégale qui n'est pas sans évoquer la diction élégiaque des anciens. Le genre épique, par son prestige, joue aussi le rôle de défense et illustration des langues slaves : c'est particulièrement sensible dans le domaine croate, où la concurrence entre le štokavien de Dubrovnik et le čakavien s'exprime par une concurrence épique, ou par l'intérêt que portent au genre les membres du cercle d'Ozalj ; Jovan Rajić, quant à lui, donne à la langue vernaculaire des Serbes ses lettres de noblesse. En Pologne, le caractère littéraire de la langue est déjà, au 18e siècle, richement affirmé ; l'innovation des poètes de l'époque stanislavienne et du premier 19e siècle vaut surtout comme réforme stylistique, la fluidité classique se substituant aux circonlocutions baroques teintées de macaronisme.

La persistance en Europe médiane et balkanique de traditions épiques orales est visible dans le développement de l'épopée savante moderne. Nikola Zrinski en subit l'influence en traduisant du hongrois *Le Siège de Szigét*, et Jovan Rajić emprunte au formulaire des *guslari*[1] certaines tournures de son poème, première épopée savante serbe. L'influence de l'oralité épique sur la *Wojna chocimska* de Krasicki fait, quant à elle, un détour par la poésie ossianique, construisant à travers l'imprimé le rêve d'une parole épique retrouvée (qui hantera les Romantiques).

Idéologiquement, les préoccupations régionales et nationales se doublent d'enjeux théologico-politiques supra-nationaux, ancrés dans la rhétorique *contra Turcos* et l'idéologie militante qui investit les peuples de l'*antemurale Christianitatis* d'une mission sacrée de défense de l'Occident. Ce fonds idéologique nourrit un imaginaire obsidional qui domine largement dans les Balkans (qu'il s'agisse du siège de Szigetvár traité en hongrois et en croate par les frères Zrinski ou de ceux de Bender et de Belgrade chez Jovan Rajić), et opère une jonction actualisante avec l'inspiration homérique et l'*Iliade*, poème du siège par excellence, familier à tous les auteurs humanistes traités par nos contributeurs.

…aux Indes occidentales

À l'imaginaire du siège, les épopées de l'Ouest de l'Europe préfèrent celui de la conquête. Hélio Alves fait dans son étude, avec concision et fermeté, le point sur un certain nombre d'enjeux de lecture de *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, poème épique séminal de la Renaissance et de l'expansion coloniale vers les Indes orientales : la figure du poète épique, ses liens avec le pouvoir, la représentation de personnages vivants ou appartenant à un passé immédiat, pour terminer sur la conjonction (la concurrence) systématique et problématique, dans l'épopée, de l'entreprise esthétique avec le projet idéologique. Le jugement que le poète irlandais Seamus Heaney portait sur le chant VI de l'*Énéide* et sa catabase — "*the best of books and the worst of books*", le plus sublime au plan esthétique et le plus servile au plan politique, pourrait *mutatis mutandis* s'appliquer à l'œuvre de Camões : sublime d'invention, mais composé dans une certaine urgence politique et marqué par une xénophobie qu'on ne peut plus lire sans sourciller.

Du côté des Indes occidentales, Raúl Marrero-Fente présente dans son étude, fondée sur des microlectures très fines, l'intégration de la flore du Nouveau Monde à l'imaginaire épique dans la première épopée cubaine, *Espejo de paciencia* (1608) de

Silvestre de Balboa. L'exotisme de la végétation luxuriante de Cuba s'intègre à la tradition épique occidentale autant qu'elle l'altère : les dispositifs fictionnels néoclassiques de la *cornucopia* et du *locus amœnus* luxuriant peuplé de silènes fournissent l'occasion d'une description naturaliste bien informée qui, en retour, leur donne une actualité nouvelle. Le merveilleux mythologique (toujours présent dans le contexte des expéditions chrétiennes outre-Atlantique) se double ainsi d'une merveille botanique qui enchante le poème dans sa fiction (elle fournit un cadre inédit à l'action épique) et dans sa diction (le poète emploie une terminologie indigène pour désigner les plantes et fruits américains). La langue des dieux, véhicule traditionnel de l'*admiratio* épique, est relayée ici par la langue de l'Autre.

Enfin, Fabio Mario da Silva propose une étude sur des poétesses épiques de la première modernité portugaise : Maria de Mesquita Pimentel, autrice d'une épopée sacrée en portugais consacrée à l'enfance du Christ, et Bernarda Ferreira de Lacerda, autrice d'une épopée en castillan (inachevée) sur la conquête mauresque de la péninsule ibérique et la Reconquista. Ces deux poétesses épiques du XVIIe siècle ibérique, si elles ont intégré la domination masculine qui préside à la culture européenne en général et au genre épique en particulier, s'emparent néanmoins de sujets sérieux, qu'il s'agisse du passé militaire ou de l'histoire sainte, et adoptent pour ce faire différentes stratégies, comme le patronage marial — qui ancre leur écriture dans une religiosité conçue comme une vertu éminemment féminine, mais insiste aussi sur la dimension féminine du christianisme. L'écriture féminine a ainsi toute sa place tant dans la grande chaîne des épopées sacrées de la première modernité, de la *Sepmaine* de Du Bartas à *Der Messias* de Klopstock, en passant par *Paradise Lost* de Milton, qui s'enrichit ainsi du poème de Soror Maria de Mesquita Pimentel, que dans le très vaste corpus des épopées fondatrices à thème théologico-politique dans lequel s'inscrit le poème de Bernarda Ferreira de Lacerda.

II. Éléments de synthèse

Ces études font apparaître un certain nombre de traits et de problématiques transversales de l'épopée à l'époque moderne. En voici un premier inventaire.

Questions de définition

L'une des questions les plus récurrentes sur l'épopée à l'époque moderne est celle de sa *définition* : qu'est-ce, au juste, qu'une épopée ? Et les textes présentés comme tels méritent-ils seulement cet intitulé générique ? Questions crispantes que les poétiques de la première modernité, de Scaliger à Dmochowski en passant évidemment par Boileau, tentent de résoudre en théorie — l'auteur de l'*Art poétique* polonais finissant par avouer à demi-mot l'échec national dans le genre, et terminant la section sur l'épopée par un véritable appel à poèmes : la Pologne est toujours en manque d'une *vraie* épopée. Des lectures inspirées par les théoriciens du roman (comme le jeune Lukács) ont pu voir dans cette instabilité générique la marque d'un passage de témoin de l'épopée au roman (éminemment revendiqué au 18e siècle par Henry Fielding), lequel serait le genre *moderne* par excellence. De fait, la dimension romanesque introduite par les intrigues sentimentales dans l'épopée sur le modèle du Tasse (auteur aussi de l'*Aminta*, roman pastoral) rapproche l'épopée du roman et peut être, chez les imitateurs de ce poète, un facteur de déséquilibre dans l'économie narrative du poème (D. Dukić en relève un certain nombre d'exemples dans les épopées croates). Mais ne perdons pas de vue non plus que cette dimension "romanesque" remonte à l'*Énéide* et aux amours de Didon et d'Énée — et que, de même, les personnages d'enchanteresse (comme Circé ou Calypso) ou de vierge guerrière (comme Camille) ont leurs modèles chez Homère et Virgile autant que chez l'Arioste (dont l'*Orlando furioso* est notoirement difficile à classer entre l'épopée et le roman en vers). En définitive, comme Hélio Alves le montre bien, la définition du genre est peut-être davantage anthropologique que théorique : il s'agit qu'un texte *fasse*, dans le moment où il est composé, ce que l'on attend de lui (et que l'on attend de l'épopée). Les *Lusiades* de Camões sont en cela un texte *efficace*, comme le sont nombre des épopées croates étudiées par Davor Dukić ou l'épopée serbe étudiée par Dragana Grbić. Est épopée

le poème qui fonctionne dans un dispositif épique.

Travail épique et “reportage”

En quoi consisterait un tel dispositif ? L’un des traits les plus marquants de l’épopée moderne est qu’elle intègre une fonction référentielle qui domine un nombre très important de textes : l’épopée est, fréquemment, un *reportage poétique*. En Croatie, comme le note D. Dukić, elle peut être la principale source d’information sur l’actualité militaire et politique (relayant ainsi, à l’écrit, une fonction possible du chant épique oral). Il en va de même pour l’épopée de Rajić étudiée par D. Grbić, mais aussi pour l’épopée du Nouveau Monde de Silvestre de Balboa, dont Raúl Marrero-Fente souligne la précision informative, puisée dans des sources viatiques et naturalistes. Cette fonction référentielle affecte jusqu’à la disposition typographique de l’épopée, qui s’assortit de notes historiques (pratique présente déjà chez Voltaire et qu’on retrouve chez Rajić ou dans la *Pułtawa* de Muśnicki par exemple) : le texte poétique se double ainsi d’un sous-texte référentiel qui *autorise* la fiction — dans le double sens qu’il atteste la valeur factuelle du poème, et qu’il libère ainsi la fiction (et la diction) poétique des exigences de la stricte référentialité. D’autres épopées (notamment en Pologne, comme le montre R. Dąbrowski) s’intéressent à des événements d’un passé militaire relativement récent (plus ou moins un siècle) : moins que réactiver un passé lointain, ces poèmes configurent un passé immédiat dont la mémoire est encore vive. Un passé lointain, historique ou mythique, est enfin toujours présent dans de nombreuses épopées de fondation : *Wojna chocimska* de Krasicki et la *Jagiellonida* de Tomaszewski (R. Dąbrowski) traitent des événements datant du Moyen Âge ou du début du 17e siècle, mais qui cristallisent, pendant et après les Partages de la Pologne, l’idéologie nobiliaire qui est alors au cœur de l’identité nationale polonaise. L’épopée sacrée de Soror Maria de Mesquita Pimentel est celle qui remonte le plus loin (aux anges rebelles), et peut-être la plus éloignée de l’actualité immédiate (en faisant abstraction de l’importance du sentiment religieux à l’âge baroque) ; mais le traitement des affrontements hispano-mauresques dans celle Bernarda Ferreira de Lacerda est aussi le moyen d’insister, comme le souligne F. Maria da Silva, sur la solidarité hispano-portugaise. Le “travail épique” (pour reprendre le concept proposé par Fl. Goyet) n’est ainsi absolument pas étranger à l’épopée moderne.

Questions de temporalité

Cette proximité de certains poèmes avec les événements quasi-immédiats qu’ils dépeignent induit une forme d’urgence épique, perceptible dans la rapidité de composition de Jovan Rajić ou de certains poètes croates. L’exemple le plus frappant reste cependant le plus ancien du dossier : celui de Camões, sur lequel pesait des exigences de publication dont Hélio Alves étudie l’impact sur la facture du poème. Si elle est une tendance réelle, cette urgence n’est évidemment pas un trait constant — et l’écriture épique féminine décrite par Fabio Mario da Silva, notamment, semble se développer dans un (relatif) *otium studiosum*, conséquence directe de la condition des femmes dans la première modernité (sans oublier le fait que Maria de Mesquita Pimentel vit au couvent).

Questions d’intertextualité

Qu’elles émergent de l’*otium* ou de l’urgence poétique, les épopées modernes ont toutes en commun une intertextualité évidente et revendiquée avec le canon antique (Homère et Virgile) et la Fable (la mythologie classique). Cette intertextualité domine parfois le genre à tel point que certains critiques (comme Alexander Pope, sous le déguisement de Scriblerus) ont pu dénoncer l’entreprise épique moderne comme un jeu de réécriture un peu servile. L’émulation des grands modèles antiques prendrait dans la première modernité une dimension au mieux ludique, au pire “mécanique”, qui ressortirait davantage à un plaisir (qui pourrait être post-moderne s’il n’était, en fait, juste moderne) de l’intertextualité et du jeu citationnel. Dans notre dossier, les poèmes polonais sont sans doute ceux où le jeu citationnel est le plus évident et le plus revendiqué. Dans la *Monachomachia*, le traitement héroïcomique de *topoï* homériques est ouvertement parodique ; mais c’est aussi le

cas dans l'épopée sérieuse qu'est *Wojna chocimska*, où l'imitation revendiquée des modèles anciens dans la poétisation de l'histoire nationale équivaut selon R. Dąbrowski à une mise à distance, à une forme de déréalisation du matériau historique premier. Il ne faudrait cependant pas considérer trop vite les grands modèles comme une ornière, et certains s'en affranchissent très bien : témoin le poète croate Dživo Gundulić, qui, parti pour traduire la *Gerusalemme liberata*, préfère finalement écrire sa grande épopée, *Osman*, à partir d'événements immédiatement contemporains (la bataille de Khotyn et le coup d'état contre Osman II), l'urgence épique se substituant à la reconduction de la tradition épique classique et humanistique. Et par ailleurs, le recours à des formes de burlesque ou d'héroïcomique peut être profondément *sérieux* : c'est le cas notamment dans l'épopée de Rajić, à propos de laquelle D. Grbić montre bien que sa dimension comique n'empêche absolument pas le sérieux des enjeux politiques et de l'entreprise culturelle (le registre sério-comique s'affirmant déjà comme un trait définitoire des littératures de la Mitteleuropa, et faisant écho à certaines analyses de Claudine Nédélec sur la nature proprement *épique* des poèmes burlesques français).

Figures du poète épique

L'intertextualité, dans une époque qui n'est pas soumise au paradigme créatif de l'originalité, n'empêche ainsi pas les poètes épiques d'affirmer des *personæ* littéraires fortes. C'est le cas de Camões, dont H. Alves étudie l'éthos de poète à la lumière des analyses de Robert Durling sur la figure du poète épique à la Renaissance. Si les poétesses épiques portugaises ont intériorisé le modèle patriarcal qui marginalise leur écriture, elles ne diminuent pas pour autant leur mérite poétique mais le revendiquent à juste titre, quoique peut-être d'une manière plus détournée, comme le souligne F. Mario da Silva. Jovan Rajić affirme inventer (ou désirer) les événements qui ne figurent pas dans ses sources, se distanciant ainsi de la figure du chroniqueur (malgré l'exactitude journalistique revendiquée par le péritexte de son épopée). Quant à Krasicki, il ouvre sa *Wojna Chocimska* sans appel à une instance supérieure — qu'elle soit la Muse (Calliope ou, pourquoi pas, Clio), une Muse christianisée à la façon de Milton ("*Sing, Heavenly Muse*"), ou la Vérité voltairienne sous le patronage de laquelle était placé le récit de la *Henriade*. R. Dąbrowski voit dans cette absence de référence aux figures de l'inspiration, ce *vide* intertextuel au seuil du poème, une revendication implicite de la maîtrise totale du poète sur sa matière.

Dysfonctionnements mythologiques

L'absence d'invocation à l'ouverture d'un poème consacré à une bataille au fort enjeu religieux signale, aussi, l'une des principales difficultés de l'épopée moderne et la source de ses principaux dysfonctionnements : la mise en place d'un merveilleux cohérent — d'un plan divin et allégorique qui puisse, comme le souhaitait Voltaire dans le paratexte de la *Henriade*, constituer un "*système* du merveilleux". H. Alves voit dans l'étrange économie des entités mythologiques dans *Les Lusiades* (leurs apparitions et disparition, leurs revirements arbitraires qui en font, assez littéralement, des *dei ex machina*) l'un des principaux problèmes dans la facture du poème. La question de la cohérence fictive et de l'acceptabilité doctrinale des êtres de la Fable varie grandement selon les contextes : tous les traits de l'Arcadie (silènes et nymphes compris) sont convoqués dans la luxuriante Cuba de Silvestre de Balboa, dans un jeu d'échanges dont on a parlé plus haut ; et les poétesses portugaises étudiées par F. Mario da Silva n'ont guère de réticences à convoquer les figures néoclassiques de l'inspiration comme Apollon aux côtés de la Vierge. (Au demeurant, Milton lui-même participera de ce mouvement, avec la "*heavenly Muse*" de son ouverture comme dans la description de l'Eden, peuplé chez lui aussi de satyres gambadants).

Un autre mode d'approche est l'allégorie populaire en forme de devinette dans le baroque tardif de Jovan Rajić : le dragon représentant le Sultan, et les aigles bicéphales qu'il affronte les empires chrétiens de Joseph et Catherine. Cette

complexité (le plan merveilleux est-il une illustration ou un déterminant de l'action militaire et politique ? est-il pure figure ou doit-il, comme chez le Tasse, avoir une substance théologique ?) conduit D. Dukić à aborder l'épopée croate par le prisme de sa *laïcisation* : la machine merveilleuse peut ainsi y être extrêmement présente (comme chez les frères Zrinski), comme l'action humaine peut être radicalement détachée du surnaturel, dans une affirmation de l'autonomie du politique vis-à-vis de forces supérieures réelles ou supposées (chez Dživo Gundulić *e.g.*).

Idéologie et équité poétique

Une grande partie du travail philologique qui incombe aux épicistes spécialistes de la première modernité est de reconstituer des contextes locaux, parfois très éphémères (notamment dans le cas des épopées d'actualité qui abondent dans la période), dont les enjeux ont perdu toute urgence et toute importance depuis des siècles : allégeance à tel ou tel prince, satire de tel ministre ou capitaine, etc. L'approche de ces épopées, effectivement, peut difficilement se passer de l'érudition dont font preuve tous nos contributeurs — dont les plus historiens parmi nos poètes ont anticipé le travail en écrivant eux-mêmes (une partie de) leurs notes de bas de page. Mais c'est précisement en quoi consiste l'entreprise épique : à injecter dans l'histoire un sublime poétique qui permette la survie des événements dans la littérature quand ils auront depuis longtemps disparu des mémoires vivantes. Les dysfonctionnements mythologiques ou politiques de nos textes viennent, en grande partie, de cette difficile conjonction du poétique et de l'idéologique (sur laquelle H. Alves conclut son étude des *Lusiades*) — et certains aspects de cette conjonction ne sauraient séduire les citoyen·nes du monde postmoderne (comme la xénophobie patente de certains passages des *Lusiades*). L'épopée moderne représente aussi, cependant, des attitudes idéologiques plus nobles, comme l'*équité poétique* modelée sur l'admiration homérique pour des Troyens comme Hector, que l'on trouve chez Dona Bernarda de Lacerda ou Barne Karnarutić. Même Jovan Rajić, dans un traitement poétique de l'actualité militaire et politique qui fait une très large part à la dérision caricaturale de l'ennemi avec toutes les ressources du bouffon, du grotesque et de burlesque, exprime une compassion (certes passagère) pour les civils ottomans expulsés de Belgrade.

Conclusion. L'épopée, ou les enchantements modernes du monde

L'épopée est donc bien vivante dans la première modernité ; elle s'y réinvente au sein de traditions multiples (savantes et orales, lettrées et populaires). Cette inventivité déployée par les poétesses et poètes épiques des années 1500-1800 a, au-delà des différences historiques, régionales et linguistiques, une ambition commune : celle non pas de *réenchanter le monde* (car l'enchantement n'a, au seuil de la modernité, pas vraiment disparu), mais plutôt de le *perpétuer*. Que ce soit par les richesses livresques de la mythologie qu'il faut faire cohabiter avec le dogme révélé, ou par un herbier inconnu qui vient donner aux silènes et aux nymphes un charme nouveau ; par le plaisir de la devinette ou celui de la citation érudite, par la réécriture amusée ou l'affirmation de son pouvoir d'invention : l'épopée moderne, quelque référentielle qu'elle se veuille (si elle doit, parfois et à certains endroits, jouer le rôle de gazette poétique), apporte aux événements du passé comme du présent quelque chose *en plus* : de la poésie, tout simplement. Le sublime et le sourire des poètes·ses épiques de la première modernité accompagnent la conquête et la résistance, les litchis et le sang, l'amour et la haine ; ils posent, entre un passé perdu et un présent confus, une lentille d'intelligibilité dont la première ressource est l'imagination du lecteur, invité à apprécier la métaphore et l'invention qui lui rendent plus clair, plus proche ou plus acceptable les objets du texte. Désenchantée, la première modernité ? Pas, en tous cas, pour celles et ceux qui y écrivaient — et y lisaient — des poèmes épiques.

III. Le Recueil Ouvert évolue

Les lectrices et lecteurs familiers du *Recueil ouvert* remarqueront dans cette livraison quelques changements éditoriaux. Comme à l'accoutumée, cette livraison du

Recueil est structurée en sections, le dossier qui vient d'être présenté relevant de la section.html 2 (L'épopée, problèmes de définition I - Traits et caractéristiques). Les nouveautés concernent la section 4 (État des lieux de la recherche), qui s'enrichit aujourd'hui d'un grand article, et comptera dorénavant une nouvelle rubrique, intitulée "Panorama de la critique brésilienne".

Possibilité de publier dans le Recueil ouvert des articles en anglais

Pour la première fois, le *Recueil ouvert* accueille des articles en anglais, se donnant ainsi la possibilité d'accueillir dans ses pages les travaux de spécialistes de domaines moins fréquentés par la bibliographie et les lecteurs francophones, comme on s'en apercevra ici avec le domaine balkanique. Cette innovation devrait permettre de continuer à élargir le champ des contributeurs et des domaines couverts par le *Recueil* dans sa cartographie du monde épique.

Naissance d'une nouvelle rubrique : "Panorama de la critique brésilienne "

Le *Recueil ouvert* accueillera désormais, dans sa section 4 : "État des lieux de la recherche dans le monde", des articles traduits du portugais et parus dans la *Revista Épicas* animée par nos collègues brésiliens du CIMEEP/UFS. Le CIMEEP traduit de même régulièrement en portugais des articles parus dans le *Recueil ouvert*. Il s'agit ici encore de permettre une meilleure diffusion des travaux sur l'épopée, et d'offrir aux épicistes francophones et lusophones un meilleur accès à des corpus et des travaux qu'ils n'auraient pas forcément l'occasion de fréquenter autrement, renforçant la synergie entre nos deux groupes et revues. Cette rubrique est placée sous la responsabilité de Camille Thermes, doctorante de l'Université Grenoble Alpes, dont les travaux portent notamment sur la littérature lusophone.

Notre but est de mettre rapidement à la disposition du public francophone une série importante d'articles. Nous avons donc choisi de fournir à des collègues lusophones des ébauches de traduction DeepL, qu'ils ont bien voulu commenter afin que nous puissions les retravailler. Nous les en remercions vivement. La direction du *Recueil ouvert* assume cependant seule la responsabilité de ces versions françaises.

Pour ce premier groupe d'articles, nous avons choisi six textes. Deux d'entre eux traitent de la Première Modernité au Brésil, et font donc partie intégrante de la réflexion menée dans notre dossier – ils ont été présentés ci-dessus. Quatre autres articles traitent des relations entre la littérature la brésilienne et l'épique.

Par une étude génétique, Acízelo de Souza examine les choix qui ont amené Gonçalves Dias à choisir la forme épique pour son poème *Os Timbiras*, resté inachevé. "*Os Timbiras*, un projet à contretemps" s'appuie donc sur les données biographiques pour comprendre l'émergence de ce projet épique, mais analyse aussi l'ambiguïté de la réception critique de cet auteur brésilien métis, aux XIXe et XXe siècles.

Dans "Forge épique et sens tragique dans *Grande Sertão, Veredas*", Danielle Corpas montre que les références et la tonalité épique du célèbre roman de Guimarães Rosa (*Diadorim* en français) sont au service d'un sens tragique dans la représentation de la matière brésilienne : la composition permet de faire apparaître l'éternel retour de la violence systémique et le non-dépassement des problèmes de l'expérience.

Teresa Virgínia Ribeiro Barbosa adopte une approche sociolinguistique pour proposer une lecture politique de l'usage des variantes dialectales chez Homère et Guimarães Rosa. "Une Nation se fait avec de la littérature" offre également une audacieuse traduction "métaplasmique" de certains passages de *L'Iliade*.

Dans un approche comparatiste, Éverton de Jesus Santos et Gisela Reis de Gois font dialoguer *South America mi hija* de Sharon Doubiago et "Alturas de Macchu Picchu"

de Pablo Neruda. "*Canto general* et *South america mi hija :* regard sur 'Alturas de Macchu Picchu'" montre alors que si ces textes ont des préoccupations communes, telles la justice poétique et l'identité latino-américaine, l'œuvre de Sharon Doubiago place les femmes au centre de son œuvre, en réaction à l'oubli dont elles font l'objet dans la poésie épique de Neruda.

"État des lieux de la critique dans le monde" : La critique italienne sur la chanson de geste. I/II

Enfin la section IV, consacrée à l'"État des lieux de la recherche dans le monde", s'enrichit d'un grand article de Giulio Martire, de l'Université de Bari, qui livre le premier des deux volets d'une très importante présentation sur la critique italienne concernant la chanson de geste. Pour tâcher de caractériser cette tradition critique très riche, G. Martire a choisi d'analyser ici l'intégralité des contributions italiennes aux travaux de la Société Rencesvals, ce qui donne un tableau précis des intérêts et des avancées qu'on doit à ces chercheurs. Dans notre prochaine livraison, dirigée par Philippe Haugeard, et qui sera consacrée à "L'Intelligence dans la chanson de geste", G. Martire présentera le deuxième volet de son étude, complétant ce tableau par l'analyse plus précise du Congrès fondamental de 2015 et par la présentation des thèses récentes sur le sujet en Italie.

English translation

I. Early modern epics : in search of a global perspective

Malevolent wizards, exotic plants, the Virgin Mary alongside Phoebus as a figure of inspiration, a vicious dragon fighting double-headed eagles, a sea captain changed into a giant rising out of the ocean to warn fellow sailors—and (as was expected) intrigues, battles and prodigies : the epic genre is, during the early modern period, both alive and inventive. The momentous changes of modern times (technical progress like the printing press, the new Baconian and Cartesian thinking) did not put an end to the tradition of writing lengthy, versified military tales with theologico-political stakes. The epic genre endured and flourished, chronicling current events as well as revisiting olden myths, adding the technical innovations and latest discoveries to the customary resources of poetic invention.

The liveliness and inventiveness of early modern epic poetry is still not always fully acknowledged. That may be because the early modern period comes, in literary historiography, between two great epic periods—the Middle Ages, and the Romantic era. On the one hand, literary criticism as well as common historical imagery paint the Middle Ages as a golden age of oral poetry (that of the jongleurs, mediaeval broadcasters of epics) or, at least, of the emulation of orality (as in the parlance of the Arthurian romances) ; the chanson de geste provides the post-Antiquity paradigm of epic poetry of the Western world—in short, the age of chivalry is quite spontaneously *epic*. On the other, Romanticism is associated throughout Europe (even more so in Central and Northern Europe) to various national revivals fuelled by philosophical idealism as well as a renewed interest for oral traditions and folklore. Adam Mickiewicz's *Pan Tadeusz* or Victor Hugo's *La Légende des siècles* are testaments to the first, and the compilations of the *Kalevala* and *Kalevipoeg* of the second ; shorter texts like Byron's *Mazeppa* demonstrate the pervasiveness of the epic register in Romantic poetry.

Squeezed between the mediaeval epic cycles and the romantic epic outbursts, the early modern period may at times come across as dull where it comes to epic poetry. The French epic attempts, from Ronsard's *La Franciade* to Voltaire's *La*

Henriade through the resounding failure of Jean Chapelain's *La Pucelle*, are a literal textbook case of early modern poets vainly trying their strength against the epic genre. A poet as celebrated as Goethe is *not* particularly remembered as an epic poet, and the mix of bourgeois ideals and *Weimarer Klassik* in epic form that is *Hermann und Dorothea* is regularly counted among his duller works. Some sacred epics (Milton's *Paradise Lost*, Klopstock's *Der Messias*) are still celebrated, albeit with caveats regarding the arduousness of their poetic language. Somehow, the early modern period seems too obsessed with the stakes of equalling (or besting) the ancient poets and succeeding in that supreme genre (a status the epic acquired at the expense of tragedy during the Renaissance) to really do either. The epic, it could seem, best survived in degraded forms through the burlesque and mock-heroic genres, to which belong some of the period's best-sellers by Paul Scarron, Samuel Butler, Nicolas Boileau-Despréaux, or Ignacy Krasicki.

And yet the epic was well alive during the early modern period. Far from being slavishly imitative of ancient models, it drew from (and renewed itself at) more modern sources ; it never stopped addressing the immediate circumstances of those who wrote and read it—which is a defining anthropological trait of the genre. This issue's main dossier, therefore, aims to sketch the first outline of a global approach to epic literature from the Renaissance to the early decades of the 19th century in the Western tradition, which reaches, via colonial literature, to the Far East (with Camões' *Os Lusíadas*) as well as far West (namely to Cuba, with Silvestre de Balboa).

To introduce the reader to the vast inventiveness and intricate stakes of early modern epics, the choice has been made to focus on lesser-known domains which are seldom (though unduly) featured in comparative studies on the genre. The first half of the dossier comprises studies by specialists of the Slavic literatures from Central and Southern Europe (Roman Dąbrowski, Davor Dukić and Dragana Grbić) ; the second half includes two articles translated from the Portuguese (Brazil) discussing aspects of Lusitanian and Latin American epic literature (Fabio Mario da Silva and Raúl Marrero-Fente), which previously appeared in *Revista Épicas*, as part of a bilateral translation effort between our two journals. The transition between these two sets rests on Hélio Alves's discussion of Luís Vaz de Camões' *Os Lusíadas*—a poem which, while it may not be the "first" early modern epic, is one the earliest to have joined the Western canon and whose reception had a shaping influence on later epics, if only because it served as the direct model of Tasso's *Gerusalemme liberata*.

From the East of Europe…

The first part of the dossier focuses on lesser-known aspects of early modern Central European literature. Davor Dukić's study offers a detailed overview of Croatian epic poetry through the 16th and 17th centuries, accounting for parameters either ideological (defending Christianity against the Ottomans), political (Croatia being the object of an ongoing strife between the Venetian Republic and the Hapsburg Empire), and even linguistic (epics being written in one of several Croatian dialects).

Still in the Balkans, but a little further East, Dragana Grbić discusses the first Serbian epic poem written in the learned, humanistic tradition, Jovan Rajić's *Boj zmaja sa orlovi* (1791) : while in Croatia lively centres of humanist learning such as Dubrovnik had long established the vernacular language as a literary one (as shown by D. Dukić), the Serbian language was in the later decades of the 18th century only just becoming a literary language. Rajić's epic poem combines Renaissance-style allegory (an Ottoman dragon fighting Christian eagles), the burlesque (in the buffoonish portrayal of Prophet Muhammad as the supernatural ally of the Turks), and an earnest heroic register (in the telling of the military events of cantos II to IV).

Moving North, Roman Dąbrowski describes the evolution of the epic during the Polish Enlightenment, from Ignacy Krasicki's poems in the 1770s to the first decades

of the 19th century (demonstrating, if need be, that periodisation in a comparative setting is an exercise requiring flexibility). Epic inventiveness there mixes neoclassical poetics and ancient mythology with national themes either societal (the lives and roles of monks, treated by Krasicki in mock-heroic form) or military/political (the battle of Chocim against the Turks, the Great Northern War against Sweden…)

These three thorough and far-reaching studies together show, beyond differences as obvious as they were to be expected, a consistency in the development of the literary epic in Mitteleuropa. The tropes and mythology of ancient epics relayed by humanistic culture is, there as all over Europe, readily available material for the poets. Metres and stanzas circulate through the area. While Latin epic was written in iambic hexameters and French epics in double-rhymed alexandrines, Central European poets seem to favour various stanzas : Tasso's *ottava rima* becomes a norm in Krasicki's Polish epics ; quatrains and octaves are the main form of Croatian epic, while the *trzynastozgłoskowiec* (Polish 13-syllable alexandrine) becomes in Jovan Rajić's poem an "epic distich" of sorts, whose unequal rhythm is sometimes used to striking effect. The prestige of the epic genre also serves to ennoble the Slavic vernaculars : in Croatia, Dubrovnik štokavian and čakavian compete for prestige status via epic compositions, and the genre retained the attention of members of the Ozalj circle ; Jovan Rajić demonstrates the literary potential of the vulgar tongue by composing his epic. While no one in the 18th century would have doubted that the Polish language was a literary one, the poets of the Stanislavian and post-Stanislavian era were stylistic reformers who departed from the overly Latin (if not deliberately macaronic) poetic diction of the Sarmatian Baroque to revert to the more fluid style of humanistic poetry.

The enduring oral epic traditions of Central Europe also leave their mark on these epics : Nikola Zrinski was exposed to their influence in his translation of *The Siege of Szigét*, as was Jovan Rajić who borrowed some formulas from the *guslar*[2] repertoire. Epic orality in Krasicki's *Wojna chocimska* is more influenced by Ossian, perpetuating in the culture of print the dream of primitive epic orality that would later haunt the romantics.

Ideologically, regional and national stakes combine with supra-national ones, grounded in *contra Turcos* rhetorics and the militant ideology that conferred on the peoples of the *antemurale Christianitatis* the sacred mission to defend the West. From there stems an obsessive imagery of besiegement, of which the many sieges recounted by our poets (that of Szigétvar for the Zrinski brothers, in Hugarian and Croatian ; those of Bender and Belgrade in Jovan Rajić's poem) are as many particular instances. Homeric inspiration, with the *Iliad* as a paragon of the siege poem, runs through this corpus.

…to the West Indies

In the West, besiegement is less important than colonial conquest. Hélio Alves delivers a concise but firm synthesis on the political, ideological and aesthetic stakes of Luís Vaz de Camões' *Os Lusíadas*, a seminal work of Renaissance epic poetry that launched the poetic treatment of colonial expansion : the figure of the epic poet, his involvement with political power, the representation of living or recently deceased characters, and the concurrence (and competition) between the poem's aesthetic objectives and its political overtones. Seamus Heaney's remark about *Aeneid* VI, that it was "the best of books and the worst of books" (aesthetically sublime, politically subservient), could *mutatis mutandis* be applied to Camões' work : beautifully inventive, but written with political urgency and riddled with a xenophobia that today elicits more that raised eyebrows.

Turning to the West Indies, Raúl Marrero-Fente examines, through thorough close readings, the way in which the flora of the New World was integrated to epic imagery in the first Cuban epic, Silvestre de Balboa's *Espejo de paciencia* (1608). The exoticism and luxuriousness of Cuban plant life inflected the epic *inventio* as much

as it was assimilated into it : the classical *topoi* of the cornucopia and a *locus amoenus* populated by nymphs and satyrs serve as an excuse for a well-informed botanical description which, in turns, reinvigorates these somewhat hackneyed figures. The mythological marvellous (still widely accepted in modern Christian epics) is complemented by botanical marvels which inspire the poem's fiction (by providing a new setting) and diction (as the poet employs native terminology the refer to the new plants). The so-called "language of the Gods", one of the traditional means of achieving epic *admiratio*, is superseded by the language of the Other.

Last but not least, Fabio Mario da Silva studies female epic writing in 17th-century Portugal through the works of Maria de Mesquita Pimentel, who wrote a sacred epic in Portuguese about Jesus Christ's childhood, and Bernarda Ferreira de Lacerda, whose epic in Castillan on the Moorish conquest of Iberia and the subsequent Reconquista remained unfinished. While they are aware that epic poetry is primarily a masculine business, these poetesses treat serious subjects (the military past or sacred history), using several strategies to legitimise their projects, such as claiming Mary's holy patronage for their works, at once emphasising their piety (and eminently female virtue) and stressing the female element at the heart of Christianity. Female writing is therefore an integral part of the history of early modern epic poetry, both in the subgenbre of sacred epic (Maria de Mesquita Pimentel's poem belongs in the same category as Du Bartas' *Sepmaine*, Milton's *Paradise Lost* or Klopstock's *Der Messias*) and the more tradition genre of the foundation epic, with its theologico-political stakes.

Overall remarks

These papers together throw some light on themes, devices and problematics that are recurrent in early modern epic literature. Here is a quick overview.

The Definition Issue

One of the most recurrent questions about the epic during the early modern period is that of its definition : what *is*, exactly, an epic poem ? Do texts that are put forward by their authors as epics only deserve the name ? From Scaliger to Dmochowski through Boileau and many others, early modern poetics are full of attempts to answer this burning question. Dmochowski, author of a Polish *Art of poetry* (*Sztuka rymotwówcza*) eventually concedes that the genre has not yet rally appeared in the national language, and ends his development on the epic with a literal "call for poems" : Poland has would-be epics, and still lacks a *real* one. In the 20th century, analyses inspired mostly by the theorists of the novel (Gyorgy Lukács in particular) saw this generic instability as a sign that the mantle of the epic had been taken up by the novel, which was the *modern* genre *par excellence* (an idea Henry Fielding both theorised and illustrated in his works). And indeed there is something of the romance in the early modern epic : Tasso (who is also the author of a pastoral novel, *Aminta*) introduced romantic plots which have on occasion, at least in the work of his followers, created narrative unbalance and generic confusion (D. Dukić in particular shows this happening in Croatian epics). One should not forget, however, that this "romantic" side of the epic goes back at least to the story of Dido and Aeneas, and that characters such as awfully powerful (and sexually fascinating) enchantresses (like Circe) or warrior maidens (like Camilla) are modelled after Homer and Virgil as much as after Ariosto (whose *Orlando furioso* is itself a case study of generic ambiguity, in constant oscillation between verse romance and romantic epic). At the end of the day, as H. Alves show quite clearly, the definition of the genre may be more of an anthropological than a poetical nature : an epic should first and foremost *do* what is expected of it (and of the genre it belongs to). *Os Lusíadas* is, in that sense, an *effective* text, as are the Croatian and Serbian epics discussed by D. Dukić and D. Grbić. An epic is a poem that works as an epic should.

"Epic work" and reportage

What should, then, an epic do ? One of the defining traits of the early modern epic

as seen in this dossier seems to be an emphatic referential function, at work in a great many texts : the early modern epic is often, as least in part, a *poetic reportage*. In Croatia, it can even be the main source of information regarding current political and military events (D. Dukić), continuing—in an era of the written word—one of the primary functions of oral epic singing. The same is true of Rajić's epic (D. Grbić), but also of the New World epic of Sivestre de Balboa, whose minute depictions draw from reliable sources (R. Marrero-Fente). This referential dimension even influences the typographical disposition of the epic, some poets taking it upon themselves to add historical notes to their verses (something Voltaire did extensively in the *Henriade*, and which is practiced by Rajić and Muśnicki as well) : the poetic text is supplemented by a referential counterpoint whose function is to *authorise* the fiction, in that it both attests of the factuality of the events depicted *and* gives more leeway to the poetical imagination (as accurate, prosaic informations are readily available should the fiction adapt, omit or distort them in any measure). Other epics (notably in Poland, as shown by R. Dąbrowski) are concerned with the recent military past (going more or less a century back from their time of composition) : their function is then to shape the collective memory of relatively fresh events. A more remote, faraway, or even mythical past is also still the subject of numerous epics : Krasicki's *Wojna chocimska*, Tomaszewski's *Jagiellonida* are set in the early 17th century or in the Middle Ages but are built around the core myths and values of the *szlachta* (the noble class who defined the Polish national identity in early modern times). Sister Maria de Mesquita Pimentel's sacred epic goes the furthest back (to the rebel angels), an may not be as concerned with ongoing events as others ; but the account of the fights between the Spaniards and the Moors in Bernarda Ferreira de Lacerda, remote as they are, serves to outline the solidarity between the Iberian kingdoms. What Florence Goyet has dubbed "epic work" (the transposed representation and narrative exploration of modern crises) is certainly not absent from early modern epic literature.

Epic urgency

The proximity of the composition of the poems with the events they depict induces a sense of epic urgency, particularly visible in Balkan epics (Jovan Rajić's and some Croatian poets'). The most striking example remains the oldest in the corpus discussed here : H. Alves examines how the pressure Camões was under to publish swiftly affected the poetic equilibrium of the poem. While epic urgency is a widespread phenomenon it is certainly not universal : female epic writing, in particular, seems to flourish in a state of *otium studiosum*, as a direct consequence of the marginalisation of women in early modern times (and let's not forget that Maria de Mesquita Pimentel was a nun leading a monastic life).

Intertextuality

However they were born, these epics all share obvious and deliberate intertextual relations with the ancient canon (Homer and Virgil) and the pagan Fable. This intertextuality at times dominated the genre to such an extent that some critics (Alexander Pope in Scriblerian guise *e.g.*) denounced epic poetry as a somewhat subservient rewriting game. The emulation of prestigious forbears could thus appear as playful at best and "mechanical" at worst, only furthering the vain pleasure of cultural reminiscence and textual estrangement (which goes to show that such literary practices, while often deemed *post*-modern, are also *early* modern). The Polish epics in the dossier are probably those in which intertextual determinations are the more obvious and avowed. In Krasicki's *Manachomachia*, the mock-heroic treatment of Homeric *topoi* is deliberately parodic ; in *Wojna chocimska*, the avowed imitation of the ancient epics in the poetic treatment of national history amounts, following R. Dąbrowski, to a de-realisation of the raw historical material. However, the sway of prestigious models over early modern epic poetry was not absolute : see Dživo Gundulić who set out to translate Tasso's *Gerusalemme liberata*, but ended up writing his own epic, *Osman*, on recent events (the battle of Khotyn and the coup against Osman II) : epic urgency got the better of humanistic tradition in this case. It must also be noted that the burlesque and the mock-heroic are *not*

only rewriting devices, and also occur in the treatment of profoundly serious events : D. Grbić shows quite clearly that the comic in Jovan Rajić's poem does no disservice to the political and cultural stakes of the poem. (This goes to show that the seriocomic style was already emerging as a defining trait of Mitteleuropean literature, and echoes Claudine Nédélec's position, that burlesque epic poems *are* fully epic poems).

Figures of the early modern epic poet

Originality was not, during the early modern period, a dominant standard of literary value (a status it would start to claim increasingly during the 18th century and achieve with the Romantics) ; intertextuality and emulation proved no obstacle to the expression of strong creative personalities. H. Alves thus studies the poetic ethos of Camões in light of Robert Durling's analyses of the figure of the epic poet in the Renaissance. The Portuguese epic poetresses discussed by F. Mario da Silva, while they are aware of the patriarchal structure of the social and literary worlds, are not made self-conscious by it : they do assert their right to a poetic voice and some poetic merit, albeit more discretely than their male colleagues. Jovan Rajić uses his roles as a poet and an archimandrite to "wish for or invent" what is not factually certain in his epic, despite the referential effort displayed in his footnotes, thus distancing himself from the figure of a chronicler and asserting the autonomy of his poetic voice. Krasicki opens *Wojna chocimska* without any call on a superior power—be it the Muse, pagan (Calliope or Clio) or christianised (like Milton's "Heavely Muse"), or even Truth (under whose patronage Voltaire placed the *Henriade*). R. Dąbrowski sees in this refusal to follow the traditional opening of the epic, in this intertextual *void*, the assertion of the poet's complete mastery over his material.

When mythology malfunctions

The lack of a proper *invocatio* in the opening of a poem recounting a battle between the forces of Christendom and their Ottoman enemies points the reader in the direction of one of the most problematic things in early modern epic poetry : the elaboration of a consistent mythology to constitute, as Voltaire put it, a "system of the marvellous". In short, the early modern epic malfunctions when it comes to belief systems. According to H. Alves, the main structural fault in *Os Lusíadas* is the somewhat erratic behaviour of its mythological entities (whose comings and goings and arbitrary changes of heart makes them little more than *dei ex machina*), which is nowhere near *systematic*. Superior beings must be at once consistent within the fiction and doctrinally acceptable for the reader, sometimes putting poets at odds with religious sensibility (and, in the worse cases, religious authority) : both those parameters vary greatly through the corpus. Silvestre de Balboa's luscious Cuba has all the trappings (including satyrs and nymphs) of a tropical Arcadia, as discussed above ; F. Mario da Sila's epic poetesses have no qualms mentioning Apollo and the Virgin Mary (Such syncretism is also to be found in Milton, who calls upon the "Heavenly Muse" and writes a version of Eden where dancing satyrs can be spotted).

Another solution for the superior plane of the poem is allegory, as recommended by Boileau in the *Art poétique*. Jovan Rajić merges mythological allegories with a baroque fondness for didactic riddles : the titular Dragon stands for the Sultan, and the Eagles for the Christian empires of Catherine the Great and Joseph II. While it is a defining trait of the genre, the superior plane of the action is a very complex thing to balance : does it merely illustrates the main events, or materially cause them ? is it only subject to poetic licence, or must it have proper theological substance ? All the more interesting, then, is Davor Dukić's approach of the genre in terms of its *secularisation* : if some poems make ample use of the marvellous machinery (those of the Zrinski brothers *e.g.*), in others the course of human events is radically detached from any superior influence, thus affirming the autonomy of the political from higher determinations, real or invented (in Dživo Gundulić's epic *e.g.*).

Ideologies and poetic justice

Scholars of early modern epic poetry face the momentous philological task of reconstructing local contexts, sometimes very transient ones (especially in the case of "breaking news epics"), whose stakes have long lost all urgency : an allegiance to such or such, the satire of so-and-so, do not immediately connect with the preoccupations of 21st-century readers. Early modern epics today cannot dispense of an erudite commentary—although some poets did anticipate the philologists' task by writing (some of) their own footnotes. This may be the challenge of any epic : to inject transient historical events with a poetic distance and sublimity that allow them to resound beyond their time. The poet's task is therefore to combine harmoniously the poetical and the ideological, which is no easy task (see H. Alves's conclusion) and gives rise to much of the mythological or political inconsistencies in the texts discussed here (and some aspects of this poetic/ideologic concurrence may prove quite unpalatable to post-modern readers, such as the xenophobia that transpires in numerous passages of *Os Lusíadas* and *contra Turcos* epics). Early modern epics do offer nobler attitudes to otherness, however, and still features the kind of *poetic justice* that is to be found in Homer's portrayal of Hector and other Trojan heroes (that is the case of Dona Bernarda de Lacerda ou Barne Karnarutić *e.g.*). Even Jovan Rajić, whose poem savagely caricatures the most sacred tenets of Islam and violently derides sultan Selim and his officers, offers some compassion for the Muslim civilian population of Belgrade after the victory of field marshal Laudon.

By way of conclusion : the epic, or the enchantments of the early modern world

The case has been made that the epic genre is alive in the early modern period, and reinventing itself at a crossroads of many traditions (literary and oral, popular and learned). Maybe the inventiveness displayed by the epic poets between 1500 and 1800 had, beyond all their differences, a common goal : not so much to *re-enchant* the world (which was not that disenchanted in the Renaissance) as to *keep it enchanted*. It found many ways to achieve that purpose : mythology resurrected from ancient books in Christian times, exotic plants whose novelty refreshes the charms of the fauns and nymphs ; testing the readers' erudition with subtle rewriting games, or their sagacity with playful riddles, awing them with newfound resources of invention : early modern epics, while they still at times serve as something like poetic gazettes, add to the historical chronicle or the reportage of current events something *more* : poetry. The sublime and wit of poets is touches every aspect of early modern life : conquest and resistance, litchis and bloodshed, love and hatred ; they serve as a lens that allows readers to make better sense of a bygone past or a confused present. The readers' imagination is engaged when they're asked to marvel at the invention and decipher the metaphors that make the objects of the epic clearer, closer, or more acceptable.

III. New features in the *Recueil ouvert*

Readers familiar with our publication will notice in this issue some editorial changes. The usual sections are represented : the central dossier presented above falls in section 2 (The epic and its definitions). The changes are to section 4 (Overview of contemporary epic studies), which includes a long-read original article and has a new subsection : "An overview of Brazilian epic scholarship".

Papers in English will now appear in the Recueil ouvert

For the first time, the *Recueil ouvert* publishes original papers in English. This allows our readers to access the work of specialists of literatures and languages less often represented in Western scholarship, us to call upon non-francophone scholars to contribute about the field of specialty, widening the scope of our studies, our pool of writers, and our readership.

A new subsection : an overview of Brazilian epic scholarship

Section 4 of the *Recueil ouvert* will henceforth include French translations of articles that previously appeared in *Revista Épicas*, edited by our Brazilian colleagues of the

CIMEEP (based at the Federal University of Sergipe). The CIMEEP already translates articles from the *Recueil Ouvert* in Portuguese (Brazil) to be published in *Revista Épicas*. This is, once again, to reinforce the synergy between our research groups and publications, and ensure a better global diffusion of research on the epic genre by offering French- and Portuguese-speaking scholars easy access to articles and corpuses they might not come in contact with otherwise. This sub-section is edited by Camille Thermes, currently a doctoral student at Université Grenoble Alpes, and whose research concerns lusophone literature.

We aim to make an important number of articles available to the francophone public as quickly as possible. The articles published here were first translated by the DeepL AI, and post-edited in close coordination with our Brazilian colleagues, who have all our thanks for their time and effort. The editors of the *Recueil ouvert* take full responsibility for the French versions.

Six papers have been selected for this first run. Two of them discuss aspects of early modern epic literature and have been included in the dossier presented above. The four other explore aspects of the epic in Brazilian and Latin American literature.

Acízelo de Souza's genetic study of Gonçalves Dias's unfinished epic *Os Timbiras* explores the rationale choosing the epic form, drawing on biographical sources to explain how Dias's project matured, and also examining the ambiguous reception of the work of this poet of mixed descent in the 19th and 20th centuries.

Danielle Corpas shows that the epic tone and references in Guimarães Rosa's novel *Grande Sertão, Veredas* further a tragic sense in the approach to Brazilian matter : the composition sheds light on the eternal return of systemic violence and unresolved existential questions.

Teresa Virgínia Ribeiro Barbosa opts for a sociolinguistic approach in her analysis of dialectal variants in the works of Homer and Guimarães Rosa, which allows her to offer a bold "metaplasmic" translation of sections of the *Iliad*.

Éverton de Jesus Santos and Gisela Reis de Gois offer a comparative reading of Pablo Neruda's "Alturas de Macchu Picchu" (a section of *Canto General*) and Sharon Doubiago's novel *South America mi hija*, showing that while those texts have shared imagery and problematics (such as poetic justice and Latin American identity), Sharon Doubiago's work is centred around women, making their absence in Neruda's work all the more obvious.

An article on Italian scholarship joins Section 4

Section 4 of this issue includes the first part of a large-scale article by Giulio Martire (University of Bari) discussing the Italian scholarship on the chanson de geste. To characterise this rich scholarly tradition, G. Martire analysed all Italian contributions to the proceedings of the *Société Rencesvals*, recording the interests and breakthroughs of Italian epic scholars. Our next instalment, under the editorship of Philippe Haugeard, will be centred on "Intelligence in the chanson de geste" and include the second part of G. Martire's article, discussing the essential conference of 2015 and recent Italian doctoral theses on the genre.

---

1 Le *guslar* est le barde serbo-croate, qui chante les récits épiques en s'accompagnant du son lancinant de la *gusle* (équivalent de la *lahuta* albanienne), sorte de violon monocorde tenu droit sur ses genoux.
2 The *guslar* is the Serbian epic bard, who sings the epic songs while accompanying himself on the *gusle* (a one-string violin played with a bow while it rests on the knees of the singer).

Pour citer ce document

Dimitri Garncarzyk, «Introduction. Des épopées de la première modernité (1500-1800), de la Mitteleuropa aux Indes occidentales : pour un panorama / *with english translation* (2020)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2020_article_343-introduction-des-epopees-de-la-premiere-modernite-1500-1800-de-la-mitteleuropa-aux-indes-occidentales-pour-un-panorama-2020.html

Quelques mots à propos de : Dimitri Garncarzyk

Dimitri Garncarzyk est maître de conférence en littératures comparée à l'Université de Perpignan-Via Domitia. Licencié en anglais, agrégé de lettres modernes, lauréat du Prix dix-huitième siècle (2013) décerné par la SFEDS pour ses travaux de Master et boursier de la Fondation Thiers (2017-1018), il a consacré sa thèse de doctorat à l'épopée (sérieuse et comique) dans les classicismes d'Europe septentrionale (Boileau, Voltaire, Pope, Holberg, Krasicki). Ses recherches, développées au sein du « Centre de Recherches sur les Sociétés et Environnements en Méditerranées » (CRESEM, UR 7397 UPVD), portent sur la poésie (épique, pastorale, lyrique) baroque et classique de la première modernité en Europe centrale (Pologne, Pays tchèques, Autriche, Balkans), sur l'histoire du classicisme littéraire comme mouvement paneuropéen, et sur la théorie esthétique des philosophes empiristes des Lumières (Batteux, Hume, Reid, Śniadecki).

History, Politics and Wars in Croatian Sixteenth- and Seventeenth-Century Epic : An Overview

Davor Dukić

Résumé

L'histoire, la politique et la guerre sont les trois thèmes majeurs qui s'entrecroisent dans les épopées de la première modernité. On examine ici leur articulation dans huit longs textes épiques croates (deux datant du XVIe, et huit du XVIIe et des premières années du XVIIIe siècle), en prêtant une attention particulière à leur relation à l'épopée classique (sur le modèle de Virgile, médié par le Tasse), au degré d'émancipation du politique vis-à-vis de la morale chrétienne, aux valeurs véhiculées par les textes, et aux fonctions qui ont été la leur en leur temps.

Abstract

History, politics, and war are three interrelated themes of early modern epics. This article analyzes their articulation in eight longer Croatian epic texts, two of which were written in the sixteenth and six in the seventeenth and early eighteenth centuries. Special attention is paid to the relationship to the classical epic tradition (Virgilian, i.e. Tassian), to the degree of emancipation of the political theme from Christian morality, to the inscribed identification value statements and to the (social) functions of the analyzed epic texts.

Texte intégral

Introductory remarks

Some context may be of help to readers who may not be experts of the South Slavic literatures and cultures, before delving in an overview of the Croatian sixteenth- and seventeenth-century epic literature.

The national attribute in the term 'Croatian sixteenth- and seventeenth-century epic/literature' is used here anachronistically, i.e. from a modern perspective. In the imagery of historical contemporaries, the notion of Croatia/Croats did not have the meaning it has held since the second half of the 19th century. Modern literary historiography defines the situation of the early modern literature in the Croatian lands – again from a somewhat anachronistic perspective but not without certain political and identity grounds – as literary regionalism. During the early modern period the area of today's Croatia was divided between three imperial powers : the Habsburg Monarchy, the Venetian Republic and the Ottoman Empire. In the official national historical narrative only the central part of the area under Habsburg rule – which retained the Croatian name, both as a toponym and as an ethnonym, and some traditional institutions of local government, for example the title of *ban of Croatia* – is considered an "unconquered" land, a kind of historical bridge between the medieval Croatian state and the modern Croatian nation. But this area – extended roughly from the coastal town of Senj via Karlovac to Zagreb and Varaždin in the North – which in historiography is usually called Banal Croatia (or Kingdom of Croatia), was by no means the center of cultural and literary life in the early modern period. This status was held by the literature from Dubrovnik, a city-republic with broad internal political, economic and cultural autonomy, but under the sovereignty of the Ottoman Empire. Admittedly, in the 16th century, the neighboring literature of Venetian Dalmatia was able to compete with the prolific literature in Dubrovnik, but in the next two centuries Dubrovnik literature became more and more a model worthy of imitation for Dalmatian writers, especially in the field of literary language. After the Great Turkish War (1683–1699) and the Habsburg reconquest of Hungary another "literary region" emerged in Slavonia (the eastern part of present-day Croatia). These four parts of early modern Croatian literature differed in literary idioms and to some extent in orthography ; each of them functioned as a cultural entity with some features of group identity. Nevertheless, the borders between them were permeable, with Dubrovnik literature imposing itself as a model, first in

Dalmatia and later sporadically in the North.

The concept of the 'early modern' in in Croatian literary history covers the period from the last quarter of the 15th century to the 1830s. In modern national philology, the entire history of Croatian literature is usually roughly divided into three periods : the Middle Ages (11th–15th century), the early modern period (15th century–1830s) and the modern period (from the 1830s onwards). Early modern literature is usually further divided into three (stylistic) sub-periods : 1) the Renaissance (15th–16th centuries), 2) the 17th century with the dominant Baroque poetics ; 3) the 18th century. The latter is characterized by stylistic pluralism (combining influences from the enlightenment, late Baroque, classicism, and pre-romanticism) and lasts into the first three decades of the 19th century, until the Illyrian Movement marked (as is traditionally understood) the beginning of the newer/modern Croatian literature. This briefly sketched periodization originated in the golden age of the immanent approach to literary history, in the mid-20th century, and has persisted to this day.

To understand the development of early modern Croatian literature, it is important to point out some socio-cultural features of the Croatian lands of that time. Due to the lack of higher education institutions and the late establishment of printing houses (to a greater extent only in the last quarter of the 18th century), the domestic cultural/literary life was intensively linked to more developed neighboring regions in Italy and Central Europe. With the exception of communal schools in coastal towns during the Renaissance, the main domain of literacy were church institutions, especially in central and northern Croatia. The prevailing ecclesiastical provenance of written sources and poorly developed political life can explain the dominant conservatism of Croatian early modern culture. The sway of a "foreign power" over the Croatian lands, their peripheral position in the empires, and the metaphors of "long borders" and *Antemurale Christianitatis* were typically limiting factors for the development of early modern Croatian culture/literature, which are sporadically confirmed in contemporary literary sources (for example in anti-Turkish oratories and epistles in the 16th century).

Croatian early modern literature is a "small literature" ; in some cases only a few texts represent a given genre or historical literary style, which facilitates their entry into the academic canon (university curricula and reviews of national literature). This is largely true of the early modern Croatian epic. Renaissance love poetry and 17th-century drama are rare examples of larger text production within one genre in Croatian premodern literature. On the other hand, Croatian literature of that period is characterized by a chronic lack of prose narrative fiction ; the only real exception is the pastoral novel *Planine* (*The Mountains*, written 1536, published 1569) by Dalmatian writer Petar Zoranić. This fact further reinforces the relevance of the narration in verse (epic). All in all, early modern Croatian literature can serve as a suitable model for comparative studies because it contains almost everything that great European literatures have, but to a lesser extent.

The three concepts in the title of this article – 'history', 'politics' and 'war' – are semantically interrelated. 'History' means 'cultural memory', events from the past that still have some semantic value for the community ; 'politics' covers contemporary topics relevant to the community, i.e. 'politics' is a candidate for future 'history', and 'war' is a historical and political topic *par excellence*. In the Croatian early modern literature, these concepts are found across different genres, but their basic domain is still epic. This article will analyze the sixteenth- and seventeenth-century Croatian epic texts on historical and political topics, while in the conclusion it will refer to some features of eighteenth-century epics.

II. Renaissance epic

Croatian medieval literature offers no verse narrative comparable to contemporary epic works from more developed European literatures, such as *Chansons de geste*, *La Chanson de Roland*, *Arthurian cycle*/*Chivalric romance* etc. The probable reason for the absence of such epic texts is the non-existence of a highly developed feudal society

with forms of court culture in Croatian lands.[1] The Croatian medieval narrative in verse, already scarce in itself, deals only with religious themes. The oldest text is *Pisan svetago Jurja* (*The Poem of St. George*) from the end of the 14th century, while other versified legends of medieval provenance are known from later manuscripts (legends of St. Jerome, John Chrysostom, St. Catherine). With the genre-designation "secular novels" ("svjetovni romani"), Croatian literary historiography denotes prose narrative texts that deal with topics potentially suitable for epic verse treatment (the Trojan War, the life of Alexander the Great). In general, 'history', 'politics' and 'war' were not often thematized in Croatian medieval literature.

The beginnings of Croatian early modern epic literature : Marko Marulić's *Judita*

Marko Marulić (1450–1524), the author of the Renaissance biblical epic poem *Judith*, completed in manuscript in 1501 but not printed until 1521, is regarded as the founder of Croatian early modern epic. Marulić was aware of his founding role : he confirmed this in the preface to the epic poem, but also in a letter to his friend Jerolim Cipiko only a few months after the poem was finished. In the preface Marulić claims to follow the poetics of classical Virgilian epic, in the letter to Cipiko he compares his position in literature in Croatian language with that of Dante in Italian literature. The story of a pious and brave widow of about 300 biblical verses is retold through six cantos with a total of 2,126 dodecasyllables and a demanding rhyme scheme : the rhyme extends over four consecutive verses, appearing first at the ends of the lines and then at the hemistichs, as can be seen in the first eight lines of the epic :

Dike ter hvaljen'ja presvetoj Jud**iti**,Smina nje stvore(n)'ja hoću govor**iti** ;
Zato ću mol**iti**, Bože, tvoju svit/*lost*,
Ne htij mi krat**iti** u tom punu mi/*lost*.

Ti s' on ki dâ kr*ipost* svakomu dilu **nje**I nje kipu l*ipost* s počten'jem čisti**nje** ;
Ti poni sad **mene** tako jur na*pravi*,
Jazik da po**mene** ča misal pri*pravi*.[2]

The glory and the fame of Judith the blessed,her hold deeds the same, to sing I'm possessed.
So, Lord, I've addressed my appeal for your light,
let it not be suppressed, grant your grace so bright.

You imparted your might to her every feat,made her fair to the sight, with chastity meet ;
Now this way I entreat you to lend me your aid
so the tongue can repeat what the mind has portrayed.[3]

The epic version does not differ in basic content from the biblical source text : Marulić omitted data from the introductory part that are not relevant to the siege of Bethulia, while the additions and extensions of the biblical contents such as epic similes, catalogs, ekphrases and the like mostly derive from the poetics of the genre.

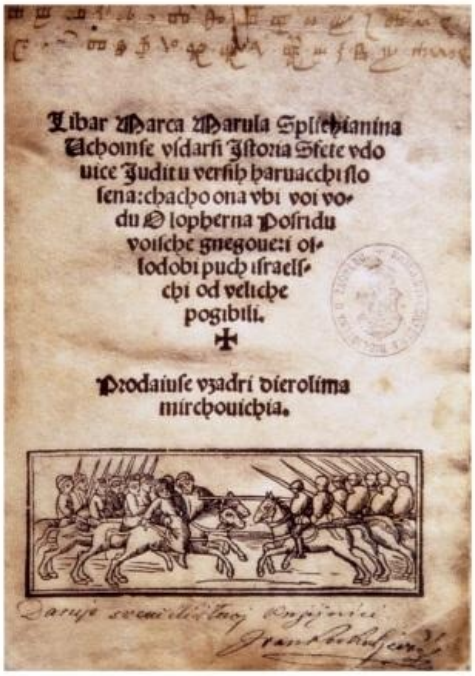
The epic poem *Judith* was published three times during Marulić's lifetime (1521, 1522, 1523) and two more times in the early modern period (1586, 1627), always in Venice. The influence of Marulićs work can be seen in the first historical Croatian epic *Vazetje Sigeta grada* (*The Conquest of the Fortress of Szigetvár*, 1584) by Barne Karnarutić, but not in the later epic texts, probably due to the loss of prestige of the Dalmatian Chakavian literary language during the 17th century.

Since the 19th century Marulić has been designated as "the father of Croatian literature", and by the decision of the Croatian Parliament from 1996, the April 22nd, the date on which Marulić completed his epic poem, is marked as the Day of the Croatian Book. The mission of "Marulianum, Centre for Studies on Marko Marulić and his Humanist Circle" in Split is to study and popularize Marulić's work. The result

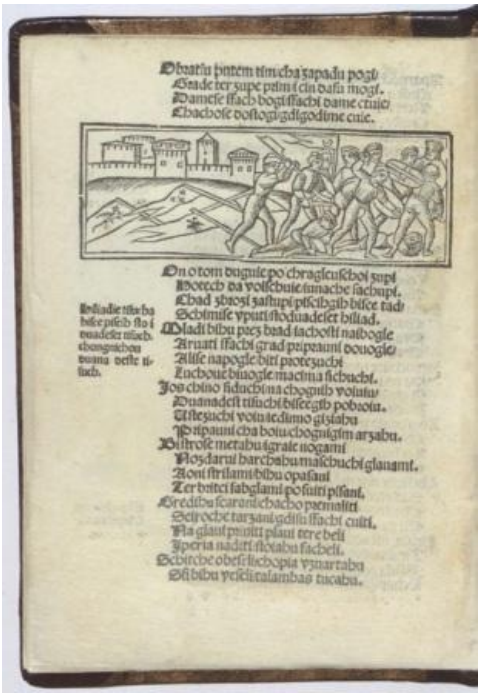
of these efforts is that Marulić's *Judith* is the most translated text of Croatian early modern literature (into English, French, Italian, Hungarian and Lithuanian).

But why would an epic treatment of the Old Testament story of Judith be important to this topic ? The only way to find political meaning in Marulić's text is its allegorical interpretation according to which the Jewish town of Bethulia under the siege of the Assyrian army represents the Christian town of Split under the attack of Ottomans. The question of the justification of the allegorical reading of *Judith* is still open in Croatian literary historiography. The arguments for an affirmative answer can be summarized as follows :

- The time of the creation of the epic poem coincided with the Second Ottoman–Venetian War (1499–1503), during which the Ottomans attacked the hinterland of Split. The political situation at the time of the first publishing of *Judith* was similar.
- Describing the Assyrian army, Marulić used some Turkish words (such as *vezir*, *paša* or *subaša*).
- The woodcut illustrations in the second edition (1522) depict scenes from contemporary wars. The illustration on the title page shows the battle in which the soldiers of one side wear turbans and one illustration inside the book shows a (so-called) "Turkish flag", i.e. the flag with the image of a dragon, which is a metaphor of the Ottoman Empire in early modern Christian literature and graphic art.


Libar Marca Marula Splichianina
Uchomse vsdarsi Istoria Sfete vdo
uice Judit u versih haruacchi slo
sena: chacho ona vbi voi vo-
du O lopherna Posridu
voische gnegoue: i os-
lodobi puch israels-
chi od veliche
pogibili.
✠
Prodaiuse vzadri dierolima
mirchouichia.

Marko Marulić, Libar Marca Marula Splichianina uchom se vsdarsi Istoria sfete vdouice Judit u versih haruacchi slosena, 2nd edition, 1552 (title page)https://digitalna.nsk.hr/pb/ ?object =view&id =10063&tify =



Marko Marulić, Libar Marca Marula Splichianina uchom se vsdarsi Istoria sfete vdouice Judit u versih haruacchi slosena, 2nd edition, 1552 (p. 18)

The counter-arguments are more persuasive :

- In the text of the epic poem there is no reference to the contemporary political situation and no indication of allegorical interpretation ; in the preface, Marulić points out that he wrote *Judith* during Lent and emphasizes the Christian-moral meaning of the text.
- The description of the Assyrian army contains many non-Turkish/-Oriental motifs :
- Horsemen play the lute and drink in public, their flag is white-red, which are Hungarian-Croatian and not Turkish or Venetian colors, feudal dignitaries are called “barons”, just as in the French knightly epic.[4]
- The woodcut illustrations in the second edition are not original, they come from a Venetian book published in 1516.[5]

As a citizen of the Republic of Venice, Marko Marulić did not have to write allegorically about the Ottomans. Moreover, he wrote several texts in Croatian and Latin featuring explicitly anti-Turkish statements.[6] Therefore, it is more justified to place *Judith* in the context of other Marulić’s Christian-moral works of similar subject matter, as convincingly shown by Ružica Pšihistal in her synthetic study on the aporias about the interpretation of Marulić’s epic poem.[7] However, in the last relevant article on this subject, the Hungarian Slavist István Lőkös advocates an allegorical interpretation, this time with comparative arguments : in the Hungarian literary genre of *históriás ének* (*historical poems*) from the 16th century, as well as in some contemporary texts in Polish and Czech literature about the biblical Judith, both a Christian-moralistic and an allegorical-political interpretation were implied.[8] The comparison is admittedly only typological : all the listed works in Lőkös’ article are later than Marulić’s.

Introducing the poetic treatment of contemporary events : Barne Karnarutić’s *Vazetje Sigeta grada*

The first undoubtedly relevant text for the topic of this article is the epic poem of the Dalmatian writer Barne Karnarutić *Vazetje Sigeta grada* (*The Conquest of the Fortress of Szigetvár*). The epic deals with the Ottoman siege of Szigetvár in 1566, it was probably written between 1568 and 1572 and first published in Venice in 1584, after the author’s death. Barne Karnarutić (1515 ?–1573) served in his youth as a captain of the Croatian cavalry in the Venetian army (*Croati a cavallo*), so he

participated in the Third Ottoman–Venetian War (1537–1540).

The Conquest of the Fortress of Szigetvár consists of four cantos of similar length with a total of 1,056 verses in double-rhymed dodecasyllabic couplets. In a short dedication to Juraj IV Zrinski – the son of Nikola Šubić Zrinski, the hero of the defense of Sizgetvár – Karnarutić places himself in the literary tradition of "old poets" who reveal in their verses "the courage of noble people". The first canto, which is fully presented by the voice of the narrator, describes the gathering of the Ottoman army near Sarajevo (which is historically incorrect !). In the second canto, the Turks cross the Drava River over a bridge built with great difficulty, while the soldiers of Zrinski suddenly attack the vanguard of the sultan's army at night and capture a huge booty. In the next canto, almost half of which consists of the characters' direct speech (mostly Sultan Suleiman), begins a long siege of Szigetvár, initially unsuccessful, which provokes the anger of the Sultan. The last and fourth canto, shows the final fall of Szigetvár : Sultan Suleiman dies before the Turkish conquest of the fortress, Sokollu Mehmed Pasha conceals his death to the soldiers and incites them to a fiercer attack ; Zrinski gives his last speech to his soldiers and died in the assault, and Sokollu sends his severed head to the Habsburg emperor.

The formal symmetry of the composition of the epic is not mirrored in the contents : some motifs are disproportionately long (for example, the description of Sultan Suleiman and his horse in the first canto covers almost a hundred verses), some are surprisingly short (Zrinski's death is described in only two verses). Such structural disproportions, which do not exist in Marulić's *Judith*, have led some literary historians to conclude that Karnarutić's epic is an example of a mannerist (not Renaissance) style. On the other hand, numerous motivic and stylistic similarities of the two oldest longer epic texts in the Croatian language were noticed.

The most important, but also the only hitherto proven source of content for Karnarutić's epic is *Historia Sigethi*, a Latin prose description of the siege of Szigetvár, which was published in 1568 in Vienna by the Slovenian author Samuel Budina. The Latin text was soon translated into German and Italian, but it is assumed that the original was actually written in Croatian. One Croatian manuscript version in Glagolitic was found at the beginning of the 20th century ; the presumed author of the text is Ferenc Črnko, who took part in the defense of Szigetvár as chamberlain and secretary of Nikola Šubić Zrinski and fell into Turkish captivity, from which he was redeemed by Nikola's son Juraj Zrinski. Črnko's text is based on insider information from the besieged fortress and spy information about the Turkish camp. Therefore, Karnarutić's additions mainly concern events in the Turkish army, described in the first canto. The explication of the political meaning of Karnarutić's *Conquest* must therefore start from the comparison of the two texts. Črnko's description of the Siege is dominated by the referential function, featuring very few value or ideologically colored statements : the Turks for instance are mostly designated with value-neutral attributes. The rare ideological statements are found exclusively in Zrinski's speeches. In the oath before the siege begins, he pledges himself first to God, then to the emperor, and finally to his homeland. In the speech before the final battle, Zrinski designates the Turkish siege of Sizgetvár as God's punishment for the "sins of other countries".

All these components, but to some extent significantly changed, also appear in Karnarutić's text. The evaluation of the Turks through the voices of the narrator and Christian characters is more intensive than in Črnko's account : the Turks are represented as religious enemies, the Battle of Sizgetvár is defined as primarily an episode of the Christian-Islamic War, and Zrinski swears only to God. On the other hand, and in accordance with the classical epic tradition, the leading characters of the opposing side – Sultan Suleiman and Sokollu Mehmed Pasha – are evaluated extremely positively within the narrator's voice. Zrinski in his last speech also defines the Turkish attack on Sizgetvár as God's punishment, but the sin is more specific here – he alludes to apostates from the faith in his own country (Calvinists), in an explicit comparison with the French Huguenots. The differences in the two

texts can perhaps be explained by where their authors' loyalties laid : with the Venetian one for Karnarutić, and with the Habsburg for Črnko (and Zrinski).

As the first Croatian epic about a contemporary political event, Karnarutić's *Conquest* has a guaranteed place in the academic literary canon. On the other hand, Croatian literary historians constantly point out the aesthetic shortcomings of the text, especially in comparison with Marulić's *Judith*. More relevant for the subject matter of this essay is the fact that the *Conquest* was published twice in the 17th century : first in Venice in 1639, and then in an unknown place, probably in 1661, in the orthography used in northern Croatia. Meanwhile, Nikola VII Zrinski wrote and in 1651 published an epic in Hungarian about the same event (*Szigeti veszedelem*). Hungarian literary historians have shown that their Baroque poet read Karnarutić's text and used it as one of the sources for his epic.[9] The Hungarian epic poem about the Siege of Szigetvár was soon translated into Croatian by Nikola's brother Petar Zrinski, which will be discussed in more detail in the next section. In any case, Karnarutić's text is important for the history of Croatian literary culture of the 17th century as well.

Chronicling the ongoing Turkish wars : Antun Bratosaljić Sasin's *Razboji od Turaka*

The first epic text on political themes in Dubrovnik literature was written only at the end of the 16th century. The playwright and poet Antun Bratosaljić Sasin (c. 1518 – 1595 ?) wrote, probably in the last three years of his life, the unfinished epic *Razboji od Turaka* (*Battles of the Turks* ; it is the newly coined title according to the titles of individual cantos of the epic). The core of the epic was a poem of 82 double-rhymed dodecasyllabic verses dedicated to the Battle of Sisak in 1593. The author, however, continued to write about the events of the Long Turkish War (1593–1606), until the fall of the fortress of Győr (Ger. Raab) in November 1594, i.e. until the death of Sultan Murad III in January 1595. Since Sasin does not describe the war events of 1595, it is assumed that he died that year.

After the poem about the Battle of Sisak, Sasin changed his metrics, and went on writing in enclosed-rhyme octosyllabic quatrains (*abba*). The final version of the epic comprises nine unequal cantos with a total of 1,820 verses. The theme of the epic is war, there is no unique story or protagonist, the focus shifts (in chronological order) from battlefield to battlefield. There is no traditional epic narrator either, but instead a Fairy (Vila) acting as a female messenger of events from the battlefields. She transmits her reports to a character named Sas – the poet's alter ego, who turns Fairy's oral news into verses. The Fairy is a well-informed narrator : she accurately dates each event, describes the movement of armies, their size and losses in battles. At the same time, Fairy is also a very naive narrator : she unequivocally supports the Christian side in the war and describes the battles in which the Christians won, with the exception of the fall of Győr ; Fairy avoids political comments as well as explicitly negative evaluation of characters of the Turks.

The *Battles of the Turks* was not published during the early modern period, nor is its influence on later Dubrovnik epic texts noticeable. Sasin's sources have not been revealed, but the epic's primary intent seems to have been to inform fellow citizens about the events of the Long Turkish War. The anti-Turkish tendency in the epic certainly could not have contributed to its public dissemination, given the delicate political relations of the Republic of Dubrovnik towards the Ottoman Empire. And as for the poetics of the epic, it is interesting that epic texts like *Battles of the Turks* – with a chronological composition, a fragmented storyline and a primary reporting function – will appear in greater numbers only in the 18th century.

Longer and shorter epics on contemporary events

In the 16th century only two longer epic poems were written (and published) in the Croatian language on contemporary political events. In addition, six short epic texts from the same period on similar topics have been preserved. Here they are, in the chronological order of the events they relate.

The Battle of Mohács in 1526 and the death of King Louis II of Hungary (Jagellon) is an important event in the Croatian national historical narrative, which marks the beginning of a long era of Habsburg rule in the Croatian lands (1527–1918). This event is the focus of *Razboj i tužba kralja ugarskoga* (*The Battle and Lamentation of the King of Hungary*) of 336 double-rhymed dodecasyllabic verses – preserved in a manuscript with texts of Dalmatian Chakavian literature, including two poems by Marko Marulić. The narrator of the poem, whose author is probably an unknown poet from Split or Hvar, is the unfortunate young king. He depicts the battle as an episode in a religious war and sends two political messages : the need to unite the currently divided Christian forces in the war against the religious enemy (the Turks), and the praise of Pál Tomori (archbishop of Kalocsa and the leader of the Hungarian army, who died in the battle) as a war hero rather than the one responsible for the defeat, contrary to what can be read in many contemporary sources.

The Great Siege of Malta in 1565 is the subject of another anonymous poem in Dalmatian Chakavian literature (*Pisam od Malte*/*The Poem on Malta*). The exact date of the text is unknown, but it was published three times during the early modern period (1655, 1699 and 1724), always in Venice, and accompanied by another poem with a shared title : *Skazovanje od čudnovate rati, ča je bila pod Maltom a za njom nasliduje rat od Klisa* (*The Story of the Strange Battle, which Was near Malta, Followed by the Battle of Klis*). The poem consists of 526 double rhymed octosyllables arranged in octaves ; its low poetic style is based on the vernacular spoken idiom, and its thematic and ideological level is characterized by the reporting function and militant Christian propaganda. Due to all this, the poem did not meet with much interest in Croatian literary historiography, so many questions remain open to this day (who is the author of the poem ? What sources did they use ? Why was it first published almost a hundred years after the event, supposing the 1655 edition is the oldest ?)

The only short epic text in this review, which is composed of several cantos and can be called a small epic, is the Kajkavian *Pjesma o Sigetu* (*Poem of Szigetvár*, an editorial title), preserved in a manuscript of Kajkavian and Slovenian texts from the late 16th and early 17th centuries. The only known version of the text is incomplete, missing the beginning and middle of the last, fourth canto ; the preserved parts include 377 irregular and unrhymed verses. The basic plot does not differ from the two older texts on the same topic (discussed above), but the differences in the individual motifs are significant. First, Nikola Zrinski twice unsuccessfully calls for help from the king, who follows the advice of his counsellors not to send help in spite of his own desire to do so. Second, the narrator points out that Nikola Zrinski has two enemies in his own camp : one at the Viennese court, the other in the nearby province of Međimurje. And third, the author changes the order in which the two main characters die : Nikola Zrinski dies first, so Sultan Suleiman can praise the defender of Szigetvár at the end of the epic. The stated content details speak in favor of the political-polemical potential of this text.

The last three short epic texts in this catalog all deal with events from the Long Turkish War (1593–1606), their content therefore coinciding partly with the epic of Antun Bratosaljić Sasin.

The shortest is *Od Siska grada verši od boja* (*Verses about the Battle of Sisak*), consisting of only 66 partly irregular verses, partly double-rhymed dodecasyllables. It has been preserved in a manuscript, and was probably created immediately after the described events, the Habsburg-Ottoman Battle of Sisak in 1593. The poem is composed in the style of a traditional epic, as a conversation between a girl and a participant in the battle, and celebrates the victory of the Christian army.

Govorenje od vojske od Janoka (*Telling about the War at Janok*) is also preserved in one manuscript, but from the Štokavian-speaking area ; it comprises 261 irregular partially rhymed verses and is divided in two parts. The first part describes the Ottoman conquest of the fortress of Győr in 1594, as well as the last canto of Sasin's *Battles* ; the second part depicts the Habsburg reconquest of the fortress in 1598. In addition to its reporting function (for example, the Ottoman conquest is described

as a consequence of betrayal, which corresponds to historical sources), the poem is also marked by expressions of radical militant Christianity.

The last short epic poem in this corpus is *Boj ili vazetje od Klisa* (*Battle or the Conquest of Klis*), consisting of 178 double-rhymed dodecasyllables, published together with the epic poem about the Great Siege of Malta in 1565 (Venice 1655, 1699, 1724). The theme of the epic poem is a lesser event of the Long Turkish War, the short-lived Christian conquest of the fortress of Klis in 1596 by a group of Split nobles. The fortress of Klis near Split, of great strategic importance in the early modern period, was conquered by the Ottomans in 1537. The Christian fighters, while they were subjects of the Venetian Republic, expected military assistance from the Habsburg army, which was not enough to keep the fortress under their control. The poem is structured as an exchange of letters between the leader of the Christian fighters, Ivo (the historical Ivan Alberti), and the Habsburg emperor. The poem points out the insufficient Habsburg help : only less than a thousand infantry arrived (without cavalry), so the Ottomans easily recaptured the fortress. Accordingly, the poem is primarily a political controversy within the Christian camp.

III. The seventeenth-century Baroque epic

In the seventeenth century Croatian literature (including the first two decades of the next century), there are only six longer narrative texts in verse on secular themes. Four of them belong to the type of epic established in European literature by Torquato Tasso (Dž. Gundulić, P. Zrinski, J. Palmotić Dionorić, P. Kanavelić), one text is a chronicle in verses like Sasin's *Battles* (P. Bogašinović), and one is a genre-indeterminate epic (J. Baraković). One epic was translated from Hungarian (P. Zrinski), and the others are original works. Here they are in chronological order.

A Slavic epic : Juraj Baraković's *Vila Slovinka*

The epic poem *Vila Slovinka* (*Fairy of the Slavs*, Venice 1614, 1626, 1682) by the Zadar poet Juraj Baraković (1548–1628) consists of nine unequal cantos for a total of about 9,300 verses in various meters and stanzas. The text is artificial not only at the formal but also at the content level. The protagonist, the writer's alter ego, who is simply called the Poet (*Pisnik*), recounts the events he experienced in four trips in the surroundings of the Dalmatian city of Šibenik. The history of the Poet's family, of his hometown of Zadar as well as his existential doubts are revealed in conversations with the characters he meets on his trips. The title of the epic is actually the name of the protagonist's main interlocutor : the Fairy is the main narrator in the first seven cantos. Different thematic worlds appear in the text : the historical one is prominent, but there are also mythological and eschatological ones.

The political meanings of the epic poem are substantial and complex, and can be briefly defined as a mixture of Slavophile, Hungarophile and anti-Turkish ideas with an ambivalent attitude towards the Venetian Republic. In the second canto, the Fairy describes in Virgilian style the preparation of Zadar (construction of ramparts) for the upcoming Ottoman siege during the War of Cyprus (1570–1573), which is the main theme of the third canto. The Fairy depicts only the war events in the city and its surroundings without a broader political context, and does not even explain the reasons for the end of the war, i.e. for the end of the siege. The Venetophile and anti-Turkish tendencies of this description are obvious. Moreover, anti-Turkish ideas are one of the semantical constants of the epic poem : already in the first canto, the Poet claims that he cannot come to his estates in the Zadar area due to Turkish occupation ; in the dedication and in the final cantos, there are verses of praise for the local fighters against the Turks, but the most important motifs of this segment of the political meanings of the epic can be found in the twelfth canto. After some personal crises, the Poet arrives by boat on an island where the cave is located, which is actually purgatory and hell. This space will be shown to the Poet by the Shadow of Envoy, with whom the Poet walked back to Šibenik in the eighth canto. The Envoy was in the service of the Ottoman authorities in the neighboring province of Herzegovina, he told the Poet about his meeting with some Zadar noble families and conveyed the news of the death of Poet's brother and nephew. He went to hell

because of lies about some Zadar nobles, told in an effort to stop serving the Turks and move to Zadar. The only historical figure in Baraković's hell is the Serbian despot Đurađ Branković : his mortal sin is the betrayal of John Hunyadi and other Hungarian fighters against the Turks, i.e. non-participation in the Second Battle of Kosovo (1448). Thus, the only two characters of the (quasi)historical world who got to hell are connected by the sin of betraying the Christian side and serving the Turks.

Hungarophilia dominates the first canto of Baraković's text, in which the Fairy tells of the Poet's ancestors. His great-grandfather Bartul served the Hungarian king Bela, successfully fought against the Tatars, for which he received a title and three villages in the vicinity of Zadar. The Fairy then continues to narrate the history of Zadar : in the battles between the Venetians and the Hungarian king for Zadar, the people of Zadar constantly remained loyal to the king. The critical point in this story is the sale of Dalmatia to Venice by Ladislaus of Naples in 1409, which the Fairy describes in the following eight verses :

jer kad se izpuni vrimena niki broj,svitli kralj napuni razpusti šereg svoj,

već ne hti biti boj ; tako se dogodida pusti nepokoj u mirni slobodi.

Svitli kralj pogodi rad vičnje odluke,bnetačkoj gospodi da Zadar u ruke

prez rati, prez buke, za mito mnju niko, Prijatje od Zadra.prez truda, prez muke, Vičnji zna koliko.[10]

because when a certain time passed,the bright king disbanded his troops,

and did not want to continue fighting ; so it happenedthat peaceful freedom came after the unrest.

The bright king, because of the decision of the Most High,gave Zadar into the hands of the Venetian nobility,

without war, without noise, for a gift, I mean, *The takeover of Zadar*.without effort, without torment, the Most High knows the price.

Thus, the Fairy presents the act of political calculation as a somewhat incomprehensible decision of God. The political sphere is not secularized in Baraković's epic poem : power is given by God and loyalty is a natural state. Accordingly, the typically mediaeval social order of the city of Zadar, presented in the sixth canto of the epic, is recognized as God-given. But Hungarophile and Venetophile feelings are mutually exclusive when describing the Hungarian-Venetian struggle for Dalmatia in the late Middle Ages : the attitude towards Venice in Baraković's epic is therefore ambivalent. However, the text lacks direct criticism of Venice, as the Fairy simply conceals the controversial siege of Zadar in 1202 during the Fourth Crusade.[11]

The emphasizing of Slavophilism/Croatophilism/patriotism in Baraković's epic poem is one of the commonplaces in Croatian literary historiography. The title of the text itself points to this value idea : it not only denotes one of the characters/narrators, but also determines the cultural/linguistic affiliation of the epic. In this sense, Baraković's patriotism is primarily a cultural one : the other side is written culture in Latin/Italian, which, in the writer's opinion, dominates in his homeland as well. On the other hand, the geo-spatial scope of this patriotism does not exceed the borders of Baraković's own homeland, in fact the two communities in which Baraković lived : Zadar and Šibenik. It has long been known that for some reasons, which are still not entirely clear, Baraković was expelled from the Zadar community at the beginning of the 17th century, so he spent most of the rest of his life in Šibenik. For Baraković, this was a traumatic event about which the author leaves traces in the epic poem, and his medieval communal patriotism hesitates sporadically in the text between

the two Dalmatian communities.[12]

Dživo Gundulić' *Osman*

The epic poem *Osman* by the most famous Dubrovnik seventeenth century poet Dživo (Ivan) Gundulić (1589–1638) is a canonical text of older Croatian literature, and its most popular epic. This text influenced a large number of the later early modern Croatian epic poems, not only in Dubrovnik literature, and is an integral part of compulsory high school reading (albeit only in selected fragments). This literary-historical status of the text is even more impressive when two additional facts are taken into account : the epic remained unfinished, and it circulated throughout the early modern period exclusively in manuscripts. The aesthetic quality of the text, especially regarding style, but also the compatibility of its ideological messages with different national ideologies, overcame its formal deficiency and limited dissemination. The literary-historical literature on *Osman* is extremely abundant, and is marked by a polemical discussion of a number of open questions : What is the main theme (plot) of the epic, i.e. who is the main character : the Polish Prince Władysław Vasa or the Ottoman Sultan Osman II ? Was the epic written as a single text or was it created by merging the two texts : one about the Battle of Khotyn (1621) and the other about the overthrow of Sultan Osman II (1622) ? Were the two missing cantos of the epic lost or were they never written ? Does the only canto of the epic whose plot is set in hell come before or after the missing cantos, i.e. should it be marked with the ordinal number 13 or 15 ? The following short review is based on today's prevailing literary-historical insight into the text.

Gundulić had intended to translate Tasso's *Jerusalem Delivered*, but after the overthrow of Sultan Osman II he gave up that intention and decided to write an epic about this contemporary political event. As far as we know today, Gundulić failed to complete this literary project before his death. The eighteen completed cantos contain 10,428 octosyllables[13] arranged in alternate-rhyme quatrains (*abab*), a format that would become dominant in later Dubrovnik epics. The overthrow of Sultan Osman II is the main theme of the epic and Sultan Osman is both the title and the main character, but much of the narration is dedicated to the Battle of Khotyn and Polish Prince Władysław.

The Battle of Khotyn is represented in the epic only retrospectively, on three occasions, and in three different ways : an account of participants in the battle (cantos IV and V), an inserted poem (canto X), and an artistic depiction on the tapestries of the Court in Warsaw (canto XI).

On the other hand, the Istanbul Coup is related as a continuous epic narrative in the final cantos (XVI–XX). The first two cantos are written in the present time of the epic plot (meaning after the Battle of Khotyn), show Sultan Osman with his closest advisers (the Grand Vizier, the Qadi and the Chief Eunuch of the Sultan's harem) making two decisions that guide the storyline of the epic before the lacuna of the two missing cantos : (1) to conclude a truce with the Kingdom of Poland the Ottoman delegation led by diplomat Ali-pasha travels to Warsaw (cantos III–VI, IX–XII), while an expedition led by the Chief Eunuch Kazlar-aga travels to Greece and Serbia to fulfill another decision (2) : to find girls of noble birth for the Sultan's harem (cantos VII–VIII). In the first canto the young Sultan also makes the most important, fateful decision : to undertake an expedition to the East of the Empire to replace his current janissary troops, all under the pretext of going on a pilgrimage to Mecca. That expedition will not happen because the secret plan has been revealed and the Sultan will be killed in a janissary rebellion.

The most important deviation in the epic from confirmed historical events is related to the political values promoted by the text. In the epic, the Ottoman delegation travels to Warsaw to negotiate peace before the Coup in Istanbul, while in reality the opposite was true : Poles traveled to Turkey after the overthrow of the Sultan. Thus, Gundulić opened the space for Polonophile statements : for praises to Prince

Władysław, to the Polish army and to the Polish form of government.[14] In the older literary historiography, the Slavophilia was emphasized as one of the main semantic/ideological features of Gundulić's epic, but positive feelings are not tied to the whole Slavic space. Apart from the dominant Polonophilia, the positive values are linked to the South Slavic area, especially to the Serbian Despotate and Dubrovnik (canto VIII), but not to Czechs and Russians (cantos X–XI).[15] A similar ambivalence characterizes the representation of the Turkish side in the epic. The title character is, especially in the first canto, portrayed as an embodiment of the sin of pride and youthful recklessness, but in the depiction of the Istanbul coup the narrator unequivocally stands on the side of legally established government. The Grand Vizier Dilaver, the personification of political loyalty and the main helper of the endangered young Sultan (which is admittedly in contrast to the historical truth), is the second most positive character in the epic, right behind Prince Władysław ; on the other hand, the most negative characters are the rebel leader Daut and the mother of the former Sultan Mustapha (uncle of Sultan Osman II), Daut's mother-in-law, who is portrayed in the epic as the originator of the plan of rebellion (canto XVII). The dominant value perspective of the epic can be defined as Dubrovnik-aristocratic, and its initial values are at the same time the attributes of a possible Dubrovnik auto-image : 'Christianity', 'Slavism', 'republicanism', 'legitimate and traditional government', 'peaceful politics'. Gundulić's narrator considers political rebellion a dangerous event for any community (canto VII), and that the fear of rebellion in his own homeland could have oppressed the real author is shown by contemporary studies of political disputes in the Dubrovnik nobility of the 17th century.[16]

In contrast to Juraj Baraković, Gundulić'presents politics as an emancipated human activity in his epic. This is particularly evident in Ali-pasha's "modern" political speech at the Warsaw Court (canto XI).[17] Moreover, Lucifer's speech in the council of hell (canto XIII/XV) has similar characteristics. It must be noted that in literary historiography Gundulić's hell is characterized as dysfunctional in the storyline, as a mere ornament taken from the Virgilian/Tassian literary tradition.

In Gundulić's epic, the historical thematic world is extremely dominant. With this insight, Zoran Kravar explained the problem of the missing cantos : Gundulić, following Tassian poetics only in part, formed too few romantic characters, exclusively female (women warriors Sokolica, Krunoslava and Begum, and the idyllic beauty Sunčanica), which led to close connections of historical male and romantic female characters (Osman–Sokolica ; Dilaver–Begum, probably Osman–Sunčanica in the missing cantos). Gundulić failed to resolve these connections, so the epic remained unfinished.[18] In this sense, the lack of two cantos of the epic can be considered as a poetic shortcoming as well, which did no harm at all to the canonical status of the epic.[19]

Back to Szigetvár : Petar Zrinski's *Obsida sigecka*

The second extensive epic poem in Croatian literature about the 1566 Siege of Szigetvár was written by Petar Zrinski (1621–1671), the great-grandson of the legendary defender of the fortress Nikola Šubić Zrinski. It is actually a translation of the Hungarian epic of his slightly older brother Nikola Zrinski (Zrínyi Miklós, 1620–1664), the Croatian ban and one of the initiators of the anti-Habsburg Conspiracy of Hungarian magnates (Wesselényi or Zrinski-Frankopan Conspiracy). After Nikola's controversial death during a hunt in 1664, both the title of Croatian ban and the leadership of the Conspiracy were taken over by Petar Zrinski. Later, in 1671, after the disclosure of the Conspiracy and the trial of its leaders, Petar was executed together with his young brother-in-law and accomplice Fran Krsto Frankopan. This is usually considered as one of the most traumatic events in the Croatian national historical narrative, a kind of breakdown of the Croatian nobility.[20]

In Croatian literary historiography, Petar Zrinski's epic *Obsida sigecka* (*The Siege of Szigetvár*), published along with several shorter poetic compositions in a book entitled *Adrijanskoga mora sirena* (*The Siren of the Adriatic Sea*, Venice 1660) is usually

not considered a mere translation of the Hungarian original *Szigeti veszedelem*, i.e. *Adriai Tengernek Syrenaia* (Vienna 1651). First, as mentioned above, Nikola Zrinski used the Croatian epic poem of Barne Karnarutić as one of the sources (his main Hungarian Latin sources were the historiographical works of Miklós Istvánffy and János Zsámboky). Furthermore, a rather bold thesis on the influence of South Slavic oral epic on the Baroque epic poem of Nikola Zrinski has been quite convincingly argued.[21] Finally, and also the most important, Petar Zrinski made some indicative substantive changes in his translation. His epic consists of 15 cantos with 1,699 quatrains composed of double-rhymed (*i.e.* rimed both at the caesura and the end) dodecasyllables (*ab/ab/ab/ab*), i.e. with a total of 6,796 verses. The differences between the Croatian translation and the Hungarian original can be expressed numerically as follows : Petar Zrinski omitted 41 Hungarian quatrains, substantially changed 15, in 21 cases translated one Hungarian with two or more Croatian stanzas and added 137 quatrains of his own.[22] The most important content/semantic changes concern the replacement of the original collective identity attribute 'Hungarian' with the attribute 'Croatian', a more negative representation of Sultan Suleiman and other Turkish characters, the adding of religious/Christian motifs and, above all, the insertion of general considerations, for example, on the instability of human happiness. One omission is also important for the semantic potential of the Croatian translation. Petar Zrinski did not translate nine stanzas at the beginning of canto XIV – the only current-political commentary in his brother's epic poem, in which Nikola Zrinski praises his brother Petar, expresses feudal self-awareness, and implicitly criticizes the Habsburg government, a way of hinting at the Conspiracy. The decision on the content deviations from the original was made by Petar Zrinski during the translation : the first version of the translation covering approximately half of the epic is preserved in the manuscript, and is more faithful to the original in terms of both content and versification (verses are not double rhymed). Everything else relevant to our study of the 'representation of history' is common to both the Hungarian epic and the Croatian translation.

The most general conclusion is that the historical layer is the most important component of Nikola Zrinski's epic. He consulted relevant historiographical sources of his time (Istvánffy, Zsámboky) ; moreover, he justifies even the most striking deviation from the generally accepted historical assumption (that Sultan Suleiman died a natural death before the fall of Szigetvár e.g.) by referring to unnamed Croatian and Italian chronicles. In his epic, the Sultan is killed by the author's great-grandfather (Petar Zrinski did not take that motif in his translation). However, Nikola Zrinski told the historical story in a conventional literary way, in the style of Tassian epic, and he did it in a poetically more successful way than Dživo Gundulić.

While in Gundulić's epic the forces of the Hell appear relatively late and without influence on the plot, in Nikola Zrinski's epic the forces of the Heaven and Hell act at the beginning and determine and explain the fate of the community that should consider the text as their own epic poem. Already in the first canto God determines the fate of Szigetvár and its defenders : the Ottoman conquest is part of a divine plan to punish the sinful Hungarians. The righteous people will also be punished, but only on Earth. The punishment/temptation will last for three generations, so if the Hungarians do not morally reconcile by then (i.e., by the time the epic was written), God will punish them forever. God therefore sends Archangel Michael to take the fury out of Hell and incite Sultan Suleiman to war against the Hungarians. The stereotypical motifs of classical epic are nevertheless explained in Hungarian literary historiography in the context of the early modern narrative of Hungarian history according to which the Ottoman conquest of the country was God's punishment after the golden age, i.e. after the late medieval prosperity of the Hungarian state.[23] The forces of Heaven and Hell reappear in the last two cantos, and at the very end the Archangel Gabriel announces to Nikola Zrinski Sigetski his departure for Heaven. Other literary devices of classical/Tassian epic also appear in the text (however Nikola Zrinski refers to Homer and Virgil, and not to Tasso !) : duels of the heroes of the two warring parties, the miraculous motifs, a love episode and the anger of one of the heroes as digressions in the plot. All in all, the function

of the epic poems of the Zrinski brothers was to celebrate their magnate family, to politically activate their contemporaries and like-minded people, and, ultimately, to confirm themselves as skilled poets.

Petar Zrinski is considered a member of the Ozalj literary-linguistic circle (a seventeenth-century group of writers and linguists from central Croatia) from the area where the estates of the noble families Zrinski and Frankopan were located (the town of Ozalj belonged to the Zrinski family). The language of the Circle is hybrid : it is characterized by a Chakavian basis with Kajkavian and Shtokavian elements. Petar Zrinski's epic was published only once in the early modern period, its second edition appeared only in 1957, as a critical edition. Nevertheless, *The Siege of Szigetvár* is considered an influential text : two literary works printed in the 17th century were created under its direct influence. First, the Dubrovnik writer Vladislav Menčetić (1617–1666) published in 1665 a poem entitled *Trublja slovinska* (*The Slavic Trumpet*), dedicated to Petar Zrinski and his epic.[24] Then Pavao Ritter Vitezović (1652–1713), who is also considered a member of the Ozalj circle, printed on three occasions in the late 17th century the poem *Odiljenje sigetsko* (*The Szigetvár Farewell*, 1684, 1685, 1695). The poem is composed of a series of short lyrical texts (letters, conversations, epitaphs) which are actually reminiscences of the Siege of Szigetvár presented in the epic by Petar Zrinski ; without knowledge of Zrinski's epic poem Vitezović's text cannot be understood.

An unfinished epic : Jaketa Palmotić Dionorić's *Dubrovnik ponovljen*

The epic *Dubrovnik ponovljen* (*Dubrovnik Restored*) by diplomat and writer Jaketa Palmotić Dionorić (1623–1680) holds a different status (compared to Petar Zrinski's epic) in the contemporary/early modern reception in its own literary community. The text remained unfinished (albeit only in a technical sense, as the missing verses of the last canto could not change the plot) and unpublished until the late 19th century, without influence on later Dubrovnik early modern literature. It had only three complete editions in modern times (Dubrovnik 1878, Munich 1974, Dubrovnik 2014), which is not a particularly impressive number, but thanks to its unusual and interesting topic, the epic still has a prominent place in the academic canon and is relatively well studied.[25]

In the context of this article, the importance of Palmotić Dionorić's epic is comparable to the epic of Dživo Gundulić : both poets write about a contemporary event that will surely be recorded in history. The main theme of the epic *Dubrovnik Restored* are the political consequences of the Great Earthquake in Dubrovnik in 1667. The political context of the earthquake is the Cretan War (1645–1669), but the war itself is not thematized in the text, and only one war scene features in the epic. However, the threat of war, i.e. the military conquest of destroyed Dubrovnik, is present throughout the epic. Politics is the main theme of *Dubrovnik Restored*, and no other text in early modern Croatian epic literature would be more political in the literal sense.

Palmotić Dionorić's epic contains autobiographical features. The text recounts what the author directly experienced (the loss of his wife and children in the earthquake, a remarriage with a woman of similar fate, a diplomatic mission to Istanbul), what he heard from witnesses of current events (the earthquake, re-establishment of power in the destroyed city, negotiations with representatives of the Venetian and Ottoman Bosnian authorities) and what he invented in accordance with the classical/Tassian poetics of the epic (events in Heaven and Hell, i.e. the action of their forces, exciting adventurous episodes on the diplomatic travels of the protagonists).

The epic consists of twenty cantos totaling 3,911 octosyllabic quatrains in alternate rhyme (*abab*), i.e. a total of 15,644 verses. The narration begins with a description of the organization of life in Dubrovnik a few days after the earthquake. In the second canto the forces of the Heaven are introduced : God – through the intercession of

St. Blaise (Sveti Vlaho), the patron saint of Dubrovnik – forgives the citizens of Dubrovnik for the sin of pride that led to the earthquake and guarantees them the reconstruction of the city and a secure political future. These heavenly promises begin to be fulfilled in the third canto : Dubrovnik receives food aid from the pope and military aid from the king of Spain, but then the forces of Hell get involved in the story. They encourage the *kaymakam* Mustaj-pasha (who rules in Istanbul while the Grand Vizier is at war with the Venetians in Crete and the Sultan Mehmed IV is hunting as usual) to ask Dubrovnik for an increased annual tribute (300 extra sacks of treasure) for the property of citizens who died in the earthquake and have no heirs. Therefore, Mustaj-pasha imprisons Dubrovnik's diplomatic representatives in Istanbul and orders the Bosnian Pasha to besiege Dubrovnik (canto IV). In the fifth canto, the further course of the plot is determined. As the Bosnian army approaches Dubrovnik, one part of the Dubrovnik nobles of the Grand Council proposes that the city be handed over to the Venetians, and the other part that a mercenary be hired to defend the city. The dilemma is resolved by the hermit Pavo who comes to the Council from the nearby island of Daksa. He conveys the message of Saint Blaise to the people of Dubrovnik to persevere in fidelity to God and that they should not be afraid of hellish forces or enemies ; they need to be brave, and the sultan will soon relent. Accordingly, the Grand Council decides to send three diplomatic delegations : to the Sultan, to the Bosnian Ali Pasha and to the Venetian general whose ship is in the port of Dubrovnik. The latter delegation manages to persuade the Venetian general not to occupy the city, but to stay in port to help Dubrovnik in the event of an attack by the Bosnian Pasha's army. Only one Dubrovnik nobleman named Kuničić (historical Marko Gučetić, the poet's cousin) goes to negotiate with the Bosnian Pasha ; his journey is described in canto VI and his negotiation with the Bosnian Pasha in canto VII. The Pasha temporarily gives up the attack on Dubrovnik, but keeps the Dubrovnik diplomatic representative in prison. The central part of the epic is the diplomatic mission of the two Dubrovnik nobles (Jakimir and Bunić – Nikolica Bunić, Dubrovnik poet and diplomat) to the Sultan, with the aim of paying only the usual annual tribute (cantos VIII–XVI). The main character of the epic, the author's alter ego Jakimir, does not enter the scene until canto VIII, which describes his fate : the death of his wife and four children in the earthquake, while he was on his way from Istanbul to Dubrovnik ; his remarriage with Jelinda who also lost her husband and child in the earthquake. From the ninth to the eleventh canto, the journey of the Dubrovnik delegation through Serbia and Bulgaria to the Sultan is described. The next four cantos present the negotiations of two Dubrovnik diplomats with representatives of the Ottoman authorities, with two culminating points : Bunić's speech on the earthquake (canto XIII) and the ceremony of handing over the annual tribute to the sultan (canto XV). With their diplomatic skills, the Dubrovnik delegates managed to appease the kaymakam, who was initially very averse to them, and finally they successfully fulfilled their task. But in the sixteenth canto, the forces of the Hell intervene again : the King of Hell releases the monster Greed, which encourages the Sultan to ask the Dubrovnik diplomatic representatives again for 300 sacks of treasure. Jakimir and Bunić cannot fulfill that request, so they end up in custody. In the seventeenth and eighteenth cantos, the action takes place again in the territory of the Republic of Dubrovnik : the defenders of Dubrovnik win the battle with a detachment of the Bosnian Pasha's army, but Dubrovnik still fears the Bosnian army. While unfavorable news from Turkey is being read in the Grand Council, the hermit Pavo from the island of Daksa comes again and confronts the Dubrovnik nobles : he tells them that Saint Blaise is still supporting Dubrovnik and that he helped fight the army of the Bosnian Pasha (canto XVIII). In the penultimate canto, the celestial forces are reactivated : Saint Blaise returns to Hell the monsters who encouraged the Turks to greed, and brings out of Hell the Prophet Muhammad, who subsequently appears to the Sultan in a dream and forces him to give up the pressure on Dubrovnik and to remain its political protector. In the written part of the unfinished twentieth canto of the epic, the released former diplomatic representatives of Dubrovnik – who spent eight months in prison for the Sultan's request to increase the annual tribute – meet with the new delegates Jakimir and Bunić. The Dubrovnik-Ottoman conflict is obviously

over.

The relation of the three thematic worlds (historical, romantic and eschatological) in Dionorić Palmotić's epic is closer to the poetics of the Tassian epic than Gundulić's *Osman*. Neither women warriors nor women diplomats appear in *Dubrovnik Restored* ; therefore there is no "danger" that male protagonists will enter into direct relationships with female romantic characters. The function of romantic episodes is taken over by two narrative digressions in two diplomatic journeys, both of which are set in the Ottoman Balkans. First, in the sixth canto of the epic, the Dubrovnik diplomatic representative traveling to the Bosnian Pasha witnesses the execution of a woman. He learns the whole story from a Bosnian Muslim friend : the woman named Fakre, driven by sexual lust, caused the death of her own husband and the man she pursued. In contrast to that somewhat misogynistic and dark digressive story, the second romantic episode is narrated in the present time of the narrative and has a happy ending (cantos IX–XI). Jakimir and Bunić, while on the way to the Sultan, encounter in a forest in southern Serbia three naked girls tied up. They are the daughters of the mufti of Sofia, who went with two brothers and three guards to visit their aunt in Niš. In the forest, they were attacked by highwaymen, who overpowered their brothers and killed the guards, tied the sisters up, and then launched an attack on some traveling merchants. The military escort of the Dubrovnik delegates free the girls, help their brothers to recover, bury the killed guards, and finally defeat the highwaymen. The episode ends with the return of the sisters and brothers to Sofia and the wedding of the oldest sister, which is attended by Dubrovnik diplomats as guests. The romantic episodes are separated from the main plot line and have a relaxing function in relation to the main theme of the epic.

The place of eschatological episodes in the composition of the epic is also functional and logical. The forces of Heaven support Dubrovnik ; they act on a vertical axis : the hermit Pavo – Saint Blaise – God, and guarantee a happy future for Dubrovnik as early as the second canto of the epic. But the hellish forces as enemies of Dubrovnik are urging the Turkish side to seek an increased annual tribute just when things seem to be going well for Dubrovnik (cantos IV, XVI). Heaven reacts immediately (cantos V, XVII and XVIII) and takes the final victory (canto XIX). This view of the composition of the epic leaves the impression that the eschatological world determines the fate of the historical world (the romantic world in *Dubrovnik Restored* is free from heavenly/hellish influences). But is that correct ? Is the representation of historical events between the sixth and sixteenth cantos of the epic dependent on transcendent forces ? Zoran Kravar answers this question in the negative, arguing that eschatological episodes have an allegorical rather than causal relationship to historical events.[26] It could be said that events in the eschatological world exculpate Ottoman politicians, but blame the Turkish/Islamic faith. Slavica Stojan considers that the indecorous scene with the Prophet Muhammad in Hell led to ignoring *Dubrovnik Restored* in its own cultural environment.[27] Anyway, Palmotić Dionorić, like Gundulić, although the former skilfully follows Tasso's poetics, gives preference to the historical world. His epic is a panegyric of sorts in praise of Dubrovnik diplomacy, and even his own diplomatic endeavor. However, the epic depiction of Dubrovnik's diplomatic actions during the Great Earthquake is not idealized, Dubrovnik diplomats do not shy away from lies, duplicity and bribery.

Earthquake and diplomacy are not common epic themes in seventeenth-century European literature. However, Jaketa Palmotić Dionorić had no other choice in the vernacular language, which at that time in the Dubrovnik culture was the language of fiction and everyday communication. The Dubrovnik poet and diplomat could write memoirs – the most appropriate genre for the subject matter of his epic – but only in Italian.

Petar Bogašinović's *Beča grada obkruženje*

The epic of the Dubrovnik poet Petar Bogašinović (ca. 1625–1700) *Beča grada obkruženje od cara Mehmeta i Kara-Mustafe velikoga vezijera* (*The Siege of Vienna by sultan Mehmed and Grand Vizier Kara Mustafa*) occupies a low place on the aesthetic

scale of Croatian literary historiography when it comes to the longer epic texts of the 17th century.[28] It is, however, relevant here for several reasons : it depicts the events of the war, it was published immediately after the events presented, and its origin is closely related to the political context of the time. The first edition of Bogašinović's epic poem on the Second Siege of Vienna in 1683 was published as early as 1684 in Linz ; the text was not divided into cantos and consisted only of 740 verses in the already common metrical form of octosyllabic quatrains in alternate rhyme (*abab*). The author then went on to describe the events of the Great Turkish War and the beginning of the Morean War, and as early as the following year he published the second, expanded edition in Padua, with three cantos and a total of 1,560 verses. Both editions are dedicated to a participant in the battle Petar Ricciardi, an Austrian general of Dubrovnik origin.[29]

The first edition of the epic, consisting of the first canto of the second edition, is somewhat reminiscent of Karnarutić's epic *The Conquest of the Fortress of Szigetvár* – with its theme (siege of the city/fortress), motifs (gathering of the army, crossing the river, sudden attack of Christian defenders on the vanguard of the Ottoman army) and traditional epic narrator. But the final version with two additional cantos is more similar in content and composition to Sasin's *Battles*. Namely, Bogašinović, like Sasin, after describing one battle, continues to describe the subsequent events of the war, and in the third canto he moves from the battlefield in Central Europe (battles around Esztergom, Visegrád, Vác, Virovitica, Pest and Buda) to the battlefield in the Mediterranean (Venetian conquest of Santa Maura and Preveza). Unlike Gundulić, Zrinski and Palmotić Dionorić, Bogašinović does not follow Tassian poetics ; there is no romantic or eschatological world in the *Siege of Vienna* ; moreover, there are no quasi-historical characters in the epic.[30] In the relatively short epic, Bogašinović included many historical figures (Kara Mustafa Pasha, Leopold I, John III Sobieski, Ernst Rüdiger von Starhemberg, Sultan Mehmed IV, Maximilian II Emanuel, Charles V of Lorraine, Pope Innocent XI and others) and war events, so the *Siege of Vienna* as a chronicle in verse had a reporting/referential function for contemporaries and later readers – a large number of transcripts from the 18th century have been preserved.[31]

Does this mean that in Bogašinović's epic, as in several previous epics, contemporary politics had emancipated itself as an autonomous field ? No. On the contrary, while Bogašinović's narrator often comments on and contextualizes historical/political events, he always does it within the framework of Christian eschatology. The title character Kara Mustafa Pasha, who is indeed the main character of the first two cantos (until his death is detailed at the end of the second canto), is portrayed as the embodiment of the sin of pride, similar to and even more pronounced than Gundulić's Osman ; in the speeches of prominent Christian figures the war is defined as a religious, rather than a political conflict ; God plays a decisive role in the victory of the Christian forces near Vienna (he sends the disease to the Turkish camp, destroys the Turkish trenches in the rain, and gives courage and strength to the Christian soldiers) ; the narrator most often compares the actors of contemporary events with biblical characters.[32]

Is therefore Bogašinović a conservative epic author, in a poetic and ideological sense ? Here, too, the answer is no. The Christian-theological framing of the Second Siege of Vienna and the events that followed it probably does not stem so much from the author's conservatism as from the function of the literary text, and that function was distinctly political. Namely, Bogašinović's epic is not only a versified account of war events but also a panegyric of some of its actors, first to the Austrian Emperor Leopold I, then to John III Sobieski and other defenders of Vienna. In August 1684, Dubrovnik signed a treaty according to which it returned under the protection of the Hungarian king and Habsburg emperor Leopold I, after two centuries of political dependence on the Ottoman Empire. *The Siege of Vienna* can thus be interpreted as part of the diplomatic efforts of the Dubrovnik Republic in the mid-1680s. The dedication to Petar Ricciardi and the praise to him and Frano Gundulić, the son of the author of *Osman* and a general of the Austrian army of

Dubrovnik origin, are in line with this. It soon became clear that Dubrovnik's diplomacy/government erred in its foreign policy assessment, as the Republic remained in the sphere of influence of the Ottoman Empire until the arrival of Napoleon's troops in 1806, but nevertheless Bogašinović's epic remained interesting to Dubrovnik readers for some time to come.[33]

A foundation epic on a grand scale : Petar Kanavelić's *Sveti Ivan biskup trogirski i kralj Koloman*

The poet and playwright Petar Kanavelić (sometimes called Kanavelović, 1637–1719) is the author of one of the most diverse in terms of genre and one of the most extensive literary works in Croatian early modern literature. Kanavelić published only a small part of his oeuvre during his lifetime, and his texts are preserved in numerous manuscripts scattered in a number of domestic and foreign libraries and archives. This is probably the main reason why the texts of one of the most important Croatian early modern writers are not published in a single critical edition (for example, in the edition "Stari pisci hrvatski"/"Old Croatian Writers").

On a political level, Kanavelić is a Dalmatian writer : his native speech was Chakavian, he was born on the island of Korčula, in the territory of the Venetian Republic, where he spent most of his life and where he died. However, his sense of belonging is not only related to Dalmatia, and Kanavelić is usually referred to as a Korčula-Dubrovnik writer. He was connected to Dubrovnik by friendly and family ties : he was a member of the Dubrovnik "Academia otiosorum eruditorum", both his wives were from Dubrovnik and, perhaps most importantly, he wrote in the Dubrovnik literary idiom. Given the subject of this article, it is important to note that Kanavelić is the author of several occasional poems (although not epic poems in the narrow sense of the word) about contemporary political events : the Great Earthquake in Dubrovnik in 1667 (*Grad Dubrovnik vlastelom u trešnji*/*The City of Dubrovnik to Noblemen in Earthquake*), the execution of Petar Zrinski in 1671 (*Dođi, o ljubi mâ ljubjena/Come, O my dear beloved !*), the Second Siege of Vienna in 1683. About the latter event Kanavelić wrote two poems in praise of John III Sobieski (*Pjesan u pohvalu privedroga Ivana Sobjeskoga, kralja poljačkoga*/*The Poem in Praise of Glorious John Sobieski, the King of Poland* ; *Pjesan u pohvalu kralja poljačkoga*/*The Poem in Praise of the King of Poland*). The same event prompted Kanavelić to write an epic about the Grand Vizier Kara Mustafa Pasha (*Kara Mustafa vezijer Azem*/*The Grand Vizier Kara Mustafa*), but he abandoned that plan only eight stanzas into the first canto. Kanavelić still managed to write an extensive historical epic, and the last work in his oeuvre : *Sveti Ivan biskup trogirski i kralj Koloman* (*Saint John Bishop of Trogir and King Coloman*). Although the epic was actually written in the 18th century, between 1705 and 1718, it is the last text of the Croatian Baroque historical epic, and as such an example of a genre more characteristic of seventeenth-century Croatian literature, and thus deserves a place in our study.

Kanavelić's epic is the most extensive text in that corpus : it includes 24 cantos for a total of 19,084 verses arranged in quatrains in alternate rhyme (*abab*). The historical subject of the epic is the conquest of Dalmatian cities by the Hungarian king Coloman at the beginning of the 12th century, making Kanavelić the only Croatian epic poet to have taken up Torquato Tasso's poetic invitation to consider the Middle Ages as the ideal time setting of the historical epic. Besides, Kanavelić followed Tasso better than his Croatian predecessors in integrating the romantic world into the whole epic story. Romantic episodes with female characters on the battlefield, identity changes, love stories, journeys to exotic lands and the like, are evenly distributed throughout the epic and do not jeopardize the basic historical story.

Kanavelić's epic has two main (title) characters, one an actor in political history (King Coloman), and the other an actor in sacred Christian history (Bishop Ivan of Trogir, historical Giovanni Ursini, later the patron of the city of Trogir). That is why the traditional eschatological world of Baroque epic is almost completely absent from Kanavelić's epic (namely, heavenly and hellish characters and settings). The forces of Hell appear only in the 21st and 22nd cantos, and the last five cantos thematize

events after the Saint's death, i.e. his miracles, which brings this part of the epic closer to hagiography. The function of the eschatological world is in the rest of the epic taken over by Saint John of Trogir, so that world ultimately dominates the text. The typical plot of the Baroque historical epic – the struggle between two warring parties permeated with romantic episodes (albeit without the interference of heavenly and infernal forces) – ends as early as the 13th canto. In the next six cantos (XIV–XIX) the destinies of romantic characters are resolved and the new order in Dalmatia is strengthened : the Dalmatian cities accept the Hungarian king Coloman as new ruler, and he guarantees Dalmatians their autonomous rights. In particular, Saint John achieves a compromise solution : he prevents Coloman's conquest of Zadar and thus ends the Christian-Christian conflict, but immediately afterwards enables the Hungarian king to take power in Dalmatia peacefully and by agreement. Coloman, an arrogant and aggressive king in the first part of the epic (cantos I–XIII) is transformed in the middle of the epic (definitely in canto XVII), by the action of St. John, into a peaceful, responsible and tolerant ruler.

Kanavelić took the basic plot from medieval Treguan's biography of St. John, while for literary additions he was inspired by Tasso's and Gundulić's epic poems. Treguan the Bishop of Trogir, of Florentine origin, wrote a biography of his predecessor John (Ivan) at the beginning of the 13th century.[34] Ivan Statilić (Statileo), a humanist writer from Trogir, published the text in the third decade of the 16th century, and the famous Trogir historian Ivan Lučić (Lucius) prepared his own edition in 1657 (*Vita B. Ioannis confessoris episcopi Traguriensis et eius miracula*, Rome), based on Statilić's book, which would later be lost. Treguan's Latin work had also been translated into Italian by the Venetian writer Giovan Francesco Loredan (*Vita di S. Giovanni vescovo di Traù*, Venice 1648), an another Venetian writer, Girolamo Brussoni, wrote a play about Bishop John in 1656 based on Loredan's book. The popularity of St. John in Trogir in the second half of the 17th century, which is in the spirit of the Catholic Renewal, is evidenced by several cultural events : Girolamo Brusoni's play was performed in Trogir in 1657 ; at that time the land gate of the city with the statue of St. John was built ; the culmination of the veneration of the St. John was on May 4, 1681, when his relics were brought to the renovated chapel dedicated to him. There are conflicting opinions in the literature as to whether Kanavelić was present at that large gathering in Trogir.[35]

More important for this discussion is the question : Is there any additional contemporary political meaning inscribed in his epic ? Zoran Kravar gives an affirmative, well-argued answer.[36] In his opinion, Petar Kanavelić's epic, unlike Gundulić's and Palmotić Dionorić's, celebrates political change, and not status quo. The political change occurred in the 12th century, but the epic offers a range of signals that point to wishful/counterfactual thinking about the present. Kanavelić's Hungarophile nostalgia for the times before 1409, when Dalmatia was part of the Hungarian-Croatian Kingdom, can be read from the following procedures :

- the epic deals with the beginning of the Hungarian rule in Dalmatia ;
- this power did not arise from the conquest by arms but from the treaty confirmed by the Christian-moral authority of St. John ;
- the epic is dedicated to the Habsburg emperor – first to Joseph I, and after his death (1711) to his successor Charles VI – and that emperor is explicitly identified as Coloman's successor, in an inserted story ending with a prophecy about the future of the Hungarian Kingdom with the genealogy of its rulers from Coloman to Charles VI (canto XVIII).

Hungarophile historical nostalgia in Dalmatian premodern literature implies a negative attitude towards the current Venetian rule. There are no anti-Venetian statements in the main part of Kanavelić's epic, but in the last, hagiographic part it should not be overlooked that the Venetians refused to return to Trogir the most valuable relic of St. John, his hand, which was stolen by pirates together with other relics (the hand of the Saint would miraculously return to Trogir in canto XXIV).[37]

Petar Kanavelić's epic *Saint John Bishop of Trogir and King Coloman* has been preserved in twelve manuscripts and was printed only once, in 1858. The critical edition of this epic remains one of the greatest desiderata of Croatian philology.

Conclusion

In the 16th and 17th centuries, eight longer epic texts on historical, war and political events were written in Croatian literary idioms. Two epics originated in the 16th century and six in the 17th century ; five of them were written in Dubrovnik's Štokavian literary language (A. Sasin, Dž. Gundulić, J. Palmotić Dionorić, P. Bogašinović, P. Kanavelić), two in Čakavian (B. Karnarutić, J. Baraković), and one in the idiom of the Ozalj literary-linguistic circle (P. Zrinski). Half of the corpus was published in its time, and all the texts that remained in manuscripts until modern times belong to Dubrovnik literature. A relatively small number of shorter epic poems, mostly composed in the 16th century, have been preserved on the same themes from the same period. This genre would only gain greater popularity in the 18th century, under the influence of oral epics (A. Kačić Miošić and his followers).

Two types of texts can be observed in the analyzed corpus : a) chronicle in verse, with the predominance of the historical world, with some traits of the Virgilian epic or other procedures of literary aestheticization (B. Karnarutić, A. Sasin, P. Bogašinović) ; b) Tassian Baroque historical epic in the Virgilian tradition, with three thematic worlds : historical, romantic and eschatological (Dž. Gundulić, P. Zrinski, J. Palmotić Dionorić, P. Kanavelić). Juraj Baraković's epic, with its complex structure, does not fit into these two types and represents a special, genre-indeterminate case. In the 18th century, only Joso Krmpotić's epic *Katarine II. I Jose II. put u Krim* (*The Journey of Catherine II and Joseph II to Crimea*, Vienna 1788) will retain some external features of Tassian epic, while other longer narrative works in verse on political/war themes will follow the poetics of chronicles in verse (J. Pavišević, B. Bošnjak, J. Maljevac).

The following historical/political events are thematized in the epic texts of the 16th and 17th centuries : the conquest of Dalmatia by the Hungarian king Coloman (beginning of the 12th century) (P. Kanavelić) ; the Battle of Mohách in 1526 (an anonymous sixteenth century epic poem) ; the Siege of Malta in 1565 (an anonymous sixteenth century epic poem) ; the Siege of Szigetvár in 1566 (B. Karnarutić, an anonymous sixteenth century epic poem, P. Zrinski) ; the siege of Zadar during the War of Cyprus (1571–1573) (J. Baraković) ; the Battle of Sisak in 1593 and the events of the Long Turkish War (1593–1606) (A. B. Sasin, three anonymous sixteenth century epic poems) ; the Battle of Khotyn in 1621 and the overthrow of Sultan Osman II in 1622 (Dž. Gundulić) ; the Great Dubrovnik Earthquake in 1667 (J. Palmotić Dionorić) ; the Second Siege of Vienna in 1683 and the events of the Great Turkish War (1683–1699) (P. Bogašinović). A major historical event that is not thematized in the Croatian epic production of its time is the Cretan War (1645–1669), which had a secondary theatre in Dalmatia. This deficiency would be compensated in the 18th century by Andrija Kačić Miošić, who will describe the events of the Cretan War in a number of poems of his work *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* (*Pleasant Conversation of Slavic People*, Venice 1756, 1759). At the end of the 18th century, a large number of epic texts about the Austro-Turkish War (1788–1791) were written and, for the most part, published (J. Krmpotić, J. Maljevac, B. Bošnjak, A. Ivanošić, Đ. Ferić, P. Bašić), so this war will remain the most frequently thematized historical event in Croatian early modern epic.

Politics is a common theme of all the epic texts analyzed here, but the degree of its emancipation from other thematized fields of human activity and thought, above all from Christian morality, varies greatly from text to text. Three general cases can be distinguished : a) the subordination of the political sphere to the eschatological one (B. Karnarutić, J. Baraković, P. Bogašinović, P. Kanavelić) ; b) an emancipation of politics without deeper reflection (A. B. Sasin, J. Palmotić Dionorić) ; c) politics as an independent and reflected topic (Dž. Gundulić).

In epic texts of historical and political themes, value-colored (ideological) statements, auto- and hetero-images are inevitable. As expected, all the texts analyzed here except Kanavelić's epic contain more or less pronounced anti-Turkish statements. Therefore, even more interesting is appearance of other value identifications, such as selective Slavophilism by Dž. Gundulić or potentially subversive Hungarophilia by J. Baraković and P. Kanavelić.

Finally, the analysis of epic texts, while taking into account relevant literary-historical facts, can reconstruct the intentional social function of the respective text. After all, the social function of the epic is closely related to the aforementioned types of epic text. Two dominant and one somewhat secondary but culturally-historically important function can be observed here. The dominant reporting function occurs in the chronicles in verse and in most sixteenth century short epic poems. This function would dominate in Croatian epics of the 18th century, when epic texts were often a substitute for newspapers. On the other hand, the aesthetic function dominates in Baroque historical epics. In both types of epic texts, a kind of diplomatic-pragmatic function sometimes appears, which is signaled by dedications to prominent political figures, such as foreign rulers. Such texts, as potential literary gifts, necessarily contain a dose of artificiality/aesthetics as well as panegyric parts related to the addressee (Dž. Gundulić, P. Bogašinović, P. Kanavelić).

---

1 Fališevac, Dunja, *Kaliopin vrt : studije o hrvatskoj epici*, Split, Književni krug, 1997, 7.
2 Marulić, Marko, *Judita*, in : *Hrvatski stihovi i proza*, Lučin, B. (ed.), Zagreb, Matica hrvatska, 2018, 113.
3 Marulić, Marko, *Judith*, Translated by Graham McMaster, *Most / The Bridge*, 1999, 1-4, p. 19.
4 Slamnig, Ivan, "Predgovor" ("Foreword"), in: Marulić, Marko, *Judita, Suzana, pjesme*, Slamnig, Ivan (ed.), Zagreb, Matica hrvatska / Zora, 1970, 19. ["Pet stoljeća hrvatske književnosti", vol. 4]
5 Pelc, Milan, " Podrijetlo drvoreza Marulićeve Judite", *Mogućnosti*, 4–6 (2006), 1–12.
6 Posset, Franz; Lučin, Bratislav (with the assistance of Branko Jozić), "Marcus Marulus", in: *Christian-Muslim Relations: A Bibliographical History*, vol. 7. Central and Eastern Europe, Asia, Africa and South America (1500-1600), Thomas, David and Chesworth, John (eds.), Leiden / Boston, Brill, 2015, 90–125.
7 Pšihistal, Ružica, "Treba li Marulićeva Judita alegorijsko tumačenje ?", *Colloquia Maruliana*, XI (2002), 153–186.
8 Lokos, Istvan, "Još jednom o alegorijskom tumačenju Judite", *Colloquia Maruliana*, XVII (2008), 189–197.
9 Lőkös, István, "Recepcija Karnarutića u mađarskoj književnosti", *Croatica et Slavica Iadertina*, I (2005), 165–194.
10 Baraković, Juraj, *Vila Slovinka*, in : *Djela Jurja Barakovića*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1889, 28.
11 On the image of Venice in Baraković's epic, see Dukić, Davor, "Das Geschriebene und das Verschwiegene : Venedig in der Literatur kroatischer Länder vor der Entstehung des modernen Nationalismus", *Wiener Slawistischer Almanach*, 78 (2016), 13–15. On Hungarophilia in premodern Croatian literature, cf. Dukić, Davor, "Hungarophilie in der kroatischen Literatur der Frühen Neuzeit", *Neohelicon*, XXII, 2 (2005), 469–482.
12 For an interpretation of Baraković's epic from a psychoanalytic perspective, see Kravar, Zoran, *Das Barock in der kroatischen Literatur*, Köln / Weimar / Wien, Böhlau, 1991, 90–103. This literary historian classified the epic as an example of medieval dream poetry, i.e. as a poetically conservative and not as a "modern" mannerist or baroque text, as had been previously claimed by most literary historians.
13 As per the critical edition in the series "Stari pisci hrvatski"/"Old Croatian Writers".
14 On the history of Poland in Gundulić's epic, cf. Bojović, Zlata, *Osman Dživa Gundulića*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1986, 22–25; Zlatar, Zdenko, *The Slavic Epic: Gundulić's Osman*, New York et al., Peter Lang, 1995, 170–194.
15 Kravar, Zoran, *Das Barock in der kroatischen Literatur*, 123.
16 Ćosić, Stjepan ; Vekarić, Nenad, "Raskol dubrovačkog patricijata", *Anali Dubrovnik*, 39 (2001), 305–379 ; Kravar, Zoran, *Das Barock in der kroatischen Literatur*, 133–134.
17 Cf, Dunja Fališevac, "Kompozicija i epski svijet *Osmana* (iz vizure naratologije)", in : *Kaliopin vrt : Studije o hrvatskoj epici*, Split, Književni krug, 1997, 139–160, here 146, 157.
18 Cf. Kravar, Zoran, *Das Barock in der kroatischen Literatur*, 121–135
19 The thematization of the recent political event can also be considered as deviation from Tasso's poetics of the epic, which again confirms Gundulić's kind of obsession with politics. On the relation of Gundulić's epic to Tasso's poetics, cf. Pantić, Miroslav, "Poetika Gundulićevog 'Osmana'", in : *Susreti s prošlošću*, Beograd, Prosveta, 1984, 159–197, here 172–183.
20 On literary adaptations of this topic, cf. Dukić, Davor, "The Zrinski-Frankopan conspiracy as a national sacrificial narrative", *Frontiers of Narrative Studies*, 4, 1, (2018), 146–157.
21 Cf. Novalić, Đuro, *Mađarska i hrvatska "Zrinijada"*, Zagreb, Filozofski fakultet u Zagrebu, 1967, 27–45.
22 Numerical data and insights into the semantic differences between the two epic texts are taken from Novalić, Đuro, *Mađarska i hrvatska „Zrinijada"*, 1967.
23 Cf. Bitskey, István, "Pogled na povijest i slika nacije u epu Nikole Zrinskoga", in : *Susreti dviju kultura : Obitelj Zrinski u hrvatskoj i mađarskoj povijesti*, Bene, Sándor; Ladić, Zoran ; Hausner. Gábor (eds.), Zagreb, Matica hrvatska, 2012, 229–250.

24 This is the first published text of Dubrovnik literature with explicit anti-Turkish bias, and that – unlike the epic by Petar Bogašinović, which will be discussed later in the text – without a clear foreign policy reason.
25 Holthusen, Johannes, "Einleitung", in: Palmotić, Jaketa, *Dubrovnik ponovljen*, München, Fink Verlag, 1974, V–XXIV; Švelec, Franjo, "*Dubrovnik ponovljen* Jakete Palmotića Dionorića prema *Osmanu* Ivana Gundulića", in: *Iz stare književnosti hrvatske*, Zagreb, Erasmus, 1998, 149–163; Stojan, Slavica, "Struktura i sadržajna koncepcija Palmotićeva spjeva", in: *Dubrovnik ponovljen Jakete Palmotića Dionorića*, Stojan, Slavica (ed.), Zagreb / Dubrovnik, HAZU / Zavod za povijesne znanosti, 2014, 23–235.
26 Cf. Kravar, Zoran, *Das Barock in der kroatischen Literatur*, 142.
27 Stojan, Slavica, "Struktura i sadržajna koncepcija Palmotićeva spjeva", 191.
28 Cf. Fališevac, Dunja, "Opsada Beča g. 1683. u hrvatskoj epici ('Obkruženje Beča grada od cara Mehmeta i Kara Mustafe velikoga vezijera')", in : *Kaliopin vrt : Studije o hrvatskoj epici*, Split, Književni krug, 1997, 183–202, here 201.
29 The literature also cites a third, posthumous edition, printed in Venice in 1703 or 1704. Recently, the assumption of the existence of this hitherto undiscovered edition has been rejected (cf. Fališevac, Dunja, "Petar Bogašinović : *Beča grada opkruženje od cara Mehmeta i Kara Mustafe velikoga vezijera*", in : *Hrvatska književna baština*, vol. 3, 2004, 349–419, here 355).
30 Cf. Fališevac, Dunja, "Petar Bogašinović : *Beča grada opkruženje…*", 352.
31 Fališevac, Dunja, "Petar Bogašinović : *Beča grada opkruženje…*", 355–356.
32 Dukić, Davor, *Poetike hrvatske epike 18. stoljeća*, Split, Književni krug, 2002, 149.
33 A synthetic article about Petar Bogašinović and his epic, with special reference to the image of the Ottomans, see in: Brković, Ivana, "Petar Bogašinović", in: *Christian-Muslim Relations 1500–1900*, General Editor David Thomas. Consulted online on 12 May 2021 <http://dx.doi.org/10.1163/2451-9537_cmrii_COM_28614>
34 The following facts on the interest in the life and character of Bishop Ivan are taken from the book Bojović, Zlata, *Barokni pesnik Petar Kanavelović*, Beograd, SANU, 1980, 262–265.
35 Zlata Bojović gives a negative answer to that question, and Miljenko Foretić a positive one. Cf. Bojović, Zlata, *Barokni pesnik Petar Kanavelović*, 261; Foretić, Miljenko, "Kanavelić, Petar", *Hrvatski biografski leksikon*, vol. 7, 2009, https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=176.
36 Kravar, Zoran, *Das Barock in der kroatischen Literatur*, 145–147.
37 Cf. Dukić, Davor, "Das Geschriebene und das Verschwiegene…", 19.

Pour citer ce document

Davor Dukić, «History, Politics and Wars in Croatian Sixteenth- and Seventeenth-Century Epic : An Overview», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2020_article_345-history-politics-and-wars-in-croatian-sixteenth-and-seventeenth-century-epic-an-overview.html

Quelques mots à propos de : Davor Dukić

University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department for Croatian Language and Literature.Davor Dukić is Professor of Old Croatian Literature in the Department for Croatian Language and Literature at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. Among his main interests are early modern Croatian literature, South-Slavic modern cultures and cultural imagology. His principal publications include *Poetike hrvatske epike 18. stoljeća* (*Poetics of the Croatian Epics in the 18th century*, 2002) ; *Sultanova djeca : Predodžbe Turaka u hrvatskoj književnosti ranog novovjekovlja* (*Children of the Sultan : Images of the Turks in the Early Modern Croatian Literature*, 2004) ; *Tematološki ogledi* (*Thematological essays*, 2008). He is also the editor and co-editor of two collections of imagological essays : *Imagology today : Achievements, Challenges, Perspectives* (Bonn 2012) and *History as a Foreign Country : Historical Imagery in South-Eastern Europe* (Bonn 2015), and was the editor-in-chief of the Journal *Umjetnost riječi / The Art of Words* (2012–2020).

The Allegorical Epic Poem *The Battle of the Dragon with the Eagles*

Dragana Grbić

Résumé

« Un poème épique allégorique : *Le combat du dragon avec les aigles* »Cette étude est consacrée à l'analyse de l'allégorie dans le poème épique, comique et allégorique allégorique *Le Combat du Dragon avec les Aigles* (1791) de Jovan Rajić (1726-1801), qui traite des questions politiques et religieuses immédiatement contemporaines de sa composition en poétisant la guerre menée les Empires chrétiens (Habsbourg et Russie) contre l'Empire ottoman. Cette épopée expose très clairement les principes des Lumières religieuses, l'opposant s'aveuglant par une série de décisions irrationnelles et succombant finalement devant les esprits éclairés). Rajić voit la raison du triomphe des forces chrétiennes des deux despostes éclairés — Joseph II et Catherine II — dans les réussites intellectuelles et scientifiques du siècle des Lumières, présentes dans le poème sous la forme d'innovations stratégiques et techniques.

Abstract

This essay is dedicated to analysing allegory in the humorous allegorical epic poem *The Battle of the Dragon with the Eagles* (1791) by Jovan Rajić (1726-1801), which deals with the current political-religious issues, thematised through a war between the Christian forces of the Habsburg Monarchy joined together with the Russian Empire, and the Ottoman Empire. The principles of religious enlightenment are laid clear in this epic, where the degradation of a blind mind, which follows only the path of unreason, is opposed by the triumph of an enlightened mind. Rajić sees the key to the triumph of Christian forces under the aegis of two enlightened rulers – the enlightened absolutist Joseph II and Catherine II – in the intellectual and scientific achievements of the age of reason, manifested in the form of new war strategies and technologies.

Texte intégral

Introduction[1]

In comparison to the development of the literary epic in the Western European literary tradition, Serbian literature is characterized by a relatively late appearance of original works in this rich and long-established genre. This is strongly related to the centuries-long dominance of folk epic literature among the South Slavs in the Balkans. Apart from the literature that flourished in the Republics of Venice or Ragusa during the early modern period, offering several masterpieces of the genre, such as the religious epic *Judita* (1501/1521) by Marko Marulić or the historical epic *Osman* (written in the 17th century, published in 1826) by Ivan Gundulić, the epic as a genre was present mostly in folk tradition. In comparison with the scarcity of the original Serbian epic literature of the early modern period, Croatian literary production from the same period and genre offered several remarkable original works, which treated not only Catholic-inspired sacred religious themes but also secular ones.[2]

The oral epic among the South Slavs, especially in Serbian folk literature, was present in various highly developed forms that have since earned it a significant place in Homeric studies.[3] Moreover, well known Western European authors published works inspired by the folk tradition from the Balkans, such as Prosper Merimee, in *La Guzla ou choix de poesies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzegovine (1827)*. In this view, it is understandable that the Serbian literary epic remained under the strong influence of the folk epic tradition.

Jovan Rajić, the author of the most famous literary epic of the early modern period in Serbian literary history, stated in one of his private letters to his friend Samuil Lazarević, a monk of the Fenek Monastery in Fruška gora, that he had purposely written his epic poem *The Battle of the Dragon with the Eagles* (*Бој змаја са орлови*) in the vernacular instead of the language of the intellectual elite (*Russo-Slavonic*, a

specific mixture of Church Slavonic, Old Russian and Serbian). He wanted to show that even the representatives of classical literature who expressed themselves in "elevated" genres like tragedy, poetry or historiographical works written in *Russo-Slavonic* and were understood exclusively by the well-educated audiences or the clergy were able to write in humoristic manner and in the vernacular, i.e. the language considered "lowly" in the classical tradition.

"In addition I am sending you three booklets [*i.e.* the three copies he enclosed] on the life and sufferings of Muhammad, entitled *The Battle of the Dragon with the Eagles*. I would kindly ask you to hand over the copies to your neighbours Messrs Officers, namely First Lieutenant Lalošević and my dear Captain Pavle Petrović in Boljevci, as well as to Lieutenant, whose name I have forgotten, but who was sold for a lump of salt to a Turk by an unscrupulous Christian, so that they can converse and remember me, an old man, and let them know that we old men can and will recount the true account of the last war humorously."[4]

Another possible reason for Rajić's choice to use the vernacular instead of formal literary language was pointed out by Stojan Novaković in *The History of Serbian Literature* (1867). He attributes the popularity of this epic with the readership to its beautiful folk language as well as the acute topic of the recent war of the Habsburg Monarchy and Russia against Turkey, the importance of which was emphasized by its central episode being the Siege of Belgrade ; he also suggests that Rajić's decision to write in the language understandable to all, and not just to a small circle of selected scholars, may have been influenced by Dositej Obradović's enlightenment ideas on the necessity of reforming the literary language and introducing the vernacular into literature.[5]

What does this Rajić's decision manifest ? Does it reveal a conscious need for two different ways of presenting the same event, depending on the type of audience the author was addressing, which is especially important in view of the time when the epic was created ? Would an epic that was close to folk heroic poetry bring more glory to the officers to whom the copies of the booklets were sent, and who participated in the war themselves, rather than if the same events had been realistically presented in lofty style and incomprehensible language ? Was Rajić's decision to present a historical event through fiction instead of scientific historiographical reasoning affected by the author's insight into the erudition, or lack thereof, of his people ?

The choice to write the work in the vernacular language can be interpreted as the author's desire to acquaint the populace with the current political facts using the linguistic expression they understood, as well as to shroud the historical material in fiction, albeit of a completely different nature from that to which the people had become accustomed in folk poetry. The fictional layer in Rajić's epic was structured according to the high standards of an erudite author, who was in classical languages and classical humanism, and was inspired by the literature of the Baroque and Classicisism in Latin, German, Hungarian and Russian.

I. Jovan Rajić

Jovan Rajić (1726-1801), a theologian, historian, writer, professor, polyglot, traveller, and monk, was certainly one of the most educated and significant Serbs of his time. During the 18th century, the simile "as educated as Rajić" ("*Učen kao Rajić*") referred to a well-educated and wise individual. He was born in Sremski Karlovci, which, as the seat of the Serbian Metropolitanate following the Great Migration of 1690, became the political, religious, educational and cultural centre of the Serbian people in the 18th century. As Jovan Rajić himself stated in one of his works, he spent 13 years of his life studying, 14 years travelling, and 27 years serving as a monk and archimandrite at the Kovilj monastery (near Sremski Karlovci).

He spoke and wrote in the Slavic-Serbian language (славяносербскій – a specific linguistic mixture of Serbian Church Slavonic, Russian Slavonic and the Serbian folk language, which was used as a literary language among the Serbs in the second

half of the 18th century), the Serbian folk language, Latin, German, Hungarian and Russian. Owing to his original authorial and translation work, as well as his adaptations and editing, Jovan Rajić was, besides Dositej Obradović, the most prolific Serbian intellectual in the 18th century. In view of Jovan Rajić's interests and the public functions that he performed during his lifetime, his oeuvre can be divided into theological, historiographic and literary works.

Besides his dedication to theology, Rajić's preoccupation with history is the second dominant characteristic of his oeuvre. His four-volume *The History of Various Slavic Peoples, In Particular the Bulgarians, Croats and Serbs*, (Vienna I-III 1794, IV 1795) (*Исторія разныхъ славенскихъ народовъ наипаче Болгаръ, Хорватовъ и Сербовъ)* represents, in a sense, an overview of Serbian history in a broader perspective of the Slavic peoples of Eastern and South-Eastern Europe. In Rajić's view, the element linking all these peoples was language. For his *History*, Rajić was decorated by the Russian Empress Catherine II, and the first volume of *History* was printed in Russian in St. Petersburg in 1795. Apart from this work, his interest in history is evident in his theological and literary writing. In his observation *An Objective History of the Division Between the Eastern and Western Churches (Безпристраснаја историческаја повјест о раздјеленији восточнаја и западнија церквеј)* about the schism within Christianity and the development of the Orthodox Church, he provided a brief overview of the historical development of Christianity.

Rajić's literary output almost appears to have been a pastime in regard to the amplitude and serious tone of his more significant historiographic and theological works. In a manner of speaking, Rajić the writer created under the influence of Rajić the theologian and Rajić the historiographer, which is quite obvious in his epic poem *The Battle of the Dragon with the Eagles*. His original literary opuses were in verse, whereas his theological and historiographic works were written in prose. His literary oeuvre features all three main literary genres, comprising approximately fifty lyrical poems (a number of which are still in manuscript), the epic poem *The Battle of the Dragon with the Eagles* about the war of Russia and Austria against Turkey (1787-1790), printed by J. Kurzböck in Vienna in 1791, and the history play entitled *The Tragedy, or, the Sad History of the Death of the Last Serbian Emperor Uroš V and the Fall of the Serbian Empire (Трагедїа сиречъ печална повѣсть о смерти послѣдн҃го Цр҃ сербскаго Уроша п҃таго, и о паденїи сербскаго царства),* printed in Buda in 1798.

Observing the turbulent historical and political situation in the Balkans at the end of the 18th century from the vantage of peaceful monastery life, and feeling inspired by the war events that marked the Russo-Turkish war, especially the Siege of Belgrade led by General Laudon in 1789, Rajić wrote *The Battle of the Dragon with the Eagles*. The first capture of Belgrade by Christian forces after decades of Ottoman rule was the cause for glorifying the alliance of the Habsburg Monarchy and the Russian Empire, who won the war against the Ottoman Empire. As allegories were used to describe the battle, the analysis of the allegorisation method is the subject of this paper.

II. The verse, the title, and the composition of the epic

In terms of formal composition, the narrative of the epic poem *The Battle of the Dragon with the Eagles* is organized in five cantos, each of which begins with two introductory 13-syllable lines concisely presenting its theme. This meter is known as the Polish 13-syllable verse (*poljski trinaesterac*) in rhyming couplets and was popular in 18th-century Serbian poetry under the influence of Polish baroque poetry[6] via Kyiv-Mohyla Academy. In the first authorized edition each verse is printed in two lines separated by the caesura used after the seventh syllable. Together with the rhyme, these elements contribute to the rich prosody characteristic of the Serbian Baroque. A caesura splits (7+6) the long verse is two uneven members. The graphical alternation of 7- and 6-syllable verses comes close to the rhythm and semantic connotation of Serbian folk poetry, while emulating its typically short verse.[7] With this structure Rajić certainly intended to contribute to

the popularity of his work and to address the audience that mainly listened to orally narrated folk epic poems.

The conflict in the title between the dragon and the eagles relies on contrast, since the triumph of the Christian forces is laid out in parallel with the defeat of the Turkish army. In the first canto, a breach of the peace treaty is used as the introductory situation. The Ottoman Empire had violated the peace agreement concluded with Russia in 1774, and the war of Turkey against the Christian allies of Russia and Austria ensued as a consequence. The second canto describes the decisive battle in the war, fought near Ochakovo, in which the Turkish army suffered a great defeat. The third canto of the epic is central from the author's perspective, as it presents the siege of Belgrade, in which the Christian forces were victorious, liberating Belgrade from the Ottoman rule. The subject of the fourth canto is the battle of Bender, in which the Turkish army suffered another defeat, while the last (fifth) canto provides the account of the complete collapse of the Turkish army.

All the historical events in the epic are expressed allegorically, and the basic theme is set as a riddle in the opening verses. The author reveals the identities of the dragon and the eagles as well as the exact nature of the engagement gradually throughout the epic by developing the initial allegorical representation, and in explicit commentaries given in the notes to individual verses, presenting facts of historical events in order to further explain their allegorical meaning.

"The dragon, breaking the peace with the eagle***1** rises against him. The eagle
wants not to pick a fight,
but driven to it, obliges.
One eagle summons another,
double-headed both,
From the west to helpglorious with his eaglets.
Each eagle screeches flying
above his nest

Screaming, he calls out to his brave birdlings :
Sharpen your talons with your beaks
rise on your wings,
Catch the fierce dragon,
tear at him hard.
Agreeing, the eagles***2** rise against the dragon
And each from his part
attacks him."[8]

In the notes to the marked verses (*), Rajić explains the allegory used to present the historical event : ***1.** "The Sublime Porte declared war on Russia in 1787 [...] on August 4" ; ***2.** "Austria, in alliance with Russia, declared war on the Porte in 1788, on January 29, according to the old calendar, and made this public along its whole border."[9] In addition to comments, there are explicit explanations in footnotes and verses, in order to help interpret the identity of the main allegorical representations.

"And who is this fierce dragon,who is enraged so ?
Muhammad the quick,
the old trickster.
From the peace made
he turns to lies,
Stirring up against the Russian
Planning to deceive."[10]

Such an approach to interpreting allegorical representations in verses accompanied by notes is a classic example of the definition of this stylistic figure, according to which allegory is a *riddle* with a key supplied in order to interpret the hidden meaning. The given explanation of the allegory through historical facts aimed to

entertain and enducate the audience at the same time, following the *prodesse et delectare* imperative 18th century literature inherited from Horace's *Ars Poetica* ("*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*"). The combination of aesthetic elements accompanied with didactic purposes brought the popularity of both allegory and "pedagogical" riddles in Baroque literature in general and this formula was applied in this epic poem extensively.

Considering that the initial allegorical contrast is used as the base for the narrative, which is further shaped by the characterisation and development of allegorical characters and of the basic situation set by the introductory allegory, the adjective *allegorical* can be added to the genre definition of this historical *epic*, as the interpretation of all the key structural elements derives from the allegorical meaning.

The antagonism between the allegorical representations, encapsulated in the title, can be examined from a semantic aspect through several layers in the context of the entire epic. "Jovan Rajić held a three-fold understanding of the Austro-Turkish (and Russo-Turkish) war : first and foremost, a philosophical one, as a struggle between the two principles of good and evil ; a historical one, as a struggle between the two systems of government and society, one progressive and the other declining – the latter being Turkey ; and a theological one, as a struggle between the two civilizations – Christianity and Islam, Europe and Asia."[11]

The fullness of the meaning is achieved by developing the basic and simply set allegorical representation through the entire epic, which then can be viewed as a single allegorical narrative representation to which all other allegorical images are subordinated. The characters further develop in accordance with the basic allegorical antagonism as it was set out at the beginning of the epic. Once the author divides his main allegorical characters into two principal antithetical aspects, he commits himself to creating double plots, one for each part, i.e., to providing dual structural characterisation. For example the Dragon drives the plot by approaching *Vulcan*, *Aeolus*, *Neptune*, *Pluto*, *Mercury*, *nymphs* and *Faunus*, and asking for their support, and he is the only protagonist that comes in a direct contact with the pagan deities. On the other hand the Eagles represent only historical characters such as rulers of the united Christian forces, generals or military officers and they do not have any contact with ancient mythological figures. Such characters then allow for more than one plot to develop simultaneously in a similar form, yielding a vital allegorical effect. Ever since *Psychomachia*, the function of such allegories has been to show the rivalry between two authorities.[12] Depending on whether the author chooses to show the triumph of good or evil, the battles and advancement on such a "journey" lead either to the hero's final liberation, or to his ultimate enslavement. In Rajić's epic, the narrative thread of the struggle functions on two simultaneous levels – the degradation and dethronement of one main character (The Ottoman Empire) are accompanied by the triumph of the other (The Habsburg Monarchy and The Russian Empire). Thus, the epic ends with "death" instead of rebirth, but the death of one hero also means "resurrection" of the other, i.e., his confirmation and renewal of strength.

III. Allegory. The dragon and the eagles

One main character of the epic is the *dragon*, a metonym for Muhammad, which is, at the level of the entire epic, the allegorical representation of the Ottoman Empire. The other main titular allegory is that of the *eagle*. With the use of certain narrational and structural techniques, the titular allegory is further developed and nuanced, and it is supported by the symbolic potential of the *eagle* and the *dragon*, conveying relatively deeply ingrained meanings attributed to these two symbols in mythology and religion as they became established in cultural history. "Christianity [...] turned the eagle symbolism into a specifically Christian formula. [...] Christ is enthroned with the eagle under his footstool, like a new Jupiter."[13] The *Dictionary of Symbols* states that an eagle is "sacred to Jupiter and his attribute [...] an ancient symbol of power and victory [...] it was a medieval symbol of Christ's Ascension [...]

in allegory is an attribute of pride and of sight."[14]

In the context of the main theme of the epic—the victory of the Christian alliance of the Habsburg Monarchy and the Russian Empire, contributed to by the participation of Serbian people—it is important to remark on the symbolism of the eagle in the Serbian medieval tradition, with which Rajić must have been familiar through hagiographical literature and historical sources. The symbolism of the eagle found in the Serbian ruling dynasty as the representation of the double-headed eagle on the Serbian coat of arms, Prince Lazar's cloak or Despot Stefan Lazarević's coins can be traced forward to Rajić's representations. Similarly, the symbolic representation of the eagle on the coat of arms of the Russian Empire with the arms of the City of Moscow, showing the double-headed eagle on whose chest there is an escutcheon with Saint George slaying the dragon. A crowned double-headed eagle is also the heraldic representation of the Habsburg Monarchy.

1. Johann Georg Mansfeld, „The Coat of Arms of the Tzar Lazar", in : Jovan Rajić, The History of Various Slavic Peoples, In Particular the Bulgarians, Croats and Serbs,Vol. III. Vienna, 1794, p. 1

4. Coat of arms of the City of Vienna.

2. et 3. Hristofor Žefarović, Stematographia [Стематографија], 1741.

Thus, the use of the plural form in the title of the epic *The Battle of the Dragon with the Eagles* combines the symbolism of the coats of arms of the Habsburg Monarchy, the Russian Empire and the mediaeval Serbian Empire, which was lost and fell under the rule of the Ottoman Empire in the 14th century. The title thus points to an

important difference between the two main allegorical representations of the *dragon* and the *eagle*, suggesting the alliance of the Christian forces of the Habsburg Monarchy and the Russian Empire in their campaign against the Ottoman Empire. In short, by way of allegorising the historical facts – Rajić pitted three two-headed eagles and one (one-headed) dragon in order to show what kind of political and military power was needed in order to diminish the supremacy of the Ottoman Empire.

Besides heraldic connotations, the title of the epic *Battle of the Dragon with the Eagles* employs a variation to the classical motif of the *struggle between the eagle and the snake*. Jovan Rajić first varies this motif by replacing the *snake* with the *dragon*, since the *dragon* is often identified with a particular set of symbolic meanings to which the *snake* also belongs. Furthermore, using a seemingly insignificant inversion in *the battle of the dragon with the eagles* instead of a title that would follow the original mythical formula, *the battle of the eagles with the dragon*, he suggests that the *dragon* is responsible for causing the war, as he explains in the footnote comment at the beginning of the epic "The Sublime Port declared war on Russia" (see footnote 10).

The motif of *the fight between the eagle and the snake* has been known since the literature of antiquity, and it can be found in Aristotle and Cicero. It many intertexts foreshadow the outcome of the struggle – while in Homer's *Iliad* (e.g. in Book 12) there is the imagery of the eagle flying with the snake in its talons, in Aeschylus' *Choephori* the viper is victorious over the eagle ; in Virgil's *Aeneid* (e.g. in Book 11) and Ovid's *Metamorphoses* (e.g. in Book 4) the imagery is similar but the result is reverse.[15] Although the symbol of the eagle appears independently much earlier, the Christian tradition most probably uses the motif of *the struggle of the eagle and the snake* for the first time in the sermons of St. Ambrose. Here, the scene in which the eagle devours the serpent is interpreted as Christ's victory over the dark powers.[16] The examples of such symbolism can be found both in the *Bible* itself, for example in *Psalm* 91 :13, and in the commentaries on the Scriptures. The authors of *A Dictionary of Symbols*[17] explain that the duality between the eagle and the serpent generally signifies the duality between heaven and earth, or the struggle between angels and demons. Furthermore the dragon as a demonic symbol is identified with the serpent, which is confirmed in Origen's reference to Psalm 74 : "The broken heads of the leviathan, crushed serpents – this is Christ's victory over evil."

In view of the fact that Rajić was educated in classical studies, which included compulsory reading of classical literature in Latin and Greek, and that he studied theology and became acquainted with Christian symbology, it is probable that these sources had a decisive influence on the allegorical representations in his epic.

In contrast to the solar principle with which the eagle as a symbol is associated, a dragon "in the ancient east a beneficent deity associated with the element water, but in Christian culture a symbol of Satan [...] A dragon chained or trodden underfoot symbolizes the conquest of evil. [...] a dragon is the attribute of the warrior."[18] In the context of the epic, the interpretation of the dragon as an *attribute of a warrior* acquires its special meaning since Muhammad – the Dragon – starts the war, or in Rajić's own words, "The Porte declares war on Russia" (see footnote 10). Only in this context does the possibility open for the symbolism of the eagle to be transposed from the purely religious to the religious-political plane, associating the solar symbolism of the bird to the solar nature of the [enlightened] ruler. Such a combination of political and religious symbolism is also recognized in the emblematic, or allegorical, quality of the states' coats of arms, which, due to their semantic potential, often assume the function of preserving the memory of a specific conflict in which the victory of good over evil was won.[19]

In regard to *national and religious determination*, the allegorical representation of the eagle primarily refers to its use in heraldry to represent Christian empires. The epic first introduces the motif of the "Russian double-headed" eagle, which is followed by the one referring to the Austrian Empire : "One eagle summons

another,/ double-headed both,/ From the west to help/ glorious with his eaglets."[20] Evoking the image of the double-headed eagle in his audience, Jovan Rajić achieves an immediate emblematic effect as the iconography implies yet other meanings, used in this context to provide easy recognition of the participants in the battle. By emphasizing recognizable symbols, the author additionally relies on the charismatic power contained in banners, flags and shields bearing them.

VI. Allegory : The battle

Besides the Dragon and the Eagles, the epic introduces a number of other active allegorical characters : *Jupiter*, *Vulcan*, *Aeolus*, *Neptune*, *Pluto*, *Mercury*, *nymphs* and *Faun*, which are mostly created by means of allegorisation based on mythical heritage. This group of characters has the function of developing the third "member" of the titular allegory – the *battle* itself. As only the Dragon comes into direct contact with these characters (as an attribute of a warrior, which is related to Rajić's remark at the beginning of the epic that "The Porte declared war"), its character is developed through rejoinders and interactions with the allegoric "sub-characters", whose number and diversity dynamise the action, generating the true allegorical meaning of the entire epic. Rather than adding to the individual character of Muhammad, the group of allegorical personae functions as the collective character of the Ottoman Empire, for which he serves as a synecdoche, in order to portray the position of the Turkish army in the war. These characters are *in the function of the development of the narration*, as the structural role of the dragon character is to generate through its actions other allegorical characters and integrate their semantic potential into the basic narrative flow of the epic.

The mythical beings – *Jupiter*, *Vulcan*, *Aeolus*, *Neptune*, *Pluto*, *Mercury*, *nymphs* and *Faun* – relative to the type of allegory employed in the epic and the technique of their development, belong to a special group of *figurative allegorical representations*, anthropomorphically shaped by the use of personification so as to clarify the expression of their allegorical meaning. The anthropomorphism technique enabled these allegorical representations to participate in the actions and dialogues, as well as in the composition and development of a specific semantic layer in the epic, together with the zoomorphic (eagle) and theriomorphic (dragon) representations.

What other meaning, besides the stylistic effect and the reflection of the *poeta doctus*, do the representations of the ancient deities convey in the epic ? How are the mechanisms of their structuring involved in the allegorical potential of the epic as a whole ? The dragon visits each individual deity, rallying support for the war. The only deity that speaks to the dragon of his own accord is *Jupiter*. "The greatest god, or god above the gods, and the god of the sky"[21] advises, or rather admonishes, the dragon to abandon the campaign against the eagles. For the interpretation of the allegorical meaning carried by the anthropomorphised deities, it is very important to consider the locations and situations in which Muhammad comes into contact with them.

In the first canto, Muhammad seeks help from *Neptune*, the god of the sea, in the form of a weapon – a trident. He further asks *Aeolus*, who is the "god over winds",[22] to stir up the winds from the north and the west. In the context of war strategy, this allegorical image refers to the battles that Turkey fought with the Russians on the waters – rivers and the Black Sea. The confirmation of such interpretation can be found in both the verses and the author's notes. For example, in his answer to Muhammad, Aeolus directly refers to a battle at sea, and to the weapon that Muhammad asks of him as *a favourable wind for the fleet*. "Are you in your right mind ?/ What are you asking of me ?/ That I raise the winds,/ Are you urging me on ?/ Gone is the time/ when I used to reign,/ and put the harness/ on the winds' heads./ Can't you see the beasts* / flying out at sea,/ which to defy/ I am not able." [Rajić's note]* "Beasts are here understood as great battle galleys of all peoples."[23]

Aeolus' statement that the time of his powers has passed (as well as the powers of other deities who also cannot help Muhammad), and Rajić's remark that beasts are

not fantastic mythical creatures anymore, but “great battle galleys”, i.e., products of scientific endeavours, are key to the enlightenment elements in the epic. In the same vein, it should not be ignored that Peter the Great’s reform of the Russian fleet is taken as the instance of the earliest infiltration of Western European enlightenment ideas to the East. War is not won by the decision of fate and its outcome does not depend on the will of gods or magical rites and rituals, as was the case in the great war epics of ancient literature, but it is Reason that has the decisive role, through the invention of new weapons, elaborate war strategies and advanced warfare based on rationalist elements.

Muhammad addresses *Vulcan* in the second canto, when battles are fought on land.[24] Bearing in mind that this deity’s main attribute is the *anvil*, and that he was considered *god of fire and blacksmiths* in mythology, his appearance in the epic and Muhammad’s plea for help can be explained by the fact that the Turkish army had problems with a shortage of weapons during the conquest of Ochakovo and other territories. Thus, it is understandable that Vulcan’s prophecy to Muhammad is to cease the warfare or otherwise suffer defeat.

The allegorical representation of *Pluto*, as the guardian of Hades, is the image of the magnitude of the Turkish casualties, and the author’s note to Pluto’s verses states the facts about the large number of the Turks who perished, contrasting it to the low numbers in the Russian ranks. “During the seizure of Ochakov, which took place in 1788, on December 6 according to the old calendar, 8370 men fell on the Turkish side, including 283 officers, and 1140 died of wounds, more than 4000 were captured from the garrison, among whom was a pasha of three tughs. There were 448 artillerymen and naval officers. In addition, the Russians seized 780 banners and 310 cannons and mortars. And on the Russian side among the fallen were : one major general, one brigadier, three staff officers, 25 officers and 926 private soldiers, and among the wounded 19 staff officers, 1100 officers and 1704 private soldiers.”[25]

Mercury, in accordance with the basic meaning in mythology, noted by the author as “Mercury god of wisdom and trade, both divine message-bearer and quick traveller,”[26] assumes the role of the war messenger, who informs Muhammad on the situation in particular theatres of war.

V. Between Baroque, Classicism, and the Enlightenment

What is presented in the first canto and the beginning of the second as facts depicting the state of war through allegorical representations accompanied by the author’s notes, is illustrated in the second, third and fourth cantos by the device of epic cataloguing. Since Rajić constantly insists on historical facts, whence does the need arise to shroud the factual into fiction ?

In *L’Art poétique* Boileau proposes the theory of epic poetry, remarking that

“D’un air plus grand encor la poésie épique,/ Dans le vaste récit d’une longue action,/ Se soutient par la fable, et vit de fiction./ Là pour nous enchanter tout est mis en usage ;/ Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage./ Chaque vertu devient une divinité :/ Minerve est la prudence, et Vénus la beauté./ Ce n’est plus la vapeur qui produit le tonnerre,/ C’est Jupiter armé pour effrayer la terre ; / Un orage terrible aux yeux des matelots,/ C’est Neptune en courroux qui gourmande les flots ;/ Écho n’est plus un son qui dans l’air retentisse,/ C’est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse./ Ainsi, dans cet amas de nobles fictions,/ Le poëte s’égaye en mille inventions,/ Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses,/ Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses. […] Sans tous ces ornemens le vers tombe en langueur,/ La poésie est morte ou rampe sans vigueur./ Le poëte n’est plus qu’un orateur timide,/ Qu’un froid historien d’une fable insipide.”[27]

The poet’s choices to have Muhammad interact with pagan deities and the eagles rely on the Christian faith implicitly contain the attitude of Baroque poetics to epic literature, which insisted that the events in the epic be shown through the prism of

the Christian religion, thus using the feats of epic heroes, who fought under the protection of Christ, to restore the faith and esteem for the church compromised by the Reformation. At the same time, the devices of plot structure and the clear hierarchical differentiation of allegorical characters into the high and the underground spheres reflect the principles proclaimed by the poetics of classicism. However, in *The Art of Poetry*, Boileau argues against depicting events in epic poetry exclusively through Christian symbolism :

"De figurer aux yeux la Guerre au front d'airain,/ Ou le temps qui s'enfuit une horloge à la main ;/ Et partout des discours, comme une idolâtrie,/ Dans leur faux zèle iront chasser l'allégorie./ Laissons-les s'applaudir de leur pieuse erreur./ Mais, pour nous, bannissons une vaine terreur,/ Et, fabuleux chrétiens, n'allons point, dans nos songes,/ Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges."[28]

However, apart from the baroque metre in the linguistic expression and classicist poetics in the decor, Rajić's epic, written at the end of the 18th century, was strongly influenced by the enlightenment idea of glorifying God with reason, which was first conceived in the Reformation and developed within the poetics of the Enlightenment. *The Battle of the Dragon with the Eagles* is therefore neither a typical baroque religious epic nor an allegorical classicist narrative poem ; it rather presents the idea of religious enlightenment dressed in baroque and classicist decor. This stylistic and poetic hybrid combination accurately reflects the intertwining of different influences in Serbian literature of the 18th century.

The glorification of God, the Logos (Mind, Reason), through cognitive endeavours is demonstrated in the epic by the victory of new war strategies and technologies over the belief in miracles and the action of a "higher" power. The dragon does not win in the epic because in the Age of the Enlightenment, miracles are no longer possible. The "magical" effectiveness provided to Muhammad by the ancient deities to whom he turns for help is constrained by the rationalist elements of the epoch in which Jovan Rajić wrote his work. The finale of the epic showing the fate of the dragon and the eagles is formed in contrast to the situation at the beginning, thus achieving the baroque effect intended to produce surprise, wonderment and admiration by linking of incompatibles. Admiration for the power of enlightened reason, which shines above the image of the defeated Muhammad, is the lasting final impression from which a lesson should be learned.

Eagles have an enlightened mind. Their army is commanded by "[...] Laudon/ glorious warlord,/ Of the Habsburg's army/ supreme commander, / Gideon of Israel / clear-sighted, wise,/ An old man, of medium build,/ but sprightly in spirit."[29] Moreover, the eagles have Minerva, the "goddess of wisdom", on their side. While Jupiter, the supreme god and personification of the solar principle, tells Muhammad to take heed, Vulcan warns Muhammad about the presence of Minerva, the personification of the enlightened army :

"Hark, Minerva is here, I say, you will come to harm.Laudon among the Habsburgs,
a sprightly old sage ;
And Potemkin among the Russians,
a tireless soldier.
... Know you not Suvorov,
that he is a wonderful hero ?
... You know Catherine well,
You know not of Joseph ;
be not a fool, but stay away,
Lest you should know him.
They are of one spiritand of a single heart,
Their army is well-learned
and they all stand ready.
You clash with eagles,
guard your eyes,
They will be plucked out

by the first who comes near."[30] [underscore by D.G.]

The enlightened spirit of the eagles is emphasised both explicitly and implicitly, by the use of gnomic expressions that befit the rhetoric of the sages and thus underline the religious-enlightening purport of the epic.

In addition to the Christian faith, the "well-learned army" is another important factor in profiling the collective image of the eagles. The eighteenth century was, above all, a period of improving military education. This period "witnessed the introduction of new arms, tactics and methods of organization, which made the armies of the 1780s appreciably different from those of the 1700s."[31]

A particular type of the development of war strategy in the Russian Empire occurred in the field of naval activities and the formation of the navy. The initiative of Peter the Great to form the Russian fleet, modelled on the naval forces he had seen during his visits to Western Europe, is often interpreted as the first significant gesture by which the Orthodox East opened to the West. Such an enterprise was followed by the penetration of cultural influences from the West, namely, those of Barock and of the Enlightenment. In the East, the idea of the Enlightenment gradually developed through religious enlightenment propagated in Orthodox Christian scholastic schools. In this context, the contrast, based in religion, between the eagles' enlightenment and the dragon's blindness of the mind gains a new dimension. "[...] every Russo-Turkish war was a religious, at least as much as a political, struggle to the ordinary soldier on both sides."[32] In the spirit of his time, Jovan Rajić used this assumption to form the narrative of his epic, *The Battle of the Dragon with the Eagles*.

VI. A politically engaged allegory.

The development of the allegorical representation of the *eagle* in the epic was not devised only to achieve a specific stylistic expression, but also to enable the author's expression of a certain political position. This points to *engagement* as another important function which allegory as a stylistic figure very often performs in works of art.

From the time of his youth and schooling spent among adherents of different creeds, Jovan Rajić was apprehensive of the imposed conversion to Catholicism of Orthodox Serbs who lived in the territories controlled by the Habsburg Monarchy. On the other hand, the use of Theophan Prokopovich's primer in scholastic schools such as that of Manuil Kozachinsky in Sremski Karlovci and the Kyiv-Mohyla Academy induced Jovan Rajić to perceive the Russian Empire as the protector of his own religion and culture. In the Austro-Russo-Turkish war described in this epic, it occurred that the two sides finally united in the fight against a common enemy, which the author explicitly emphasizes in his explanation of the main allegorical representation of the eagles.

In addition to the war alliance, there were other facts, nowhere openly referred to in the epic, that led the author to glorify the rulers of the Habsburg Monarchy, on whose territory Serbs lived. "Guided by the ideas of Rationalism and Enlightenment, Joseph II's reform of the entire state administration, particularly his *Edict of Toleration* of 1781 on religious equality of Serbs in the Habsburg Empire, meant – by the confirmation of the preceding Leopoldine Privileges – comprehensive recognition of the religious and national identity of Serbs as fully equal citizens in the Austrian state."[33] On the other hand, the *Timişoara Assembly of 1790*, which discussed "the demands for the expansion of the legal and political status of Serbs, as a nation and as a state-legal factor of the Monarchy,"[34] as well as the *Edict of Toleration of 1781*, encouraged Jovan Rajić to banish distrust of the Habsburgs, and to unite all Christians under a single allegorical image. By opting to devise such a representation of the eagles, the author restated his own position on the national, political and religious problems of the southern Slavs in the Balkans at the end of the 18th century, about which he wrote in *The History of Various Slavic Peoples*.

VII. Between history and artistic fiction

The author's attitude towards Serbian oral poetic tradition and classical expression (Hebrew, Greek and Roman) is implicitly contained in the epic, while his stance on history is explicitly expressed and further emphasised by certain devices. His attitude towards history and contemporary politics can be observed in the manner of choosing and forming the allegorical representations. The *Edict of Toleration* and the *Timişoara Assembly* preceded the allegorical representation of the united eagles, while the entire war is presented as an allegory, by which the author actualised his own beliefs and views on political events in a special way and style. Rajić's position on the relationship between literature and history is revealed in the final verses of the epic and the accompanying notes, in the epic cataloguing device, as well as in some of his correspondence.

Although Boileau claims that the epic is a wonderful piece of fiction that envelops historical heroes and events, and that poets should not impose any constraints on imagination, the author of the *Battle of the Dragon with the Eagles* decides to bridle the fiction. Striving to preserve the authenticity of historical facts, he not only uses the principle of epic cataloguing, listing exhaustively theatres of war, heroes, and warfare strategies, but he also accompanies the verses with explanatory notes. In the epic, there are 63 such notes. Based on their subject, they can be divided into those which detail the battle events and in which historical facts are stated as illustrations of individual verses (20) ; those whose aim is to inform the reader about the meaning of certain terms and phenomena, e.g., mythical characters (19) ; and, linguistic notes, which explain the meaning of lesser-known and foreign words (24). The nature of the notes indicates their educational purpose. The author's intention is, in addition to using wholly allegorical narrative as a figure that almost always has a didactic function, to inform and educate his reader through notes.

Considering the fact that this was a combination of epic literature and historical themes, the notes had the function of emphasizing the authenticity of the narrative, with which Rajić contrasted his work to Serbian folk poems. In his opinion, these only "seemingly" narrated historical events, while in fact they contained numerous fabrications and untruths, which he sharply criticized in *The History of Various Slavic Peoples*, protesting against the "usual practice" of treating oral poetry as a historical source.

The final verses of the epic, "Muhammad, what I see, / I write and ascertain ;/ What I do not see or know,/ I desire and assume,"[35] show that although the author adopts the role of a witness and chronicler of historical events, he acknowledges that the presence of fiction in the work limits its historicity.

This duality in the attitude towards artistic fiction as well as historical facts is directly related to the author's attitude to diglossia, or even polyglossia, in Serbian literature of the 18th century. The Russo-Slavonic language and the vernacular as the most suitable language for writing about the central theme of the epic have already been discussed at the beginning of this work. Hence the importance of Rajić's emphasis on the discrepancy between *history* and a *literary work*, as it is an extension to his critical views on considering folk poetry and tradition as historical sources, which he presented in *The History of Various Slavic Peoples*, clearly distancing himself from the "degradation" of historical science induced by art.

Therefore, in the finishing verses of the epic and in private correspondence referring to *The Battle of the Dragon with the Eagles*, the author feels the need to emphasise that although the theme of the epic is "true history", the work itself cannot be considered as such because it narrates politico-historical events that are clothed in fiction. This kind of objectification and self-criticism is another characteristic of the enlightenment poetics, whose maturity is present in every canto of *The Battle of the Dragon with the Eagles*.

Rajić, one of the most prominent historians of his time, insisted on adherence to

historical material even in his literary works, although he clearly separated his historiographical from his literary writings. This can be illustrated by the comparison between the relatively objective presentation of the historical circumstances particular to the Habsburg Monarchy, the Russian Empire and the Ottoman Empire and the peoples in the Balkans described in *The History of Various Slavic Peoples, In Particular the Bulgarians, Croats and Serbs*, and the poetic description of the victory won by the Christian alliance in the Austro-Russo-Turkish war in *The Battle of the Dragon with the Eagles*. Finally, it can be concluded that, with respect to Rajić's entire oeuvre, the relationship between his lyrical and theological works was as close as that between his historiographical writings and his epic and dramatic narratives. Hence, with such a division of Rajić's oeuvre, a relative parallel could be drawn with Aristotle's definition, which explains the relationship between history and poetry through the relationship between the real and the fictional.

Rajić's attitude towards history mirroring actually the Zeitgeist – namely, the poetics of the Enlightenment with strong didactic intentions gave priority to the history as "life's teacher" – *historia est magistra vitae*. The author's intention to treat historical events in objective and "scientific" manner can be understood as a typical historization method that marked the literature of the Enlightenment. At the same time, already in the title of this allegorical work the issue of religious (in)tolerance is implied as one of the key words of the Enlightenment whereby the ambivalent and rather negative attitude towards representatives of other religions was strongly emphasized. In the context of the history of Serbian literature this peace of work represents an attempt of shaping and developing one genre such as an epic poem on the historical and/or religious background. For this reason it can be concluded that the hypothesis from the beginning of this article seems to be justified – Jovan Rajić the writer created his literary work under the strong influence of Rajić the theologian and even stronger influence of Rajić the historiographer.

---

1 This paper presents the chapter "Boj zmaja sa orlovi" [The Battle of the Dragon with the Eagles] published in the monograph by Dragana Grbić, *The Allegories of a Learned Hermit* (*Alegorije učenog pustinoljubitelja*), Institut za književnost i umetnost, Belgrade, 2010, adapted and translated for the use in this project. All citations from the epic are from : Jovan Rajić, *Boj zmaja sa orlovi*, ed. Dragana Grbić, Anthology Edition "Deset vekova srpske književnosti" [Jovan Rajić, *The Battle of the Dragon with the Eagles*, Ten Centuries of Serbian Literature], Izdavački centar Matice srpske, Novi Sad, 2017, english translation Tamara Nikolić.Pour une étude en français sur certains aspects de ce poème/For a study (in French) on some aspects of this epic, *cf.* Dimitri Garncarzyk, « Des bardes pressés, ou de l'urgence d'écrire au XVIIIe siècle des "épopées d'actualité" », *Les Temps épiques : Structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l'épopée*, dir. Claudine Le Blanc et Jean-Pierre Martin, Publications numériques du REARE, 15 novembre 2018, en ligne : http://publis-shs.univ-rouen.fr/reare/index.php?id=254

2 See Davor Dukić, *Poetike hrvatske epike 18. stoljeća*, Književni krug, Split, 2002.

3 See Z. Dukat, *Homersko pitanje*, Zagreb, Globus, 1988 ; Н. И. Кравцов, *Сербскохорватский эпос*, Наука, Москва, 1985 ; M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, ed. A. Parry, Oxford, 1971 ; A. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, 1960 ; M. Braun, *Das serbokroatische heldenlied*, Vandenhoeck – Ruprecht, Göttingen, 1961 ; М. Ђуруђ, *Историја хеленске књижевности*, Београд, Просвета, 1952 ; G. Gesemann, *Studien zur südslavischen Volksepik*, 1926 ; Adam Mickiewicz, *Les Slaves*, cours professé au Collège de France. 1840–1844, Paris, 1849 ;

4 Jovan Rajić's Letter to Samuilo Lazarević on the 13th of August 1798 : „A k tomu šiljem na vas tri knjižice žitija i stradanija Muhamedova, to jest pod titlom *Boj zmaja sa orlovi* s prošenijem, da biste predali vašim komšijama gospodam Oficerom, a imeno g[ospodinu] oberstlajtantu Laloševiču, i gospod[inu] ljubeznomu mojemu kapetanu Pavlu Petroviču u Boljevci, ravne i gospod[inu] lajtinantu (kojego ime zaboravio jesam) onomu, koji je za kamen soli prodan bio Turkom od besovesnago Hristijanina, podajte im neka se razgovaraju, i mene starca ne zaboravljaju, i neka znadu da i mi starci pravu istoriju poslednjeg rata u šali opisati možemo i umemo." in : *Jerotej Račanin, Jovan Rajić, Mihailo Maksimović*, Eds. Tomislav Jovanović, Dragana Grbić, Mirjana D. Stefanović, Antologijska edicija "Deset vekova srpske književnosti" knj. 17. Matica srpska, Novi Sad, 2017, 172.

5 See Dragana Grbić, "Sprache – Herkunft – Religion" in : Dragana Grbić, *VOR**ENTSCHEIDUNGEN**. Halle-Leipzig, Wendepunkt im Leben von Dositej Obradović*. Seminar für Slavistik, Институт за књижевност и уметност, Interdisziplinäres Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung, Halle-Београд, 2012, 211-227.

6 Commonly referred to in the West as the Polish alexandrine, the *trzynastozgłoskowiec* is indeed one of the main meters of Polish poetry since the Renaissance. A number of vernacular epics of the Polish Baroque were also written in this verse, notably Wacław Potocki's 1670 *Transakcja wojny chocimskiej*.

7 More in : Svetozar Petrović, "Poljski trinaesterac – izvori i tradicije" in : *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, 42, 1-4, 1976.

8 Jovan Rajić, *Boj zmaja sa orlovi*, in : *Jerotej Račanin, Jovan Rajić, Mihailo Maksimović*, Eds. Tomislav

Jovanović, Dragana Grbić, Mirjana D. Stefanović, Antologijska edicija “Deset vekova srpske književnosti” knj. 17. Matica srpska, Novi Sad, 2017, 115. „Змај нарушив с орлом мир1*, / на њега устаје. / Орао кавге не тражи, / кад мора, пристаје. / Орао орла позива, / опет двојеглавна. / Са запада у помоћ / с орлићи преславна. / Орао сваки над својим / летећ гнездом кликће, / и кликтањем изива / своје храбре птиће./ Канже с кљуном оштрите, / на крила устајте, / змаја љута фатајте, / здраво черупајте. / Сагласивше се орли**/ на Змаја усташе, / и свак са своје стране / њега зачепаше.“

9 Jovan Rajić, *ibid.* 115. „Порта објавила рат Росији 1787 [...] августа 4.“ ; „Аустрија по алијанцији с Росијом објавила рат Порти 1788. јануарија 29. по старом и публицирала по свој граници.“

10 Jovan Rajić, *ibid.* 115-116. „А тко је тај љути змај / што се тако јари ? / Мухамед онај хитри, / варалица стари. / Од мира учињеног / он у ба удара, / готови се на Руса / мисли да превара.“

11 Vladimir Stojančević, “Rajićev spev Boj zmaja s orlovi kao istorijski izvor”, in : *Jovan Rajić život i delo*, ed. Marta Frajnd, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1997, 156.

12 Angus Fletcher, *Allegory The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1967, 22.

13 Rudolf Wittkower, “Eagle and the Serpent”, in : Rudolf Wittkower, *Allegory and the migration of Symbols*, Tames and Hudson, London, 1977, 31.

14 James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1985, 109-110.

15 A catalogue offered in : Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 2005, 66.

16 Rudolf Wittkower, *ibid.*, 32.

17 Jean Cevalier, Alain Geerbrant, *Rječnik simbola*, 461 ; 793-795.

18 James Hall, *ibid.,* 109.

19 Rudolf Wittkower, *ibid*., 42.

20 Jovan Rajić, *ibid.*, 115. „Орао орла позива, / опет двојеглавна. / Са запада у помоћ / с орлићи преславна.“

21 Jovan Rajić, *ibid.*, 118. „Јупитер [...] био је највећи бог или бог над богови и бог неба.“

22 Jovan Rajić, *ibid.*, 118. „Еол [...] био је бог над ветрови.“

23 Jovan Rajić, *ibid*, 118. „Јеси ли ти код себе,/ шта код мене тражиш ?/ Да ја ветре подижем,/ на то мене дражиш ?/ Прошло је време оно/ кад сам ја обладао,/ и ветровом узице/ на главе налагао./ Не видиш ли ти звере*****/ по мору летуће,/ којим противити се/ није ми могуће.“ [Рајићева напомена]***** „Звери овде разумевају се велике бојне галије свију народа.“

24 For the intertextual echo of ancient literature in Rajić’s work see more in : Miron Flašar, „Antike Götter in Des Drachen Kampf mit den Adlern“, Živa antika – Antiquite vivante, VII, 12, Skopje, 1957.

25 Jovan Rajić, *ibid.*, 123„При узећу јуришом Ожакова, које је случило се 1788. года, дек[мврија] 6. по старому, с турске стране на месту пало 8370 људи, између којих било 283 официра, а од рана помрло 1140, заробљених било више од 4000 од гарнизона, међ којима находио се један Паша од три тхуга. Артилериста и морских официра 448 било. А к тому Руси 780 барјака и 310 топова и авантопова. А с росијске стране во опште пало једадан генерал мајор, један бригадир, три штабсофицира, 25 официра и 926 простих солдата, рањених било 19 штабсофицира, 1100 оброфицира и 1704 гемајнера.“

26 Jovan Rajić, *ibid*, 126. „Меркуриј, мудрости и трговине бог, купно и божији поштар и скороход.”

27 Nicolas Boileau, *L’Art poétique*, Œuvres poétiques, Imprimerie générale, 1872, vol. 1, Chant III, Lines 160-176 ; 189-192.

28 Nicolas Boileau, *ibid.,* Chant III, Lines 229-236.

29 Jovan Rajić, *ibid.*, 128. „Лаудон/ војевода славни,/ У Цесарској Армији/ командирац главни ;/ Гедеон И[зра]иљев/ прозорљиви, мудри,/ Старец, телом средован,/ али духом бодри.“

30 Jovan Rajić, *ibid.*, 121. „Минерва је, море, ту,/ велим зло ћеш проћи./ Међ цесарци Лаудон,/ бодри старец мудри ;/ А међ Руси Потемкин,/ солдат неутрудни./ [...] Суворова зар не знаш,/ да је јунак дивни ?/ [...] Катарину добро знаш,/ Јосифа не знадеш ;/ не будали, нег мируј,/ да га не познадеш./ У њима је дух један/ и срце једино,/ војска им је учена/ и сви стоје чино./ С орлови се вадиш,/ почувај де очи,/ ископаће доиста/ тко прећје доскочи.“

31 Matthew Smith Anderson, *Europe in the Eighteenth Century 1713-1783*, Second edition, Longman, London, 1976, 185.

32 Matthew Smith Anderson, *ibid.*, 179.

33 Vladimir Stojančević, *ibid*.,157.

34 Vladimir Stojančević, *ibid.*,159.

35 Jovan Rajić, *ibid.,* 141. „Мухамеде ! Што беседим,/ пишем и погађам, / што не видим и не знам,/ желим и нагађам.”

Pour citer ce document

Dragana Grbić, «The Allegorical Epic Poem *The Battle of the Dragon with the Eagles* », *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2020_article_347-the-allegorical-epic-poem-the-battle-of-the-dragon-with-the-eagles.html

Quelques mots à propos de : Dragana Grbić

University of Cologne, Faculty of Arts and Humanities, Slavic DepartmentDragana Grbić is Lecturer at the University of Cologne in the Institute of Slavonic Languages and Literature. She is the author of three monographs : *Alegorije učenog pustinoljubitelja* (*Allegories of The Learned Hermit*. *The Allegorisation Method in the Opus of Jovan Rajić Belgrade*, 2010), *Vorentscheidungen. Halle-Leipzig, Wendepunkt im*

Leben von Dositej Obradović (Belgrade-Halle, 2012) and *Das Werk von Dositej Obradović im europäischen Literatur- und Kulturkontext* (Belgrade, 2018). She has also published essays in peer-reviewed journals and edited collections on eighteenth-century literature and travel writing, the Enlightenment in the Balkans, and the history of newspapers. She studied at the Faculty of Philology of the University of Belgrade and she received her PhD from the Depatment of Slavic Studies at The Martin-Luther-Universitaet Halle-Wittenberg in Germany and in Literature at The Univeristy of Belgrade on influences of German enlightenment on the Serbian literature and culture of the late 18th century. She is editor in chief of *Dositejev vrt* (Dositej's Garden) specialized magazine for the 18th century studies published by "The Dositej Obradović Endowment" in Belgrade.

Sur les transformations de la tradition épique au siècle des Lumières en Pologne

Roman Dąbrowski

Résumé

L'objectif de cet article est de présenter les axes des transformations qui ont eu lieu dans l'utilisation de la tradition de l'épopée classique dans la poésie épique à l'époque des Lumières polonaises. Le sujet principal en sont les aspects les plus importants de ces transformations concernant les œuvres appartenant à l'épopée héroïque et, dans une moindre mesure, à l'épopée héroï-comique. Dans cette perspective, les textes d'Ignacy Krasicki s'avèrent les plus intéressants. Cependant, les ouvrages d'autres auteurs, notamment ceux créés dans les premières décennies du XIXe siècle, illustrent également le sujet abordé. Dans cet article l'auteur analyse les caractéristiques qui témoignent des tentatives visant à poursuivre et à développer les conventions épiques classiques, ainsi qu'à les transformer ou à les rattacher à d'autres catégories esthétiques.

Abstract

« On the transformations of the epic tradition in the Polish Enlightenment »The aim of the article is to show the directions of changes that took place in the use of the tradition of the classic epic in the epic poetry of the Polish Enlightenment. The most important aspects of these transformations concerning the works belonging to the heroic epic and, to a lesser extent, to the heroic-comic epic are the main subject of this paper. The works by Ignacy Krasicki turn out to be the most interesting. However, also the works of other authors, especially those written in the first decades of the 19th century, illustrate this issue well. The article shows their features that testify to attempts to continue classical epic conventions, transform them or combine them with other aesthetic categories.

Texte intégral

Des tentatives visant à réaliser le rêve d'une épopée à l'époque des Lumières polonaises ont été entreprises de nombreuses fois avec, cependant, des résultats plus ou moins probants, mais on estime généralement qu'aucune de ces tentatives n'a eu un résultat entièrement satisfaisant. Bien évidemment, cela concerne l'épopée dans sa version – comme on l'appelait souvent – "sérieuse", car certaines épopées comiques écrites en ces temps-là, considérées le plus souvent dans les études d'histoire littéraires comme appartenant à un genre distinct, à savoir le poème héroï-comique, font partie des réalisations les plus intéressantes de la poésie polonaise de cette époque. Il convient toutefois de noter que la plupart des tentatives de création d'une épopée ont été entamées dans les deux premières décennies du XIXe siècle, traitées dans l'histoire de la littérature polonaise comme appartenant à la fin de l'Âge des Lumières et intégrées dans le XVIIIe siècle au sens large. C'est le point de vue qui a également été adopté dans cet article, dont le but est de présenter de manière synthétique les différentes voies et axes de continuation et de transformation de la forme classique de l'épopée dans la poésie des Lumières polonaises.

Dans les classifications des genres littéraires formulées sous le règne de Stanislas Auguste Poniatowski (1764-1795), on ne distinguait pas le poème héroï-comique (épopée comique) comme un genre à part, en parlant seulement de manière très générale des caractéristiques de l'épopée. L'illustration la plus évidente et la plus connue d'une telle approche nous est fournie par l'ouvrage intitulé *Sztuka rymotwórcza* [*L'art poétique*] de Franciszek Ksawery Dmochowski (1788), où « *cny autor pięknej Myszeidy*[1] » [le vertueux auteur de la belle *Myszeida*], c'est-à-dire Ignacy Krasicki, est mentionné aux côtés des principaux créateurs d'épopées européennes. Un peu plus loin, cependant, nous trouvons un encouragement aux tentatives visant à créer une épopée polonaise, dans laquelle, à titre d'exemple, outre la traduction inconnue aujourd'hui de la *Henriade*, est indiquée une autre œuvre du même Krasicki, à savoir *Wojna chocimska* [*La Guerre de Chocim*] (1780). Il convient de

rappeler que *Myszeida* [*La Souriade*] (1775) est le premier poème héroï-comique des Lumières polonaises, généralement très apprécié et interprété de multiples façons – bien que son appartenance à ce genre littéraire soit en fait assez complexe, car l'héroï-comique (*heroicomicum*) interfère avec le burlesque et avec d'autres formes stylistiques – tandis que *Wojna Chocimska* [*La Guerre de Chocim*], créée cinq ans plus tard (1780), est généralement considérée comme étant la seule tentative d'écriture d'une épopée classique "sérieuse" en Pologne au XVIIIe siècle.

Entre-temps, Krasicki a publié un chef-d'œuvre du genre composé de six chants, le poème héroï-comique *Monachomachia* (1778), qui présente – de manière comique, mais sans grandes intentions satiriques – le mode de vie et les conflits dans le milieu des moines, menant finalement à une bataille qui se termine cependant par un festin commun. Dans ce poème, l'auteur utilise de manière fort intéressante des éléments déjà connus et conventionnels de la forme épique, tels que l'introduction, l'intervention d'un être surnaturel débouchant sur un conflit ; on y trouve aussi une assemblée, une députation, une bataille, une description détaillée de quelque chose d'important. Cependant, en règle générale, il évite la répétition schématique de motifs populaires en les modifiant le plus souvent, se livrant parfois à un jeu plein d'esprit avec le lecteur, parfois en les reprenant et en induisant consciemment en erreur lorsqu'il s'agit de sa réalisation sous la forme suggérée au début et attendue par ce lecteur. Le contexte principal est ici d'une part la tradition de l'épopée "sérieuse", ce qui est évident dans ce genre, mais aussi, d'autre part, les réalisations antérieures du poème héroï-comique. Ainsi, l'objet d'une démarche parodique consiste à exploiter, dans la même mesure, par exemple, certains passages de *Jérusalem délivrée* de Torquato Tasso ainsi que certains motifs du *Lutrin* de Nicolas Boileau-Despréaux.

Il faut ajouter qu'avant même d'écrire *Monachomachia*, Krasicki avait pris connaissance (dans une version manuscrite, puisque l'œuvre n'a été publiée qu'en 1784) d'un poème de Tomasz Kajetan Węgierski intitulé *L'Orgue,* dont une grande partie, notamment au début, constitue une paraphrase du *Lutrin* (avec un changement manifeste du statut du lieu de l'intrigue et des personnages, car cette fois-ci le conflit se déroule entre le curé d'une petite localité et l'organiste), en reprenant, et parfois en transformant avec humour, ces motifs. Dans une telle situation, le fait même de reprendre certains fragments sous la même forme serait sans doute perçu comme excessivement artificiel par un poète de l'envergure de Krasicki. Ainsi, par exemple, si Węgierski reprend, après Boileau, une scène de bataille dans laquelle les projectiles sont des livres (les titres d'ouvrages français sont tout simplement remplacés par des titres d'ouvrages polonais), l'auteur de *Monachomachia* reproduit ce motif en faisant appel à l'image d'une bataille similaire, dans laquelle les livres – représentés cette fois-ci par deux ouvrages seulement, afin de faire clairement allusion au même motif – ne jouent cependant pas un rôle important, et dans cet affrontement sont utilisés principalement d'autres objets tels que : assiettes, verres, chopes, ceintures, sandales et goupillon.

Il faut aussi ajouter que Krasicki dans *Monachomachia,* ceci également sur le plan aussi bien linguistique que stylistique, outre les caractéristiques perceptibles du style noble constitutives du genre héroï-comique, en contraste avec un thème trivial, se sert de nombreuses autres tournures – comme, notamment, de la cumulation (par exemple, des prénoms des moines), du parallélisme syntaxique, de la juxtaposition de mots aux tonalités distinctement différentes – qui produisent un effet comique, tout en constituant un aspect important du sens global du poème. Une lecture attentive du poème amène à la conclusion que le poète, en présentant des situations humoristiques dans ce monde des moines, utilise la forme d'un poème héroï-comique pour se référer à des questions d'ordre plus général – après tout, nous pouvons lire : " *W szyszaku, w czapce, w turbanie, w kapturze/Wszyscyśmy jednej podlegli naturze*[2] " [Que ce soit en heaume, en casquette, en turban, ou en capuchon/Nous sommes tous soumis à une seule et unique nature]. Il inspire des réflexions sur l'incompatibilité permanente et à la fois comique entre les apparences et la réalité, sur l'absurdité des conflits présentés (et aussi de ceux non

présentés explicitement), sur les tentatives, encore perçues comme insuffisantes, de nommer ou de mettre en valeur les choses, souvent à l'aide de formules linguistiques dont le poète-ironiste expose ici le caractère sclérosé et conventionnel[3].

La Guerre des moines a provoqué des protestations de la part de certains lecteurs, qui y ont vu une critique du milieu monastique, attitude perçue comme indigne de la part d'un évêque[4]. En réponse, Krasicki a écrit un autre poème héroï-comique, *Antymonachomachia* (1780), dans lequel il tente de discréditer le point de vue de ses détracteurs, en les présentant en termes comiques et en grande partie satiriques comme préparant un combat contre lui. Cependant cette œuvre, elle aussi, dont le thème évident est la réception de la *Monachomachie* et les disputes qu'elle a engendrées, s'inscrit largement dans un jeu comique, avec une utilisation claire et ingénieuse de la catégorie de l'héroïcomique. À la fin du poème, au fond de la coupe, lorsque les protagonistes ont déjà bu le vin qui la remplissait, apparaît une allégorie de la Vérité dont les propos invitent, entre autres, à réfléchir sur les motivations réelles de nos jugements et de nos actions. Ils sont caractérisés fort pertinemment par une phrase que l'on retrouve dans la première partie de cette œuvre sur la réception équivoque et diversifiée de *La Guerre des Moines* : " *Złe, gdy przymawia, dobre, gdy dogodzi* " [Mauvais quand il critique, bon quand il satisfait][5].

Il est à noter que *La Guerre de Chocim* a été publiée en même temps que l'*Antimonachomachia.* Le spécialiste français de l'œuvre du grand poète des Lumières polonaises, Paul Cazin, nous informe brièvement sur le sujet de cet ouvrage :

> L'action se passe en 1621. Le jeune et ambitieux Sultan Osman II, enhardi par le triomphe des armes turques à Cecora, se met en marche au printemps pour réduire définitivement un État qu'il regardait comme un tributaire insoumis. Il arrive au début de septembre devant la place de Chocim, que nos historiens dénomment Khotin, sur le Dniester, en Moldavie. La campagne dura quatre semaines. Le Sultan fut contraint de signer la paix sur son propre territoire. C'était un succès éclatant pour la Pologne[6].

La Guerre de Chocim est composée de douze chants (ce qui fait penser bien évidemment à *l'Énéide*). L'auteur se réfère à des récits historiques, mais n'essaie pas d'y rester fidèle dans tous les détails ; il façonne l'intrigue de manière à introduire des motifs caractéristiques de l'épopée, et agence en même temps le récit selon un schéma clair. Les deux premiers chants sont de nature introductive, présentant successivement ce qui se passe du côté turc (où est organisée l'agression) et du côté polonais (où c'est la défense qui est préparée) ; les deux derniers chants, en revanche, constituent le résumé : la bataille décisive et ses conséquences, ainsi que la mort du commandant en chef polonais Jan Karol Chodkiewicz.

De plus, l'œuvre peut être clairement divisée en trois parties, de quatre chants chacune : la première partie retrace les événements qui ont précédé l'affrontement des parties adverses, la deuxième présente la phase initiale des opérations militaires, jusqu'à l'arrivée du prince Ladislas au camp polonais avec des renforts, et la troisième, enfin, décrit les événements marquants qui, en définitive, ont permis à l'armée polonaise de remporter la victoire[7]. Le poète situe à de nombreuses reprises les deux parties au conflit dans des situations parallèles et en même temps opposées : les héros polonais sont valorisés positivement et leur motivation est toujours noble, tandis que les protagonistes turcs sont caractérisés négativement. Ainsi, par exemple, on lit à propos des héros polonais qu'avant la dernière bataille décisive (il y en aura quatre au total), "*Bogarodzicę czcili dawnym pieniem* " [ils vénéraient La Mère de Dieu par un chant ancien], alors qu'à propos des seconds il est dit qu'ils poussaient " *bluźnierskie okrzyki*[8] " [des cris blasphématoires]. Les Polonais agissent comme les défenseurs de la foi et de la liberté, ils sont donc soutenus par Dieu et la victoire leur est assurée ; les Turcs, quant à eux, en tant qu'agresseurs avec le concours de mauvais esprits, sont condamnés à subir la défaite. Ainsi, tout semble évident et sans ambiguïté, tant en termes de valeurs que

d'enchaînement des événements. C'est comme si le poète voulait souligner qu'il maîtrise parfaitement la substance de son œuvre – ce qui est encore accentué par le fait qu'il abandonne l'invocation initiale suggérant une source surnaturelle pour son contenu – et la façonne selon une idée claire.

Cependant, ce sont d'autres aspects de *La Guerre de Chocim* qui ont surtout fait l'objet d'évaluations formulées par des chercheurs. Il a souvent été souligné, et non sans raison, que cet ouvrage manque de l'élan nécessaire à une épopée, qu'il lui manque aussi l'implication de l'imagination du lecteur à travers le dessin d'un large panorama du monde présenté, que Krasicki lui-même – comme on le déduit de son opinion formulée a une autre occasion – considérait comme une caractéristique essentielle de ce genre littéraire[9]. Du point de vue de nombreuses solutions formelles, de tournures stylistiques, ou même de la manière dont certains éléments de la tradition ont été traités, *La Guerre de Chocim* est similaire aux poèmes héroï-comiques de Krasicki cités plus haut. Dans le cas de *La Guerre*, ces caractéristiques mêmes qui ont déterminé dans une large mesure la haute valeur artistique de la *Monachomachie* ou de l'*Antimonachomachie* – telles que la concision et le caractère unilatéral de la présentation des événements et des héros, la mise en œuvre schématique des motifs conventionnels, le style laconique – ont été considérées comme de graves lacunes, au point de remettre en cause l'appartenance de cette œuvre à l'épopée. Déjà Dmochowski, qui appréciait pourtant le talent extraordinaire de Krasicki, avait pour cette raison constaté dans un éloge formulé en son honneur que " *dzieło to wspaniałego epopei nazwiska nosić nie może* "[10] [cette œuvre ne peut toutefois pas porter le nom magnifique d'épopée].

Dans des études récentes, *La Guerre de Chocim* a été quelque peu réhabilitée, ceci grâce au fait que l'on a accordé plus d'attention à d'autres aspects de l'œuvre. On peut estimer que le thème choisi – la guerre victorieuse de la République de Pologne contre l'Empire turc au XVIIe siècle – était un thème pouvant être parfaitement exploité comme sujet d'une épopée, ceci malgré le peu de temps qui s'est écoulé depuis ces événements. Cela ne signifie pas pour autant que l'auteur ait cherché à reproduire fidèlement la réalité polonaise au XVIIe siècle. La manière de laquelle Krasicki avait traité ce sujet apporte dans une large mesure une affirmation des valeurs qui étaient au cœur de la mentalité de la noblesse de l'époque[11], en se référant notamment au concept du rôle spécifique de la Pologne dans la défense du christianisme. Teresa Kostkiewiczowa affirme fort pertinemment que *La guerre de Chocim* "*zarysowywała wizję idealizowanej przeszłości, w której w ostatecznym rozrachunku zwyciężają ład i harmonia, sprawiedliwość i dobro*[12] " [a esquissé une vision d'un passé idéalisé dans lequel l'ordre et l'harmonie, la justice et la bonté, finalement, l'emportent]. Maciej Parkitny constate, quant à lui, que cet ouvrage est "*kompleksowym przedstawieniem esencjalnych wykładników rodzimej tradycji*[13]" [une présentation complète des déterminants essentiels de la tradition polonaise].

Il s'agit ici de l'élaboration d'un monde qui nous est présenté principalement à travers la juxtaposition de scènes successives, reliées par de courts récits et par les commentaires du narrateur. Conscients que le poète rappelle des faits d'il y a plus d'un siècle et demi, nous ne ressentons cependant pas de manière particulièrement distincte l'écart temporel entre le moment de la narration et le moment où les événements décrits ont eu lieu, si caractéristique de la poésie épique. L'univers de *La Guerre de Chocim* semble être en grande partie un monde qui existe hors du temps ; c'est un spectacle qui se déroule sous les yeux du lecteur, spectacle qui est commenté par un narrateur impliqué émotionnellement et qui s'identifie clairement au côté polonais. Par conséquent, il conviendrait de percevoir certaines de ses déclarations comme étant destinées à faire autorité : "*Jest Bóg wyniosłych co zuchwałość karze, / Jest Bóg, co wspiera w sobie zaufanych*[14]" [Il y a un Dieu des gens orgueilleux, qui punit l'insolence, / Il y a un Dieu, qui soutient ceux qui ont confiance en lui].

D'une manière générale, il est important de souligner que *La Guerre de Chocim* se situe dans un riche espace intertextuel, englobant non seulement d'importantes

composantes de la tradition épique, mais aussi d'autres éléments, essentiellement ossianiques. Tout en recherchant un ordre géométrique, le poète se soucie également de la différenciation des motifs, des styles et de l'empreinte émotionnelle de fragments du texte, donc éléments qui étaient déjà présents dans ses poèmes héroï-comiques (bien que cette fois-ci, bien évidemment, il ne s'agissait pas de mettre l'accent sur le contraste comique), permettant ainsi d'éviter la monotonie. Il semble cependant que Krasicki pressent qu'il n'est plus possible de créer une œuvre qui serait une application des règles de l'épopée, et ne prendrait pas en définitive la forme d'une stylisation et d'une reproduction schématique de cette convention[15]. La solution consiste donc à mettre en relief cette conventionnalité de manière manifeste, sans priver l'œuvre, ce qui semble crucial, de son message idéologique et moral grave. Tel est le sens des comparaisons homériques, si caractéristiques du genre, qui, associées à une narration succincte, sont perçues comme résolument artificielles et ne découlent pas tout simplement du déroulement du récit.

Comme cela a été mentionné ci-dessus, les images-clés des batailles de l'épopée sont extrêmement laconiques, et cela s'applique également à la dernière d'entre elles, bien qu'elle soit montrée de façon un peu plus détaillée. Cependant, le poète a veillé à ce qu'y soient inclus les principaux éléments de la tradition épique. Ainsi, nous avons la présentation des armées, le tableau général de l'affrontement, l'attention concentrée sur l'activité de certains participants aux combats, le duel des protagonistes importants, le dénouement, se terminant, comme chez Le Tasse, par la prière des vainqueurs. On peut constater que ce qui devait avoir lieu a effectivement lieu. À d'autres endroits, l'auteur semble souligner encore plus distinctement son rôle de constructeur de l'œuvre à partir du matériel littéraire disponible. Un lecteur familier du *Lutrin* et de l'*Orgue*, qui se souvient du passage de l'*Énéide* qui est bel et bien la source de ce motif, ne pourrait prendre tout à fait "au sérieux" la scène où le rêve d'Osman est présenté comme étant la cause directe de la guerre, rêve, dans lequel Satan vient à lui sous les traits de Mahomet (comme la Discorde vient vers le prélat de Sainte-Chapelle) et lui demande d'agir contre le christianisme, et la réaction du souverain turc qui survient immédiatement après est montrée selon le mode d'une comparaison homérique.

Le caractère manifestement littéraire de la *Guerre de Chocim* n'est pas moins évident dans d'autres fragments de l'œuvre, comme ceux notamment de la machine merveilleuse introduite de manière laconique, les agissements du sorcier Omar qui aidait les Turcs, l'enterrement du héros et le rêve du commandant en chef. Cela permet de conclure que l'œuvre en question, tout en présentant un univers dans lequel règne un ordre clair et distinct, n'est pas tant une épopée en sens strict du terme sur la guerre de 1621, mais plutôt une œuvre qui montre le travail sur l'élaboration d'une épopée classique consacrée à ce sujet. Cela inspire une réflexion tant sur les lois régissant l'histoire de la nation (et des destinées individuelles qui s'y inscrivent) que sur les possibilités de les présenter à l'aide d'un ensemble de moyens littéraires disponibles.

Les auteurs d'autres tentatives de réalisation de la forme épique, que ce soit dans une version comique ou grave, font sans cesse référence aux œuvres de Krasicki, mais malgré des résultats souvent très intéressants, n'atteignent pas une telle multitude de significations. Les poèmes héroï-comiques exploitent de diverses manières certains éléments de la tradition épique (à la fois le côté grave et comique), bien que – tout en gardant les aspects déterminants les rattachant au genre – ils s'en éloignent progressivement en s'orientant vers des directions différentes. Parmi les œuvres les plus importants, à part *L'Orgue* déjà mentionné, il faudrait citer *Heautoumastix* de Jacek Idzi Przybylski (qui fait allusion au poème satirique d'Alexandre Pope, *The Dunciad*), *Sprzeczki* [*Querelles*] de Jakub Jasiński (qui a également les caractéristiques d'un poème digressif), *Asketomoria* de Hieronim Juszyński (où l'on retrouve les références aux poèmes de Krasicki, par exemple, dans l'introduction des héros monastiques ayant des noms et des caractéristiques similaires), *Suflerois* de Józef Franciszek Królikowski (où une discussion littéraire est

présentée comme une bataille, ce qui rappelle quelque peu le poème *Dulot vaincu* de François Sarasin), ou encore le *Klub Piśmienniczy* [*Societé d'écrivains*] de Tymon Zaborowski[16].

Toutefois, dans cet article, je ne vais pas m'occuper en détail de cette question. Je concentrerai mon attention sur l'épopée sérieuse, dont la réalisation est assez souvent entamée à la fin des Lumières polonaises. Il convient de rappeler qu'entre 1803 et 1805, ont été publiées trois traductions de la *Henriade*, et que dans les années suivantes, de nouvelles traductions des textes d'Homère et de Virgile sont apparues. En raison de l'intérêt croissant pour le passé, généralement renforcé par l'expérience des partages de la Pologne, le sujet des poèmes épiques devient principalement l'histoire, et son "authentification" dans des épopées spécifiques est parfois réalisée en se référant à d'autres œuvres, à savoir chroniques ou ouvrages à caractère historique, consacrés aux mêmes événements. Les auteurs tentent de concilier la forme conventionnelle du genre avec la nécessité de montrer la "vraie" histoire, un peu dans l'esprit d'*Henriade*, qui constitue toujours, avec les épopées anciennes et *Jérusalem délivrée*, un point de référence important.

Apparaissent même des œuvres épiques comme *Stanislaida* de Marcin Molski ou *Galicja oswobodzona* [*Galicie délivrée*] et *Józefada* [*Josephade*] de Jędrzej Świderski, qui, tout en contenant quelques motifs faisant allusion à l'épopée classique, appartiennent en fait à l'épopée historique (bien qu'elles concernent des événements contemporains des auteurs), ayant également une tradition intéressante, ce qu'il convient de souligner, dans la littérature polonaise ancienne, où l'épopée de Lucain a fonctionné comme un modèle épique important. Parmi les œuvres aspirant au rôle de l'épopée classique dans l'esprit homérique et virgilien, les plus remarquables sont *Pułtawa. Poema epiczne* [*Poltava. Poème épique*] de Nikodem Muśnicki (1803) et *Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy w Polską* [*Jagiellonida ou l'Union de la Lituanie avec la Pologne*] de Dyzma Bończa-Tomaszewski (1817)[17].

La première de ces œuvres, composée de dix chants, raconte les événements qui se sont déroulés pendant un an à l'époque de la Grande guerre du Nord et dont le point culminant a été la bataille de Poltava (1709), au cours de laquelle l'armée russe a remporté la victoire sur l'armée suédoise. Les principaux protagonistes-antagonistes sont Pierre Ier et Charles XII, mais c'est le tsar russe qui est dépeint comme un souverain éclairé modèle, raisonnable, travailleur, intéressé par la science, soucieux de ses sujets, luttant pour la paix et le compromis, mais aussi n'hésitant pas à recourir aux armes si la situation l'exige et s'il y est contraint ; dans ses discours il exprime généralement des pensées pertinentes et importantes. Le roi suédois, quant à lui, est son contraire : il est impétueux, intransigeant, prend des décisions sous l'effet des émotions, rejette les offres de paix, bien qu'il fasse preuve de courage et de bravoure. On peut dire que le jeune monarque suédois ressemble en grande partie aux héros d'Homère, et qu'il s'agit d'un personnage plus intéressant sur le plan artistique que Pierre qui est excessivement idéalisé.

Muśnicki souligne à de nombreuses reprises qu'il fonde tous les événements qu'il dépeint sur des sources historiques (auxquelles il se réfère souvent dans des notes de bas de page), et qu'en même temps, il s'efforce de mettre en œuvre les motifs et les formes caractéristiques de l'épopée – mais d'une manière très schématique. Un exemple en est le merveilleux, dans l'esprit proposé par Boileau : des figures mythologiques apparaissent dans une fonction allégorique. Pierre est constamment accompagné de Minerve, qui l'encourage à agir de façon rationnelle, tandis que Charles est soutenu par Mars qui sème l'anxiété et qui, dans ses agissements, utilise des forces personnifiées de la nature, comme la Nuit ou l'Hiver, ou des allégories de concepts distincts, comme par exemple celui de la Trahison. Ces personnages sont de toute évidence artificiels, et ne sont pas perçus par le lecteur comme nécessaires du point de vue des événements qui ont leurs causes et leurs effets naturels.

Il est facile de remarquer de nombreux autres dispositifs, parfois même trop denses, qui confirment d'une certaine manière que cette œuvre se voulait une épopée classique. Il suffit de mentionner les fréquentes comparaisons homériques,

le motif d'un rêve prophétique, les discours des chefs, la présentation des armées, la description développée d'objets importants reprise plusieurs fois (ekphrasis), et aussi la scène dans laquelle une figure de "l'au-delà" vient vers le héros endormi pour l'inciter à agir. L'un des aspects les plus réussis de l'épopée de Muśnicki est la description des batailles qui occupe une grande partie du texte. En effet, l'auteur essaie, tout en introduisant naturellement certains éléments appartenant à la tradition épique (tels que les duels), de présenter – et il le fait avec de bons résultats – la dimension réelle du combat au début du XVIIIe siècle, y compris les effets produits par l'utilisation des armes à feu.

Dans l'ensemble, la narration de *Poltava* est essentiellement subordonnée à un objectif rhétorique. Par analogie avec *La Guerre de Chocim*, nous avons à faire à une rivalité entre les forces du bien et du mal, à ceci près que l'opposition des fidèles et des infidèles est remplacée par celle des Russes raisonnables et des Suédois irrationnels. Car les événements qui y sont décrits doivent avant tout être une illustration du principe formulé au tout début, selon lequel "*Zawsze Minerwy mądrej baczne męstwo/Nad popędliwym Marsem odnosi zwycięstwo"* [La sage Minerve, par sa vaillance attentive, / remportera toujours la victoire sur l'impétueux Mars][18], et l'issue de la guerre est, elle aussi, dans ce cas, déterminée depuis le début.

La réflexion qui nous vient à l'esprit est que Muśnicki traite la tradition épique différemment de Krasicki – non seulement il ne la transforme pas ou n'essaie pas de l'utiliser pour exprimer un contenu nouveau, mais il cherche à la réaliser avec une méticulosité excessive, et remplace dans une large mesure la vraisemblance épique par la vérité historique. Cela ne produit pas un effet artistique satisfaisant. *Poltava* n'est pas une œuvre de premier ordre, bien qu'en tant que tentative d'un genre respectable, elle puisse intéresser un spécialiste de l'histoire littéraire (et d'ailleurs peut-être pas seulement lui).

L'épopée de Tomaszewski décrivant les événements précédant l'Union polono-lituanienne à la fin du XIVe siècle peut être considérée comme plus intéressante. Comme dans le cas de *Poltava*, nous avons ici de nombreuses références aux sources historiques, bien qu'en raison d'une distance temporelle beaucoup plus importante, il ait été plus facile pour l'auteur d'éviter l'impression – ce que l'on avait reproché à Muśnicki – d'élaborer un récit historique rimé. Le poète essaie de composer les douze chants selon une idée claire (un peu comme dans le cas de *La Guerre de Chocim*) – deux parties composées de six chants peuvent être nettement distinguées comme des ensembles quant au contenu, parties qui, à leur tour, peuvent être divisées en plus petits fragments de trois chants chacun. Mais en même temps, l'unité de l'action de l'ensemble de l'œuvre, qui englobe trop d'événements – qui ne sont d'ailleurs pas toujours disposés dans une seule séquence de cause à effet – se passant en Pologne et en Lituanie entre 1376 et 1386, laisse beaucoup à désirer, étant sans aucun doute le côté faible de *Jagiellonida*.

Le principal protagoniste, Jagiełło, un prince lituanien qui deviendra plus tard Władysław II (Ladislas II), roi de Pologne, disparaît trop souvent du champ visuel, tandis que d'autres personnages deviennent les principaux acteurs d'événements importants, comme par exemple ceux qui participent à la bataille dont la description dans cette œuvre est la plus vaste et qui contient également des motifs épiques conventionnels. En général, cependant, Jagiełło est présenté comme un souverain qui évolue progressivement vers l'acceptation de la foi dans le vrai Dieu et vers l'union des deux états, ce qui constitue une réalisation claire du plan de Dieu. Tout ce qui lui arrive est censé le conduire, non sans obstacles, à atteindre ce but : de la prophétie de l'ermite (qui rappelle la scène analogue de *l'Henriade,* et une situation similaire de *La guerre de Chocim*) à la scène finale, précédant son baptême et faisant clairement allusion en termes littéraires au motif correspondant de l'*Énéide*, vision, dans laquelle il voit ses successeurs sur le trône de Pologne. Dans l'intervalle, surviennent d'autres signes d'intervention divine, généralement assez discrets, à part peut-être la scène où Jagiełło est libéré de prison (ce qui rappelle la

libération de Saint Pierre relatée dans les Actes des Apôtres).

Cependant, l'épopée de Tomaszewski fait également de fréquentes références à la mythologie ancienne, et ceci non seulement (ce qui serait encore compréhensible) au niveau du style, mais surtout en tant que religion que les Lituaniens pratiquaient avant d'adopter le christianisme. La mythologie devient donc ici, pour ainsi dire, un synonyme conventionnel de tout paganisme, ce qui peut surprendre de la part d'un poète soucieux de la véracité et de l'exactitude historique des faits présentés. L'éclectisme esthétique de la *Jagiellonida* vient également à l'esprit, car son auteur tente d'introduire dans la forme traditionnelle de l'épopée classique une sensibilité contemporaine et des démarches appropriées aux différentes tendances esthétiques qui coexistaient à l'époque – outre les tendances classiques, également celles, que l'on pourrait définir comme sentimentales (par exemple Jagiełło en tant qu'amoureux sentimental), ou même celles proches du style rococo (par exemple Cupidon sur le champ de bataille).

Le narrateur de *Jagiellonida* marque clairement sa présence, en changeant également de point de vue. Il introduit même de courtes digressions de nature lyrique, il fait référence à la réalité politique contemporaine et à des événements peu éloignés dans le temps, et fait de l'acte même d'écrire le sujet de ses propos (ce qui atténue dans une large mesure "l'objectivité" du monde représenté). L'un des thèmes importants de son discours est la relation de l'œuvre avec la tradition, en particulier avec la tradition épique. Au premier plan, on trouve la réflexion du poète sur la possibilité – ou plutôt l'impossibilité – de créer dans des circonstances contemporaines une épopée sur des événements qui ont eu lieu il y a plus de six siècles – "*Próżno szukasz w Miltonie wzorów i w Homerze /[…]/ Ogarnął ich duch Feba, bo wolnymi byli*[19]" [C'est en vain que vous cherchez des modèles dans Milton et Homère, / […] / Ils ont été submergés par l'esprit de Phœbus parce qu'ils étaient libres]. Comme on peut le voir, la tradition de l'épopée classique y est toujours vivante, mais en même temps, les aspects essentiels de la forme de ce genre subissent cependant une érosion évidente quant à la tentative visant à la réaliser, en cédant la place à une nouvelle sensibilité, à une nouvelle imagination et à de nouvelles façons d'agencer l'expression poétique.

La transformation ultérieure de la poésie épique polonaise est illustrée dans le texte fort bien écrit du point de vue du style et de la versification de Tymon Zaborowski, *Zdobycie Kijowa* [*La Prise de Kiev*] (1818), qui raconte les événements de l'an 1018, lorsque le duc polonais Bolesław Chrobry a mené – pour défendre son gendre Świętopełk, qui avait été destitué de ses fonctions – une expédition militaire victorieuse en Ruthénie, qui s'est terminée par la prise de Kiev. Grâce aux fragments conservés sous forme de manuscrit de la version originale de l'épopée de Zaborowski, nous pouvons reconstituer le processus d'élaboration (commencée probablement en 1815) de cette œuvre[20]. Au début, le jeune poète (né en 1799) a voulu écrire une épopée rappelant la *Jérusalem délivrée*, mais il a ensuite modifié sa conception, en créant une œuvre qui, tout en se référant à la forme de l'épopée classique, adopte une forme marquée par l'absorption de nombreux phénomènes et concepts esthétiques nouveaux. L'espace intertextuel dans lequel se situe *La Prise de Kiev*, en constante évolution sous l'influence de nouvelles lectures, est riche et varié. On peut y discerner la présence de nombreuses sources littéraires, tant de la tradition de l'épopée, des nouvelles formes épiques (*Les Chants d'Ossian*), que du roman qui se développait à l'époque, principalement, mais pas seulement, en appartenant au roman sentimental. Dans la version inachevée du poème publiée par l'auteur, ce dernier adopte cependant une approche de l'histoire différente de celle de Muśnicki ou de Tomaszewski ; il n'accorde pas d'attention particulière à la vérité historique – éventuellement complétée par la fiction – qu'il transforme lui-même par l'imagination en l'adaptant au but artistique et moral de l'œuvre (se rapprochant en cela des poètes romantiques).

Du point de vue des transformations de la tradition épique, la question la plus intéressante ici est celle de la machine merveilleuse. Elle est représentée

principalement par le sorcier russe Jamedyk Blud, un peu à la manière d'Ismène de *Jérusalem délivrée* ou d'Omar de *La Guerre de Chocim*. Son rôle et ses capacités sont cependant beaucoup plus importants, et il devient l'un des personnages clés qui ont une grande influence sur le cours des événements. Il séjourne sur une île, dans un mystérieux château, sous lequel se trouvent des cavernes souterraines menant à l'enfer. Il fait appel aux puissances infernales pour empêcher les chevaliers de Chrobry d'atteindre Kiev, mais en même temps – ici les deux facteurs, fantastique et scientifique, sont doublés – il utilise une technologie du XIXe siècle (au début du XIe siècle)[21]. Il demande aux personnes emprisonnées dans les cachots d'utiliser des dispositifs hydrauliques pour faire monter le niveau de l'eau dans les rivières environnantes et pour provoquer une tempête en utilisant des substances chimiques appropriées. Il utilise aussi un ballon pour voyager, et enfin il protège l'accès à son château grâce à l'électricité et au magnétisme, ce qui constitue un obstacle efficace pour les chevaliers en armure d'acier. Il ne sera possible de surmonter ces difficultés que grâce à la cuirasse de verre, qui sera livrée aux troupes polonaises par un jeune homme pieux qui exécute l'ordre de Saint Adalbert, le patron de la Pologne.

Il est intéressant de relever dans l'œuvre la coexistence d'éléments appartenant à différentes catégories esthétiques, souvent perçues comme nettement différentes, notamment sentimentales ou préromantiques, mais surtout classiques. Le narrateur de *La Prise de Kiev*, suggérant clairement une référence aux conventions stylistiques et aux motifs de l'épopée classique – par exemple à travers l'introduction, les multiples comparaisons homériques, la présentation étendue de l'armée polonaise à Kiev, les caractéristiques du style rhétorique – montre, de diverses manières, son implication émotionnelle dans une grande partie du texte, principalement, mais pas seulement, dans les fragments consacrés à l'amour des deux héros. Il n'est pas rare qu'il commente son acte d'écriture, mais parfois il semble aborder les événements racontés avec une distance non dépourvue d'ironie, par exemple lorsqu'il accompagne le sorcier dans son voyage en enfer : "*Nogi mi już trętwieją i głos mi ustaje…*[22] " [Mes jambes s'engourdissent déjà et ma voix me fait défaut…].

Ainsi, comme on peut le voir, les tentatives de continuation ou de transformation de la forme épique à l'époque des Lumières polonaises ont pris des directions diverses, et leurs effets ont également été inégaux. Elles ont cependant révélé diverses possibilités dans ce domaine, qui ont été ensuite largement reprises et développées par la poésie de l'époque romantique, pour ne mentionner que *Pan Tadeusz* [*Messire Thadée*] d'Adam Mickiewicz (1834) ou *Beniowski* (1841) de Juliusz Słowacki, qui est la réalisation la plus intéressante de l'ironie romantique (certains sont enclins à voir ses débuts dans les poèmes de Krasicki). Dans ce contexte, il convient de noter le long poème composé de douze chants *Stefan Czarniecki*, de Kajetan Koźmian, écrit entre 1832 et 1847 – comme étant à contre-courant des transformations romantiques des formes poétiques – publié seulement en 1858 (deux ans après la mort de l'auteur) qui fait clairement référence à Virgile et à d'autres grandes épopées européennes, et qui décrit les événements de la guerre polono-suédoise du milieu du XVIIe siècle. C'est la dernière tentative, d'un bon niveau littéraire, visant à écrire une épopée qui respecte – avec seulement quelques "concessions" mineures faites au profit d'une sensibilité différente – les règles fondamentales du genre de l'épopée classique en Pologne.

---

1 Dmochowski, Franciszek Ksawery, *Sztuka rymotwórcza. Poemat we czterech pieśniach* [L'art poétique. Poème en quatre chants], [dans :] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800* [Les éclairés à propos de la littérature. Propos des écrivains polonais 1740–1800], réd. Teresa Kostkiewiczowa et Zbigniew Goliński, Varsovie 1993, p. 395.

2 Krasicki, Ignacy, *Monachomachia*, dans : *idem*, *Dzieła zebrane* [Oeuvres complètes]. S. I : *Pisma literackie* [Ecrits littéraires], t. 1 : *Poematy* [Poèmes], réd. Zbigniew Goliński, Wrocław 1998, p. 162.

3 Une réflexion plus approfondie sur la réception des poèmes héroi-comiques de Krasicki, voir dans : Dąbrowski, Roman, *In vino veritas ? Czyli jak czytać "Monachomachię" i „Antymonachomachię"* [In vino Veritas ? Ou comment lire la *Monachomachia* et l'*Antimonachomachia*"], „Pamiętnik Literacki" 2020, cahier 1, pp. 69–88.

4 Voir : présentation plus détaillée de cette question dans : Goliński, Zbigniew, *Wstęp* [Introduction]

dans : Krasicki, Ignacy, *"Monachomachia" i "Antymonachomachia"*, réd. Zbigniew Goliński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Cracovie 1976.

5 Krasicki, Ignacy, *Antymonachomachia*, dans : idem, *Dzieła zebrane* [*Oeuvres complètes*]. S. I, p. 181.

6 Cazin, Paul, *Le Prince Êvêque de Varmie Ignace Krasicki. 1735–1801*, Bibliothèque Polonaise, Paris 1940, p. 125.

7 Voir : analyse plus détaillée de cette problématique, dans : Dąbrowski, Roman, *Epopeja w literaturze polskiego oświecenia* [L'épopée dans la littérature du siècle des Lumières en Pologne], Księgarnia Akademicka, Cracovie 2015, pp. 88–93.

8 Krasicki, Ignacy, *Wojna chocimska* [La Guerre de Chocim], dans : idem, *Dzieła zebrane*, *op. cit.* S. I, p. 244.

9 „Le poème doit être grave, vif et si expressif que le lecteur semble regarder ce qui est placé sous ses yeux" (Krasicki, Ignacy, *O rymotwórstwie i rymotwórcach* [De l'art poétique et des poètes], transcription et réd. E. Zielaskowska, Poznań 2017, p. 33).

10 Dmochowski, Franciszek Ksawery, *Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, miana na posiedzeniu publicznym Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk* [Discours en hommage à Ignacy Krasicki, archevêque de Gniezmo lors de la tenue d'une séance publique de l'Association des Amis des Sciences de Varsovie], dans : Krasicki, Ignacy, *Dzieła. Edycja nowa i zupełna* [Oeuvres. Edition nouvelle et complète], t. 1, Varsovie 1803, p. XXVI.

11 Voir : Pokrzywniak, Józef Tomasz, *Ignacy Krasicki*, Varsovie 1992, p. 92 ; Cieński, Marcin, *Ignacy Krasicki o "przodkach poczciwych" w "Wojnie chocimskiej"* [Ignacy Krasicki sur les "bons ancêtres" dans *La Guerre de Chocim*], dans : *W kręgu Kaliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty* [Dans le cercle de Calliope. Épopée dans la vielle littérature polonaise est ses contextes], Wrocław 2010, pp. 56–166.

12 Kostkiewiczowa, Teresa, *Polski wiek świateł. Obszary swoistości* [Le siècle polonais des Lumières. Les domaines de spécificité], Wrocław 2002, p. 291.

13 Parkitny, Maciej, *Wobec oświeceniowego projektu modernizacyjnego : "Wojna chocimska"* [En face du projet de modernisation de l'époque des Lumières : La Guerre de Chocim], dans : *Czytanie Krasickiego*, réd. Roman Doktór, Teresa Kostkiewiczowa, Bożena Mazurkowa, Varsovie 2014, p. 397.

14 Krasicki, Ignacy, *Wojna chocimska* [La Guerre de Chocim], dans : idem, *Dzieła wszystkie*, *op. cit.*, S. I, p. 249.

15 Des remarques intéressantes sur cette question concernant l'époque des Lumières (bien que ne portant pas directement sur *La Guerre de Chocim)* voir dans : Maciejewski, Marian, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce* [Naissance du roman poétique en Pologne], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1970.

16 Des remarques plus developpées sur ces poèmes voir dans : Dąbrowski, Roman, *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia*, [Le poème héroï-comique dans la littérature du siècle des Lumières en Pologne], Księgarnia Akademicka, Cracovie 2004.

17 Voir : Dąbrowski, Roman, *Epopeja w literaturze polskiego oświecenia*, *op. cit.*, pp. 167–210 ; 253–303 ; Kwiatkowska, Agnieszka, *Polemika wokół "Pułtawy" i "Jagiellonidy", czyli oświeceniowy spór o kształt eposu* [Polémique autour de *Pułtawa* et *Jagiellonida*, ou la dispute sur la nature de l'épopée dans le siècle de Lumières], Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2019.

18 Muśnicki, Nikodem, *Pułtawa. Poema epiczne* [Poltava. Poème épique], Połock 1803, p. 5.

19 Tomaszewski, Dyzma Bończa, *Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy z Polską. Poema oryginalne,* [Jagiellonida ou l'Union de la Lituanie avec la Pologne, Poème original], Berdyczów 1817, p. 222.

20 Voir : Danilewiczowa, Maria, *Tymon Zaborowski. Życie i twórczość (1799–1828)* [Tymon Zaborowski. Vie et l'œuvre (1799–1828)], Varsovie 1933, pp. 152–160.

21 Voir : Stankiewicz-Kopeć Monika, *Wołyński raj techniczny i „ogród przedziwny" ruskiego czarownika Jamedyka Bluda, bohatera poematu bohaterskiego „Zdobycie Kijowa"* [Le paradis technique de Volyn et le "jardin bizarre" du sorcier ruthène Jamedyk Blud, le protagoniste d'un poème héroïque "La Prise de Kiev"], „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2011, n° 1, p. 2015.

22 T. Zaborowski, *Zdobycie Kijowa* [La Prise de Kiev], dans : *Pisma zebrane* [Oeuvres complètes], réd. M. Danilewiczowa, Varsovie 1936, p. 220.

Pour citer ce document

Roman Dąbrowski, «Sur les transformations de la tradition épique au siècle des Lumières en Pologne», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2020_article_349-sur-les-transformations-de-la-tradition-epique-au-siecle-des-lumieres-en-pologne.html

Quelques mots à propos de : Roman Dąbrowski

Université Jagellonne, CracovieRoman Dąbrowski, spécialiste de littérature et professeur à l'Université Jagellonne, est l'auteur, entre autres, de : *Słowackiego dialog z odbiorcą* (*Le dialogue de Słowacki avec le lecteur*, 1996), *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia* (*Le poème héroï-comique dans la littérature du siècle des Lumières en Pologne*, 2004) et *Epopeja w literaturze polskiego oświecenia* (*L'épopée dans la littérature du siècle des Lumières en Pologne*, 2015) ; il est également éditeur d'œuvres poétiques moins connues de l'époque des Lumières. Ses recherches et son enseignement actuels portent sur la poésie polonaise des Lumières, ses rapports avec la religion et la philosophie, ainsi que sur la réflexion esthétique et littéraire de l'époque. Site personnel : https://orcid.org/0000-0003-0373-6657

Luís de Camões' *Os Lusiadas* in uncharted waters

Hélio J. S. Alves

Résumé

« *Os Lusiadas* de Luís de Camões en eaux inconnues »Toute nouvelle approche critique de *Os Lusiadas* (1572) de Luís de Camões doit s'appuyer sur des preuves documentées. Cependant, les "lectures biaisées" (Balachandra Rajan) ont constitué une grande partie de la réception critique du poème, notamment au cours de ce siècle. Cet essai tente d'apporter un correctif à ces lectures. À cette fin, il fournit un résumé des conditions dans lesquelles *Os Lusiadas* a été publié pour la première fois, les principaux principes du discours historique de Camões, quelques spécificités du genre tel qu'il était pratiqué en Ibérie à l'époque et une brève description de l'utilisation extraordinaire mais problématique de la mythologie classique par Camões. Dans l'ensemble, cet essai se veut une synthèse de mes opinions actuelles sur le poète et le poème.

Abstract

Any new critical approach to Luís de Camões' *Os Lusiadas* (1572) must depend on documented evidence. However, "skewed readings" (Balachandra Rajan) have formed a large part of the poem's critical reception, not least in this century. This essay attempts to provide a sobering corrective to these readings. For this purpose, it provides a summary of the conditions in which *Os Lusiadas* was first published, the main tenets of Camões's historical discourse, some specifics of genre as it was practised in Iberia at the time and a brief description of Camões's extraordinary but problematic use of Classical mythology. In all, this essay is intended as a synthesis of my present views on poet and poem.

Texte intégral

Camões as the Crown's poet

Os Lusiadas (1572) was designed as an artistic product favouring the kingship and policies of Manuel I (1495-1521) in order to reinforce compliance with the renewal, during the contemporary reign of king Sebastião (1557-1578), of the keystones of Manueline ideology. Camões's poem follows closely the official chronicles of the Portuguese empire by Barros (1552, 1553, 1563), Castanheda (1552-1561) and Osório (1571) – the latter a rewriting in Latin of the official chronicle of Manuel's reign, Damião de Góis' *Crónica de D. Manuel* (1566). Paramount in this historical epic is the representation of the kingdom as ethnically cohesive and politically united around the objective of invading North Africa. We cannot know if this was Camões's epic project from the start ; maybe it was not. But there is no doubt that, at least after his return to Portugal from India and Mozambique in April 1570, he wrote, or rewrote, substantial parts of the poem in unequivocal political and ideological terms.

The king's license for printing *Os Lusiadas,* dated 24th September 1571, was given in direct response to Camões's own petition. As the license states, it was granted even before the Inquisition had a look at the poem. In accordance with this, the poem was printed as quickly as the poor technological means of the time made possible. Another license, conceding the poet an allowance, the famous *tença* of 15,000 *reis* to be paid annually from the 12th March 1572*,* specifically mentions Camões' abilities as writer and his fairly high rank as the royal household's *cavaleiro-fidalgo.*[1] In both licenses*,* king Sebastião praises the poem and its subject in extraordinary terms, and says that he expects further services from Camões, including literary ones. It is clear from this unprecedented series of perquisites that Camões was treated by the Crown in an unusually favourable manner. This undoubtedly reflects the understanding of *Os Lusiadas* as a highly useful text in the circles of dominant political power in Portugal at the time. Camões became as close as there was to an official poet.

Os Lusiadas speaks for the renewal of military intervention in

North Africa and against 'foreigners'

The opening of *Os Lusiadas* (statement of facts and dedication), the description of Portugal itself (Canto III), the verse on the conquest of Ceuta (Cantos IV and VIII), the judgements passed on Afonso V's wars in North Africa and Spain, king Manuel's dream, the Old Man of Restelo's speech (all in Canto IV), Vasco da Gama's prayer during the storm (Canto VI), the narrator's opening speech of Canto VII, Paulo da Gama's description of Fuas Roupinho as captain in a « just and holy war » (Canto VIII), the close of Canto IX and much of Canto X, including the epilogue, are openly directed towards encouraging the Portuguese and their king to reinvest in a policy of military invasion and occupation of Muslim North Africa. This is consistent with other lines of poetry, in an eclogue, where Camões' wish for a new Portuguese military intervention in Morocco is clear.[2] Furthermore, after the publication of his epic, Camões wrote a short panegyric in the same stanzaic form of *Os Lusiadas,* praising king Sebastião and expressing again the hope that he would take his armies southwards.[3] The characters and the voices in all these poems and episodes are different, but they say the same thing.[4]

Simultaneously, Camões builds an entire anti-Other narrative system, justifying, *post facto,* king Manuel's expulsion of Jews and Moors, and his persecution of their religions. In the poem, Muslims are incapable of nobility, courage or wisdom, and the epithets Camões grants them are invariably smearing. They deserve merit only if they help the Portuguese (the ruler of Malindi ; II, 75ff.) and if they convert to Christianity (Monçaide ; IX, 15). Jews, on the other hand, are absent from the poem, even though the official chronicles of Góis and Osório vehemently criticized king Manuel for his decision to convert them to Christianity by force – there is only one known lyric poem by Camões that refers to Jews, and the tone is derogatory.[5] Asians and southern Africans fare little better, to say the least.

The shaping of Portuguese history in *Os Lusiadas*

In favouring a return by Sebastião to his great-grandfather's conceptions, Portuguese history itself had to be reshaped.

For this purpose, Camões chose to omit certain of its defining moments, such as the insurrections and civil wars in the times of king Sancho II, king Dinis and king Fernando, the disastrous defeat at Tangiers – substituted by the myth of the "Holy Prince" (*Infante Santo*) dying voluntarily for his country – and the years of Prince Pedro's Regency, with his murder at Alfarrobeira. In addition, he had nothing to say about the construction of the walls around Lisbon (1373), about king Fernando's famous land management code (*Lei das Sesmarias*), about the architectural masterpieces in Batalha and Belém, about Portuguese poets, artists or pioneering scientific endeavours. In fact, Camões complained that poetry, culture and knowledge were ignored and despised in Portugal (V, 97-98). This is all the more noticeable because contemporaries did not share these views and omissions.[6] Other poets mentioned and praised Portuguese historical figures and cultural milestones that Camões ignored.[7]

As Castanheda had done between the first version (1551) and the second (1554) of Book I of his chronicle, Camões transferred the conception of the maritime voyages and the discovery of India to Prince Henry « the Navigator », who was Duke of Viseu (1394-1460), and Manuel I himself, who inherited the Dukedom.[8] This happens in Canto IV, through the victory at Ceuta and king Manuel's dream ; Canto V, via the description of Gama's voyage from Lisbon to East Africa ; and Canto VIII, where Henry is praised again as the conqueror of Ceuta and discoverer of the seas. King João II (1455-1495), the true author of the *Plano da Índia,* according to Castanheda's 1551 text, the sovereign under whose rule the Cape of Good Hope was named and sailed round, the monarch who prepared everything for the voyage to India later performed by Vasco da Gama, is exempted from commanding maritime expansion.[9]

It is true that Camões is openly critical of some figures and actions. He clearly felt

personal resentment against the descendants of Vasco da Gama (V, 99) and possibly other aristocrats too (VII, 81-82 ; VIII, 39-42) for not supporting his poetic endeavours. The poet makes a braggart out of Gama and ridicules his ignorance and ineptitude, even though he uses him as a protagonist to a greater extent than he uses anyone else. But if his distaste for Vasco da Gama's family must refer to something in Camões's life that remains obscure, the poet's other complaints are firmly grounded in predominant, if not official, contemporary discourse. Through metaphor, he admonishes king Sebastião himself for listening to toad-eaters and tartuffes, and preferring hunting rather than the company of women in preparation for marriage (IX, 26-28). This, though, is only one of innumerable instances of similar criticisms during the same period, as some critics have shown. Camões also raises his voice against king Manuel for letting Duarte Pacheco Pereira die without relevant compensation (X, 22-25), but there was official precedent : in the *Crónica de D. Manuel,* Góis had been, if anything, even harsher. In the case of Afonso de Albuquerque against Rui Dias for sleeping with a slave woman (X, 45-49), Camões angrily censures the vice-roy for condemning his captain to death. In this section, however, the poet imitates the official chronicle by Barros and takes the view of the vast majority, Albuquerque's captains, as well as Barros's own implicit opinions.[10] Just before telling the story, the chronicler had described Albuquerque's character as choleric to a point that he always needed someone to stand by his side to control his temper. Furthermore, Camões somewhat belittles his own protestations by excusing Rui Dias on the grounds that he was having an affair with a « vile, lecherous and dark slave » (X, 47). Camões writes for all the *fidalgo* captains, for the censorship of Albuquerque's individual ireful conduct and for race and class divisions, more so and more vehemently than any of his sources. On the struggle between Pêro de Mascarenhas and Lopo Vaz de Sampaio for the legitimate title of vice-roy (X, 56-60), Camões openly takes the side of Mascarenhas and complains about unnamed powers treating him improperly. Again, the poet took no risks : Mascarenhas went back to Lisbon in full honours and was appointed member of the king's council, while Sampaio was punished harshly and publicly, was forbidden to see his family and waited for trial, in one historian's expression, under "extremely serious accusations".[11]

When Camões praises rather than condemns, the terms and scale of the praise are no less committed to the predominant and official views. Nuno da Cunha (1487-1539), in spite of his honourable decade-long service as vice-roy in India, ended up strongly displeasing to the Crown and would have been put in chains on arrival in Lisbon if he had not died on board first. The fact that Cunha was a victim of calumny and of the king's maltreatment was a familiar one in Camões' lifetime. Barros, who died in 1570, openly says so in the remarkable last chapters of his fourth *Década,* printed only in 1615. Another historian and moral writer, Diogo do Couto, says so too, near the ending of his *Soldado Prático* (oldest version).[12] Yet, *Os Lusiadas* allows Nuno da Cunha very little space and mentions no injustices (X, 61). On the other hand, the poem puffs up Martim Afonso de Sousa (X, 63-67), whose despicable campaign of slander against Cunha and atrocious behaviour during his three-year governorship were well-known. But Sousa was royally rewarded and invited into the king's council many years before his death in November 1570 ; this must be why Camões applied to him the words "*em conselho, sábio e bem cuidado*", "wise and judicious in council" (X, 67).

Camões' personality as author is not what it has seemed

The dominant tendency of critics and historians of literature has been to consider *Os Lusiadas* a poem where its author's independent personality, strong moral conscience and individual courage come through most vividly in his first-person critical pronouncements against corruption and other vices in Portugal and the East. Often enough, the poem has been seen as more lyric than epic because of this.[13] Some have even written that the poem becomes more of an anti-epic, a tragedy or a comedy than an epic.[14] There has also been much speculation about Camões as an outcast, a defector and/or a member of a secret society.[15]

The text and its position within Portuguese sixteenth-century historical and moral discourse cannot confirm these views. In all, there is no moral intervention with a named target in *Os Lusiadas* that is not endorsed by a previous official chronicle or contemporary mainstream opinion. The one exception is Vasco da Gama and his descendants, accused in Canto V (97-100) of not favouring the arts and, in particular, of ignoring the poet himself. The framework for this censure, though, was not unpopular : the passage is soaked in the words and tone of Ariosto's *Orlando Furioso,* the greatest best-seller of the time. Otherwise, Camões' statement that he will not praise those who do not deserve praise (VII, 83-87) is probably well-intentioned but is simply false. From king Sancho II (III, 91-94), in the thirteenth century, to Martim Afonso de Sousa, whom he probably knew personally in India, Camões distributes emphatic praise and blame according to highly questionable moral criteria. Still, whatever one may think about the author's personality, those criteria challenged neither the king's nor the most widespread perceptions of history and of the current state of affairs. The privilege given by king Sebastião for the printed publication of *Os Lusiadas* and the reward, however meagre, he gave the poet show considerable awareness of how the poem served the Crown's immediate interests.

Os Lusiadas is indeed an epic poem

Camões's poem is indeed epic insofar as his time understood the features of the genre. *Os Lusiadas* follows his close Iberian predecessors (poems by Alonso de Ercilla or now little-known authors such as Garrido de Villena, Sempere, Zapata, and others) in adopting historical authority or credible witness accounts, including first-person ones, about a multiplicity of events deemed worthy of celebration in verse.[16]

More specifically, Camões concurred with his countryman and epic predecessor Corte-Real in that this verse celebration should be organized around a number of high-ranking historical, or even living, Portuguese treated individually. Camões presents a portrait gallery of protagonists. This has been noticed at least since the first half of the seventeenth century (an unpublished critic by the name of Manuel Pires de Almeida) and by some twentieth century writers, but has been resisted fiercely by mainstream historiography and pedagogy. The latter's point, of course, is that the epic *represents* Portugal and its people's "imperial" or "universalist" (depending on the speaker's ideological bias) "vocation". And yet, contrary to customary statement, there is no collective hero in *Os Lusiadas.* The epic is not called the *Lusiad (Lusiada,* in Portuguese) as it should if it were to represent collective actions like the *Iliad* or the *Aeneid.* Rather, Camões' title imitates Classical epic titles while transforming the one into the many, the singular or collective noun into the plural. The statement of facts and the dedication are very long (sixteen octaves : I, 1-3 and 6-18) partly because they include lists for a large number of heroes performing very different actions. The opening of the poem proposes to celebrate warriors but also kings, sea voyagers and empire builders who never fought. The poet goes as far as declaring he will sing of those who performed any kind of noteworthy deed (*obra*) :

E aqueles que por obras valerosasSe vão da lei da Morte libertando,
Cantando espalharei por toda parte. (I, 2)

Moreover, the text makes clear that all of these protagonists represent an élite, people "above the vulgar file" (*assinalados ;* I, 1). *Os Lusiadas* speaks loudly enough in favour of aristocratic pedigree, blaming monarchs for rewarding individuals of low ancestry (VIII, 41) while recommending *cavaleiros* like Camões himself as the empire's mainstay (X, 151-155). Heroes can be as varied as Lady Inês de Castro (III, 119-135), a religious martyr from a patrician family like Gonçalo da Silveira (X, 93) or even the author of the epic itself (VII, 79 ; X, 128). But that is as far as it goes. For the common people, Camões has little more than contempt : it is nameless and vile (IV, 41), and its main virtue is to obey (V, 71-72 ; X, 148). This is equally true of his lyric poetry.[17] Like Don Quixote, the poet feels an obligation, as *cavaleiro,* to protect the people (*por salvar o povo miserando* ; IV, 52), but it certainly would never occur to

him to make a hero out of it. Rather than one main singular or collective hero, then, *Os Lusiadas* represents different illustrious individuals in action, a multiplicity of aristocratic heroes in several types of performance.

Specifically too, the oft-claimed exceptional character of Camões self-descriptions as poet and man, the intrusions of his *dramatis persona* in a genre that was, theoretically at least, almost void of lyricism in the quasi-autobiographical sense, derives from institutionalized practice at least since Ariosto's *Orlando Furioso* became the most imitated of modern epics. *Os Lusiadas* owes most of what Robert Durling called *the figure of the poet in Renaissance epic* to the *Furioso,* including the accusations and lamentations interspersed within the narrative or placed at the end of Cantos, such as the long apostrophe at VII, 78-87.[18] It is true that the tendency to exalt the author in first-person speech suffered a crisis once Tasso's *Gerusalemme Liberata* (1581) took the place of Ariosto as the Western canonic masterwork of epic on a par with the poems of Homer and Virgil. Neoclassical epic following Tasso's model almost completely removed the poet's 'I' from the text.[19] But Camões was writing a little earlier, under the heavy influence of the Italian *romanzi* and their Iberian imitators. It should not be surprising, therefore, that the author's self-description within the fabric of *Os Lusiadas* shares a tendency with other Iberian epic poets who had Ariosto's self-celebration as a model.

Like Camões, then, other authors of the 1550s, 1560s and 1570s were writing historical epics about many different heroes and actions, including descriptions of their own pseudobiographical personae. All of these features belonged to the genre's immediate context. In this sense, *Os Lusiadas* conformed to the current understanding of what constituted an epic poem.

Classical mythology and its problems

Greek and Roman mythology had been included often in Italian and Iberian poems, from 15th and 16th-century humanistic epic in Latin to Alonso Hernández' *Historia Partenopea* of 1516 in Spanish octaves of *arte mayor* and Francesco Bolognetti's *Costante* (1565-66) in Italian *ottava rima*. Those poets often repeated structures found in the *Aeneid* and rewritten from Homer, like assemblies, interviews between gods, Jupiter commanding Mercury as his messenger etc. Camões had therefore good examples on which to lean, since the *Aeneid* was the unquestioned principal source for all thoughts about the epic – the beginning of *Os Lusiadas* deliberately imitates *Arma virumque cano Troiae qui primus ab orbis,* the first line of Vergil's poem.

In poetic inception, though, Camões goes further than any Renaissance author before him, not because he employs Graeco-Roman gods and myths in abundance, but because he adopts Classical theological culture to lay the narrative foundations of his poem. The remarkable fictional Idea that presides over the main narrative is mostly Euhemeristic : *Os Lusiadas* tells the tale of how human beings, through heroic action, became gods. The narrative goes from promise – king Sebastião will marry the daughter of the Ocean's goddess (I, 16) ; Gama's ships will rise to the stars (IV, 85) etc. – to fulfilment in the Isle of Love (Cantos IX and X). To produce this narrative progression, Camões uses the Classical notion that navigation was a case of hubris*,* since the Ocean was the abode of gods, not men. The Old Man of Restelo issues a stark warning that the Portuguese are falling into the hubristic trap (IV, 94-104). The meeting with Adamastor, in mid-voyage and mid-poem (V, 37-60), is meant as an illustration of the disastrous consequences of overweening pride, both for the Portuguese, who will suffer many shipwrecks and tragic deaths, and Adamastor himself, who used to be a skipper, tried to defeat the sea gods and ended up, like his brothers in the Gigantomachy, transformed, as punishment, into rock (in his case, the Cape of Storms). Meanwhile, one of the gods, Bacchus, is unhappy with the inevitable outcome of Portuguese endeavours, since he senses that, because of them, the gods will fall from Olympus and become humans again (VI, 29). For some reason, none of the other gods seem concerned, but Bacchus does manage to convince Neptune about the seriousness of the threat. As opposed to the words of the Old Man, Adamastor and others, reminding the reader about

mythological hubris, Camões shows how the Portuguese will carry the day, conquer the oceans, join the god(desse)s in marriage (IX, 84) and equal them in knowledge (X, 76-79).

This brilliantly conceived poetic structure, whose significance for our ideas about modernity cannot be overemphasized, raises, nevertheless, terrible problems. Camões takes imitation of Classical mythology to impossible limits. A poem that actively considers the formation of empire as part of the spreading of the Catholic faith, as king Manuel intended and the text confirms, should not create new and multiple gods, however modern. The result may well be clumsy – a « blunder », as Thomas Greene repeatedly called it.[20] In any case, the high reputation of the text has, unsurprisingly, led to serious critical investment in attempts at untying its various Gordian knots. Manuel de Faria e Sousa provided in the seventeenth century the first full interpretation of the mythology by conceiving the whole poem as a theological allegory. The eighteenth and early nineteenth centuries were more sober in their evaluations, admitting, both in and out of Portugal, that the poem's "marvellous" was inconsistent at best. Manuel Ferrer's little-known essay of the 1960s deserves mention for the way it seriously tries to meet the challenge that the divine narrative of *Os Lusiadas* raises to rational thinking.[21] More recently, arguments have oscillated between interpreting the poem as a denunciation of the false and heretical character of the pagan gods, or attributing to Camões a kind of secret belief in them. Alternatively, some authors have argued that the poem is essentially fiction and that its historical truth-telling is part of a fictional construct designed to be understood as an act of absolute poetry.

Narrative discrepancies and how to interpret them

Despite my respect for, and occasional agreement with, those interpretations, my general view is that *Os Lusiadas* demonstrates considerable carelessness in the narrative inclusion of the Classical gods. It is not just the problem of conciliating Christian faith and Ancient religion ; it is not only the issue of harmonizing careful quotation of official historians with fantastic giants and islands ; nor is it the strange pairing of nationalist propaganda and lyric feeling that turns the reader into a kind of confidant of the poet's. In my view, it is especially the basic problem of narrative, and therefore of epic-poetic construction itself, that is at stake.

Character, motivation, and situation are often at odds with each other in *Os Lusiadas*. After accompanying and favouring them in the first two Cantos, the sea goddesses help raise a storm to destroy the Portuguese in Canto VI and, without visible explanation, change their minds and calm the storm down straight after. Yet, even as we thought these nymphs were back as amorous friends to the heroes, we are told in Canto IX that a rather complex mix of persuasion, fame, love and credulity is necessary for them to welcome the Portuguese on an island. The goddess of love controls singled-handedly the winds on the sails in Canto I but needs the help of the sea nymphs to control them in Cantos II and VI. Neptune raises the sea storm, but nothing is said about his reaction to his nymphs' shocking disobedience as they calm it down. Witnessed by Venus during both occasions, Jupiter repeats in Canto II (stanza 56) the same decree he had made in Canto I (stanzas 40-41). Did he forget ? Did she ?

The reader cannot know the answer to these and many other discrepancies because the text ignores them, making little effort at clarifying connections or articulating logical causalities. Camões was a great lyric poet, but he had no experience in organizing complex epic narrative. He must have also been subject to great pressure. The printing license and the evidence of the first edition strongly suggest that certain circles of political power were anxious to have the poem out in the market. There is no doubt that Camões did his best to update the content as much as he could. Several passages could only have been written very close to printing. Camões imitated at least one of the most recent Spanish epics, Zapata's *Carlo Famoso* (1566), in Cantos I and VI ; took ideas and structures from Corte-Real's *Segundo Cerco de Diu* (MS 1568) ; and possibly used phrases from Osório's Latin

chronicle of Manuel's reign, printed almost at the same time as the poem. The publication of *Os Lusiadas* was an urgent affair. The king's license even includes a proviso to guarantee advance authorization for Camões to add more Cantos later if he so wished. Haste presided not only over the actions of the typographers but also over the interventions of the author himself.

Os Lusiadas is poetry *and* ideology

Os Lusiadas tried to follow an epic recipe that was consolidated in the Iberian Peninsula by the time Camões arrived in Lisbon. His strength as poet nevertheless allowed his book to be much more than an imitation of Classical and Ariostan epic and chivalric convention, mixed with contemporary historical discourse. On the one hand, laboured, even convoluted, verse abounds where Camões seems to make an enormous effort at satisfying thematic requirements ; distasteful punning and far-fetched word choices appear often in material devoid of narrative interest ; pretentious stockpiling of Classical references and abuse of Latinate words and expressions traverse many octaves. On the other hand, first-person invectives and lamentations, "Oceanic verse", the portrait of Venus, the story of Inês de Castro, the ships' farewell and the Old Man's speech, the encounter with Adamastor and the Giant's story, Bacchus' visit to Neptune's court, the report on India's geography, peoples and cultures, the Isle of Love and the description of the *Machina Mundi* include marvellous octaves, vignettes or episodes, in some cases unmatched in fluency and power by any other world poet.

The pragmatic object of it all, however, if not the poet's own beliefs, turned *Os Lusiadas* into a propaganda machine where Classical mythology, from Adamastor to the sea nymphs in the Isle of Love, concealed local realities and peoples,[22] while a spirit of hyperbolic individual and collective self-esteem justified Empire and a state of permanent war against generally despised Others. This differentiates Camões' epic from the greatest Classical poems, from Italian chivalric epics and even from Iberian precedent, like Ercilla's *Araucana.* Its closest rival, Corte-Real's *Segundo Cerco de Diu,* printed eventually in 1574, avoided obscuring African, Arab, Indian or Turkish characters, while often raising them to central presence in the narrative, despite their ethnic, religious and moral difference with respect to the Portuguese. The reasons for Camões' blatant 'us and them' stance, therefore, cannot be ascertained from the context of Renaissance epic as such. Regardless of the motives, the fact remains that ideology is clear enough in *Os Lusiadas* to have allowed for its royal welcome in 1571-72.[23]

---

1 Camões was a *cavaleiro-fidalgo* of the king's household at least since March 1553, as the single verifiably authentic document of his younger life (a "letter of pardon") shows. By comparison, the also poet and playwright Jorge Ferreira de Vasconcelos, who was employed full-time in the same year and month as the royal treasure's registrar, was then only *moço da câmara,* i. e., significantly lower in peerage.

2 Eclogue I, *Que grande variedade vão fazendo,* ll. 369-372.

3 Octaves/Eights beginning *Mui alto Rei, a quem os Céus em sorte.*

4 On the other hand, continuing imperial efforts in Asia were not met with much enthusiasm. The Old Man in Canto IV speaks for an important cross-section of Portuguese society that thought there should be less investment in, if not downright abandonment of, military strength in the Eastern empire in exchange for war in North Africa. Arguments in favour of keeping the Asian empire rested mostly on financial criteria for which Camões shows notorious dislike in *Os Lusiadas.*

5 His *trovas* in traditional metre known as *Disparates seus na Índia,* ll. 71-80.

6 One of them, Diogo Bernardes, rejected implicitly Camões's complaints (without mentioning him) in the same verse and rhyme-scheme of *Os Lusiadas* by referring to kings Dinis and João III as examples of the high favour the arts and sciences merited in the country.

7 Francisco Sá de Miranda (1487-1558) admired the Prince Regent Pedro ; André de Resende (1498-1573) praised Gil Vicente as playwright ; António Ferreira (1528-1569) regretted the civil wars in the time of king Dinis but praised him as poet ; Jerónimo Corte-Real (?-1588) evoked the *Lei das Sesmarias,* wrote about the tragic death of king João II's son Afonso, praised António de Castro as teacher and Francisco de Moura as soldier and poet (a double role Camões claimed for himself). One could go on.

8 On the manipulation of historical causality in Portuguese 16th-century historians of empire, see Luís de Sousa Rebelo "As crónicas portuguesas do Século XVI", 1998.

9 In *Os Lusiadas,* King João II is a "knight" (I, 13 ; IV, 58-59) and a sender of "messengers" by land to Egypt, Ethiopia and Asia (IV, 60-65).

10 João de Barros, *Segunda Década da Ásia* (1553)*,* Book V, chapter 7.

11 Jorge Borges de Macedo, *Os Lusíadas e a História,* 1979, p. 248.
12 Diogo do Couto, *O Primeiro Soldado Prático,* 2001, pp. 559-562.
13 "Camões fait au lyrisme une large part (...) Le lyrisme, c'est la présence de l'auteur dans son oeuvre, soit qu'il manifeste son admiration, sa pitié ou sa haine envers les personnnages qu'il met en scène, en cherchant à communiquer ces sentiments au lecteur, soit que cettre oeuvre soit pour lui prétexte à se confier à ce lecteur, à lui faire connâitre ses goûts, à lui faire part de ses rancunes, à regler au passage une dette de reconnaissance par une flatterie bien amenée, ou à assouvir une vengeance en noircissant un ennemi discrètement, mais clairement designé." (Roger Bismut, *Les Lusiades de Camões, Confession d'Un Poète,* 1974, p. 9).
14 Instances of book-length studies which sustain these views, in chronological order : José Madeira, *Camões Contra a Expansão e o Império. Os Lusíadas Como Antiepopeia,* 2000 ; Luiza Nóbrega, *No Reino da Água o Rei do Vinho. Submersão Dionisíaca e Transfiguração Trágico-Lírica d'Os Lusíadas,* 2013 ; Nuno Júdice, *Camões por Cantos Nunca Dantes Navegados,* 2019.
15 Amongst many, one example of an object of such speculative writing is the pelican in the frontispiece of the first edition, turned towards the right or towards the left, depending on the copies. It is a Christological symbol and it is also the emblem of king João II. Some writers say it means the Order of Christ (*Ordem de Cristo)*, while it is known that the first time this pelican was included in a frontispiece was in the 1548 book of the rules of the rival Order of St. James (*Ordem de Santiago*). The inverted pelican has even suggested to some that Camões was a Freemason *avant la lettre.* There is, of course, no way of deciding, and we cannot know if the pelican in the edition actually means anything in particular.
16 This should not distract the reader from noticing that the claims against improbable and fantastic actions inserted in the poems are a rhetorical strategy of most of these poets, including Camões (I, 11 ; V, 89 ; VI, 42). There is absolutely no distinguishing trait in *Os Lusiadas* when it claims to reject Homer's or Ariosto's fictions. Most Iberian epics do the same, and for a further reason : they are imitating Ariosto's own false claims ! On this subject, see Sergio Fernández López, "Ficción y realidad : dos caras de la misma épica", 2013.
17 The octaves/eights *Como nos vossos ombros tão constantes,* written in 1560-61, are a particularly eloquent instance of this.
18 On this subject, see especially Isabel Almeida, "Poesia, furor e melancolia", 2008. The ending of Canto VII is an « ironic apostrophe, inspired by Ariosto's text » (p. 100).
19 « The figure of the Poet in the *Gerusalemme liberata* is no longer Ariosto's discursive Narrator, but the traditionally anonymous Singer of classical epic, with his singing robes about him. There is only one reference, at the very beginning of the poem, to the concrete historical identity of the poet » (Durling, p. 183).
20 Thomas M. Greene, *The Descent from Heaven. A study in epic continuity,* New Haven and London : Yale U. P., 1963, p. 225.
21 Manuel Ferrer, "La Mitología en Os Lusiadas : una posible interpretación", *Revista Camoniana, vol.* 3, 1971, pp. 11-55. The essay is signed : "University of Wisconsin, 1965".
22 On Adamastor as a cancelling out of southern African presence, the groundbreaking work is David Quint's "Voices of Resistance : the Epic Curse and Camões' Adamastor", *Representations vol.* 27, 1989, p. 111-141 ; republished in the same author's book *Epic and Empire,* 1993. On the Isle of Love as an idealized substitute for the Portuguese policy of intermarriages with Indian women, see the chapter "The Erotic Politics of Os Lusíadas" in Carmen Nocentelli's *Empires of Love,* 2013. For both Adamastor and the Isle of Love as showing the early modern colonizing process at work, one should now read the chapters on *Os Lusiadas* in Ayesha Ramachandran, *The Worldmakers. Global Imagining in Early Modern Europe,* 2015, and in Katharina Piechocki *Cartographic Humanism. The Making of Early Modern Europe,* 2019.
23 I wish to thank Florence Goyet, Dimitri Garncarzyk and David Quint for making this a much better essay than it would have been without their encouragement and help.

Pour citer ce document

Hélio J. S. Alves, «Luís de Camões' *Os Lusiadas* in uncharted waters», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2020_article_351-luis-de-camoes-os-lusiadas-in-uncharted-waters.html

Quelques mots à propos de : Hélio J. S. Alves

Faculdade de Letras, Universidade de LisboaHélio J. S. Alves is Professor at the School of Arts and Humanities, University of Lisbon. He taught earlier at the University of Évora, Portugal, and at the University of Macau, China. His field of research is the literature of the European Renaissance, with special reference to Portuguese. His most recent work on the epic includes a critical edition, with introduction and line-by-line commentary, entitled *Jerónimo Corte-Real, Sepúlveda e Lianor – Canto Primeiro* (Coimbra, 2014), chapters to the books *Milton in Translation* (Oxford and New York, 2017) and *The War Trumpet : Iberian Epic and Heroic Poetry 1550 – 1700* (Toronto, forthcoming 2021), as well as articles in *Criticón* (2018) and the *Bulletin of Hispanic Studies* (2019).

Origines d'une étiologie cubaine dans *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa

Raúl Marrero-Fente

Résumé

Cet article examine la construction d'une étiologie ou fable des origines par Silvestre de Balboa dans *Espejo de paciencia* (1608). Tout en reprenant les topoi de la mythologie classique, Balboa attribue à la nature cubaine une nouvelle valeur symbolique qui nous permet de percevoir le paysage depuis un point de vue insulaire, marquant la différence avec le paysage européen.

Abstract

"Origins of a cuban etiology in *Espejo de paciencia* (1608) by Silvestre de Balboa"This paper considers the construction of an etiology, or fable of the origins, by Silvestre de Balboa in *Espejo de paciencia* (1608). From the use of classical mythology, Balboa attributes to the Cuban nature a new symbolic value that let us see the landscape from a native insular point of view, marking the difference with the European landscape.

Texte intégral

Ce texte est la traduction d'un article de la *Revista Épicas*, revue du Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP, Brésil), associé de longue date du Projet Épopée (voir ici-même les présentations par sa directrice, Christina Ramalho, dans *Le Recueil ouvert* [En ligne], volumes 2018 et 2019.Traduction du brésilien, finalisée et annotée à partir d'une base DeepL par Aude Plagnard, maîtresse de conférence à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et Camille Thermes, Université Grenoble Alpes, UMR 5316, Litt&Arts

Introduction[1]

Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa (Gran Canaria, 1563, Cuba - 1649 ?) est un poème écrit en 1608 pour commémorer l'enlèvement et la libération de l'évêque de Cuba fray Juan de las Cabezas Altamirano, le 29 avril 1604, près du village de Bayamo à Cuba[2]. Le poème comporte deux chants. Le premier raconte l'enlèvement de l'évêque Cabeza par des pirates français et sa captivité. Il se termine par la libération de l'évêque après le paiement d'une rançon importante. Mais alors même qu'ils ont payé la rançon, les habitants préparent secrètement une embuscade et viennent à bout des pirates. Dans ce combat, un esclave africain, Salvador Golomón, tue le chef, Gilberto Girón, et pour cette raison, dans le poème, Silvestre de Balboa demande son émancipation. Cette scène est la première représentation littéraire d'un esclave africain dans la littérature cubaine.

Ce poème est la première œuvre connue de la littérature cubaine. Après avoir été perdu pendant deux siècles, il a été redécouvert en 1836 par le critique littéraire José Antonio Echevarría dans la bibliothèque de la Sociedad de Amigos del País[3] à La Havane. La première édition complète a été publiée au XXe siècle. Dans cet article, j'examine la représentation de la nature cubaine dans le poème de Balboa, et l'appropriation par le poète du genre bucolique pour créer une étiologie du monde cubain qui renouvelle les modèles de la poésie épique coloniale hispano-américaine[4].

I. Sous le signe de l'Amérique : une corne d'abondance tropicale

La dernière section du chant I de l'*Espejo de paciencia* raconte comment des êtres mythologiques offrent une corne d'abondance tropicale à l'évêque Cabezas Altamirano. Le genre bucolique sert de cadre à l'épisode, constitué de huitains.

Contrairement aux modèles de Garcilaso de la Vega, Alonso de Ercilla, Gabriel Lobo Lasso et Pedro de Oña, cette scène typique de la tradition bucolique ne comporte pas d'éléments de la lyrique amoureuse car le personnage principal est un membre de l'autorité religieuse, mais les *topoi* de la description de la nature sont repris.

La scène commence par un *locus amoenus* (Curtius, p. 207) à travers plusieurs motifs : celui des "herbes vertes, et de fleurs émaillées"(Baboa, p. 110) de tradition garcilasienne[5] (Balboa, p. 110), celui de la montagne habitée par diverses espèces d'êtres mythologiques, celui de l'accueil des silènes, satyres, faunes et sylvains qui font la première offrande, et celui de la corne d'abondance (tropicale ici, on va le voir). Puis les nymphes sortent et font leur offrande mêlant animaux, plantes, fleurs, fruits et légumes : perroquets, fleurs de café, maïs, tabac, mameyes[6], ananas, figues de barbarie, avocats, bananes, mamones et tomates. Les hamadryades et quatre dryades apparaissent et présentent une offrande de fruits, de plantes, de fleurs et d'arbres : siguas, macaguas, pitajayas, birijí et jaguas. Elles sont suivies par les naïades, et leur don de fruits de la mer : jiguagua, dajao, lisa, crevettes, biajacas et guabinas. Viennent ensuite les éphédryades,et les limoniades qui donnent les jicoteas de Masabo ; puis vient l'acclamation des centaures et des sagittaires ; enfin, les oréades offrent les iguanes, les canards et les jutías. La section se termine par un moment musical, l'un des traits du genre bucolique.

Bien que Balboa suive les conventions du *locus amoenus*, il n'y a pas de liste d'arbres, comme dans les poèmes de Lobo Lasso et d'Oña. Mais il mentionne des divinités associées aux arbres, aux fontaines, aux étangs, aux montagnes, aux jungles et aux forêts, offrant une nouvelle interprétation du motif de la forêt *amoenus* (voir Osuna, p. 377-407 ; Oña, p. 187). Pour la critique Lola González, le poème de Balboa s'écarte de la tradition épique du Nouveau Monde car, contrairement à d'autres modèles, notamment celui d'Ercilla dans *La Araucana*, il montre une prédilection pour la nature américaine (González, p. 13), alors que dans la tradition bucolique virgilienne, les poètes préfèrent la description de la nature dictée par les canons classiques, même s'ils sont actualisés à la Renaissance. Lola González souligne également la particularité de Balboa de représenter la nature au sein d'un bucolisme pastoral, bien qu'il suive le "canon descriptif de l'époque" (González, p. 16). Parmi les allusions à la nature, González met en avant celles de nature thématique, et signale les influences bien connues de Garcilaso, Barahona et Cairasco. Mais elle précise que, malgré le respect des conventions du sujet, Balboa introduit une note réaliste dans ces descriptions de la nature. González réfute ainsi la thèse de José María Chacón y Calvo, depuis laquelle on le considérait comme un poème où il était peu question de la nature insulaire.

Pour González, le traitement de la nature chez Balboa peut être considéré comme la création d'une "nouvelle jungle mixte", dans le style de celles recueillies par la rhétorique médiévale, qui apporte une nouveauté extraordinaire à l'épopée coloniale, et constitue l'originalité majeure du poème de Balboa :

L'image du paysage dans *Espejo de paciencia* fait appel à plusieurs sens : la vue (couleurs des fleurs et des fruits), l'odorat (odeurs des fleurs et des fruits), et l'ouïe (chant des nymphes et musique des faunes). Cette description de la nature constitue un renouvellement du sujet dans la poésie épique coloniale : contrairement à Ercilla, Lobo Lasso et Oña, le paysage décrit par Balboa insère des fleurs, des plantes, des fruits, des arbres, et des animaux de la nature insulaire. C'est un paysage réaliste en raison de cette description de la nature, et en même temps, c'est un paysage merveilleux en raison de la présence d'êtres mythologiques. Ce paysage mixte est une nouveauté de Balboa, absente de la *Primera parte de las Elegías de varones ilustres de Indias,* de Juan de Castellanos (Madrid 1589), car ce dernier sépare la corne d'abondance tropicale et les êtres mythologiques en deux chants différents. On peut noter également que c'est un *locus amoenus incultus* car il s'agit d'une nature sauvage qui n'a pas été modifiée par l'agriculture et qui représente le thème de la richesse des tropiques, par le biais du symbole de la corne d'abondance (González, p. 19).

Contrairement au chant XVII de *La Araucana*, qui introduit la scène merveilleuse par le biais du rêve du poète, dans l'œuvre de Balboa l'évêque apparaît de lui-même, sans l'aide d'aucune ressource surnaturelle. Balboa emploie l'anticipation adjectivale du nom : "las verdes yerbas y esmaltadas flores", faisant allusion aux vers de *La Araucana* (Ercilla, p. 510) et aux épithètes bien connues des églogues garcilasiennes et du bucolisme pétrarquien (Lerner, p. 206). L'arrivée de l'évêque est similaire à celle de Hernán Cortés dans le chant XI de *Mexicana* de Lobo Lasso de la Vega, par le fait qu'elle reprend l'action interrompue à la fin du chant précédent :

el ancho prado, verde y florecido,de diversos matices esmaltado,
con apacible Céfiro enviaba,
que suave a toda parte respiraba. (Lobo, p. 313)

La grande prairie, verte et fleurie, aux teintes variées et émaillées,
avec douceur le Zéphyr envoyait,
qui adoucit partout où il respire.

On le retrouve également dans le *Arauco domado* de Pedro de Oña :

En todo tiempo el rico y fértil p
radoestá de yerva y flores guarnescido,
las cuales muestran siempre su vestido.

(Oña, p. 191)

À chaque instant, la prairie riche et fertileest ornée d'herbes et de fleurs
qui montrent toujours leur robe.
Comme le souligne Avalle-Ar

ce,

La naturaleza descrita no corresponde a la circunstancia real del poeta, a su Chile natal, sino que viene directamente de la tradición literaria. En el Arauco domado los cánones poéticos desplazan la realidad física…Los prados que transitan araucanos y españoles son de neto garcilasismo, poetizados de espaldas a la realidad física, con la tradición literaria obsesivamente ante los ojos. (Avalle-Arce, p. 73)

La nature décrite ne correspond pas au contexte réel auquel le poète se rapporte, son Chili natal, mais provient directement de la tradition littéraire. Dans l'*Arauco domado,* les canons poétiques déplacent la réalité physique… Les prairies que traversent les Araucaniens et les Espagnols sont clairement garcilasiennes, poétisées loin de la réalité physique et obsessionnellement rattachées à la tradition littéraire poétisées par une écriture tournant le dos à la réalité physique et gardant obsessionnellement la tradition littéraire sous les yeux.

La strophe de Balboa fait allusion aux "propriétés magiques que possèdent certains éléments de la nature" (Vega, p. 473)et aux effets thérapeutiques du paysage agréable (Vega, p. 473). L'animisme relevé par Rafael Lapesa est présent chez Balboa, qui utilise un "estilo enumerativo" (Lara, p. 246) ("style énumératif")pour donner à la flore et à la faune locales une nouvelle importance poétique, un peu comme dans la poésie de Barahona de Soto, où "la cornucopia enmarcada en un bodegón poético de frutas y animales"(Lara, p. 251) organise une "cortejo frutal."(Lara, p. 258) ("la corne d'abondance encadrée dans une nature morte poétique de fruits et d'animaux" organise une "procession fruitée") à la tête de laquelle se trouvent des silènes, des satyres, des faunes et des sylvains. Les êtres mythologiques de Balboa rappellent le Quatrième Chant de l'Élégie I de la *Primera parte de las Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, lorsque les Espagnols décrivent les premiers Indiens d'Amérique dans les îles Lucayan. Castellanos compare les habitants des Amériques aux êtres de la mythologie classique ; Balboa ne mentionne pas les Indiens, et ne montre comme habitants de la campagne cubaine que des êtres mythologiques.

La scène bucolique de Balboa n'est pas un ornement : l'évêque en fait partie, il y est

intégré et les personnages mythologiques lui adressent les présents de la terre. Là encore, on peut dire que « les termes énumérés dessinent les dimensions réelles du paysage et font allusion à une géographie, sinon réelle, du moins cohérente avec le jeu entre fiction et monde réel » (Roses, p. 286) qui lui-même suit Garcilaso dans *Elegía I, vv. 169* : "Satyres, faunes, nymphes, dont la vie/se déroule sans colère » (Vega p. 100) et *Égloga 2, vv. 1157* : "sátiros y silvanos soltá todos." (Vega, p. 194). Motif imité par Juan de Castellanos : "Oui ce sont des styres, des sylvains,/et elles ce sont des nymphes d'Aristeo/Ou ce sont les faunes lascifs et lubriques ;" (Castellanos, p. 34), répété dans Lobo Lasso : "Satyres faunes, nymphes champêtres" (Lobo, p. 132) et dans Pedro de Oña : "poursuivies par des satyres et des faunes" (Oña, p. 192), mais dans ceux-ci il n'y a aucune interaction entre le personnage principal et les personnages mythologiques. Dans le poème de Balboa, la scène peut être considérée comme une allégorie de la subordination des symboles païens au christianisme et un exemple de bucolisme chrétien. La scène fait allusion au modèle classique des *Métamorphoses*, 1. 193-194 : "Je règne sur les demi-dieux, les divinités des champs, Nymphes, Faunes, Satyres et Sylvains habitants des montagnes". Balboa inclut également les sylvains, qui dans la mythologie classique étaient des divinités des champs et des forêts, protectrices des récoltes (Horace, *Epodos* 2.22). Les satyres et les nymphes sont les dieux dits mineurs et étaient mortels, contrairement aux dieux de l'Olympe qui étaient immortels (Ruiz de Elvira, p. 94). Comme le souligne Vicente Cristóbal, les divinités sauvages sont les patrons du genre bucolique (Cristóbal, p. 87-104.) Le poème de Balboa appartient au genre pastoral, mais le nombre de nymphes et leur ordre dans le poème sont différents. Et, bien qu'il existe de nombreux textes poétiques que Balboa a pu imiter, nous ne sommes pas certains qu'il les connaissaient, à l'exception du poème de Juan de Castellanos, avec lequel il partage une similarité textuelle évidente. Dans le poème de Balboa, la scène peut être considérée comme une allégorie de la subordination des symboles païens au christianisme, constituant ainsi un exemple de bucolisme chrétien.

La scène de l'accueil de l'évêque combine deux passages du poème de Castellanos : la référence à des êtres mythologiques dans l'*Elegía II* et la scène de l'énumération des fruits tropicaux dans l'*Elegía XIV*. Castellanos modifie le *locus* classique de l'endroit agréable en y incorporant la nature américaine, à travers la scène de la corne d'abondance tropicale qui présente une énumération de la flore et de la faune de l'île de Margarita :

Ay muchos higos, uvas, y melones,Dignísimos de ver mesas de reyes,
Pitahayas, guanábanas, anones,
Guayabas, y guaraes, y mameyes :
Hay chica, cotuprises, y mamones,
Piñas, curibijuris, caracueyes,
Con otros muchos mas que se desechan
E indios naturales aprovechan. (Castellanos, p. 294)

Il y a beaucoup de figues, de raisins et de melons,Dignes de voir les tables des rois,
Des pitahayas, des guanábanas, des anones,
Des goyaves, desguaraes et mameyes :
Il y a des chicas, des cotuprises, et des mamones,
Des ananas, des curibijuris, des caracueyes,
Et bien d'autres encore qui sont en surabondance
Et dont les Indiens bénéficient.

Le premier vers commence par la référence à trois fruits (figues, raisins, melons), conformément aux préceptes classiques des modèles de paysages idylliques de la poésie bucolique. Ce trope est rapidement remplacé par l'incorporation d'une douzaine de fruits américains (pitahayas, guanábanas, anones, goyaves, guaraes, mameyes, chica, cotuprises, mamones, ananas, curibijures, caracueyes) sous forme de catalogue, ou d'échantillon de la richesse du lieu.

L'influence des classiques latins chez Balboa est médiatisée par la *contaminatio* des

modèles de Garcilaso, Barahona, Sannazaro et Castellanos entre autres. Cette dette s'exprime à travers des clichés bucoliques structurés qui assemblent l'épisode de l'évêque et des êtres mythologiques, "enchâssés dans une présentation du paysage, mis en valeur jusqu'à constituer un *locus amoenus*", situé "dans un cadre familier au poète". (Cristóbal, p. 96) Balboa suit également le renouvellement de Barahona qui consiste à "nous présenter des nymphes qui chantent et non des bergers", à l'imitation de l'*Égloga III* de Garcilaso (Cristóbal, p. 96) et présente des centaures qui "deux par deux chantent seuls ;" (Balboa, p. 113). Balboa introduit ainsi "le motif du pouvoir magique de la musique sur la nature" de Virgile *Égloga* 8.1-5 et de Garcilaso *Égloga* 1.4-6 (Cristóbal, p. 97).

Balboa, comme Garcilaso, relie le paysage à la tradition classique et à la mythologie mais il donne une nouvelle dimension à la description de la nature lorsqu'il ajoute la flore et la faune des tropiques. De cette façon, la rencontre de l'évêque et des êtres mythologiques prend un nouveau sens grâce à la conjonction de la richesse des éléments de la tradition classique et du référent concret américain. Balboa donne un nouveau répertoire du motif de la corne d'abondance, incorporant une nouvelle liste d'espèces végétales, ainsi que des fruits et des animaux, chacun d'entre eux étant lié à des caractéristiques sensorielles (couleur, odeur, goût, toucher), actualisant le thème classique. Nous sommes en présence d'un catalogue arboricole de plantes, légumes et animaux endémiques de l'Amérique. Balboa utilise la mythologie et la profusion verbale pour décrire la nature située dans un "petit coin géographique réduit" près des champs de Yara (Fernandez, p. 231). Il existe également chez Balboa "une poétique de l'intensification", dont l'objectif est de parvenir à la "recréation d'une nature prodigue et sensorielle" (Fernandez, p. 231) exprimée comme une "accumulation" dans laquelle la tradition bucolique se décline selon la variété des arbres, des plantes et des fruits, ainsi que les fables mythologiques que symbolisent les personnages des nymphes et des faunes. Chez Balboa, l'insistance sur les caractéristiques physiques de la nature prédomine à travers les "nuances visuelles" de la corne d'abondance à fonction descriptive et picturale. (Fernandez, p. 235). L' "instrumentalisation de la nature" est l'axe central de la composition de Balboa, car les éléments naturels servent de base à l'*argumentatio* de l'offrande tropicale faite par les êtres mythologiques. De cette façon, Balboa concentre l'attention du passage sur la distribution des fruits, déplaçant l'importance des êtres mythologiques, qui apparaissent silencieux. Il est nécessaire de préciser que l'offrande de la corne d'abondance sert d'allégorie réparatrice. Au-delà des clés d'interprétation politique, Balboa modifie également le sujet car il inclut des éléments descriptifs locaux en plus des éléments mythologiques classiques. Il crée ainsi une nouvelle étiologie à partir de la nature américaine, renouvelant le symbolisme originel de la mythologie classique. Cette nouvelle étiologie ne provient pas de la mythologie classique ou du symbolisme végétal car la liste des arbres et des plantes tropicales qui apparaît dans l'*Espejo de paciencia* n'existe pas en Europe. Balboa instrumentalise la nature cubaine avec le langage de la poésie épique à partir d'un vérisme qui trace ou imite la réalité. De cette façon, le poète donne corps à une étiologie, dans laquelle la nature acquiert un rôle fondamental dans la définition de ce qui est compris comme cubain. Nous sommes devant une construction poétique qui prend racine dans son environnement géographique.

II. La poésie épique à la lumière des chroniques des Indes

Les clés d'interprétation de la nature américaine n'apparaissent pas dans la mythologie classique mais chez les chroniqueurs des Indes, fondateurs du discours sur le merveilleux américain. Cette idée du lien entre le poème de Balboa et les textes des chroniques des Indes a été suggérée par Lola González, notamment avec le *Sumario de la Natural Historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo (González, p. 19). Dans les textes des chroniques des Indes, notamment chez Anglería, Las Casas, Fernández de Oviedo et Gómara, nous trouvons les récits de la nouvelle mythologie américaine. L'imitation garcilasienne, support de la structure générale du passage, apparaît contaminée par l'imitation du poème de Juan de

Castellanos, modèle épique immédiat de Balboa, qui élève la nature américaine à la catégorie de mythe universel similaire aux modèles classiques. Parmi les éléments novateurs de Balboa figurent l'incorporation des nymphes et des faunes dans la corne d'abondance tropicale et la représentation de cette dernière (qui implique subordination et travail), ainsi que la flore et la faune dans toute leur variété sensorielle. Ces segments descriptifs imposent une vision réaliste du paysage, exprimée par des éléments locatifs[7] ayant une référence concrète, et déplaçant ainsi la conventionnalité du paysage bucolique des modèles virgilien et garcilasien.

Comme le souligne Juan Montero, entre 1560 et 1580, la publication d'églogues profanes et religieuses a augmenté, "puisque le traitement religieux du genre a gagné un terrain considérable dans ces années-là et jusqu'à la fin du siècle." (Montero, p. 201). La description de la nature dans le poème de Balboa s'inscrit également dans cette tendance religieuse du genre bucolique, mise en évidence par Antonio Prieto, dans laquelle "[el] paisaje bucólico en cuanto fondo o marco se acrecienta … hasta fundamentar su novedad…con una percepción sensorial de la naturaleza que enfatiza sus dones en la misma sonoridad del vocablo que los designa."[8] (Prieto, p. 699). Ce passage est le plus célèbre du poème en raison de la richesse des descriptions et du mélange des mondes classique et insulaire, qui mettent en évidence la nouveauté de la culture américaine. La complexité des modèles relevés ne doit pas être comprise comme une série de connexions superficielles, mais comme le résultat de la tendance inclusive de l'épopée, qui cherche à représenter une vision encyclopédique de la culture qui la produit. (Beissinger, Tylus et Wofford, p. 2) Ce caractère inclusif apparaît à travers l'utilisation de diverses ressources issues de la tradition littéraire européenne, qui coexistent avec la culture locale, exprimée à travers une mythologie et une nature hétérogènes. C'est cette tendance qui permet à la poésie épique d'établir des liens entre différentes cultures. Ainsi, dans le poème de Balboa, l'hétérogénéité culturelle est l'un des modes d'échange entre la culture européenne et la culture locale.

Le passage commence par la mention de trois fruits : guanábanas, jijiras et caimitos, imitant les préceptes classiques du paysage dans la poésie bucolique :

Unos le llaman padre, y otros hijo ;y alegres, de rodillas, con sus manos
le ofrecen frutas con graciosos ritos,
guanábanas, gegiras y caimitos.
Vinieron de los pastos las napeas,
y al hombro trae cada una un pisitaco,
y entre cada tres de ellas dos bateas
de flores olorosas de navaco.
(…)
Bajaron de los árboles en naguas
las bellas amadríades hermosas,
con frutas de siguapas y macaguas
y muchas pitajayas olorosas.
De virijí cargadas y de jaguas
salieron de los bosques cuatro diosas,
Dríades de valor y fundamento,
que dieron al Pastor grande contento.
(…)
Luego de los estanques del contorno
vienen las lumníades tan hermosas,
que casi en el donaire y rico adorno
quisieron parecer celestes diosas ;
y por regaladísimo soborno
le traen al buen obispo, entre otras cosas,
de aquellas hicoteas de Masabo
que no las tengo y siempre las alabo. (Balboa, pp. 110-113)

Certains l'appellent père, d'autres fils ;et joyeusement, à genoux, de leurs mains

en des cérémonies gracieuses, ils lui offrent des fruits :
guanábanas, gegiras et caimitos.
Les nymphes sont venues des pâturages,
(et) sur leurs épaules, chacune porte un pisitaco,
et entre chaque groupes de trois, deux radeaux
de fleurs odorantes de navaco.
(…)
Elles sont descendues des arbres en naguas,
les belles hamadryades,
avec des fruits de siguapas et macaguas,
et de nombreuses pitajayas parfumées.
De virijí et de jaguas chargées,
sont sorties des forêts quatre déesses,
Dryades sages et courageuses
qui ont donné au Berger une grande joie.
(…)
Puis des bassins environnants
Les lumniades arrivent, si belles,
Que, dans leur grâce et leur riche parure,
Elles sembleraient des déesses célestes.
Et en guise de cadeau très généreux
elles apportent au bon évêque, parmi tant d'autres choses,
de ces hicoteas de Masabo
que je n'ai pas et que je loue toujours.

La nouveauté ici est qu'il s'agit de fleurs et de fruits américains, incorporés sous la forme d'un catalogue ou d'un échantillon de la richesse du lieu. La nature américaine fait irruption dans le poème, à travers la ressource de la corne d'abondance tropicale. Ce motif a été modifié par Balboa à partir de son expérience de vie à Cuba. Le résultat est une scène qui imite les modèles classiques et de la Renaissance avec la marque différenciatrice d'un double registre : d'une part, il y a une lecture cultivée savante qui privilégie la valeur sonore du vers sur sa valeur signifiante (Lara, p. 247), suivant la tradition de la poésie épique classique – cette primauté pour "l'exotisme sonore" (Lara, p. 249) associe dans l'énumération les lexiques indigène et castillan – et d'autre part, il y a une lecture sensorielle, d'un lecteur qui reconnaît la réalité américaine décrite dans le poème. En somme, Balboa se situe comme un observateur et un traducteur privilégié, capable d'utiliser les codes culturels européens et de les accorder à la réalité américaine. Cette expérience singulière d'un Espagnol vivant en Amérique est saisie dans les vers qui décrivent la corne d'abondance tropicale, motif inséré dans la pastorale qui encadre les scènes bucoliques de la rencontre de l'évêque avec les êtres mythologiques.

Conformément aux modèles d'imitation poétique, Balboa utilise le vocabulaire local pour décrire la faune et la flore abondantes de la nature américaine. La présente de cette dernière s'inscrit dans une tradition modèle. La présence de la flore et de la faune insulaires dans le poème s'inscrit dans une tradition modèle qui cherche à renouveler la description du paysage idéal à partir du genre de l'églogue bucolique classique de Théocrite et de Virgile, transformé par l'églogue de la Renaissance de Garcilaso. Parmi les changements les plus significatifs figurent l'utilisation de lexiques américains et les descriptions cumulatives qui, par leur réitération, cherchent à insister sur l'abondance et la richesse des terres américaines. En d'autres termes, Balboa crée une image différente du paysage, calquée sur les normes du genre de l'églogue bucolique classique et de la Renaissance, où la faune, la flore et les fruits tropicaux prennent corps de façon très concrète.Les éléments locaux du paysage dans le poème de Balboa sont organisés au moyen d'un lexique indigéniste imprégné de la poésie classique et de la Renaissance de la poésie classique et de la Renaissance, et donnent lieu à une étiologie, c'est-à-dire à une fable fondatrice. Cette étiologie américaine, calquée sur le motif de la corne d'abondance tropicale de l'imitation des *Métamorphoses* d'Ovide et de la poésie de Garcilaso, a pour fonction de construire un récit fondateur sur les lieux

géographiques importants, les arbres, les fleurs et les fruits américains. Cela explique la relation entre les étiologies et la description du paysage, et d'une manière particulière, celles-ci soulèvent la question de l'interprétation de ce paysage(Wofford, p. 242). La transformation des conventions rhétoriques de la description du paysage dans les vers que nous commentons est la principale innovation de Balboa. L'auteur réussit à présenter au lecteur un paysage différent de celui de la tradition littéraire européenne, une tâche qu'il accomplit notamment grâce à l'utilisation d'un lexique indigène pour nommer les fruits. Selon Michael Woods, le motif de la corne d'abondance insiste sur la préciosité et la préférence pour le détail de la description, au moyen de trois ressources (Woods, p. 99-102). D'abord, il y a l'idée que le poète s'intéresse réellement au sujet. Ensuite, la nécessité de procéder à des énumérations amplificatrices pour démontrer l'abondance et la richesse de la nature est ce qui amène l'emploi de descriptions cumulatives. C'est pourquoi Balboa inclut les strophes de la corne d'abondance avec un échantillonnage de fruits, de légumes et d'animaux aux délicieuses connotations gastronomiques. Ce catalogue, ainsi que l'inventaire des arbres et des plantes insulaires, sur le modèle de la tradition ovidienne, donnent une vision territorialisée, car ils sont associés au monde américain tel que représenté dans le poème, et présentés comme des produits endémiques de la zone géographique décrite. Cette vision territorialisée révèle la relation étroite du poète avec la nature américaine, et constitue une marque importante de différenciation des descriptions du paysage par Balboa. Troisièmement, la préciosité des descriptions permet de focaliser l'attention sur les détails, et leur capacité à étonner. C'est la réalisation la plus importante du renouvellement du motif classique de la corne d'abondance tropicale dans le poème. Balboa révèle une nouvelle sensibilité poétique envers le paysage et la nature américaine dans laquelle, malgré les conventions venues des modèles d'imitation poétique (Théocrite, Ovide, Virgile, Garcilaso, Camões, Ercilla, Castellanos), l'auteur privilégie l'utilisation d'un lexique indigène comme ressource pour mettre en évidence la différence entre les éléments locatifs américains et européens. Balboa décrit poétiquement le paysage, les fleurs, la faune, les fruits et d'autres aspects de la nature américaine comme une nouvelle réalité, littérairement représentée comme une merveille car elle n'a pas d'équivalent dans la réalité européenne. En ce sens, l'œuvre de Balboa s'inscrit dans la tradition des chroniques de la conquête de l'Amérique qui présentent le Nouveau Monde comme une merveille.

En suivant les modèles de l'imitation poétique, Balboa préfère utiliser le vocabulaire de la faune et de la flore insulaires afin de prendre de la distance avec ses modèles européens et de trouver un nouvel espace poétique à partir duquel la voix poétique parvient à se différencier de ses prédécesseurs. À la première lecture, cette imitation peut apparaître comme une continuation de la tradition poétique du genre bucolique. Mais une lecture plus attentive nous permet de voir qu'il y a aussi une recherche de différenciation de la subjectivité poétique. Autrement dit, la présence de la faune et de la flore insulaires dans le poème s'inscrit dans une tradition qui cherche à renouveler la description du paysage bucolique idéal par l'inclusion d'éléments de la nature américaine. En ce sens, Balboa se fait l'héritier du bucolisme européen, qui a une forte valeur symbolique. Cependant il est nécessaire de préciser que le symbolisme du poème de Balboa ne peut être pleinement compris depuis la perspective européenne de l'époque, car il n'existe pas dans la tradition des modèles épiques un champ de référence qui inclut ces nouveaux scénarios américains et le vocabulaire nécessaire pour les définir. Parmi les changements les plus significatifs, on peut noter, entre autres, la multiplication des descriptions de fruits tropicaux. Ainsi, Balboa parvient, malgré l'exotisme et l'étrangeté de sa description, à présenter une vision d'un paysage poétique conforme aux normes du genre de l'églogue où la faune, la flore et les fruits tropicaux atteignent une visualisation presque corporelle. Les référents locaux du paysage dans le poème de Balboa sont organisés autour des champs de Yara, mais dans le passage de l'offrande à l'évêque Cabezas, nous trouvons également des allusions à d'autres régions de l'île. L'aspect le plus significatif de la modification de

Balboa est que le plan de la réalité décrite dépasse, dans sa richesse, les contours des modèles littéraires européens. Il est nécessaire d'insister sur le fait que l'une des fonctions des étiologies dans les poèmes épiques est de relater l'origine de lieux géographiques, d'arbres, de fleurs et de fruits importants. Dans ce sens, Susanne Wofford souligne que les étiologies ont à voir avec la description du paysage dans le poème, elles soulèvent la question de savoir comment ce paysage doit être interprété (Wofford, p. 242). Dans le poème de Balboa, la nature américaine apparaît comme un élément prédominant face aux conventions littéraires. Cette innovation passe par l'évocation de la flore et de la faune tropicales, qui se manifestent par une nature hétérogène à double sens. D'abord parce qu'elles sont autochtones, ensuite en raison de la langue qui désigne cette flore et cette faune, elle-même composée de mots spécifiquement américains.

Cette énumération extensive des fruits et des animaux a également pour fonction de souligner l'authenticité des faits relatés dans le poème. Il s'agit d'un procédé typique de la poésie de l'époque, qui a atteint son développement maximal au XVIIe siècle. Selon Michael Woods, le motif de la corne d'abondance se caractérise par sa préciosité et sa description détaillée, à partir de deux moments (Woods, p. 100). D'abord, en donnant l'impression que le poète est captivé par son sujet. Cela explique l'accent mis par Balboa sur l'émotion, personnifiée par l'accueil des satyres, nymphes, faunes et hommages sylvestres à l'évêque. Balboa présente ces êtres mythologiques dans une intimité avec l'évêque Cabezas Altamirano qui oscille entre des sentiments de dévotion chrétienne et une atmosphère païenne, avec des scènes d'adoration qui incluent l'offrande de produits autochtones Ensuite, la nécessité de procéder à des énumérations plus étendues pour démontrer la richesse de la nature donne lieu à de multiples descriptions. Ainsi, nous voyons la scène de la corne d'abondance dans le poème de Balboa qui montre en succession rapide une liste de fruits, de légumes et d'animaux aux délicieuses connotations gastronomiques : guanábanas, caimitos, mameyes, ananas, avocats, bananes, mamones, tomates, dajao, mulet, crevettes, biajacas, guabinas, jicoteas, iguanes, canards et hutias. La préciosité des descriptions nous permet de concentrer notre attention sur les détails et leur capacité à étonner. La plus grande valeur du recours à la corne d'abondance chez Balboa est sa capacité à représenter le nouveau avec le connu, dans un mélange qui implique nécessairement une prise de conscience de la différence entre la nature européenne et la nature américaine, depuis le point de vue de l'Amérique. Cette position de la voix poétique révèle une sensibilité envers le paysage et la nature insulaires dans laquelle, malgré les conventions des modèles d'imitation poétique, Balboa maintient la séparation des éléments américains et européens, qui apparaissent ensemble, mais sans se confondre. La scène des Hamadryades en naguas est particulièrement remarquable ici : l'image poétique est créée par une superposition de deux réalités opposées, et où la présence du vocabulaire indigène sert de signe de différence entre l'américain et l'ibérique. Cette superposition est réalisée au moyen de la comparaison avec les hamadryades, qui vise à mettre en évidence les éléments différenciant les deux réalités. D'une part, les hamadryades rappellent la tradition poétique européenne, tandis que les fleurs et les fruits américains, nommés au moyen d'un vocabulaire indigène, représentent la réalité américaine :

Bajaron de los árboles en naguaslas bellas amadríades hermosas,
con frutas de siguapas y macaguas
y muchas pitajayas olorosas.

Elles sont descendues des arbres en naguas,les belles hamadryades
avec des fruits de siguapas et macaguas,
et de nombreuses pitajayas parfumées.

Conclusion

Ce renouvellement du thème du paysage dans Balboa apparaît également dans l'imitation du motif du jardin édénique, qui a une longue histoire depuis l'Arcadie classique, transposition poétique d'un paradis terrestre comme lieu de bonheur et

de vie sereine. La description de la nature insulaire comme un jardin édénique suit les conventions d'une source de repos et de satisfaction (Giamatti, p. 179). Contrairement aux jardins de la tradition littéraire classique (Virgile, *Enéide*, VI ; *Bucoliques*, III) et de la Renaissance (Arioste, *Orlando furioso*, X ; Camões, Os *Lusíadas,* IX), Balboa introduit une innovation importante, car "vestir a las ninfas con 'naguas', aparte de privilegiar lo americano al colocarlo como signo junto a lo culto y a lo clásico, 'cubaniza' a las ninfas, las hace tangibles y las coloca del lado americano"[9] (Goergen, p. 78). Dans l'imitation de Balboa, le jardin est emblématique d'une valorisation éthique suivant le précepte horatien des admonitions et les préceptes de l'épopée chrétienne du Tasse. L'inclusion de figures mythologiques dans le cadre américain est un dispositif adopté par Balboa pour se conformer aux normes du genre ; mais il met en évidence le conflit causé par l'appropriation de la machinerie mythologique, suivant les préceptes du Tasse cherchant à subordonner la machinerie mythologique païenne aux besoins de l'épopée chrétienne.

---

1 [N.d.É. Article paru sous le titre "Orígenes de una etiologia cubana en *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa", dans : *Revista Épicas*. Ano 5, N. 9, Jun 2021, p. XXX. ISSN 2527-080-X.. Une version anglaise de ce travail a été publiée dans "Classical Epyllion and Tropical Cornucopia in Silvestre de Balboa's *Espejo de paciencia*". *L'essor de la poésie hispano-américaine (1500-1700)*. Eds. Rodrigo Cacho et Imogen Choi. Oxford : Legenda, 2019. 239-252.]

2 Sur le poème de Silvestre de Balboa, voir les études référencées en bibliographies de Saínz, Goergen, Marrero-Fente, et Cruz-Taura.

3 Société savante fondée à la fin du XVIIIe siècle à Cuba, sur le modèle de la société espagnole du même nom (1765).

4 Sur les caractéristiques du genre de la poésie épique coloniale en Amérique espagnole, voir Marrero-Fente (2017).

5 Garcilaso de la Vega (1501 ? - 1536), est un poète majeur du Siècle d'Or espagnol. Imitateur de Virgile, il est perçu comme le premier héritier castillan de la littérature bucolique antique.

6 [N.d. É : Nous ne traduisons pas les termes qui relèvent du vocabulaire amérindien. L'article insiste sur la vision insulaire du poème, volontairement détachée d'une vision européenne. Les termes ne sont donc pas traduits en espagnol dans la version originale, et désignent la plupart du temps des végétaux et des animaux endémiques ou particulièrement présents en Amérique Centrale. Par exemple, le "jijira" est le fruit du jacquier, le "mamey" désigne le fruit aussi appelé "abricot des Antilles", les "mamones" sont les fruits de quenettier, proches du litchi et très présents en Amérique Centrale, les "jutías" sont des petits rongeurs endémiques des caraïbes, *etc.*]

7 [N. d. É. En linguistique, signifie : un mot qui donne une indication sur le lieu.]

8 "[le] paysage bucolique comme fond ou cadre s'accroît [...] jusqu'à fonder sa nouveauté [...] sur une perception sensorielle de la nature qui souligne ses dons dans la sonorité même du mot qui les désigne."

9 "habiller les nymphes de 'naguas', en plus de privilégier l'Américain en le plaçant comme signe à côté du cultivé et du classique, 'cubanise' les nymphes, les rend concrètes et les place du côté américain."

Pour citer ce document

Raúl Marrero-Fente, «Origines d'une étiologie cubaine dans *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2020_article_353-origines-d-une-etiologie-cubaine-dans-espejo-de-paciencia-1608-de-silvestre-de-balboa.html

Quelques mots à propos de : Raúl Marrero-Fente

Raúl Marrero-Fente University of Minnesota/CIMEEP, docteur en littératures hispaniques de l'Université du Massachusetts (1997), est professeur de littérature et de droit hispaniques à l'Uuniversité du Minnesota, États-Unis.

L'épopée écrite par des femmes de la péninsule ibérique : Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) et Soror Maria de Mesquita Pimental (1581-1661)

Fabio Mario da Silva

Résumé

Cet article présente un projet en cours à l'Université de São Paulo qui porte sur l'écriture féminine d'expression portugaise antérieure au XIXe siècle. Nous avons choisi comme exemple pour notre réflexion deux écrivaines portugaises du XVIIe siècle : Soror Maria de Mesquita Pimentel (qui a écrit en portugais), et Bernarda Ferreira de Lacerda (qui a écrit en castillan). En adoptant le style épique, genre littéraire historiquement associé à l'écriture masculine, elles deviennent des pionnières dans la péninsule ibérique, mais, aujourd'hui encore, restent enveloppées d'une certaine invisibilité académique et critique. Notre objectif est de présenter quelques caractéristiques de leurs œuvres.

Abstract

« The epic written by women in the iberian peninsula : Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) and Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661) »This paper is a brief presentation of an ongoing project at the University of São Paulo on female authors in the Portuguese language before the 19th century. For the purpose of this article we present two Portuguese writers from the 17th century : Sister Maria de Mesquita Pimentel, who wrote in Portuguese and is the focus of our postdoctoral research, and Bernarda Ferreira de Lacerda, who wrote in Castillan. These authors, by adopting the epic style – a literary genre historically reserved to male authors – became pioneers in the Iberian Peninsula, although remain to this day shrouded in a certain academic invisibility and suffer from a lack of critical recognition. Our aim is to present some characteristics of their works.

Texte intégral

Ce texte est la traduction d'un article de la *Revista Épicas*, revue du Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP, Brésil), associé de longue date du Projet Épopée (voir ici-même les présentations par sa directrice, Christina Ramalho, dans *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volumes 2018 et 2019.Traduction du brésilien, finalisée et annotée à partir d'une base DeepL par Aude Plagnard, maîtresse de conférence à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et Camille Thermes, Université Grenoble Alpes, UMR 5316, Litt&Arts

Introduction

L'écriture féminine de l'épopée dans la péninsule ibérique remonte au XVIIe siècle, à travers l'écriture de deux Portugaises ; tout d'abord, Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644), une femme de lettres cultivée et érudite, qui a adopté le castillan comme langue littéraire afin de donner à son œuvre une plus large diffusion. Cette auteure ne se contente pas de réécrire l'histoire de l'Espagne, elle initie également son lecteur au contexte chrétien médiéval et à la présence arabe dans la péninsule avec la publication de *Hespaña Libertada* (1618). Initialement, *Hespaña Libertada* devait être une trilogie épique, mais seules ont été publiées la première partie (en 1618, du vivant de l'auteure), et la deuxième, par sa fille, Maria Clara de Menezes, en 1673[1]. Une troisième partie est annoncée à la fin de celle-ci mais n'a jamais été écrite en raison de la "mort prématurée" de l'auteure, comme le rapporte une note précédant la deuxième partie : "Tercera parte determinaba escribir la Autora, resumiendo las gloriosas victorias alcanzadas contra los Moros, desde el Rey D. Afonso el Sabio, hasta la conquista de Granada ; mas el passar a mejor vida le atajó dar más esta gloria a España" (ANÔNIMO, 1673, [s.p.]). "L'auteure avait l'intention d'écrire une troisième partie, résumant les glorieuses victoires remportées contre les Maures, depuis le roi D. Afonso le Sage, jusqu'à la conquête de Grenade ; mais sa

disparition l'a empêchée de donner plus de cette gloire à l'Espagne."

Quelques années plus tard, Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661) (cf. MACHADO, 1752, p. 427), première femme à écrire et à publier une œuvre épique en langue portugaise, nous raconte, sous l'influence de son engagement monastique, l'histoire de l'enfance du Christ, à travers le *Memorial da Infância de Christo e Triumpho do Divino Amor* (1639), œuvre dans laquelle elle mêle le merveilleux chrétien et la mythologie gréco-romaine. Cet ouvrage ferait également partie d'une trilogie : d'après Diogo Barbosa Machado (MACHADO, 1752, p. 178) deux autres tomes, qui seraient la suite de *Mémorial – Consta da vida, e milagres de Christo* (deuxième partie), et *Consta da Paixão do Redentor* (troisième partie), furent déposés au couvent royal d'Alcobaça et auraient été perdus. L'historienne Antónia Fialho Conde indique pourtant avoir trouvé dans la Bibliothèque publique d'Évora des manuscrits qui seraient la suite de cette trilogie épique (CONDE, 2009, p. 355). Ces manuscrits font l'objet de mon étude post-doctorale actuelle, qui se donne pour but l'édition moderne de cette trilogie. Dans le cadre de cet article, nous ne ferons que relever quelques caractéristiques des premières parties des œuvres épiques des deux auteures.

António José Saraiva (SARAIVA, 1979, p. 9) et Luís Filipe Lindley Cintra (CINTRA, 1951, p. 267) suggèrent que, dans le contexte portugais, l'épopée existe depuis des temps très anciens, dans une tradition qui découle de l'histoire du roi Afonso Henriques, chantée dans les villes et les châteaux par les jongleurs. Cependant, pour Fidelino Figueiredo par exemple, *Les Lusiades* de Luís de Camões, sont le premier et le plus grand modèle de l'épopée lusitanienne. Selon cet auteur, les œuvres antérieures et postérieures dans le contexte luso-brésilien seraient loin d'atteindre ce "véritable souffle épique" (FIGUEIREDO, 1987, p. 24). Il cite Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) comme la seule et première femme à produire une œuvre en vers héroïques. Pour sa part, Hernâni Cidade, dans un texte intitulé *A Épica Portuguesa sob o Domínio Filipino,* considère que la production épique, dans ce contexte historique, s'articulerait autour de trois catégories : les questions tenant à la religion chrétienne ; les poèmes d'inspiration exclusivement patriotique (tous ont été écrits par des hommes) ; et les questions d'intérêt hispanique, faisant également allusion à Bernarda Ferreira de Lacerda (cf. CIDADE, 1940, p. 14), puisque cette auteure se réfère aux questions de nationalité du point de vue d'un "écrivain ibérique"[2]. Tant Figueiredo que Cidade omettent de faire référence à l'épopée de Soror Maria de Mesquita Pimentel, phénomène pour lequel nous pouvons avancer plusieurs hypothèses : bien que la qualité d'auteure féminin ne soit pas valorisée par les critiques portugais du XVIIe siècle, Bernarda Ferreira de Lacerda a obtenu la reconnaissance littéraire des Castillans et des Portugais[3], ce qui a facilité son inclusion dans la liste dressée par ces critiques ; par ailleurs, la littérature féminine monastique tient une moindre place que la littérature masculine dans les histoires de la littérature portugaise, ce qui rendrait difficile la reconnaissance, et même la connaissance, du texte de Soror Maria Pimentel par ces critiques, puisque ce champ d'étude n'a attiré l'attention de l'académie qu'après les travaux d'Ana Hatherly[4], Isabel Morujão[5], Vanda Anastácio[6] et Antónia Fialho Conde[7].

Il faut également mentionner, à travers les études d'Isabel Morujão, que nous pouvons trouver des poèmes héroïques et de caractère épique dans d'autres œuvres écrites par des femmes : D. Helena da Silva, avec la *Vida de Nossa Senhora*, un texte du XVIe siècle, composé à partir de vers de Virgile, jamais publié et aujourd'hui perdu ; au XVIIIe siècle, nous trouvons des œuvres de Soror Madalena da Glória telles que *A custo baixando ao Limbo* et *Jacob e Raquel.* Au XVIIIe siècle, nous trouvons les œuvres de Soror Maria do Céu : *Ave Peregrina, Primaz do Deserto*, *Vida de Santa Doroteia* et *Metáfora da Vida de Santa Petronilha, filha do Príncipe dos Apóstolos S. Pedro* (MORUJÃO, 2013, p. 140-141).

Il faut également rappeler que, dans le contexte européen, les épopées écrites par des Portugaises sont des pionnières, précédant une grande figure de la littérature française, Anne-Marie du Bocage, traduite dans le monde entier, et qui est

considérée comme la première femme en France à écrire une épopée : *La Colombiade ou La foi portée au nouveau monde* (1758).

I. Caractéristiques des “épopées féminines”

a. Bernarda Ferreira de Lacerda

Bernarda Ferreira de Lacerda, née à Lisbonne, est donc la première femme portugaise à écrire et publier une épopée, mais elle écrit en castillan. On a pu dire, avec la critique Thereza Leitão de Barros, que l’adoption par l’auteure de la langue castillane n’était qu’un simple hasard (BARROS, 1924, p. 183). Il nous semble au contraire que cette adoption est intentionnelle, et ce pour plusieurs raisons.

Tout d’abord, Bernarda Ferreira de Lacerda a vécu à une époque où le castillan était considérée comme une *lingua franca* dans la péninsule ibérique. Elle a été éduquée par des professeurs sélectionnés par son père, de formation érudite, et qui maîtrisaient plusieurs langues. Nous pensons donc, comme Nieves Baranda, que sa préférence pour le castillan reflète une recherche d’une plus grande diffusion et d’un prestige littéraire pour son œuvre (BARANDA, 2003, p. 226). Pour aborder, dans l’*Hespaña Libertada*, un thème lié à l’histoire de la péninsule ibérique dans ses deux versants portugais et castillan, le choix de l’espagnol facilite sa reconnaissance dans les deux cours – à Lisbonne et en Castille[8]. L’œuvre est d’ailleurs dédiée à Philippe III d’Espagne et II du Portugal, à qui elle indique, dans le premier chant, que bien que son royaume soit lusitanien, elle chantera en castillan car :

Confiesso de tu lengua que merece Mejor lugar despues de La Latina,
Com que en muchas palabras se parece [...]
Com su pronunciacion y dulces modos,
Y la Hespañola es fácil para todos. (LACERDA, 1618, Canto I, est. 6, fl. 2).

Je confesse de votre langue qu’elle mériteUne meilleure place auprès de la langue latine,
À laquelle elle est semblable en de nombreux mots [...]
Avec sa prononciation et ses manières douces,
L’espagnole aussi est facile pour tous.

L’*Hespaña Libertada*, publié à Lisbonne, raconte, en substance, l’invasion de la péninsule ibérique par les Maures ; ainsi, l’auteure aborde les questions relatives à l’histoire d’Al-Andalus du point de vue d’une femme chrétienne[9] qui censure les Maures en tant que païens. Dans la seconde partie, publiée en 1673, elle aborde en détail la lutte des Portugais contre les Maures, de Lisbonne (Cantos I et V) au siège de Coimbra (Canto X). L’auteure s’efforce donc de relier les deux nations par le biais de faits historiques et d’actes de bravoure. C’est pourquoi Hernâni Cidade dit que ce poème épique est “comme on peut le voir, l’un des plus aptes à exalter la collaboration des deux peuples dans la réalisation de l’idéal qui les a unis” (CIDADE, 1940, p. 4).

Dans le deuxième volet de cette trilogie, l’auteure s’attache d’ailleurs à accentuer cette proximité ibérique :

Canto la Lusitana Fortaleza, La constante lealtad, los claros hechos,
El Hõrado valor, gentil destreza,[...]

Dire de Portugal, y de Castilla Venturosas proezas, altas glorias. (LACERDA, 1673, Canto I, est. 1, fl. 1)

Je chante la Forteresse Lusitanienne, La loyauté constante, les actes clairs,
Le glorieux courage, l’élégante adresse, [...]

Je dirai du Portugal, et de la Castille d’audacieux exploits, de hautes gloires.

On peut supposer que la troisième partie, dans la continuité des deux premières, aurait abordé la prise de Grenade par les rois catholiques et la reconquête de la dernière région portugaise encore sous domination arabe, l’Algarve, rapportant

ainsi l'expulsion des derniers Maures et la fin de leur empire andalou. On peut imaginer qu'elle l'aurait fait avec emphase, achevant ainsi le parcours historique qu'elle s'était fixée de raconter.

La première partie de l'*Hespaña Libertada* s'ouvre sur la période historique qui occupe les règnes de Pelayo à Alfonso VI, se concentrant sur la résistance des Asturies et rapportant la bataille de Covadonga. D'après Nieves Baranda, la principale source historique de l'auteure serait l'*Historia general de España* du prêtre jésuite Juan de Mariana : "podemos decir que Ferreira de Lacerda sigue estrechamente a Mariana, como se observa bien en la inclusión de diversas de sus arengas, discursos en estilo directo." (BARANDA, 2003, p. 227). ("Nous pouvons dire que Ferreira de Lacerda suit Mariana de près, comme on peut le voir facilement avec l'inclusion de plusieurs de ses harangues et discours au style direct.")

Le poème chante les exploits glorieux de la nation espagnole, exploits qui, selon l'auteure, en sont précisément parce qu'ils ont élevé le christianisme à la plus haute catégorie de la religiosité et de l'identité ibériques, par opposition à l'islam et au paganisme. Cet ouvrage s'attache à réaffirmer l'histoire de l'Espagne sous la domination libératrice de l'Église catholique, en opposant les personnages au sein de catégories manichéennes. Les chrétiens sont généralement caractérisés comme des hommes et des femmes courageux, dignes et investis d'une mission catéchétique et universelle, qui est de combattre les hérétiques maures :

La libertad de nuestra Hesp
aña canto, Y hazañas de aquel Godo valeroso,
Que com Animo osado, y zelo santo
La fue quitando el jugo trabajoso.
Y los hechos tambien dignos de espanto,
Y de sublime verbo belicoso,
Que hizo la Hespañola gente fuerte

Triumphando del tiempo, y de la muerte. (LACERDA, 1618, Canto I, est. 1, fl. 1).

Y dio gracias a Dios por verse sana Recibiendo tambien la fé Christiana. (LACERDA, 1618, Canto VIII, est. 94, fl. 146).

Je chante la liberté de notre Espa
gne,Et les actes de ce valeureux Goth,
qui, à force d'audacieux courage et de saint zèle
la délivra du pénible joug.
Ainsi que les actes également dignes d'admiration,

Et du sublime verbe guerrier,

Qui donnèrent la force au peuple espagnol
Triomphant du temps, et de la mort.

Et elle remercia Dieu d'avoir été guérie,

Et reçut en même temps la foi du Christ.

Les Maures, en revanche, sont dépeints comme cruels, profanateurs et dangereux pour la nation espagnole et, surtout, pour son identité chrétienne : "Procuron los Moros inhumanos / Sugetar mas provincias de Christianos." (LACERDA, 1618, Canto I, est. 28, fl. 5v.). (littéralement : "Les Maures inhumains ont essayé d'assujettir plus de provinces chrétiennes").

b. Soror Maria de Mesquita Pimentel

Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661), pour sa part, naquit à Estremoz et entra au monastère cistercien de São Bento de Cástris, à Évora[10]. C'est une écrivaine qui, du fait de sa profession de religieuse régulière, composa avec la tradition épique, mais sans jamais franchir la limite thématique permise aux quelques femmes lettrées de l'époque : le thème religieux.

La Virgem Senhora Nossa do Desterro, assortie de plusieurs références mythologiques, a inspiré son récit, qui lui est dédié. Par le mécanisme de la dédicace, l'auteure souscrit aux codes rhétoriques du poème épique classique, et se réfère, au milieu d'une œuvre religieuse, à diverses entités de la mythologie grecque et romaine, allant jusqu'à demander l'aide d'Apollon et de Minerve pour améliorer sa musicalité (PIMENTEL, 1639, Canto I, est. 4, fl. 1v.). La Vierge Marie combine ainsi les attributs de la beauté, de la fragilité et de la bravoure, et est décrite comme une femme aux caractéristiques surhumaines : "Non seulement par la perfection et la grâce de son âme / Elle est un Phénix singulier et surhumain." (PIMENTEL, Canto II, est. 29, fl. 22v.[11]). Or, Bernarda Ferreira de Lacerda avait utilisé les mêmes stratégies que Pimentel, en évoquant d'abord Apollon, puis en approfondissant les thèmes bibliques, dans ce cas la figure des apôtres :

Porque el Patron de Hespaña há de ser solo Mi Parnaso, Helicona, y rubio Apolo. [...] (LACERDA, 1618, Canto I, est.2, fl. 1)

Desde esse Olympo (donde estais pisandoLas estrelas que vuestra luz apoca)
Os pido que mireis de quando en quando
A quien, divino Apostol, os invoca.

Dadme un estilo grave, dulce, y blando, Derramad vuestras gracias en mi boca,
Que si a los Hespañoles amais tanto,
Bien es que me aydeis pues dellos canto. (LACERDA, 1618, Canto I, est. 3, fl. 1v.).

Parce que le Patron de l'Espagne doit être à lui seul Mon Parnasse, mon Helicon, et mon blond Apollon. [...]

De cet Olympe (où vous foulezLes étoiles dont votre lumière diminue l'éclat)
Je vous demande de regarder de temps en temps
Celle qui, apôtre divin, vous invoque.

Donnez-moi un style grave, doux et tendre, Versez vos grâces dans ma bouche,
Car si vous aimez tant les Espagnols,
Alors vous devriez m'aider, car c'est eux que je chante.

Le récit de Soror Maria Pimentel commence à une époque lointaine, bien avant la création du monde terrestre, dans un monde habité par des anges célestes, où il est révélé aux anges que, dans le futur, Jésus sera le sauveur de l'humanité. Cette découverte suscite la jalousie et la rébellion de Lucifer qui, avec d'autres anges mécontents, déclenche une guerre divine contre le reste des créatures célestes[12]. Les rebelles sont vaincus et exilés dans un royaume où seules la souffrance et la douleur règnent, et dont la description s'inspire clairement du royaume mythologique d'Hadès. Ensuite, Pimentel raconte comment Dieu crée d'abord le monde, puis Adam et Ève, qui apporteront plus tard le péché à l'humanité. Dans son récit, Pimentel a clairement cherché à implanter des passages authentiques de la *Bible* – comme, par exemple, la venue des trois mages pour adorer l'enfant-Dieu, sa présentation au Temple, selon le rituel de la Torah, le massacre des premiers-nés à Bethléem, la fuite de la Sainte Famille en Égypte – en les fictionnalisant à un tel degré qu'on associe leur intervention à celle d'êtres imaginaires.

Il faut également souligner que si le récit de Pimentel a pour thème principal l'enfance du Christ, il reprend souvent l'idée du salut permis par cette femme qui est à la fois humaine et divine, la Vierge Marie, protectrice de l'enfant Jésus. C'est à elle que fait référence Adam lorsqu'il évoque une "future Vierge Immaculée" (PIMENTEL, 2014, p. 57) qui, transformée en forme humaine combattra le péché, une figure qui parvient à combiner une série de qualités, éveillant la bienveillance et la révérence aussi bien chez les êtres suprêmes qui peuplent l'univers chrétien (les anges) que chez les personnages mythologiques de l'univers gréco-romain (les nymphes et les dieux). La narratrice accorde une importance particulière à cette dualité divine, en suppliant d'abord les êtres mythologiques d'accorder sa lyre et de la doter de talents vocaux exceptionnels, puis en suppliant la Vierge Marie de lui donner la puissance et l'éloquence nécessaires, tant ses capacités poétiques sont limitées et

grossières :

E porque a perfeição d'esta obra acabe,Em extasi he justo se levante,
Adorando em seu ventre o q não cabe
No Ceo, nelle vê tornado infante :

O que sentio então, só ella o sabe,E nem de hum Seraphim ferà bastante,
Para o poder dizer, a lingua aguda,
Quanto mais esta minha, q he tão ruda. (PIMENTEL, 1639, Canto II, est. 90, fl. 33)

Et pour que la perfection de cet ouvrage culmine,En extase, il est juste qu'elle se lève,
Adorant dans son ventre celui qui excède
La place du ciel, elle le voit devenu enfant :

Ce qu'elle ressentit alors, elle seule le sait,Et si même la langue subtile d'un Séraphin
Sera insuffisante à pouvoir le dire,
d'autant plus insuffisante est la mienne, qui est si rude.

A gloria que sentis, alta Princeza,Mal poderà de mim ser explicada,
Por quanto he infinita na grandeza,
E Minha posse he muito limitada :

Mas para proseguir tão alta empreza,Daime huma voz excelsa, & delicada,
Porque afinando o plectro, entretanto
A elle leda ponha novo Canto. (PIMENTEL, 1639, Canto II, est. 91, fl. 32v.).

La gloire que vous sentez, haute princesse,Je ne saurais en formuler l'explication,
Car votre grandeur est infinie,
Et mes capacités sont très limités :

Pourtant, pour poursuivre une entreprise si élevée, Donnez-moi une voix supérieure & délicate
Pour que, modulant le plectre, je puisse en même temps
Lui offrir, avec joie, un nouveau chant.

II. Le problème du genre

Un autre phénomène important qui apparaît dans les œuvres ici analysées est la référence aux problèmes autour du genre que les deux auteures mettent un point d'honneur, chacune à leur manière, à traiter, en assumant, ou au contraire en mettant à distance, leur condition féminine. Ainsi le père Luiz Mendes s'étonne-t-il de la qualité du travail de Pimentel, dans un dizain d'éloge liminaire[13] : "Dans cette histoire que tu tisses/ Avec artifice et savoir,/ Tu parais non plus une femme,/ mais Salamão lui-même." (MENDES, 1639, [s.p.]). Le frère Dâmaso da Apresentação, dans la licence inquisitoriale qu'il a signée au début de l'œuvre, affirme que l'érudition dont Pimentel fait preuve en matière de Sainte Théologie, sans jamais avoir fréquenté l'école, ne pouvait être due qu'à une intervention divine : Dieu a parlé à son cœur et elle n'a fait qu'appliquer son oreille à la voix du divin, son Époux : "vous pouvez présumer que des hautes et souveraines pensées que la voix divine a conçues, est née cet engendrement si prodigieux." (APRESENTAÇÃO, 1639, [s.p.]). L'impossibilité de concevoir qu'une femme de génie puisse construire une œuvre aussi importante est révélatrice d'une vision misogyne, qui a toujours pour but la comparaison avec le masculin ou dérive en la croyance en une intervention mystique. Soror Pimentel assume elle-même cette idée d'infériorité féminine lorsqu'elle mentionne que la première femme, Ève, aurait fait succomber l'humanité par son péché, une idée diffusée chez plusieurs docteurs de l'Église et par le discours officiel de l'Église catholique depuis le Moyen Âge. Cependant, elle mentionne qu'une autre sera, par mérite, le sauveur féminin, la Vierge Marie :

Se per uma mulher pouco avisadaA geração humana foi perdida,
Per outra, que terá supremo aviso
A posse alcançará do paraíso. (PIMENTEL, 1639, Canto I, est. 92, fl. 16).

Si par une femme non avertieLa génération humaine a été perdue,
Par une autre, qui recevra l'avertissement suprême,
[l'humanité] atteindra la possession du paradis.

Pimentel reconnaît l'exceptionnalité de sa propre écriture, et l'attribue à un don divin – celui d'une autre femme en l'occurrence, la Vierge Marie.

Bernarda Ferreira de Lacerda fait également allusion à la conception misogyne qui imprègne le XVIIe siècle portugais en admettant, dans son poème, son incapacité en tant que femme-écrivain :

Mucho lo procure, pero no atino :esta profesion como es agena
De nuestro inculto ingeio feminino,
Solo puedo offrecer voluntad buena. (LACERDA, 1618, Canto I, est. 10, fl. 2v.).

J'ai beaucoup essayé, mais je ne réussis pas :Comme ce métier est étranger
À notre esprit féminin non éduqué,
Je ne peux qu'offrir ma bonne volonté.

Dona Bernarda de Lacerda accepte ainsi le préjugé d'une faible intellectualité féminine, diffusé depuis l'époque grecque par des auteurs comme Aristote qui déduit, à partir des différences biologiques, le statut inférieur des femmes sur le plan cognitif et éthico-politique[14]. Cette attitude a été renforcée des siècles plus tard par l'Église dans sa lutte contre les sorcières et l'hérésie, puis par la pensée misogyne de psychanalystes comme Freud, jusqu'à être réexploitée par des régimes totalitaires, comme le fascisme et le nazisme[15].

Cependant, bien qu'elle assume ce préjugé, Lacerda elle non plus ne discrédite pas son œuvre. Elle lui semble contenir la "vérité", et par conséquent, être à la fois utile et instructive ; mieux : elle n'entache pas, par des conjectures déformant les faits historiques, les vertus héroïques de cette Espagne libérée. En tant que telle elle lui semble même une œuvre importante en termes historiques et littéraires :

A vos de vuestra Hespaña libertada, Offrezco aqui la historia
verdadeira,No com fabulas vanas afeitada
Que com ellas sus grande

zas ofendiera. (LACERDA, 1618, Canto I, est. 9, fl. 2v.).

À vous, de votre Espagne libérée, Je livre ici l'histoire véritable,
Sans l'enlaidir de vaines fables
Qui offenseraient ses hautes qualités.

Pour les deux auteures, admettre un tel stéréotype était sans doute nécessaire pour obtenir l'approbation de la censure inquisitoriale, ainsi qu'aux yeux du public lecteur, qui attendait cette position, dont résulteraient des rôles sociaux fixes et que l'on souhaitait maintenir comme tels.

Conclusion

Bernarda Ferreira de Lacerda et Soror Maria Pimentel nous présentent des œuvres aux caractéristiques et aux thèmes divers, qui révèlent une attention particulière accordée au rôle de la femme. Bien qu'elles se réclament d'un biotype inférieur, elles attribuent une valeur à leurs œuvres devant leurs lecteurs, puisqu'elles traitent de sujets importants : la christianisation de la péninsule ibérique sur le plan historique, et la naissance du Christ, sauveur de l'humanité, sur le plan religieux. Ces œuvres sont révélatrices de la capacité de production des femmes écrivaines avant le XIXe siècle au Portugal, démontrant que même au milieu d'un discrédit de leurs fonctions et de leurs capacités intellectuelles[16], elles ont pu s'approprier un genre littéraire aussi complexe et rigide que le modèle classique de l'épopée, strictement lié à l'écriture masculine, et assumer leurs rôles sociaux stéréotypés sans pour autant discréditer leur travail. À propos de cette problématique, liée à la relation des femmes avec le genre épique, Christina Ramalho corrobore nos

lectures et nos affirmations lorsqu'elle affirme que :

No momento em que as mulheres começaram a transpor uma significativa barreira imposta pelas injunções patriarcais que, de modo indireto (e às vezes direto) as exilavam da experiência épica, abriu-se a elas um campo significativo de atuação literária, uma vez que a epopeia, por sua complexidade estrutural, seus vínculos com o contexto histórico e as impregnações culturais místicas, pode se fazer instrumento não só para a construção de um revisionismo histórico- cultural, como para um redimensionamento das formulações teóricas que promovem as leituras críticas das experiências humano-existenciais. (RAMALHO, 2005, p. 175).

Au moment où les femmes ont commencé à surmonter la barrière imposée par les injonctions patriarcales qui les exilaient indirectement (et parfois directement) de l'expérience épique, un important champ d'action littéraire s'est ouvert à elles, puisque l'épopée, en raison de sa complexité structurelle, de ses liens avec le contexte historique et de ses imprégnations culturelles mystiques, peut devenir un instrument non seulement pour la construction d'un révisionnisme historico-culturel, mais aussi pour un redimensionnement des formulations théoriques qui promeuvent des lectures critiques des expériences humano-existentielles. (RAMALHO, 2005, p. 175)

En somme, Soror Maria de Mesquita Pimentel et Bernarda Ferreira de Lacerda violent ce schéma préétabli, l'une avec un discours religieux et l'autre avec un discours historique et chrétien, en s'inspirant des formes traditionnelles du modèle épique pour développer leur regard de femmes portugaises érudites du XVIIe siècle, démontrant à quel point les écrivaines portugaises sont pionnières dans le contexte européen.

---

1 D'après Baranda, cette partie est lacunaire et présente un style légèrement différent de l'édition publiée du vivant de l'auteure, ce qui signifie que nous ne pouvons pas être sûrs que la fille de l'écrivaine n'ait pas intervenu dans le texte. La troisième partie n'a jamais été publiée et nous n'en avons pas retrouvé les manuscrits : "Y es una obra inacabada como denotan inmediatamente algunos detalles : la falta de invocaciones de la autora en el remate e inicio de los cantos, como exigía el género épico ; o la distribucíon muy desigual de la materia entre los cantos, aspectos ambos que cuidó con detalle en la primera." (BARANDA, 2003, p. 226). "Et c'est une œuvre inachevée comme le montrent immédiatement certains détails tels que l'absence d'invocations par l'auteure exigées par le genre épique à la fin et au début des chants, ou la distribution très inégale de la matière entre les chants, deux aspects qu'elle avait pris soin de traiter en détail dans le premier chant".

2 Voir les travaux de Nieves Baranda (2003) et de Fabio Mario Silva et Ana Luísa Vilela (2010).

3 *Op. cit.*, p. 225.

4 Nous nous référons aux éditions de Soror Maria do Céu, *A Preciosa* et *Triumph of the Rosary* divisées en cinq actes, sous organisé par Ana Hatherly.

5 Avec sa thèse de doctorat présentée à l'Université de Porto en 2001 sous le titre *Por trás da grade : poesia conventual feminina em Portugal (sécs. XVII e XVIII)*, qui a donné lieu à une publication homonyme publiée par la *Nacional-Casa da Moeda*, en 2013.

6 Dans l'important ouvrage intitulé *Uma Antologia Improvável. A escrita das Mulheres (séculos XVI a XVIII)*. Lisbonne : Relógio D'Água, 2013.

7 L'historienne Antónia Fialho Conde a été l'une des pionnières au Portugal à traiter exclusivement d'une documentation du monastère féminin São Bento de Cástris à Évora, qui a donné lieu à sa thèse de doctorat intitulée *Cister a Sul : o mosteiro de S. Bento de Cástris e a congregação autónoma de Alcobaça*,présentée à l'université d'Évora en 2004.

8 Elle a été en effet reconnue en Castille, puisque ses biographes mentionnent que Bernarda Ferreira de Lacerda a été invitée par Philippe III d'Espagne à être la gouvernante de ses enfants, ce qu'elle a refusé.

9 Rappelons que, même si elle était mariée, Dona Bernarda avait une dévotion extrême pour l'Ordre du Carmel, où elle aurait voulu être admise (son père l'en avait empêchée, la poussant à épouser Fernão Correia de Sousa). C'est pourquoi nous pensons que les aspects religieux sont fortement marqués dans sa poétique.

10 Innocencio Francisco da Silva alerte sur le fait que l'auteure est en réalité une religieuse cistercienne du monastère de São Bento à Évora, réfutant l'information donnée par Jorge Cardoso, dans l'*Agiologio* (tome III, 1652, p. 442), selon laquelle l'écrivaine aurait professé à Celas, évêché de Coimbra (SILVA, I., 1858, p. 141).

11 Voir notre article, "A Virgem Maria, a heroína épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel" publié dans *Magazine Navegações* en 2014.

12 Un autre fait important à noter est que si nous trouvons une bataille divine chez Soror Maria Pimentel, déjà, chez Bernarda Ferreira de Lacerda, nous trouvions une bataille terrestre (entre l'armée espagnole et les envahisseurs Maures).

13 Après le prologue, on trouve cinq sonnets, un dizain et un poème en *redondilla maior*, écrits en

portugais et en castillan, par différents religieux, qui cherchent à mettre en valeur la qualité du travail.
14 Voir l'essai de Maria José Vaz Pinto "O que os filósofos pensam sobre as mulheres : Platão e Aristóteles" (2010, p. 21).
15 Cf. *Historia de la misoginia* organisé par Esperanza Bosch Fiol, Victoria A. Ferrer Pérez et Margarida Gili Planas (1999, p. 20-58).
16 Figueiredo affirme même que la production littéraire féminine des XVIIe et XVIIIe siècles "a été reléguée en raison de sa valeur secondaire" (FIGUEIREDO, 1921, p. 9).

Pour citer ce document

Fabio Mario da Silva, «L'épopée écrite par des femmes de la péninsule ibérique : Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) et Soror Maria de Mesquita Pimental (1581-1661)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2020_article_355-l-epopee-ecrite-par-des-femmes-de-la-peninsule-iberique-bernarda-ferreira-de-lacerda-1595-1644-et-soror-maria-de-mesquita-pimental-1581-1661.html

Quelques mots à propos de : Fabio Mario DA SILVA

Fabio Mario da Silva, docteur de l'Université d'Évora (Portugal), enseigne à l'Universidade Federal do Sul e Sudoeste de Pará (UNIFESSPA). Il y est directeur-adjoint de l'Instituto de Estudos do Xingu. Membre associé du CRIMIC (Lettres Sorbonne-Université), il travaille sur les problématiques du genre. Parmi ses publications : *A autoria feminina na Literatura Portuguesa*. Lisboa : Edições Colibri, 2014 ; En collaboration avec COUTO, A. :Visitações de A Dama e o Unicórnio de Maria Teresa Horta. Lisboa : UNIDCOM/CLEPUL, 2019 ; En collaboration avec GERRY, C. : " Damsels and deities : foregrounding the feminine in Sister Maria de Mesquita Pimentel's *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor*", Revista Épicas. v.6, p. 1 - 23, 2019.

Os timbiras : un projet à contretemps

Roberto Acízelo

Résumé

Os timbiras de Gonçalves Dias, poème resté inachevé, sera analysé ici sous l'angle de sa conception originale, de ses circonstances de publication et du stade d'élaboration où il se trouvait au moment de cette publication. Nous étudierons également sa réception ainsi que les motivations et les conséquences du choix par l'auteur de la forme épique.

Abstract

"*The Timbiras*: A Project and its Mishaps"*Os timbiras*, by Gonçalves Dias, an unfinished poem, is analyzed as to its original conception, the circumstances of its publication, and its stage of development at the time of publication. Its reception and the motivations and consequences of the author's option for the epic form are also studied.

Texte intégral

Ce texte est la traduction d'un article de la *Revista Épicas*, revue du Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP, Brésil), associé de longue date du Projet Épopée (voir ici-même les présentations par sa directrice, Christina Ramalho, dans *Le Recueil ouvert* [En ligne], volumes 2018 et 2019.Traduction du brésilien, finalisée et annotée à partir d'une base DeepL par Aude Plagnard, maîtresse de conférence à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et Camille Thermes, Université Grenoble Alpes, UMR 5316, Litt&Arts

I. Genèse de l'œuvre : premières publications, tentatives d'achèvement, questions sur l'existence d'un manuscrit complet[1]

L'étude critique et analytique de compositions littéraires incomplètes pose, pour des raisons évidentes, des problèmes préalables qui concernent leur conception initiale, leurs circonstances de publication et leur niveau d'achèvement. Dans le cas de *Os timbiras*[2], il existe des sources d'information qui permettent de clarifier suffisamment ces questions.

Le poète a songé à écrire l'œuvre dès 1844, comme il le déclare dans une lettre à un ami :

Ando a estudar para compor um Poema – é por agora – a 'minha obra'. Quero fazer uma cousa exclusivamente americana – exclusivamente nossa – eu o farei talvez – já que todo mundo hoje se mete a inovar – também eu pretendo inovar – inovarei – criarei alguma cousa que espero em Deus, os nossos não esquecerão. (APUD BANDEIRA, 1952, P. 81-82)[3]

Je travaille à un poème – c'est pour l'instant "mon travail". Je veux faire quelque chose d'exclusivement américain – d'exclusivement nôtre – je le ferai peut-être – puisque tout le monde aujourd'hui innove – j'ai aussi l'intention d'innover – j'innoverai – je créerai quelque chose que, si Dieu le veut, notre peuple n'oubliera pas.

Trois ans plus tard, il avait déjà commencé à rédiger le texte, dont il exposa le plan dans une lettre à un autre ami, avec humour et auto-ironie :

Imaginei um poema... como nunca ouviste falar de outro : magotes de tigres, de quatis, de cascavéis ; imaginei mangueiras e jabuticabeiras copadas, jequitibás e ipês arrogantes, sapucaieiras e jambeiros, de palmeiras nem falemos ; guerreiros diabólicos, mulheres feiticeiras, sapos e jacarés sem conta : enfim, um gênese americano, uma

Ilíada brasileira, uma criação recriada. Passa-se a ação no Maranhão e vai terminar no Amazonas com a dispersão dos timbiras ; guerras entre eles e depois com os portugueses. O primeiro canto já está pronto, o segundo começado (apud BANDEIRA, 1952, p. 81).

J'ai imaginé un poème comme vous n'en avez jamais entendu parler : des hordes de tigres, de coatis, de serpents à sonnette ; j'ai imaginé des manguiers et des jaboticaba, des jequitibás et des ipês arrogants, des sapucaieiras et des jambeiros, sans parler des palmiers ; des guerriers diaboliques, des femmes sorcières, d'innombrables grenouilles et alligators : en bref, une genèse américaine, une *Iliade* brésilienne, une création *recréée*. L'action se déroule au Maranhão et se termine en Amazonie avec la dispersion des *Timbiras*, les guerres entre eux puis avec les Portugais. Le premier chant est prêt, le deuxième commencé.

Il poursuivit le projet, probablement avec des intermittences ; en 1851, il profita d'un voyage d'études au Maranhão et en Amazonie pour rassembler du matériel afin de continuer la composition du poème, selon son ami et premier biographe, Antônio Henriques Leal. (Cf.1874, p. 282)[4].

La publication, limitée aux quatre premiers chants, eut lieu en 1857 ; le fait que, selon le même Henriques Leal (*ibid*., p. 282), il persista dans la recherche d'informations pertinentes pour l'exécution de son plan pendant ses nouveaux voyages dans les "provinces du nord" de 1859 à 1861, est un signe clair que le poète avait l'intention de terminer le travail. Et ces efforts ne seront pas vains, car le biographe précise que, sur les seize chants prévus, il en"]vit] en 1853 douze, déjà recopiés au propre", et que, en octobre 1857, le poète lui fit la lecture de six. Il ajoute :

[...] *noutras ocasiões, principalmente quando esteve comigo no Maranhão em 1861, falou-me dele [do poema], como quem já o houvesse concluído, faltando-lhe apenas as modificações que pretendia fazer-lhe depois de sua visita às regiões amazônicas, onde os indígenas aproximavam-se de seu estado primitivo*. (*ibid.*, p. 282)

...] en d'autres occasions, notamment lorsqu'il était avec moi au Maranhão en 1861, il m'en parlait [du poème], comme s'il l'avait déjà terminé : ne manquaient que les modifications qu'il comptait y apporter après sa visite dans les régions amazoniennes, où les indigènes étaient proches de leur état primitif.

La raison pour laquelle l'auteur avait décidé de publier le poème avant son achèvement fut donnée dans le corps d'une lettre qu'il adressa à une personne de son entourage :

Se a coisa não tem de merecer aceitação, não vale a pena gastar a minha vida preocupado com essa ideia : assim, publico em folheto, para dar continuação depois. Se for aceito, cobrarei alma nova para a continuação ; se não, tomo naturalmente outro caminho. (APUD BANDEIRA, 1952, p. 137)

Si la chose ne doit pas mériter d'être acceptée, il ne vaut pas la peine de passer ma vie à me préoccuper de cette idée : ainsi, je la publie en brochure, pour la poursuivre plus tard. Si elle est acceptée, je recouvrerai une âme nouvelle ; sinon, je prendrai naturellement un autre chemin.

Antônio Henriques Leal (1874, p 282-283), cependant, en magnifiant quelque peu cette explication, voit dans la stratégie de publication fragmentaire du poème des raisons d'un ordre plus complexe. Il ne les démontre pas en s'appuyant sur des déclarations du poète lui-même, mais les propose comme une partie de sa réponse à la critique dévastatrice que Bernardo Guimarães avait faite de l'œuvre :

[...] não [...] pretend[ia] publicar [os cantos do poema] senão em fragmentos, como praticara lord Byron com o D. Juan, ou como Goethe, que consumiu vinte e quatro anos para concluir o Fausto. Foi levado de igual pensamento e para ouvir e aproveitar os conselhos e alvitres da crítica ilustrada e desapaixonada e conhecer a

impressão que causaria no público [...] obra de tanto momento que deu à estampa os cantos que conhecemos. Só depois disto é que reuniria em volume o poema completo, retocado, limado e conforme ao que lhe apontassem de mais sensato e melhor.

Il ...] n'avait pas [...] l'intention [de] publier [les chants du poème], sinon par fragments, comme Lord Byron l'avait fait avec *Don Juan,* ou comme Goethe, qui mit vingt-quatre ans à achever le *Faust*. Il était poussé par la même pensée et pour écouter et profiter des avis et conseils des critiques éclairés et impartiaux et pour savoir l'impression que ferait sur le public [...] un travail de tant de temps qui a donné à l'impression les chants que nous connaissons. Ce n'est qu'après cela qu'il rassemblera en volume le poème complet, retouché, rogné et conforme à ce qu'ils ont indiqué être plus raisonnable et meilleur.

Le projet d'*Os timbiras,* cependant, n'atteindra pas sa pleine exécution. Comme nous ne disposons d'informations biographiques sur son évolution que jusqu'en 1861, il est possible de formuler, sur la base des données connues, deux hypothèses sur son état après 1862. Il est tout d'abord possible que, malgré le découragement face à la vie littéraire que le poète manifeste déjà en 1850, dans la lettre dédicatoire qui ouvre le volume de ses *Últimos cantos,* l'abandon du projet n'ait eu lieu qu'en 1862, puisque l'année précédente, comme nous l'avons vu, il avait confié à Henriques Leal sa détermination à terminer le poème. Depuis lors, il n'a plus connu la paix dans sa vie, à cause d'une santé sérieusement compromise, de l'issue d'une crise conjugale de longue durée et d'une certaine instabilité dans la dotation de commissions de recherche officielles que le gouvernement impérial avait l'habitude de lui confier – ce qui a fortement affaibli ses finances.

Il se peut toutefois qu'il ait persisté dans l'idée de publier le poème jusqu'à la fin de sa vie. Deux circonstances témoigneraient en faveur de cette seconde hypothèse : 1. dans la lettre-dédicace sus-mentionnée de 1850, bien qu'il déclare éteints "a fé e o entusiasmo [...] que alumia[vam] [suas] composições" "la foi et l'enthousiasme [...] qui éclairaient [ses] compositions", il affirme également que "por mais algum tempo continuar[ia] [na luta], variando apenas o sentido dos [seus] cantos" "pendant quelque temps encore, il a continué [la lutte], en modifiant seulement le sens de [ses] chants ; 2. on dit que ses manuscrits – parmi lesquels il n'est pas invraisemblable que se soient trouvés les chants inédits d'*Os timbiras* – ont été perdus dans le naufrage qu'il a subi.

Ainsi, entre les premiers instants de la composition en 1844 et sa mort en 1864, ou, selon l'autre hypothèse suggérée, l'abandon définitif du projet vers 1862, le poète, s'il n'a pas "gast[ou] [...] a vida preocupado com essa ideia" "passé sa vie à s'inquiéter de cette idée", y a consacré environ vingt ou dix-huit ans, ce qui n'est pas peu pour une existence de quarante et un ans. Ce que Henriques Leal affirme (1874, p. 281-282) sur la grande frustration que Gonçalves Dias a ressentie en laissant inachevée l'épopée qu'il avait conçue est donc plausible :

[...] *uma vez completo e concluído esse poema épico, seria a joia mais valiosa de sua esplendente coroa, fechando, assim, como pretendia, o mirífico ciclo de suas composições poéticas com tão soberbo troféu. Era nela que librava suas mais alentadas esperanças, e tendo para si que seu poema firmaria ainda mais sua reputação,* [...] *tencionava dar-lhe todo o desenvolvimento possível no que respeitava ao caráter, usos, costumes, superstições e lendas dos nossos indígenas, descrevendo ao mesmo tempo quanto há de maravilhoso e magnificente na natureza brasileira – nos seus rios, nos seus lagos, nas suas montanhas, na sua flora e na sua fauna* [...].

[...] une fois ce poème épique achevé et conclu, il serait le joyau le plus précieux de sa splendide couronne, clôturant ainsi, comme il l'entendait, le cycle des myriades de ses compositions poétiques par un si superbe trophée. Il en espérait beaucoup, et considérant que son poème renforcerait encore sa réputation, [...] entendait lui donner tout le développement possible concernant le caractère, les usages, les coutumes, les superstitions et les légendes de nos indigènes, décrivant en même

temps ce qu'il y a de merveilleux et de magnifique dans la nature brésilienne – dans ses rivières, ses lacs, ses montagnes, sa flore et sa faune [...].

Au vu de cet ensemble de suppositions et d'indications, nous sommes enclins à accorder du crédit au témoignage d'Antônio Henriques Leal, biographe respecté pour la rigueur de la recherche documentaire qui soutient ses écrits. Ainsi, nous pensons que Gonçalves Dias a effectivement écrit au moins les douze chants du poème que Henriques Leal déclare avoir vu en possession du poète en 1853. Quant aux quatre derniers nécessaires pour compléter le texte, il est tout à fait raisonnable de supposer qu'il les a composés pendant les onze années qui lui restait à vivre. Ce n'est donc pas faire preuve d'un excès d'imagination que de croire que le poète a emporté d'Europe, en 1864, lors de son voyage de retour dans sa patrie, le manuscrit complet d'*Os timbiras* prêt à être publié, qui aurait soit disparu dans le naufrage, soit été perdu plus tard, avec la disparition de la valise dans laquelle il était probablement conservé.

Quoi qu'il en soit, le fait que le poème soit resté inachevé a engendré, comme l'on peut s'y attendre, une réception critique inhabituelle. Nous allons parcourir cette dernière en nous concentrant sur les quelques sources qui ont traité plus spécifiquement du texte.

II. Réception critique

Les deux premières évaluations, peu de temps après la publication de 1857, sont élogieuses sans restriction. Selon les critères du jugement critique appliqués aux parutions littéraires typiques de l'époque – engagement nationaliste et fidélité à la couleur locale –, Joaquim Manuel de Macedo et Francisco Otaviano, dans des chroniques plus informatives qu'analytiques, vantent les qualités de l'auteur et du poème. Deux ans plus tard, cependant, Bernardo Guimarães entreprend, selon les mêmes critères, des commentaires proprement analytiques, dans une série de quatre chroniques. Son jugement est en total contraste avec les impressions de Macedo et Otaviano, puisque, pour l'auteur de Minas Gerais, l'œuvre constitue un échec absolu, en raison des nombreux défauts de langue et de métrique qu'elle présenterait.

À l'époque romantique, outre ces considérations journalistiques, faites, comme le dit Bernardo Guimarães (1859b, p. 2)[5] , "ao correr da pena" "au fil de la plume", suivent, dans le milieu propice aux études plus méditées que constituent les traités d'histoire de la littérature, les pages consacrées à Gonçalves Dias dans *O Brasil literário* de Ferdinand Wolf. Quant à *Os timbiras*, l'historien autrichien reconnaît "[o] talento do poeta [...] na beleza dos versos e na dicção como em numerosos detalhes" (195 [1863], p. 267)[6] – "[l]e talent du poète [...] dans la beauté des vers et de la diction comme dans de nombreux détails" mais, pour des raisons évidemment déterminées par ses relations d'amitié notoires avec Gonçalves de Magalhães et D. Pedro II, il considère le poème inférieur à la *Confederação dos Tamoios,* pour ne pas avoir pris, contrairement à ce qu'aurait fait Magalhães, "*um acontecimento histórico de grande alcance, [que permitisse] ressaltar o contraste da vida e dos costumes índios com as qualidades e os defeitos da civilização dos brancos [...]*" (ibid p267) "un événement historique de grande envergure, [qui permettait] de mettre en évidence le contraste de la vie et des coutumes indiennes avec les qualités et les défauts de la civilisation blanche [...]". De plus, le point de vue de Wolf sur le poème est, comme on le dirait aujourd'hui, extrêmement euro-centré, au point qu'il trouve étrange et réprouve l' "américanisme" radical de Gonçalves Dias :

Esta predileção por tudo o que é indígena de tal modo tocou o poeta que ele queixa-se de a América ter entrado em comunicação com a Europa, e não vê mais que os maus lados da civilização que vem deste continente (ibid., p. 267).

Cette prédilection pour tout ce qui est indigène a tellement touché le poète qu'il se plaint que l'Amérique soit entrée en communication avec l'Europe, et ne voit que les mauvais côtés de la civilisation qui vient de ce continent.

Il s'agit, bien qu'avec un net parti pris de désapprobation, de la première reconnaissance du caractère critique qui marque l'indianisme de Gonçalves, bien différent de l'orientation adoptée par José de Alencar dans ses créations indianistes qui présentent les relations entre les "races" indigènes et européennes non pas comme un choc de civilisations, mais comme une sorte de rencontre providentielle.

Un deuxième temps de la réception critique de Gonçalves Dias commence avec Sílvio Romero. C'est avec ce dernier que, selon le "critério etnográfico" "critère ethnographique" (dont Romero s'attribue l'introduction dans les études de littérature nationale – cf. Romero, 1953 [1888], p. 1002)[7], Dias est considéré comme :

um dos mais nítidos exemplares do povo, do genuíno povo brasileiro [...], o tipo do mestiço físico e moral, [pois] era filho de português e mameluca, [...], descendia das três raças que constituíram a população nacional e representava-lhes as principais tendências (ibid., p. 1000).

l'un des exemples les plus clairs du peuple, du peuple brésilien authentique [...], du type de métis physique et moral, [car] il était fils de Portugais et de mamelouke, [...], descendant des trois races qui constituaient la population nationale et représentaient leurs principales tendances.

En tant que tel – garantit le critique –, il serait pleinement et naturellement qualifié pour réaliser les idéaux du nationalisme littéraire.

A nacionalidade da literatura brasileira só pode ter uma solução : – acostar-se ao gênio, ao verdadeiro espírito popular, como ele sai do complexo de nossas origens étnicas (ibid., p. 1006).

La littérature brésilienne nationale ne peut avoir qu'une solution : accéder au génie, au véritable esprit populaire, tel qu'il sort du complexe de nos origines ethniques.

José Veríssimo (1969, [1916], p. 163)[8], à son tour, bien que présentant un point de vue prudent, approuve l'idée :

Gonçalves Dias é nas nossas letras um dos raros exemplos comprobatórios da falaz teoria da raça. Parece que nele se reuniam as três de que se formou o nosso povo.

Gonçalves Dias est dans notre littérature un des rares exemples de preuve de la théorie fallacieuse de la race. Il semble qu'en lui se soient réunis les trois qui ont formé notre peuple.

Ronald de Carvalho (1968 [1919], p. 220)[9] attribue le talent du poète pour chanter l'Indien et la nature du Brésil au :

sangue que lhe corria nas veias, e onde se cruzavam as tendências das três raças produtoras do mestiço brasileiro [...].

sang qui coulait dans ses veines, et où se croisaient les tendances des trois races qui ont produit le métis brésilien [...].

Comme nous pouvons le constater, dans les discours critiques analysés précédemment (jusqu'aux années 1860), les origines du poète ne sont pas mentionnées. On peut y voir la nécessité de préserver le décorum alors en vigueur : il serait embarrassant, pour la société de l'époque, d'admettre qu'un individu reconnu par l'élite blanche comme un grand écrivain était métis. Les critiques post-romantiques et naturalistes, cependant, persévérant dans l'application des principes de la période romantique – le nationalisme et la couleur locale comme critères de valeur –, ont commencé à accorder une importance particulière à ce que nous appellerions aujourd'hui un *lieu de parole* ; ainsi, la condition de métis – et métis des trois races –, loin d'être un stigmate, est devenue une créance qui aurait conféré à Gonçalves Dias une pleine légitimité pour "pintar [...] animados quadros da terra americana" (Romero, 1953 [1888], p. 1017) "peindre [...] des images

vivantes de la terre américaine", étant donné la "formação biológica do [seu] talento" "formation biologique de [son] talent" (ibid, p. 1027), ou son "brasileirismo [contido] na massa do sangue" (Veríssimo, 1969 [1919], p. 169) "brésilianisme [contenu] dans la masse de son sang".

En ce qui concerne plus particulièrement *Os timbiras*, les deux critiques formulent des jugements élogieux, même s'ils sont rapides. Romero (1953 [1888], p. 1010) s'abstient d'analyser le poème, revendiquant son caractère de fragment, mais valorise surtout ses "*pedaços líricos*" (ibid., p. 1010) "morceaux lyriques"et sa force descriptive, transcrivant un long passage dont il dit : "É sóbrio ; mas é belo ; a simplicidade aqui não é filha da pobreza, mas sim da doce placidez do espírito" (ibid., p. 1019) "C'est sobre ; mais c'est beau ; la simplicité ici n'est pas fille de la pauvreté, mais de la douce sérénité de l'esprit" (ibid. p. 1017[10]). Veríssimo (1969 [1916], p. 166), à son tour, admettant que l'œuvre "cedia[...] ao preconceito do poema épico da tradição portuguesa" "cède au préjugé du poème épique de la tradition portugaise", juge cependant qu'elle le fait "avec une supériorité manifeste" car elle présenterait "une inspiration [...] plus sincère [...], peut-être poussée par un sentiment profond de son âme de Caboclo, animé par la nostalgie du 'fils de la forêt'". Et il conclut : "Aucun poète brésilien, en prose ou en vers, n'a eu à un degré égal à Gonçalves Dias l'intuition de ce qu'est notre Indien et de ce qui le constitue en propre" (ibid., p. 167).

Au XXe siècle, jusqu'au milieu des années 1950, on trouve encore des jugements qui s'appuient sur le "critère ethnographique" romerien, et voit dans la poésie de Gonçalves Dias une authenticité que seule sa condition de métis pourrait expliquer. C'est ce que nous lisons chez Haroldo Paranhos (1937) et Cassiano Ricardo (1969 [1956]). Cependant, nous croyons trouver en Lúcia Miguel-Pereira un tournant dans la fortune critique du poète, avec sa thèse selon laquelle l'authenticité de l'Indien Gonçalves est plutôt esthétique et littéraire qu'historique et anthropologique :

Que importa para a poesia, para a emoção despertada, que "I-Juca-Pirama" tenha ou não morrido de acordo com o rito dos selvagens ? Que a marabá fosse ou não realmente desprezada pelos índios puros ? Que as lutas dos timbiras com os gamelas sejam ou não históricas ?O fim da poesia não é a verdade formal – e sim a essencial – e Gonçalves Dias seria bem pobre poeta se os seus índios fossem meras ilustrações de teses etnográficas. Mas, ao contrário, se nunca tivessem existido selvagens no Brasil, "I-Juca-Pirama", "Marabá" e Os timbiras *e todas as Americanas conservariam inteiramente o seu valor poético, transmitiriam o mesmo entusiasmo, a mesma emoção.*

Qu'importe pour la poésie, pour l'émotion suscitée, que "I-Juca-Pirama" soit mort ou non selon le rite des sauvages ? Que le marabá ait ou n'ait pas été réellement méprisé par les Indiens purs ? Que les luttes des Timbiras avec les Gamelas aient ou n'aient pas été historiques ? La fin de la poésie n'est pas la vérité formelle – mais bien la vérité essentielle ; et Gonçalves Dias serait un piètre poète si ses Indiens n'étaient que des illustrations de thèses ethnographiques.
Mais, au contraire, s'il n'y avait jamais eu de sauvages au Brésil, "I-Juca-Pirama", "Marabá" et *Os timbiras* et toutes les Americanas conserveraient entièrement leur valeur poétique, elles transmettraient le même enthousiasme, la même émotion.

Le point de vue d'Antônio Cândido ne diffère pas de celui de Lúcia Miguel-Pereira ; c'est lui qui établit une fois pour toutes le tournant de la réception critique de Gonçalves Dias pour la troisième fois. Ainsi, bien que le professeur Cândido, comme il est notoire, reste identifié à la perspective nationaliste du romantisme avec sa thèse sur la littérature brésilienne en tant que système, il rejette le "critério etnográfico", le "critère ethnographique", prenant la production littéraire non pas comme un enregistrement vériste ou une manifestation émotionnellement authentique, mais comme une création fictionnelle à orientation esthétique. Pour lui, donc :

[o] *índio de Gonçalves Dias não é mais autêntico do que o de Magalhães ou o de Norberto pela circunstância de ser mais índio, mas por ser mais poético* (Cândido, 1971

[1959], v. 2, p. 85).

l'Indien de Gonçalves Dias n'est pas plus authentique que celui de Magalhães ou de Norberto par le fait qu'il est plus indien, mais parce qu'il est plus poétique.

En ce qui concerne spécifiquement *Os timbiras*, les études analytiques faites au vingtième siècle sont aussi rares qu'au siècle précédent. Outre les références brèves et favorables – Paranhos (1937), Bandeira (1952) et Moisés (1985) – ou mitigées (Bosi, 1970 ; Merquior, 1977 ; Castello, 1999), on ne trouve des considérations plus développées que chez Ackerman (1964 [1938]), Lúcia Miguel-Pereira (1943), Cassiano Ricardo (1969 [1956]) et Antônio Cândido (1971 [1959]). Ackerman propose une paraphrase méticuleuse du texte, décrivant les actions chant par chant. Cependant, il fait également des observations critiques pertinentes, en se concentrant sur les intentions de l'auteur et sur les procédés narratifs, dramatiques et descriptifs qu'il utilise. En outre, il met en évidence la dissidence de Gonçalves Dias par rapport au récit conciliant de l'indianisme (qui, à l'époque, devenait déjà hégémonique), tel que le pratiquent des auteurs comme Joaquim Norberto et José de Alencar. Sur cette question, le professeur allemand se prononce de la manière suivante :

Até certo ponto, essa obra [Os timbiras*] pode também ser interpretada como protesto da natureza e de seus íncolas contra o conquistador, que, depois de roubar a terra ao vencido, escravizou o primitivo habitante. Às vezes os versos do poema soam como suspiros de saudade de tempos que se passaram, de lugares queridos que nunca se hão de rever, de florestas desaparecidas e de uma vida que se extinguiu. Talvez se possa chamar de pessimismo cultural a este sentimento que inspira ao poeta esse protesto*. (ACKERMAN, 1964 [1938], p. 114)

Dans une certaine mesure, cette œuvre [*Os timbiras*] peut également être interprétée comme une protestation de la nature et de ses habitants contre le conquérant qui, après avoir volé la terre aux vaincus, a asservi l'habitant primitif. Parfois, les vers du poème ressemblent à des soupirs de nostalgie pour des temps révolus, pour des lieux aimés que l'on ne verra plus jamais, pour des forêts disparues et pour une vie qui s'est éteinte. Peut-être pouvons-nous appeler pessimisme culturel ce sentiment qui inspire au poète cette protestation.

Le commentaire de Lúcia Miguel-Pereira est beaucoup moins étendu ; elle se limite à des observations sur les attentes de Gonçalves Dias concernant le poème, fournit les données historiques sur lesquelles l'intrigue est fondée et spécule sur les raisons pour lesquelles le poète ne l'a pas terminé. Pour le reste, elle formule un jugement de valeur, ne reconnaissant à la composition qu'un mérite relatif :

Há [...] *majestade e sopro épico no tom geral, porém não aquela grandeza que empolga e subjuga – a marca da epopeia. Mas é inegável que, se está longe de ser uma Ilíada, encerra trechos realmente inspirados sobre a natureza, sobre a vida e os costumes primitivos*. (Miguel-Pereira, 1943, p. 129)

Il y a [...] de la majesté et du souffle épique dans le ton général, mais pas cette grandeur qui excite et subjugue – la marque de l'épopée. Mais il est indéniable que, si elle est loin d'être une *Iliade,* elle contient des passages réellement inspirés sur la nature, sur la vie et les coutumes primitives.

Cassiano Ricardo, à son tour, donne un résumé de l'intrigue, suivi d'une analyse essentiellement stylistique du texte, non sans beaucoup de concessions à l'impressionnisme, ce qui est évident, par exemple, dans son évaluation critique de la composition :

O poema [...] *se desenrola vigoroso, salpicado de trechos líricos admiráveis. A narrativa é cheia de cor e movimento, não obstante o verso medido, o verso branco*. (Ricardo, 1969 [1956], p. 87)

Le poème [...] se déroule vigoureusement, parsemé d'admirables passages lyriques.

Le récit est plein de couleurs et de mouvement, malgré le vers métrique, le vers blanc.

Enfin, Antônio Cândido, dans son analyse, évalue très négativement le poème, affirmant que la publication des quatre chants "est anti-poétique"[11]. Ainsi, il considère *Os timbiras* comme de la "poésie dure, peu inspirée" et, "pour la structure : confuse, prolixe, inférieure au *Caramuru* et à l'*Uraguai*", car "les vers ne sont pas rarement disharmonieux et prosaïques" (ibid. p. 93). Il adoucit cependant *sub fine* ses réticences sévères à l'égard du poème, jugeant "qu'il s'agit plutôt d'un échec épique, au sens strict, que poétique [...], car les parties lyriques, en marge du récit, sont souvent admirables, comptant pour certaines parmi les meilleures" (ibid., p. 94).

Au-delà de cette troisième période de l'histoire de la réception, il est possible d'entrevoir l'émergence d'un nouveau moment dans des contributions plus récentes : *Gentis guerreiros : o indianismo de Gonçalves Dias* (1988) de Cláudia Neiva de Matos, et *Gonçalves Dias : o poeta na contramão - literatura e escravidão no romantismo brasileiro* (2010) de Wilton José Marques.

La première, *Gentis guerreiros* est consacrée à l'analyse, pour reprendre les termes de l'auteur lui-même, des "poèmes américains", c'est-à-dire du sous-ensemble de l'œuvre constitué de compositions indiennes. La deuxième, *Gonçalves Dias : o poeta na contramão*, nous semble un jalon important d'un nouveau moment d'interprétation de l'écrivain du Maranhão, bien qu'elle prenne pour objet non pas *Os timbiras* mais le fragment de poème en prose *Meditação* (1846), consacré à la mise en scène des tensions ethniques entre Noirs et Blancs dans le Brésil esclavagiste.

Gentis guerreiros se propose d'étudier les relations entre idéologie et esthétique dans l'œuvre du poète, en rejetant ce que l'auteur appelle les "visions totalisantes". Avec cet objectif, par le vocabulaire très technique qu'il mobilise (où des termes comme "ethnocentrisme", "construction culturelle", "Différence", "Similitude", "Même" occupent une place de choix), l'essai s'aligne sur les *Cultural Studies*, préfigurant une tendance qui ne fera que se renforcer dans l'université brésilienne au cours des trois dernières décennies. L'étude conclut qu'il y avait un projet social et politique conservateur sous-jacent à l'œuvre poétique et historico-ethnographique de Gonçalves Dias : en substance, à travers les dissimulations esthétisantes d'une "idéologie aristocratique, féodale, élitiste, [...], mécontente du 'désordre politique' de son époque" (Matos, 1988, p. 82)[12], tant la poésie que les études scientifiques de l'auteur indiqueraient l'urgence de "*restabelecer a Moral e a Ordem do passado na modernidade burguesa decaída*" "rétablir la morale et l'ordre du passé dans la modernité bourgeoise décadente" (ibid, p. 81), par l'exemple de la société indigène, idéalisée avec l'assimilation du "mítica do cavaleiro feudal à do bom selvagem" (ibid., p. 28) "chevalier féodal mythique au bon sauvage". Une brève analyse de *Os timbiras* est menée avec cette clé de lecture, et le poème est considéré comme "não [...] dos maiores êxitos do indianismo gonçalvino"(ibid., p. 31) "ne faisant pas [...] partie des plus grandes réussites de l'indianisme de Gonçalves", à la différence d'autres compositions similaires de l'auteur, évaluées comme "beaux poèmes" (ibid., p. 83), même si, dans celles-ci, "a identidade do Outro desaparece, absorvida pela imagem projetada do Mesmo [...]" "l'identité de l'Autre disparaît, absorbée par l'image projetée du Même [...]" (ibid., p. 183).

Gonçalves Dias : o poeta na contramão, à son tour, s'inscrit également dans le cadre des *Cultural Studies*, avec le projet, comme l'indique le deuxième segment du sous-titre de l'ouvrage, d'analyser la relation entre "la littérature et l'esclavage dans le romantisme brésilien". Cependant, la position de l'auteur, en ce qui concerne la signification politique de l'œuvre de Gonçalves Dias, diverge complètement de ce que nous lisons dans *Gentis guerreiros*. Ainsi, au lieu d'une pensée conservatrice, Gonçalves Dias aurait au contraire produit :

uma obra literária que se caracteriza não apenas por ser avessa às expectativas

românticas oficiais, mas, sobretudo, por trazer em si todos os elementos necessários à explicitação das várias mazelas sociais do Brasil oitocentista, o que, por tabela, traduz-se num gesto inconteste de denúncia. (Marques, 2010, p. 267)

une œuvre littéraire qui se caractérise non seulement par son aversion pour les attentes romantiques officielles, mais surtout par le fait qu'elle réunit en elle tous les éléments nécessaires à l'explicitation des différents maux sociaux du Brésil du XIXe siècle, ce qui se traduit d'ailleurs par un geste de dénonciation indéniable.

Notre but n'est pas d'entamer ici le débat suggéré par ces lectures qui, bien qu'elles aient en commun d'examiner les aspects idéologiques en jeu dans la partie de l'œuvre de Gonçalves Dias consacrée aux Amérindiens et aux Africains, aboutissent à des résultats divergents. Cependant, cette controverse constitue un point de départ incontournable pour l'analyse d'une quatrième période dans l'histoire de la réception critique de Gonçalves Dias – que, à notre avis, ces deux études inaugurent. Pour notre part, pour ne pas dévier de notre objectif, disons seulement que, comme il ne semble pas possible que le poète ait été réactionnaire par rapport à la question de l'Indien et progressiste par rapport au Noir, il nous semble que le simple fait de s'être consacré à ces deux groupes ethniques dans ses œuvres, à une époque où la société brésilienne était si hostile à l'une et à l'autre (certainement plus encore au Noir), indique déjà sa position avancée en matière de pensée sociale. Par ailleurs, tout en reconnaissant que ce problème doit être mieux étudié, il nous semble que la thèse du *poeta na contramão* (le "poète à contrecourant") est plus cohérente que celle de *Gentis guerreiros*.

III. Le choix de l'épique

Pour finir, on se concentrera sur les motivations et les conséquences du choix de la forme épique. Nous avons vu que le poète a conçu le projet de l'œuvre aux alentours de 1844. À cette époque, le prestige de la poésie épique était encore élevé au Brésil, où il le restera plus ou moins jusqu'au début des années 1870. En témoigne l'éloge du genre dans les manuels de poétique en usage à l'époque, qui se montraient alors assez réticents à l'égard au roman – le genre narratif montant de l'époque. L'étudiant Gonçalves Dias a certainement été un lecteur assidu de ces sources d'information (comme des générations d'étudiants brésiliens avant lui au XVIIIe siècle), dont l'autorité a dû grandement contribuer à la définition de ses préférences littéraires.

Si cela est parfaitement compréhensible, il est étonnant, en revanche, que le poète ne se soit pas laissé ébranler dans son estime pour l'épopée par l'usure croissante de ce genre de poésie, corrélative et proportionnelle à la montée du goût pour le roman. Comme nous le savons, une étape importante de ce processus eut lieu en 1856, avec la publication de *A confederação dos tamoios,* de Gonçalves de Magalhães, cible de la célèbre démolition critique de José de Alencar publiée la même année, avec pour argument l'idée que le roman, et non l'épopée, constituait par excellence la forme adéquate pour la littérature brésilienne naissante. À l'occasion de la bruyante polémique soulevée par les *Lettres* d'Alencar[13], Gonçalves Dias écrit de Lisbonne à Dom Pedro II, remerciant le monarque de lui avoir envoyé un exemplaire du livre de Magalhães. Dans la lettre, il avoue ne pas avoir aimé le poème, mais fait référence à un épisode dans lequel il éprouva de la compassion pour l'auteur :

Estávamos uma meia dúzia em casa do Sr. [Alexandre] Herculano, e eu tratava de defender o nosso poeta, que estava ali sendo vítima de exageradas censuras : exageradas, digo, quando se aprecia o seu merecimento em geral. [...] O Sr. Herculano, que não entrara na discussão, abriu o volume, leu duas coisas, e achando alguma que lhe não agradava, voltou-se para mim com alguma vivacidade, mandando que matasse ao meu colega.
Disse-me ele : 'Mate-me esse homem. Mate-mo.'

Nous étions une demi-douzaine dans la maison de M. [Alexandre] Herculano, et j'essayais de défendre notre poète, qui était là victime de reproches exagérés :

exagérés, dis-je, quand on apprécie son mérite en général. [...] M. Herculano, qui n'était pas entré dans la discussion, ouvrit le volume, lut deux choses, et en trouvant une qui ne lui plaisait pas, se tourna vers moi avec quelque vivacité, en m'ordonnant de tuer mon collègue.
Il m'a dit : "Tuez cet homme. Tuez-le."

Il conclut :

Era a mesma voz que eu tinha ouvido no começo da minha carreira, e como da primeira vez, rompendo espontânea da abundância do coração. Vim para casa ler os borrões do meu poema. Estou com mais medo, mas também com mais vontade de o acabar. (Dias, 2007 [1856], p. cxlii-cxliii)

C'était la même voix que j'avais entendue au début de ma carrière, et comme pour la première fois, faisant irruption hors d'un cœur abondant. Je suis rentré à la maison pour lire les commentaires de mon poème. Je suis plus effrayé, mais aussi plus désireux de le terminer.

Ainsi, son jugement négatif sur le poème de Magalhães n'a rien à voir avec le fait que ce soit une épopée, mais se trouve plutôt motivé, comme il le dit dans la même lettre, par la

versificação frouxa, [...] imagens pouco felizes, [...] linguagem por vezes menos grave, menos própria de tal gênero de composições. (ibid., p. cxl).

versification lâche, [...] des images malheureuses, [...] un langage parfois moins sérieux, moins propre à ce genre de compositions.

Par conséquent, son appréciation de l'épopée persiste de manière inébranlable, ce qui explique la reprise des "borrões do [seu] poema" – *Os timbiras*, seguramente – e a "vontade de o acabar" "ébauches de [son] poème" [*Os timbiras*, sûrement] et la "volonté de le terminer", craignant le jugement d'Herculano, mais en même temps stimulé par la possibilité de mériter à nouveau les applaudissements de l'écrivain portugais, comme cela s'était produit dix ans auparavant lorsqu'il avait publié ses *Primeiros cantos*. Le poète donnera au public l'année suivante, en 1857, les quatre chants initiaux déjà composés ; mais cette fois, probablement pour sa plus grande déception, Herculano ne s'exprimera pas à leur sujet.

Cependant, il semble clair que l'une des raisons pour lesquelles les jugements critiques sur le poème ont été bien en deçà des attentes de l'auteur – outre, bien sûr, le fait que l'œuvre est restée incomplète – est précisément l'anachronisme de son genre. José Veríssimo (1969 [1916], p. 166), lui reproche que la composition ait "cedi[do] ao preconceito do poema épico da tradição portuguesa" "cédé au préjugé du poème épique de la tradition portugaise", et Haroldo Paranhos (1937, p. 98)[14] un choix de l'épique "em desacordo com o momento em que foi produzid[a]" "en désaccord avec le moment où il a été produit". D'autre part, plusieurs analystes soulignent une certaine inadéquation entre le talent du poète et la forme épique, à tel point qu'*Os timbiras* se distinguerait précisément par ses passages lyriques, voire ne serait sauvé que par eux. Cette opinion est partagée par Sílvio Romero (1953 [1888], p. 1010), Manuel Bandeira (1952, p. 225) et Cassiano Ricardo (1969 [1956], p. 87 et 90). Antônio Cândido (1971 [1959], v. 2, p. 94), dans le passage que nous avons déjà cité, affirme que :

tratar-se mais de um malogro épico, no sentido estrito, de que um malogro poético, [...] *pois as partes líricas, marginais à narrativa, são frequentemente admiráveis, contando-se algumas entre o que de melhor escreveu.*

C'est plus un échec épique, au sens strict, qu'un échec poétique, [...] car les parties lyriques, marginales par rapport au récit, sont souvent admirables, comptant pour certaines parmi les meilleures.

En effet, le critique a raison lorsqu'il souligne que "le poème, en tant que structure, [est] confus, prolixe", présentant des "interludes [...] délimités sans grande clarté",

ainsi que des “scènes [...] longues et redondantes” (ibid., p. 94). Les moments lyriques, eux, sont de fait, comme le dit Cândido, “admirables”, comme on le voit, par exemple, dans les ouvertures des deuxième et troisième chants, respectivement des descriptions du crépuscule et de l’aube, exécutées à la perfection, selon les normes du romantisme. Nous proposerons à la lecture les extraits suivants :

Desdobra-se da noite o manto escuro :Leve brisa subtil pela floresta
Enreda-se murmura, – amplo silêncio
Reina por fim. Nem saberás tu como
Essa imagem da morte é triste e torva,
Se nunca, a sós contigo, nunca a pressentiste.
Longe deste zunir da turba inquieta.
No ermo, sim; procura o ermo e as selvas... Escuta o som final, o extremo alento,
Que exala em fins do dia a natureza!
O pensamento, que incessante voa,
Vai do som à mudez, da luz às sombras
E da terra sem flor, ao céu sem astro.
Similha a fraca luz, qu’inda vacila
Quando, em ledo sarau, o extremo acorde
No deserto salão geme, e se apaga ! (Dias, 1959 [1857], p. 486)

Le manteau sombre de la nuit se déploie : une brise légère et subtile à travers la forêt
murmure lentement, – un ample silence
règne enfin. De la mort, tu ne connais rien d’autre
qu’une image triste et terrible, si, seul avec toi-même, jamais tu ne l’as ressentie
loin du bourdonnement de la foule agitée.
Dans le désert, oui ! cherche le désert et les jungles...
Écoute de la nature le son ultime, le souffle
qu’elle exhale à la fin de la journée !
La pensée, qui vole sans cesse,
passe du son au silence, de la lumière aux ombres
et, de la terre sans fleurs au ciel sans astres ;
semblable à la faible lumière qui vacille encore,
quand, par une tiède soirée, l’accord ultime
dans la pièce déserte gémit et s’efface.

Era a hora gentil, filha de amores,Era o nascer do sol, libando as meigas,
Risonhas faces da luzente aurora !
Era o canto e o perfume, a luz e a vida,
Uma só coisa e muitas, – melhor face
Da sempre vária e bela natureza :
Um quadro antigo, que já vimos todos,
Que todos com prazer vemos de novo. (ibid., p 497) C’était l’heure douce, enfant des amours, C’était le lever du soleil, libérant les visages
Riants et doux de l’aube lumineuse !
C’était le chant et le parfum, la lumière et la vie,
Une chose et plusieurs – le meilleur visage
De la nature toujours variée et belle :
Un tableau ancien, que tous nous avons vu,
Que tous avec plaisir de nouveau nous voyons.

Conclusion

Finalement, comme le temps le montrera, *Os timbiras,* même s’il avait été publié dans son intégralité, aurait été destiné à être oublié, comme d’autres épopées brésiliennes du XIXe siècle, que personne n’a lues depuis longtemps et qui reposent sur les étagères comme des lettres mortes, en grande partie à cause de leur inadaptation aux circonstances de la modernité littéraire. C’est le cas non seulement de *A confederação dos tamoios* (1856), mais aussi de *Os filhos* de *Tupã* (1863), de José de Alencar, de *Colombo* (1866), de Manuel de Araújo Porto Alegre, et de *O Guesa,* de

Joaquim de Sousândrade.

Quant à Gonçalves Dias, il reste dans les mémoires, lu et estimé par les siens ; mais ce n'est pas le cas du poème sur lequel il a travaillé avec tant d'acharnement et de persévérance pendant des années, nourrissant son désir de gloire littéraire, et à propos duquel, plein d'espoir, il déclarait : "Je vais créer quelque chose que, si Dieu le veut, notre peuple n'oubliera pas".

---

1 [N.d.É. Article paru sous le titre "*Os timbiras* : um projeto e seus percalços" in : *Revista Épicas*. Ano 4, N. 7, Jun 2020, p. 1-14. ISSN 2527-080-X. Ce texte est une version abrégée de la communication présentée dans la section "Récit épique et modernité" du 13e congrès allemands des lusitanistes (Université d'Augsbourg, 2019).]

2 [N.d.É. Les *Timbiras* sont un groupe de peuples autochtones du Brésil, locuteurs de la langue *timbira*. Leurs terres sont conquises par les Européens en majeure partie durant le premier quart du XIXe siècle. L'histoire de ces peuples, constituée de massacres, d'expulsions territoriales et d'épidémies, est décrite comme un "continuel étiolement qui s'étend jusqu'au milieu du siècle suivant ("um contínuo definhar que dura até meados do século seguinte", selon la formule de l'anthropologue Julio Cezar Melatti). Voir Julio Cezar Melatti, https://pib.socioambiental.org/pt/Povo :Timbira]

3 BANDEIRA, Manuel. *Gonçalves Dias :* esboço biográfico. Rio de Janeiro : Pongetti, 1952, p. 81-82

4 LEAL, Antônio Henriques. XVI : Antônio Gonçalves Dias. In : *Panteon maranhense :* ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos. Lisboa : Impren.sa Nacional, 1874. V. 3 1874, p. 282

5 GUIMARÃES, Bernardo. *Os timbiras*, poema do Sr. A.G. Dias. In : *A Atualidade :* Jornal Político, literário e noticioso, 1859, Rio de Janeiro, ano I, n. 55, p. 2

6 WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário :* história da literatura brasileira. Tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo : Companhia Ed. Nacional, 1955 [1863], p. 267)

7 Romero, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Organizada e prefaciada por Nélson Romero. Rio de Janeiro : José Olympio, 1953 [1888]. V. 3, p. 1002

8 Veríssimo, José, Gonçalves Dias, *História da literatura brasileira :* de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 5. ed. Prefácio de Alceu de Amoroso Lima. Rio de Janeiro : José Olympio, 1969 [1916], p163

9 Carvalho, Ronald de, *Pequena história da literatura brasileira.* 13. ed. Prefácio de Medeiros e Albuquerque. Rio de Janeiro : F. Briguiet, 1968 [1919], p. 220

10 ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira.* 5. ed. Organizada e prefaciada por Nélson Romero. Rio de Janeiro : José Olympio, 1953 [1888]. V. 3, p. 1017

11 CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira :* momentos decisivos. 4. ed. São Paulo : Martins, 1971 [1959]. 2 v, p. 93)

12 MATTOS, Cláudia Neiva de. *Gentis guerreiros :* o indianismo de Gonçalves Dias. São Paulo : Atual, 1988, p. 82

13 [N.d.É. En 1856, la publication du poème épique *Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães est un événement marquant de l'histoire littéraire brésilienne pour la polémique soulevée par la critique incisive qu'en fait José de Alencar dans ses *Lettres*. Il y dénonce notamment la faiblesse de sa musicalité et de son unité narrative, ainsi que le choix de la forme épique : "la forme sous laquelle Homère chante les Grecs ne sert pas à chanter les Indiens" (Lettre 2).]

14 PARANHOS, Haroldo. *História do romantismo no Brasil :* 1830-1850. São Paulo : Ed. Cultura Brasileira, 1937, p. 98)

Pour citer ce document

Roberto Acízelo, «*Os timbiras* : un projet à contretemps», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2020_article_357-os-timbiras-un-projet-a-contretemps.html

Quelques mots à propos de : Roberto Acízelo

Roberto Acízelo de Souza enseigne à l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro (CNPq/FAPERJ).

Force épique et sens tragique dans *Grande Sertão : Vereda*

Danielle Corpas

Résumé

L'article cherche à démontrer que les références et la tonalité épique de *Grande Sertão : Veredas* sont au service d'un sens tragique dans la représentation de la matière brésilienne, puisque la composition de Guimarães Rosa fait apparaître l'éternel retour de la violence systémique et le non-dépassement des problèmes de l'expérience sociale.

Abstract

"Epic Forge and Tragic Meaning in *Grande Sertão: Veredas*"This article seeks to demonstrate that the references to epic and the epic tone of *Grande Sertão: Veredas* are at the service of a tragic sense in the representation of Brazilian matter, since Guimarães Rosa's composition signals the eternal return of systemic violence and the non-overcoming of the problems of social experience.

Texte intégral

Ce texte est la traduction d'un article de la *Revista Épicas*, revue du Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP, Brésil), associé de longue date du Projet Épopée (voir ici-même les présentations par sa directrice, Christina Ramalho, dans *Le Recueil ouvert* [En ligne], volumes 2018 et 2019.Traduction du brésilien, finalisée et annotée à partir d'une base DeepL par Camille Thermes, Université Grenoble Alpes, UMR 5316, Litt&Arts ; Inès Cazalas, Université de Paris, URP 441, Cerilac ; Eden Viana Martin, Université de Pau, Alter-Arts/Langages.

Introduction[1]

La résonance de la tradition épique dans l'œuvre de Guimarães Rosa est un sujet récurrent dans la critique sur l'auteur, dans *Grande Sertão : Veredas* en particulier. Dès la première réception du roman de 1956, le thème a été soulevé par Antônio Candido dans "O sertão e o mundo" (republié plus tard sous le titre "O homem dos avessos") et, de manière plus approfondie, par Manuel Cavalcanti Proença, qui déclare : "S'il faut une classification littéraire pour *Grande sertão : veredas,* il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une épopée" (PROENÇA, 1959, p. 166). Des réflexions pertinentes sur les éléments épiques du récit sont également apparues au début des années 1970 : dans *As formas do falso*, Walnice Nogueira Galvão a problématisé la "matière imaginaire" de la chevalerie ; José Hildebrando Dacanal a présenté une évaluation tout à fait originale du caractère épique du roman dans "A epopeia de Riobaldo". Le débat autour de cette question a pris un nouvel élan entre les années 1990 et 2000, lorsque des études ont été publiées qui ont changé le cours des lectures du *Grande Sertão*. Pour ne citer que quelques travaux qui ont traité plus directement du sujet : Ana Luiza Martins Costa a cartographié les références à Homère dans les notes de l'écrivain ; Davi Arrigucci Jr. a traité du mélange des genres ; Willi Bolle a dénoncé[2] la grandiloquence épique du récit.

On peut comprendre que ce positionnement critique se soit affirmé : après tout, de nombreux éléments épiques sont flagrants dans plusieurs couches de *Grande Sertão : Veredas*, même si nous prenons en compte des aspects très basiques de la théorie du genre. On y retrouve en effet le recours à la matrice épique à la fois dans l'intrigue – qui conjugue les deux grands thèmes de l'épopée homérique, la guerre et le voyage –, dans les résonances du roman de chevalerie, dans la caractérisation des personnages, dans la reprise de la tradition épique dans la narration qui commence *in media res* et qui imite la transmission orale, et dans le fait qu'elle se tourne vers le passé. De même, les aventures du héros, trajectoire individuelle, sont

interprétées en un sens totalisant, et qui renvoie à l'histoire de toute une collectivité.

C'est ce dernier aspect épique qui nous intéresse particulièrement ici : le sens donné à une expérience collective à travers la présentation d'un destin singulier, qui prend des airs d'action exemplaire.

Notre point sera que, dans le cas de *Grande Sertão : Veredas*, et alors même que l'expérience sociale se représente à travers tous les éléments épiques sus-cités, ce destin prend un caractère que nous pouvons appeler tragique. Ou plutôt, le roman est revêtu d'un sens tragique*, notamment en raison* de l'incorporation de modèles issus de la tradition épique pour forger le récit[3].

I. la tragédie moderne

Il convient de préciser que le terme "tragique", employé ici à propos d'un récit du XXe siècle, conserve les traces de spécification historique que Raymond Williams a soulignées dans son étude de 1966, *Modern Tradgedy.*[4]

Williams part de l'écart entre, d'une part, le sens commun de "tragédie" (comme catastrophe, malheur ou incident fatal) et, d'autre part, la théorie de la tragédie cultivée par la tradition érudite depuis la dramaturgie de la Grèce antique. Sa conception de la tragédie moderne est formulée comme une réponse à ce qu'il considère comme un schisme problématique entre ce que serait le sentiment de tragédie dans la pratique, du point de vue de l'homme commun et de l'expérience sociale, et les significations philosophiques diverses et complexes du terme : "Nous devons reconnaître la souffrance dans une expérience immédiate et proche, et non la dissimuler par une recherche de noms et de définitions"[5]. Ce n'est pas que cette approche *ignore* la densité philosophique de la théorie de la tragédie, sous ses différents aspects. Au contraire, nous discutons des traits distinctifs de ce qui serait le tragique, selon différentes conceptions qui intègrent une vigoureuse tradition en philosophie et en art, en cherchant à comprendre la corrélation entre les aspects reconnus comme propres à la tragédie à chaque moment et les processus historiques en cours. Distinguer ce qui serait le tragique proprement moderne implique donc de "comprendre et décrire non seulement la théorie tragique, mais aussi l'expérience tragique de notre propre temps"[6].

Pour en venir à la dimension tragique de *Grande Sertão : Veredas,* il suffira de rappeler un des aspects de la théorie de la tragédie que l'auteur examine : le rapport entre ordre et accident, et entre ordre et désordre dans le monde social. Il s'agit d'une composante décisive dans le sens moderne de la tragédie proposé par Williams, à partir d'un passage de Marx dans *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*[7]. Pour résumer très brièvement la question : ce que fait Raymond Williams, c'est déplacer le centre de gravité du débat sur le tragique vers l'expérience universelle de la souffrance séculaire résultant, selon les termes de Marx, de l'"*injustice générale*" qui façonne les sociétés capitalistes, l'expérience universelle de la souffrance séculaire résultant de la "*perte totale d'*humanité qui ne peut être rachetée que par une rédemption *totale d'humanité*"[8]. Ainsi, l'un des axes principaux de la définition du tragique moderne qui émerge dans l'étude de Williams est-il ancré dans une condition historique commune, dans l'expérience commune de la privation, de l'iniquité, des divers modes de violence institués et systématiquement reproduits – un désordre ordonné ou systématiquement produit. Le sens politique radical de ces idées de Raymond Williams sur la tragédie a été souligné dans la préface d'Iná Camargo Costa à l'édition brésilienne de son livre : l'auteur développe une remarquable réflexion sur les relations entre ordre, désordre et révolution pour bien démontrer que, dans le système capitaliste, ce qui apparaît comme un ordre est par définition la production méthodique du désordre (inégalité, humiliation, violence, privation, injustice), tandis que le désordre qui sera nécessairement produit par la révolution a pour but la création d'un nouvel ordre. Un autre aspect de la tragédie de notre époque est l'incompréhension de cette dialectique. De ce diagnostic découle une tâche artistique révolutionnaire :

l'exposition du véritable trouble.

C'est à partir de cette approche de la tragédie moderne que je propose de réfléchir à ce qui est tragique (et tragique *parce que* épique) dans le roman de Guimarães Rosa.

II. Ordre et désordre au Brésil

Dans la séquence chronologique des aventures du *jagunço*[9] Riobaldo, les conflits auxquels il a participé commencent par l'action d'un groupe paramilitaire commandé par Zé Bebelo. Ce groupe, arrivé de Goiás, est constitué d'hommes engagés pour combattre les bandes de *jagunços* dirigées par les colonels qui dominent l'arrière-pays du Minas Gerais. "Le but visé était : d'attaquer de front une bande après l'autre, de les réduire toutes, d'en finir avec elles, de liquider les *jagunços* jusqu'au dernier, de nettoyer le monde de ce banditisme sauvage"[10] (ROSA, LAPOUGE-PETTORELLI, p. 210, ci-dessous "ROSA"[11]). Cette liquidation violente ouvrirait la voie à la mise en œuvre d'un nouvel ordre, dont le point culminant serait la modernisation du *Sertão* - c'est du moins ce qu'annonçait Zé Bebelo :

> Il disait aussi qu'ensuite, une fois le banditisme aboli, et lui devenu député, alors ce Nord reluirait magnifique, on construirait des ponts, on installerait des usines, il serait remédié à la santé de tous, mis un terme à la pauvreté, inauguré mille écoles. (*op. cit.*, p. 213)

L'employeur de Zé Bebelo, semble-t-il, est le gouvernement brésilien lui-même, alors responsable des ennemis politiques du groupe d'agriculteurs locaux dirigé par Joca Ramiro. Ce n'est pas un hasard si, dans les discours avec lesquels il cherchait à obtenir le soutien des "municipalités de l'endroit", Zé Bebelo promettait "moultes choses républicaines"[12] (ROSA, p. 217).

Le contexte est donc celui de la dispute entre propriétaires terriens, dans le cadre de la vie politique du Brésil de la Première République. À tel point que, bien qu'il annonce que sa mission est de mettre fin au grand banditisme *jagunço*, Zé Bebelo utilise *aussi* des *jagunços*, sauf qu'ils se réunissent par convocation et avec un paiement hebdomadaire. Les *jagunços* subordonnés à Joca Ramiro, Sô Candelário ou Ricardão sont des résidents de leurs terres : gardiens de troupeau et fermiers occasionnellement convertis en bras armés pour des disputes territoriales et politiques, selon le modèle traditionnel de relation entre les éleveurs et les hommes pauvres du Sertão. Les hommes que dirigeait Zé Bebelo, eux – également pauvres, bien sûr – avaient été engagés spécifiquement pour cette tâche. Dans cette différence entre les gangs, un mouvement de changement conservateur s'annonce dans le Sertão : les relations de travail ne sont plus strictement traditionnelles, elles sont déjà, pour ainsi dire, modernes, régies par une sorte de rationalité d'entreprise – mais elles restent mêlées à la logique archaïque de la loi du plus fort.

L'épisode le plus emblématique de cette modernisation conservatrice de l'ordre *jagunço* – cette mutation où le nouveau laisse perdurer l'ancien –, se produit lorsque, après une série de batailles, la bande de Zé Bebelo est vaincue et qu'il est fait prisonnier. C'est le grand tournant dans le déroulement de la guerre, avec l'installation du "tribunal" des *jagunços* qui juge Zé Bebelo. L'installation du tribunal – la tenue du procès, en fait – subvertit d'abord la coutume, qui consistait simplement à tuer l'ennemi capturé (éventuellement après torture).

Mais l'important est que la transformation de l'ordre violent n'est que partielle ou apparente. Il est vrai que le procès de Zé Bebelo semble signaler un progrès de la civilisation, dans la mesure où il met en scène l'institutionnalité de l'État de droit. Mais tout n'est en fait qu'une mise en scène de la légalité institutionnelle, car c'est toujours le pouvoir privé du grand chef Joca Ramiro qui parraine la nouvelle façon de régler les conflits. La persistance de l'autorité patriarcale et patrimoniale, la fusion du pouvoir privé et du pouvoir public, typique du *coronelismo*[13], est évidente au moment où Joca Ramiro proclame la peine d'exil pour Zé Bebelo :

Joca Ramiro allait décider. C'était le moment. Et c'est en s'adressant directement à Zé Bebelo, qu'avec autorité il prit la parole : "Ce jugement est mon fait, la sentence que je prends vaut pour tout ce Nord. Mon peuple m'honore. Je suis l'ami de mes amis politiques, mais je ne suis ni leur laquais, ni à leur solde. La sentence est valable. La décision. Vous la reconnaissez ?" (ROSA, p. 436)

L'échec à surmonter l'état autoritaire et violent des choses devient explicite peu après la dissolution du tribunal, lorsque Hermógenes et Ricardão trahissent Joca Ramiro et le tuent, dégoûtés par la pacification négociée avec le procès. Commence alors une deuxième guerre, qui n'est pas simplement une quête de vengeance, un combat pour l'honneur sur le mode épique, comme le récit de Riobaldo voudrait nous le faire croire la plupart du temps. Il n'est pas difficile de voir qu'il s'agit, là encore, d'une confrontation entre groupes rivaux dans la répartition du pouvoir dans la région. Les colonels fidèles à la mémoire de Joca Ramiro cherchent à maintenir le *statu quo,* alors que Hermógenes et Ricardão agissent pour réaffirmer le pouvoir dont l'hégémonie de Joca Ramiro les avait dépossédés.

Cette logique des intérêts des grands propriétaires terriens est explicitée même pendant le procès de Zé Bebelo, avec le discours de Ricardão, un personnage qui exprime le raisonnement politico-financier qui détermine les actions des bandes. Lorsqu'il plaide en faveur de l'exécution du prisonnier, il rappelle que le groupe réuni là avait une "responsabilité" envers d'autres alliés, qui ont subi des pertes matérielles dans ce conflit : "Ceux-là endurent la persécution du gouvernement, ils ont dû quitter leurs terres et leurs fazendas, ce qui a entraîné de grandes faillites, tout part à vau-l'eau…" (ROSA, 1986, p. 233-234). L'action de Ricardão et Hermógenes vise à rétablir l'ordre traditionnel du Sertão. Avec le meurtre de Joca Ramiro, l'accord non-violent conclu par le biais du tribunal engendre une nouvelle guerre, encore plus brutale que la première. Après plusieurs batailles et changements de commandement, les Ramiros finissent par vaincre leurs ennemis sous la direction de Riobaldo, et un nouvel ordre semble enfin établi dans le Sertão. Le narrateur s'en vante dans les dernières pages du livre : "que je sois venu, courageusement, renverser Hermógenes et nettoyer ces Hautes-Terres du banditisme *jagunço*". (ROSA, p. 493).

En réalité, la logique de la *jagunçagem*[14] continue à couver même dans le présent de la narration, dans les temps plus paisibles dans lesquels le vieux Riobaldo se souvient de son histoire. Lui insiste plus d'une fois pour souligner l'arrivée du changement, la transformation de l'ordre général du monde du Sertão :

Les temps s'en sont allés, les coutumes ont changé. Pratiquement, de légitime authentique, il reste peu de choses, il ne reste même plus rien. (ROSA, p. 51)

Sans aucun doute, des changements se sont produits dans ces années où a vécu le *jagunço* Riobaldo. Mais il s'agit de changements limités et contradictoires. Transformation sans dépassement, reconfiguration de l'ordre qui reproduit le désordre.

Le sort de Zé Bebelo illustre bien ce processus. Lorsqu'il était employé par le gouvernement, il aspirait à devenir député, et il montre en fait qu'il a quelques atouts pour cette carrière – il sait en tout cas faire des discours démagogiques qui enthousiasment la population locale. Même après sa défaite, lorsqu'il change de camp et commence à diriger les *jagunços* pour venger le meurtre de son bienfaiteur Joca Ramiro, Zé Bebelo ne renonce pas à ses ambitions politiques – qui, dans une certaine mesure, continuent à signifier un pari sur la validité de l'institutionnalité en lieu et place de la loi du plus fort. Mais Zé Bebelo termine le roman en tant que commerçant de bétail, "gagnant beaucoup d'argent" et avec des plans pour aller à la capitale pour "se lancer dans le commerce, étudier pour être avocat" (ROSA, p. 915-916). Tout son discours "très national" (p. 915-916), toute la grandiloquence des promesses pour le progrès du Sertão tombent à plat - ce qui compte vraiment, c'est de "gagner beaucoup d'argent". Il est également curieux que, jusqu'à la fin, la valeur qu'il accorde à la civilité urbaine ne soit pas incompatible avec l'action d'un tyran. Au

contraire : très pragmatique, il calcule qu'il serait avantageux pour ses affaires de publier ses actes de chef de *jagunço* dans les journaux de la capitale.

Ainsi, en somme, si "les mœurs ont changé", comme le dit Riobaldo, il n'est pas vrai qu'"il ne reste rien" de l'ancien monde du Sertão Si le flux des guerres a conduit à un nouvel ordre, le principe de la violence reste latent. Au cœur de la modernisation du Brésil du milieu des années 1950, lorsque le livre a été publié, la forme du roman de Rosa semble signaler l'éternel retour de la violence systémique qui maintient la société brésilienne divisée. Il semble signaler le non dépassement des problèmes avec lesquels nous continuons à lutter.

Nous continuons à lutter, au moment-même où j'écris. Dans la page malheureuse de notre histoire que nous traversons aujourd'hui, nous assistons une fois de plus à l'éternel retour de la violence systémique dans la société brésilienne. Aujourd'hui, sous un gouvernement de factions, de connivence avec les forces paramilitaires, sous l'influence du fondamentalisme religieux, d'intérêts financiers des plus prédateurs, voire morbides, et de manœuvres législatives, judiciaires et médiatiques qui montrent clairement la fragilité des principes républicains au Brésil, dans cette société qui, pendant des siècles, a été organisée selon les termes de la mentalité esclavagiste et de l'autoritarisme patriarcal.

III. Auto-justification épique

Au regard du Brésil d'aujourd'hui, *Grande Sertão : Veredas* est, malheureusement, d'une actualité impressionnante. Guimarães Rosa a dit un jour, dans une interview avec Günter Lorenz, que Riobaldo "n'est rien d'autre que le Brésil" (LORENZ, 1994, p. 60). L'histoire de Riobaldo est, entre autres, l'histoire de pauvres gens impliqués dans la reconfiguration de l'ordre fondé sur une mentalité esclavagiste, l'autoritarisme patriarcal. Entre autres choses, *Grande Sertão : Veredas* est une histoire de *jagunços*, racontée par quelqu'un qui était un *jagunço*, était un patron de *jagunços* et, avec cela, s'est élevé dans l'échelle sociale, devenant un propriétaire terrien. Telle est la situation du protagoniste-narrateur Riobaldo : dans le présent de la narration, il est propriétaire terrien dans l'arrière-pays du Minas Gerais.

La condition de classe ambiguë que Guimarães Rosa forge pour le protagoniste-narrateur de son roman contribue à la dimension épique du récit, mais en même temps elle soumet au soupçon la positivité de ce destin "exemplaire", et la trajectoire qui mène un ex-*jagunço* à devenir cet "homme humain" dont parle le finale (ROSA, p. 918). La positivité de la traversée de Riobaldo est mise en échec car le régime de lecture instauré par la composition unique de ce roman nous force à voir que l'épique ne sert qu'à l'autojustification de ce héros ambigu.

Après tout, qui est Riobaldo, ce personnage qui n'est "rien d'autre que le Brésil" ? On sait que le héros de *Grande Sertão : Veredas*, fils bâtard du fermier Selorico Mendes, est né d'une mère pauvre et solitaire. A la mort de sa mère, il est allé vivre en laboureur chez celui qui se présente comme son parrain, qui l'a fait étudier et lui a appris à tirer. Il se distingue alors comme un bon tireur dans les conflits entre des hommes pauvres sous le commandement des propriétaires terriens qui se partagent le pouvoir politique, la terre et d'autres privilèges dans le Brésil de la fin de la Première République. En tant que tel, il est le témoin, comme nous l'avons vu, du moment où les airs modernisateurs du progrès technique et de l'institutionnalité juridique commencent à s'installer dans le sertão, de manière balbutiante et incohérente. Notre héros atteint le poste de chef de la bande victorieuse des *jagunços* et, grâce à ce prestige, s'assure à la fois le mariage avec la fille d'un fermier et l'héritage de son parrain. Le vieux Riobaldo, capable de faire une plongée épique dans la mémoire et de réfléchir sur le sens de son expérience, est un homme riche, qui continue à compter sur la loyauté de certains anciens compagnons de *jagunçagem* – des hommes pauvres du Sertão qui, dans le présent de la narration, sont des métayers sur ses terres. Cette situation privilégiée, reste garantie par la force des armes même en temps de paix. C'est un système fondé sur la faveur, ce qui est présenté dès le début de l'histoire :

Mais aujourd'hui, que j'ai réfléchi, et que je pense d'affilée, ce n'est pas pour autant non, que je donne pour nulle ma compétence, dans une charge au fer et au fusil. Faut voir. Qu'ils s'amènent et viennent ici me faire la guerre, en mauvaise part, avec d'autres lois, ou des regards trop insistants, qu'ils s'amènent, qu'ils s'amènent ! Je tiens encore le pari de mettre à feu tout ce canton, autour, au cas où, au cas où… Au fusil lebel : au tac-atac-tacatac… Et je ne suis pas tout seul, attention ! Pour éviter ça, je me suis entouré de mes gens. Voyez plutôt : ici, attenant, au bout du chemin, Paspe – mon métayer- c'est mon homme. Une lieue plus loin, en comptant large, il y a Acaouã, et il y a le père Cyril et ses trois fils, je sais que je peux compter dessus. De ce côté, Alaripe (…) Et je serais pas une puissance ? Je leur laisse une terre, ce qui est à moi est à eux, on s'est mis d'accord comme des frères. Pourquoi je voudrais amasser de la richesse ? Ils sont là, leurs armes fin prêtes. Si l'ennemi arrive, on se passe le mot, on se rassemble : c'est le moment d'une bonne fusillade pacifique, histoire de leur faire voir. " (ROSA, p. 51)

Au niveau de la conscience du héros du roman, le problème est que, pour s'élever à la condition de "propriétaire terrien établi", pour gagner la guerre et obtenir ainsi les biens et la position sociale qui l'ont sauvé des affres de la misère, il a peut-être vendu son âme au Diable, s'engageant sans espoir dans le Mal. Le problème, comme il le raconte, est que c'est après avoir demandé l'aide du Diable qu'il a remporté la victoire, dans la même bataille où Diadorim, son grand amour, est mort – alors que lui, le chef, est resté à l'écart du corps à corps avec l'ennemi.

En somme, c'est le désir d'auto-justification qui motive la fabrication du récit de *Grande Sertão : Veredas* . L'histoire de Riobaldo, avec tous ses doutes et ses impasses métaphysiques sur le Bien et le Mal universels, sur la Justice et sur l'équité de ses actions passées, converge vers une tentative d'assurer l'adhésion à son point de vue, de favoriser l'émoi et d'obtenir l'empathie du sujet à qui il raconte son histoire : un auditeur cultivé et urbain, un "docteur" en visite au Sertão, dont la parole est éclipsée dans le texte, de sorte que cet interlocuteur fantasmatique est délimité comme une projection du lecteur inscrit dans le cadre dramatique du roman.

Un effet de cette architecture du roman qui offre une place au lecteur a fait l'objet d'un commentaire très éclairant d'Antônio Candido, qu'il est bon de rappeler ici car il permet de réfléchir à une fonction assumée par les résonances épiques.**9**

Dans la revue qui a salué la sortie de *Grande Sertão : Veredas* en 1956, Candido a noté que le résultat du haut niveau esthétique atteint par l'inventivité de l'écrivain *mineiro* est tributaire de la découverte des "lois mentales et sociales du monde qu'il décrit" (CANDIDO, 2002, p. 191). Au début, pour le sujet instruit et urbain qu'est le lecteur de Rosa, il serait difficile de comprendre efficacement les lois mentales et sociales du monde du Sertão dans lequel vivait Riobaldo. Mais la distance qui sépare le lecteur de cet univers semble abolie par l'ingéniosité esthétique du romancier, qui mène le "docteur" à épouser la vision du *jagunço*. Il s'agit d'une perception importante que Candido a formulée de manière plus complète dix ans plus tard dans l'essai "Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa" :

Du point de vue du style, être un *jagunço* et voir comme un *jagunço* est donc une sorte de subterfuge, ou de malice du romancier. Subterfuge pour donner à voir le monde brutal du Sertão à travers la conscience des agents mêmes de la brutalité ; malice qui établit *un engagement et presque une complicité, selon laquelle le lecteur épouse la vision du jagunço* parce qu'elle offre une clé adéquate pour entrer dans le monde du sertão. Mais surtout parce qu'*à travers la voix du narrateur, c'est comme si le lecteur lui-même dominait le monde, plus de façon plus complète que ses habitudes mentales ne le lui permettraient*. (CANDIDO, 2004, p. 120-121 ; D. Corpas souligne).

La présence, dans *Grande Sertão : Veredas,* d'éléments liés à la tradition fondée avec l'épopée participe à cette médiation entre le lecteur de romans et l'univers des habitants pauvres du Sertão. La tonalité épique de l'histoire du paysan Riobaldo forge une perspective qui est familière au lecteur cultivé, contribuant à son *impression* que la distance sociale abyssale qui le sépare de l'expérience de

l'habitant du Sertão est raccourcie. On peut dire, en reprenant les termes de Candido, que le recours de l'écrivain à la tradition épique est une sorte de subterfuge qui aboutit à la mythification des sources de la brutalité. Racontées sur un mode épique, ses actions sont considérées, dans l'ensemble, comme justifiées. Au point que Riobaldo dit à son interlocuteur dans le dernier paragraphe du livre : "Vous m'avez écouté bien aimable, vous avez confirmé mon idée : que le Diable n'existe pas. N'est-ce pas ?" (ROSA, p. 918). La brutalité à laquelle il a participé et dont il a bénéficié doit paraître moins brutale au médecin éclairé pour s'être présentée, avec une ampleur épique, comme un moyen d'atteindre des fins supposées justes – soit "nettoyer ces Gerais du *jagunçagem*", soit rechercher la vérité sur le bien et le mal.

Cependant, même si le héros, lorsqu'il raconte son histoire, affirme son engagement éthique – faisant preuve d'un effort émouvant pour distinguer le bien du mal, le juste de l'injuste – dans la pratique, son voyage est réalisé comme une ascension sociale individualiste, par la force des balles et de l'asservissement de ses pairs. C'est cette progression de l'intrigue qui est occultée par la mythification épique qui imprègne le récit. Comme le note Walnice Nogueira Galvão dans *As formas do falso*, l'imaginaire épique de la chevalerie, réemployée dans le roman de Rosa, constitue

> une véritable "cellule idéologique" dans le tissu de la tradition littéraire brésilienne, qui dans les études, les chroniques, l'histoire et la fiction, pratique l'analogie entre jagunço et chevalier errant, latifúndio et fief, colonel et seigneur féodal, Sertão et monde médiéval. Il s'agit d'une vieille tradition dans notre littérature, qui force une noble similitude et minimise la nécessité d'étudier les aspects spécifiques du phénomène. (GALVÃO, 1972, p. 52)

Conclusion

La médiation entre l'univers du Sertão et le lecteur, forgée avec des éléments épiques, devient un point critique des plus pertinents si l'on considère le but d'autojustification du narrateur et sa trajectoire (de garçon pauvre et *jagunço* superficiel à propriétaire de fermes héritées). Le vieux Riobaldo dignifie sa propre traversée, l'ascension arriviste dans laquelle il a agi comme un agent de brutalité, bénéficiant de la soumission des pauvres du Sertão et de l'état de violence, qui restent en vigueur dans le présent de la narration, bien que de manière moins explicite. Dans la mesure où le lecteur adhère à la perspective du paysan qui dignifie son propre passé, il reste détaché de la réalité de cet autre social que sont les *jagunços*, les pauvres du Sertão – et ce même s'il a l'*impression* de comprendre cet univers. C'est l'effet de l'ambiguïté de la condition de classe de Riobaldo, soutenue elle-même par la création linguistique qui absorbe le discours et l'imagerie populaires dans la composition érudite. L'enchantement de la narration dense , qui nous ravit presque hypnotiquement par son lyrisme et l'élévation épique de l'action, semble adoucir la dureté des problèmes du Sertão – ou du Brésil – qui se perpétuent, inconscients de l'annonce de temps nouveaux promis par les hérauts de la transformation de l'état des choses, toujours peu concluants.

C'est pourquoi l'intention épique forgée dans le roman de Guimarães Rosa résonne de façon tragique. La mythification de l'action de Riobaldo, la pseudo-dignité donnée à l'ascension sociale du *jagunço* devenu propriétaire-terrien résonne tragiquement. C'est qu'elle participe à la reconfiguration de l'impasse insoluble dans laquelle se constitue une expérience collective qui ne connaît pas le dépassement de la souffrance promue par une violence systémique, une violence structurelle de l'ordre social, qui se reproduit continuellement, même à travers des processus qui prétendent la combattre.

---

1 [N.d.É. Le titre signifie littéralement "Sentiers dans le Grande Sertão". La traduction française s'intitule *Diadorim*, du nom d'un des personnages.] Article paru sous le titre "Forja épica e sentido trágico de *Grande Sertão : Veredas*", par Danielle CORPAS, dans : **Revista Épicas**. Année 4, N. 8, déc 2020, p. 21-32 ; url : https://www.revistaepicas.com/n_%C3_%BAmero-8. Ce texte avait été présenté au 13e Congrès allemand des lusitanistes (Université d'Augsbourg, 2019).

2 [N.d.É. Le terme portugais est “poner em xeque”. D. Corpas fait ici allusion à des thèses de Willi Bolle proches de celles du présent article : la “grandiloquence épique” est présente dans *Grande Sertão : Veredas*, mais c’est pour mieux être dénoncée par le dispositif. Voir l’interview accessible en ligne en anglais : https://revistapesquisa.fapesp.br/en/guimaraes-rosa/ où il dit, *sub fine* : “*Grande Sertão* is the grandiloquent speech of the eternal holders of power and the *Veredas* [c’est-à-dire “les chemins, les chemins de traverse” N. d. É.] are the place where the common people speak. Rosa’s great achievement is that, instead of writing about the backcountryman, he lets the backcountryman speak for himself and he incorporates his speech into the construction of the language. If this potential of the work were to be activated on a large-scale, as is indeed already happening, this country will become unshackled. Because it will speak for the first time in non-colonial language”. Sur ce sujet, voir ici-même l’article de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa : “Uma nação se faz com literatura”].

3 Voir ce qu’en dit l’auteur dans ce qu’il appelle une “conversation” avec son interlocuteur fictionnel (ROSA, p. 686).

4 Raymond Williams, 1966, *Modern Tragedy.*

5 “We have to recognize this suffering in a close and immediate experience, and not cover it with names. But we”, WILLIAMS, 2013. Dans l’édition portugaise de 2002, la citation est p. 114.

6 “We must try also, positively, to *understand* and *describe not only* the *tragic theory* but also the *tragic* experience of our time”, *op. cit.*, 2002, p. 87.

7 Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel (Deutsch-Französische Jahrbücher, Hrsg. von A. Ruge und K. Marx, Paris, 1844)

8 “that is the *complete loss of humanity* and can only redeem itself through the total redemption of humanity ”, *op. cit.*, p. 94.

9 [N. d. É. Les *jagunços*, membres de bandes armées, étaient des hommes de main à la solde des grands propriétaires de l’intérieur du Brésil. À la fin du XIXe et au début du XXe siècle, ces bandes “se sont livré de véritables combats, et adonnées à des expéditions punitives, qui dégénérèrent en mises à sac, destructions, et massacres sanglants et meurtriers. (...) Une dimension quasi-utopiste n’était pas absente de certaines de ces formations (...) Selon le sentiment que lui-même a de son ‘office’, le jagunço peut tout aussi bien être le pire brigand ou l’homme preux, et parfois même, au gré des circonstances, l’un et l’autre à la fois”. Note de la traductrice dans João Guimarães Rosa, *Diadorim*, trad. du portugais (Brésil) par Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Paris, Albin Michel, Le livre de poche, 2006, p. 923.

10 ROSA, João Guimarães. **Grande sertão : Veredas**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986 [1956].

11 Les citations et références portugaises se trouvent dans la version originale de l’article, accessible sur https://www.revistaepicas.com/n %C3 %BAmero-8

12 Dans ce passage, le narrateur chevauche aux côtés de Zé Bebelo qui lui “fait part de ses projets” (p. 210). Les paroles rapportées sont celles de Zé Bebelo, engagé par le gouvernement pour mettre fin au système des *jagunços* dans le Sertão. Ce chef se définit comme un représentant de la loi et de la République, ce qui ne l’empêche pas d’engager des *jagunços* (avec cependant le fonctionnement différent décrit ici).

13 Le *coronelismo* désigne un système politique hérité de la colonisation, qui s’est établi sous ce nom dans les régions rurales du Brésil et notamment dans le Sertão sous la Première République brésilienne (Republica Velha, 1889–1930). Le pouvoir était confié à quelques grands propriétaires terriens, qui dirigeaient la région en échange de services rendus à la population (notamment la protection, via les milices armées privées, constitués de jagunços). Ces oligarques étaient appelés coronéis.

14 *Jagunça* utilisé plus haut au féminin (“a ordem jagunça”) est un adjectif signifiant “brut, stupide, mal dégrossi, inculte”. *Jagunçagem* est le nom féminin désignant une bande de brigands, de *jagunços*.

Pour citer ce document

Danielle Corpas, «Force épique et sens tragique dans *Grande Sertão : Vereda*», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2020_article_359-force-epique-et-sens-tragique-dans-grande-sertao-vereda.html

Quelques mots à propos de : Danielle Corpas

Danielle Corpas, docteure en théorie littéraire de l’ Université fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ, 2006), est Professeure au département des sciences de la littérature de l’UFRJ. Elle est l’auteure de deux ouvrages sur Guimarães Rosa : *O jagunço somos nós : Visões do Brasil na crítica de* Grande Sertão : Veredas (Campinas : Mercado de Letras, 2015) et *Armas & Letras - e outros ensaios sobre Guimarães Rosa (Rio de Janeiro* : Desalinho, 2019). daniellecorpas@letras.ufrj.br

Une nation se fait avec de la littérature

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Résumé

Cet article discute l'intérêt pour les textes littéraires de chercher à reproduire les variantes dialectales et sociolinguistiques – ou "métaplasmes". Ce procédé est généralement considéré comme un outil permettant de briser les préjugés culturels et linguistiques, comme chez Homère ou chez João Guimarães Rosa dans *Grande Sertão : Veredas*. Les travaux de Teresinha Ward nous rappellent cependant que le procédé n'est pas en lui-même gage de l'"hospitalité langagière" dont parle Ricœur. À propos de deux œuvres du tournant des XIXe et XXe siècles, *A escrava Isaura* de Bernardo Guimarães (1875) et *Rei negro*, de Coelho Neto (1914), Ward a montré au contraire le rôle typifiant et disqualifiant du même procédé. Nous suggérons que la reproduction esthétique de la diversité d'une communauté linguistique est un acte politique quand ces variantes sont présentées comme des composantes du paysage linguistique d'une nation ; et nous avons fait pour notre part des propositions pour une traduction d'Homère qui cherche à rendre compte de ces métaplasmes.

Abstract

"A nation is made of literature"The article discusses the power of metaplasms in literary texts. They are a linguistic tool to break discrimination and linguicism. The discussion will evaluate the use of the tool in two authors: João Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*) and Homer (*Iliad*). We will highlight the richness of the process in creating national linguistic panoramas. However, critics have been able to show that it can also be used to discriminate. We suggest that aesthetically reproducing the diversity of a linguistic community is a political act. For our part, we have worked on a mode of translation of the *Iliad* which would aim to make them appear.

Texte intégral

Ce texte est la traduction d'un article de la *Revista Épicas*, revue du Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP, Brésil), associé de longue date du Projet Épopée (voir ici-même les présentations par sa directrice, Christina Ramalho, dans *Le Recueil ouvert* [En ligne], livraisons 2018 et 2019).Traduction du brésilien, finalisée et annotée à partir d'une base DeepL par Inès Cazalas, Université de Paris, URP 441, Cerilac ; Eden Viana Martin, Université de Pau, Alter- Arts/Langages ; Mathilde Mougin, Université Grenoble Alpes, UMR 5316, Litt&Arts et Luciano César Garcia Pinto, professeur à l'Université Fédérale de São Paulo (UNIFESP) en Langue et Littérature Latines.

Introduction[1]

Cet article discutera la puissance des *métaplasmes* – ces procédés qui cherchent à reproduire les variantes dialectales et sociolinguistiques. En littérature, on les considère comme un instrument linguistique qui démocratise la représentation artistique des divers idiomes et personnages-types d'une nation. Il s'agit le plus souvent de briser les préjugés culturels et linguistiques, d'établir des "territoires esthétiques" de dignité équivalente à des variantes linguistiques. C'est particulièrement important lorsqu'il s'agit d'un territoire hétérogène et divers, où se parle par exemple une variante du portugais – le brésilien[2]. La discussion évaluera l'utilisation des métaplasmes dans les textes de deux séries d'auteurs : João Guimarães Rosa et Homère, d'une part, et deux auteurs du tournant des XIXe et XXe siècles : Bernardo Guimarães et Coelho Neto. Notre objectif est surtout de mettre en évidence la richesse du processus dans le premier cas – où nous le considérons comme un outil pour caractériser, incorporer et agréger les différences.

I. Métaplasmes et "hospitalité langagière"

Pour situer notre propos, on peut penser à Paul Ricœur discutant la conception du mythe de Babel par Steiner (apud RICŒUR, 2004, p. 34). Là où Steiner lit cet épisode

comme une "catastrophe langagière irrémédiable" (*op. cit.* p. 23) une punition de Dieu et une "une prodigalité néfaste", le chercheur s'interroge :

(...) Je voudrais revenir sur l'interprétation du mythe de Babel, que je ne voudrais pas clore sur l'idée de catastrophe linguistique infligée aux humains par un dieu jaloux de leur réussite. On peut aussi lire ce mythe, ainsi d'ailleurs que tous les autres mythes de commencement qui prennent en compte des situations irréversibles, comme le constat sans condamnation d'une séparation originaire (...). Pour donner plus de force à cette lecture, je rappellerai avec Umberto Eco que le récit de *Genèse XI*, 1-9 est précédé par les deux versets numérotés *Genèse XI*, 31, 2, où la pluralité des langues semble prise pour une donnée simplement factuelle (...). (...) il n'y a aucune récrimination, aucune déploration, aucune accusation : "Yaveh les disperse de là sur la face de toute la terre. Ils cessent de bâtir." Ils cessent de bâtir ! Façon de dire : c'est ainsi. (...) À partir de cette réalité de la vie, traduisons ! (...) Il y a certes une contrainte : si on veut commercer, voyager, négocier, voire espionner, il faut bien disposer de messagers qui parlent la langue des autres. (RICŒUR, 2004, p. 31-38).

Nous aimerions prolonger la citation, mais dans le cadre de cet article, Ricœur n'est qu'un mot d'ordre pour élargir le sujet et replacer la traduction dans le cadre plus large de la variation linguistique et de l'urgence d'écouter la parole des autres : il nous suffit de souligner sa proposition de voir le monde sous un angle positif et de conclure, sans démagogie, que le mythe de Babel nous présente un acte original de puissance vitale. Ainsi, nous comprenons que c'est l'existence même des différences qui permet le bonheur de pouvoir traduire et de pratiquer "l'hospitalité langagière" (RICŒUR, 2004, p. 49). Pour notre réflexion qui s'intéresse à la prise en compte du dialecte dans la traduction, nous admettrons donc que la diversité originelle est une richesse, et non une punition, et que dans cette pluralité, cette abondance, cette richesse, il y a non seulement des différences entre les langues des nations, mais aussi des différences et des variations au sein d'un même discours, d'une même langue ; des différences internes, fécondes et riches.

C'est ainsi que nous jugeons sans crainte que l'incorporation des dialectes régionaux – comme Homère l'a fait dans ses poèmes et comme, selon nous, on peut le faire dans les traductions d'Homère – serait importante et utile pour le Brésil. En ce sens, nous suggérons qu'il serait utile de reproduire la diversité linguistique dans la traduction des épopées grecques. Nous cherchons le moyen de le faire à travers des choix lexicaux prudents – en suivant l'exemple de Guimarães Rosa – sans distorsions ou fautes linguistiques ou orthographiques[3], qui, en typifiant les personnages, finissent par les stigmatiser.

Homère et Guimarães Rosa ou l'"hospitalité langagière"

Guimarães Rosa est donc notre guide, dans le travail que nous avons engagé de traduire des extraits des poèmes homériques en trouvant des équivalents aux formes dialectales grecques qui y sont présentes. Nous appelons "fantaisies métaplasmiques" nos tentatives en ce sens[4]. Pour nous, c'est un acte politique important que de faire apparaître dans des textes canoniques les variantes locales – par le vocabulaire et l'utilisation de formes archaïques, rares ou inusitées, par le maintien de formes concurrentes d'un même lexique, par l'observation d'une ponctuation particulière pour marquer les rythmes propres à chaque région*, etc.*[5].

Concernant Homère, c'est en effet un lieu commun des chercheurs d'admettre que la caractéristique la plus frappante des poèmes homériques (et en même temps leur principale difficulté) est la variété des formes qu'ils présentent[6], une variété plus grande que celle que nous supposons possible dans une seule langue parlée[7]. Kirk, dans son commentaire sur l'*Iliade*, souligne cette multiplicité et variabilité des formes lexicales chez Homère[8]. De leur côté, Edna Maria Nascimento et Lenira Marques Covizzi font le même constat en ce qui concerne João Guimarães Rosa dans leur étude *João Guimarães Rosa : homem plural, escritor singular* (2001).

Nous posons ici que l'*Iliade* et l'*Odyssée,* résultant de la couture des multiples

identités locales du monde hellénique, sont très semblables à la *Grande Sertão : Veredas* par au moins un aspect : tous deux se constituent comme un tohu-bohu lexical, produit par la rencontre presque naturelle de formes dialectales archaïques ou régionales – en grec, avec la prédominance du ionien ; en portugais, avec la prédominance du *mineirês*. Ces variantes et formes variables se fondent dans une harmonie, elles sont comme un fleuve coulant et fluide, de très haute température poétique, un magma qui, surgissant de la profondeur créatrice du substrat d'un possible langage humain général (et presque divin, comme osait le proposer Walter Benjamin dans "La Tâche du traducteur"[9]) fait resurgir de nouvelles formes et récupère des significations accumulées sur un long parcours temporel.

De nombreux linguistes et comparatistes ont fait état de cette impression ; nous voudrions ici la développer un peu, dans un entre-deux entre philologie et analyse littéraire du grec ancien, et études brésiliennes. Nous nous plaçons par-là dans la continuité des travaux d'Elizabeth Hazin, Walnice Nogueira Galvão, Maria Célia de Moraes Leonel, Teresinha Souto Ward, Edna Maria do Nascimento, Christian Werner et Patrizia Colina Bastianetto, entre autres.

Pour une nouvelle traduction d'Homère

Aussi bien dans l'*Iliade* que dans *Grande Sertão : Veredas,* le chercheur rencontre d'innombrables voyelles douteuses, des accommodements rythmiques inhabituels, des duplications syntaxiques et sonores, des métathèses, des assimilations et des dissimilations imprévisibles, qui participent à la beauté profonde de ces textes[10].

La traduction des textes homériques en général ne rend pas compte de ces éléments hétérogènes, dont elle donne une version "lissée". Mais le résultat de l'accumulation de ces paragoges, aphérèses, syncopes, apophonies, métaphonies et autres modifications de timbre est un effet proprement stylistique, et d'une grande puissance. Qui les accepte au lieu de les lisser aura la sensation d'avoir capté la parole humaine naturelle dans un flux continu. Saisi par cette myriade inattendue de variantes, le lecteur se trouve plongé dans un rythme vertigineux qui lui donne l'impression d'être auprès du narrateur, sur le champ de bataille, que ce soit sur la scène antique du siège de Troie ou dans le Sertão brésilien.

Si l'on suit Zumthor dans sa distinction entre le texte écrit – dans sa permanence – et le texte oral strictement assujetti à l'exigence présente de la performance (Zumthor, 1987), on peut admettre que le texte écrit qui mime l'oral (par les métaplasmes et le style de formulation) participe des effets des deux – écrit *et* oral – et même va au-delà, puisqu'il se situe dans le passé, par l'archaïsme de la formulation, par l'écriture antérieure qui l'a fixé, *etc*. Fait stylistique, la transcription de ces éléments linguistiques hétérogènes est donc plus profondément encore un fait *politique*.

Avant de développer ce point, il faut noter cependant que le fait de faire apparaître des idiolectes et des éléments qui dévient du portugais standard dans un texte destiné au lecteur éduqué n'est cependant pas en soi une acceptation de l'autre. De nombreux auteurs ont fait apparaître la différence géographique ou sociale – ont utilisé des métaplasmes. L'effet peut être au contraire une mise à distance et une disqualification.

II. Un procédé ambivalent

Teresinha Ward permet de cerner le problème quand elle commente les romans de deux auteurs brésiliens du tournant des XIXe et XXe siècles, *A escrava Isaura* de Bernardo Guimarães (1875) et *Rei negro*, de Coelho Neto (1914).

Le premier aplatit les différences sociolinguistiques, "lisse" la présentation des personnages – refuse les métaplasmes. Ward commente ainsi une conversation entre les esclaves Isaura et Rosa :

Quelle langue parlent ces esclaves ? Les différents niveaux sociolinguistiques de la situation réelle ne sont pas représentés. Le narrateur et les esclaves parlent le

même portugais. Bien que, comme d'autres auteurs romantiques, Bernardo Guimarães incorpore une certaine suggestion d'oralité (...), il présente dans *A escrava Isaura* une vision utopique et hautement idéalisée du cadre et des personnages. Les esclaves parlent un portugais culturel et littéraire, indiquant, peut-être, l'attitude de l'auteur, le soi-disant "syndrome du nouveau pays" ou une forme de compensation pour la pauvreté matérielle et le retard culturel du pays[11].

Pour le second, *Rei Negro* de Coelho Neto, plus acerbe, Ward montre que le texte enregistre assurément une prononciation éloignée des formes du portugais standard. On a bien une déconstruction des idées d'écriture et d'oralité. Mais le processus n'est pas ici une "hospitalité langagière", un accueil de l'autre :

Bien que ce passage reproduise également la voix du narrateur et des esclaves de l'intérieur du Brésil, les esclaves de Coelho Neto parlent dans une langue "réaliste-naturaliste"[12], avec la représentation littérale d'un discours qui s'écarte de la norme et est considéré comme "inférieur". [Certes, le texte fait apparaître], parfois pour la première fois à l'écrit, d'anciennes formes populaires, très courantes dans la langue orale de l'intérieur – comme *ansim* – ou des interjections comme *uai*, des représentations orthographiques de variations phonétiques, des réductions du type *guënta* pour *aguenta, des* transpositions – *drumi* pour *dormir* –, l'ellipse de l'article – *dia não chega*. [Mais dans son souci de documenter], Coelho Neto exagère le phénomène, en désignant comme dialectales plusieurs prononciations pourtant courantes dans le discours des personnes "éduquées". [...]. Par ailleurs, la dissociation du discours du narrateur de celui des personnages contribue à mettre en évidence le discours du personnage et à suggérer que le dialecte représenté est plus éloigné du portugais standard qu'il ne l'est réellement, renforçant ainsi le stéréotype courant dans les littératures régionalistes[13].

Traiter les variantes linguistiques comme un élément esthétique n'est ainsi pas simple : l'"hospitalité langagière" consiste à faire apparaître une variété d'utilisations, d'interprétations et d'influences – et jamais, au grand jamais, un univers étriqué, figé ou fossilisé.

Le procédé chez Guimarães Rosa

C'est à quoi réussit Guimarães Rosa. Il parvient à harmoniser la parole dans la narration du personnage de Riobaldo. Loin de la pratique de Coelho Neto, il est conscient de la variation du discours de son personnage, il ne fantasme pas mais cherche le réel et utilise ce que les gens utilisent. Ainsi, s'il fait coexister *difícil* et *difícel*, c'est parce que les deux formes existent et représentent le Brésilien qui utilise l'une ou l'autre. Cependant, l'expédient est le "poisson vivant sur le gril"[14] :

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícel, peixe vivo no moquém : quem mói no asp'ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessossegos estou de range rede. E me inventei neste gosto de especular idéia. (ROSA, 2009, vol. 2, pág. 8)

Au début, je faisais et je me démenais, et penser je ne pensais pas, je n'avais pas le loisir. J'ai vécu à la dure de dure, poisson vivant sur le gril : qui s'esquinte à la dure ne se monte pas la tête. Mais, désormais, vu le temps qui me vient, et sans petits soucis, je farniente. Et je me suis inventé ce goût, de spéculer sur des idées. (ROSA, p. 25)

Cela ne l'empêche pas d'utiliser parfois le procédé pour typifier et dénoncer, comme le faisaient Coelho Neto et Bernardo Guimarães. On rencontre ainsi un cas de disqualification délibérée, les *catruman*[15]. Ward le remarque :

L'un [de ces *catruman*] se distingue par son discours : "Je donne à manger à ma... a... femm' et à trois... ois p'tiots, là, dans ma cabane..." (ROSA, p. 679). L'accumulation dans une seule phrase d'éléments qui s'écartent du portugais standard crée le contraste nécessaire pour mettre en valeur le discours du *catruman* [...] comme le

discours des autres personnages, y compris le narrateur, utilise certains des mêmes éléments, bien que de façon éparse, il est nécessaire d'exagérer leur représentation afin de créer le contraste linguistique, et donc social, entre les deux groupes représentés[16] (...).

Mais l'essentiel de son travail consiste à unir, comme dans un fleuve, les multiples courants qui coexistent sans s'écraser. Un discours général ne serait guère satisfaisant ici, il faut en donner des exemples concrets. Nous avons choisi de le faire dans les notes à notre tentative de traduction "métaplasmique" d'Homère que l'on trouvera en annexe à la fin de cet article. On retrouve en effet chez Rosa les principaux outils langagiers qui nous ont frappée chez Homère. C'est parfois même le texte de Rosa qui nous a rendue sensible au procédé et à sa puissance chez Homère.

Le procédé chez Homère

On trouve aussi ce procédé chez Homère, dans sa double utilisation : le chant qui met en scène Thersite est ainsi un exemple de disqualification par l'imitation du discours, alors que le combat d'Achille contre le fleuve Xanthe tire sa puissance de l'utilisation inverse, "accueillante", des métaplasmes.

Thersite est en effet caractérisé très négativement, et tous les procédés linguistiques, y compris ceux qui miment son discours, concourent à montrer son avilissement.

Son nom est "motivé" – il a un sens qui dit quelque chose sur le personnage : il signifie à la fois "audace", "courage", et "témérité", "imprudence" – *mais* tout ceci ironiquement. Ainsi, selon Chantraine :

Le nom de Thersite doit donc se prendre en bonne part, le sens qu'il implique étant quelque chose comme "l'audacieux, l'intrépide". Il n'a pas été créé pour désigner le héros homérique. Toutefois il apparaît qu'il lui convient à merveille. Thersite l'intrépide : oui, mais en paroles seulement, pour s'en prendre aux puissants. Il piaille sans mesure (*αμετροεπής εκολφα* B 212), il connaît des mots malséants pour s'attaquer aux rois, il couvre Agamemnon d'injures. Laid et quasi infirme, il reprend sur un ton presque vulgaire les accusations qu'Achille lançait au roi des rois dans le premier chant : "tes baraques sont pleines de bronze, tes baraques regorgent de femmes" (226) ; ... "ou bien encore un coup as-tu besoin d'or ? d'un or venu d'Ilion" (229) ; ..."ou bien encore d'une jeune captive pour goûter l'amour dans ses bras et la garder pour toi seul, loin de tous" (232-233) (CHANTRAINE, 1963, p. 22).

Selon Stuurman, qui suit Chantraine sur ce point, le personnage, qu'on nous montre informe, presque glabre, aux épaules tombantes et aux jambes arquées :

est dépeint comme un homme de basse position sociale, qui n'a pas de patronyme, pas de lieu d'origine. C'est, littéralement, un homme de rien ; le fait qu'il s'adresse à l'assemblée sans respecter le rituel du sceptre qui autorisait les participants à prendre la parole jette un doute sur la légitimité de son intervention. Stuurman[17].

Richard Martin, dans un texte de 1989, ajoute une particularité significative pour nous. En comparant le texte des discours de Nestor et de Thersite, il note que le discours de ce dernier est presque dépourvu de métrique par rapport à ceux des autres héros[18]. Selon Martin, si on le déclame à haute voix, le discours nous apparaît comme un texte qui manque de "correptio"[19] ; les crases, abondantes, "créent le même effet auditif : Thersite avale ses mots." (MARTIN, 1989, p. 112)[20]. Le discours de Thersite, si on le compare à celui de Nestor, est ainsi celui qui a le plus besoin de corrections métriques.

III. Essais de traduction "métaplasmique"

Note des éditeurs

L'article présente ensuite les procédés linguistiques utilisés par la Pr Barbosa pour rendre dans sa traduction portugaise les effets de métaplasmes de l'original

homérique – ce qu'elle appelle ses "fantaisies métaplasmiques".

Nous ne pouvons traduire directement ni en entier cette fin d'article. Cependant nos collègues se sont lancés à donner, sur une douzaine de vers, un équivalent de cette traduction portugaise. Nous remercions Mathilde Mougin et Luciano César Garcia Pinto pour ce travail impressionnant.

Nous présentons donc ici pour ces quelques extraits[21] :– le texte grec
– une traduction française classique – "lisse" pour reprendre l'expression de T. Virgínia Barbosa ;
– la traduction de Mathilde Mougin et Luciano César Garcia Pinto, accompagnée de notes qui décrivent le travail de T. Virgínia Barbosa sur ces vers ;
– pour référence : la traduction de T. Virgínia Barbosa pour ces mêmes extraits (mais nous renvoyons à la version en ligne dans la *Revista Épicas* pour l'ensemble de sa traduction) ;

En annexe après la conclusion, nous donnerons les notes philologiques au chant XXI par lesquelles T. Virgínia Barbosa explicite son travail et fait le lien avec l'écriture de Guimarães Rosa.

a. Thersite : *Iliade*, I, 224-232

Texte grec :

Ἀτρεΐδη τέο δὴ αὖτ' ἐπιμέμφεαι ἠδὲ χατίζεις ; πλεῖαί τοι χαλκοῦ κλισίαι, πολλαὶ δὲ γυναῖκες
εἰσὶν ἐνὶ κλισίῃς ἐξαίρετοι ἅς τοι Ἀχαιοὶ
πρωτίστῳ δίδομεν εὖτ ἂν πτολίεθρον ἕλωμεν.
ἦ ἔτι καὶ χρυσοῦ ἐπιδεύεαι , ὅν κέ τις οἴσει
Τρώων ἱπποδάμων ἐξ Ἰλίου υἱος ἄποινα,
ὅν κεν ἐγὼ δήσας ἀγάγω ἢ ἄλλος Ἀχαιῶν,

Traduction de Jean-Baptiste Dugas-Montbel (1815-1818) :

Atride, pourquoi te plaindre ? que te manque-t-il encore ? Tes tentes regorgent d'airain, et renferment plusieurs femmes superbes, que les Grecs s'empressèrent de t'offrir quand ils ravagèrent les villes ennemies. Faut-il encore qu'un Troyen t'apporte d'Ilion ses trésors pour racheter son fils, que moi seul ou quelque autre guerrier aurons amené prisonnier en ces lieux ? Te faut-il une nouvelle captive, que tu tiendras à l'écart pour la posséder seul ?[22]

Traduction "métaplasmique" de Mathilde Mougin et Luciano César Garcia Pinto :

Fi'd'Atrée, tu t'irrites[23] et manifestes une otre[24] fois ta désapprobation[25] ?Tu as tes tentes toutes pleines de cuivre, beaucoup de femmes triées sur le volet dans tes tentes, celles que les Achéens tout aussitôt donnâmes, ah, oui, dès que nous renversons les villages.
Hé, qui plus est[26], ce dont tu as besoin c'est d'or qu'un de ces troens[27]-dompte-poulain-là, pour un fi' d'Ilion, pour sa délivrance, un qu'moi, ou un des Achéens, ait attrapé et apporté, ou pour une femme-fille bonne pour se mélanger au lit, que, à part, tu retiens juste pour toi !

Traduction "métaplasmique" portugaise de Teresa Virgínia Barbosa :

Fil'd'Atreu, t'entouras e instas o'tra vez contra ?Tens tuas tendas lotadas de cobre, muitas donas
joeiradas dentro das tendas, as que os Aqueus de
primaríssimo demos, ah, sim, que vilas tombamos.
Hê, o mais ó, careces é d'ouro que um lá dos
troas-doma-potro, por um fil'd' Ílion, livrança desse,
um q'eu, ou um dos Aqueus, tivesse preado e trazido,
ou por uma dona-moça boa pra mistura na cama, que,

de apartado, reténs só pra ti mesmo !

b. Combat d'Achille contre le Xanthe : *Iliade*, XXI, 1-5

Dans l'ouverture du chant 21, la fabuleuse bataille d'Achille contre le fleuve Xanthe, les dialectes fonctionnent harmonieusement. Là nous voyons se créer un fleuve unique bien que multiple. Voici la traduction que nous proposons des cinq premiers vers de la poursuite du héros contre les Troyens, qui tentent, désespérément et sauvagement, de s'échapper par le cours du fleuve[28].

Texte grec[29] :

ἀλλ ’ ὅτε δὴ πόρον ***ἶξον ἐϋρρεῖος ποταμοῖο*** *Ξάνθου* ***δινήεντος*** *, ὃν ἀθάνατος* ***τέκετο*** *Ζεύς, ἔνθα* ***διατμήξας*** *τοὺς μὲν* ***πεδίονδὲ*** *δίωκε πρὸς πόλιν, ᾗ περ Ἀχαιοὶ ἀτυζόμενοι* ***φοβέοντο****ἅματι τῷ προτέρῳ, ὅτε* ***μαίνετο φαίδιμος*** *Ἕκτωρ·*

Traduction de Jean-Baptiste Dugas-Montbel (1815-1818) :

Lorsque les Troyens arrivent près du Xanthe rapide, ce fleuve au cours sinueux, qu'engendra l'immortel Jupiter, Achille, rompant leurs phalanges, les disperse dans cette plaine près de la ville où le jour précédent les Grecs s'enfuyaient éperdus, lorsque triomphait le valeureux Hector.[30]

Traduction "métaplasmique" de Mathilde Mougin et Luciano César Garcia Pinto :

Dès qu'ils avenirent[31] au bord du fleuve s'écourant[32], du Xanthe orbital que Zeus immortel jacula[33], là, scillés[34] en deux, il en chassa quelques-uns dans la plaine en direction du village, p'r où[35] quelques Achéens furieux filèrent le jour d'avant, quand s'emplit de folie Hector climax[36] !

Traduction "métaplasmique" portugaise de Teresa Barbosa :

Daí no que arrivaram o raso do rio'scorredoso, do Xanto orbital que Zeus imortal
jaculou, ali,
desmeiados, caçava uns planura afora rumo à
vila, pr'onde uns aqueus desvairados se visparam
dia antes, quando se malucou Heitor galarim !

IV. Notes philologiques au début du chant XXI

Note des éditeurs

Nous donnons ici au lecteur une traduction des notes philologiques de l'auteure, parce qu'on y voit sur pièce le rapprochement qu'elle invite à faire avec le travail de G. Rosa.]

1. ἶξον

Dans ce premier verset du chant, on met en évidence la forme ἶξον. Un aoriste archaïque (sigmatique et avec une voyelle thématique) de ἵκω. Un stratagème linguistique analogue, en portugais, serait d'utiliser, comme le font les enfants, "eu sabo" au lieu de "eu sei", "ele fezo" au lieu de "ele fez" ou "ela *bobia*" *au lieu de* "ela bobeia". Rosa fait une syncope dans le mot rugueux (asp'ro) et propose "fantasêia" pour "fantaisie". Chantraine discute de cette forme dans le §208 de *Morphologie* (1984). Serait-elle un mélange d'imparfait et de futur, un désir ancien ou une invention de l'épopée ? Pour simuler l'étrangeté homérique en traduction, nous utilisons un archaïsme portugais, "arribar", avec un métaplasme inventé qui renvoie à la forme française "*arriver*".

C'est la lecture de Guimarães Rosa qui nous a donné l'indice : "Trovoeira". Que le tonnerre a mal résonné. - "Tá nas tousse... - un de ces bineurs a parlé. Pauvres petits oiseaux de campagne, *sans assistance*" (Nous soulignons ; ROSA. *Campo Geral*, vol. 1,

2009, p. 288). Voir également : “Aí Zé Bebelo não discrepou pim de surpresa, parecia até que esperava mesmo aquele voto. – ‘De todo poder ? Todo o mundo lealda ?’ – ainda perguntou, ringindo seriedade. Confirmamos.” – “Alors Zé Bebelo n’a pas boudé sa surprise, on aurait même dit qu’il s’attendait vraiment à ce vote. - De tout pouvoir ? Todo o mundo *lealda* ? - a-t-il encore demandé, avec un sérieux sonnant. Nous confirmons. ” (Nous soulignons ; ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 60).

2. ἐϋρρεῖος

Outre ce métaplasme, il en existe un autre, dans le même verset : la forme ἐυῤῥεῖος est une contraction épique particulière de ἐυρρε-έ-ος (Le Grenier préfère εὐρρεοῦς). Cela signifie “bien rempli de chaînes”. De même, pour marquer l’étrangeté épique, nous optons pour une forme inspirée d’un adjectif inhabituel du dictionnaire, “corredoso”, au lieu de “plein de courants” ou “beaux courants”.

Il est intéressant de vérifier à nouveau l’utilisation d’une ressource similaire dans Rosa, avec l’utilisation d’un suffixe inhabituel : “Dito começava a dormir de repente, era a mesma coisa que Tomezinho. Miguilim n’aimait pas mettre ses yeux dans le noir. Il ne voulait pas s’allonger sur le dos, car une femme hantée vient s’asseoir sur son ventre. Si les pieds étaient laissés en dehors de la couverture, une main *froide et* pleine d’âme venait prendre le pied.” (Nous soulignons ;. ROSA. *Campo Geral*, vol. 1, 2009, p. 288) ;

De même : “Il a rougi les yeux ? Mais avec le cirrus et le *glassy*. Le cœur m’a serré de près.” (Nous soulignons ; ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 53). L’auteur évite oco les formes habituelles plus prévisibles, comme “friorenta”, “frienta”, “friolenta” et “frígida”, pour adopter une forme qui fait converger avec le terme “furiosa”. Le terme “vidrento”, régulièrement dictionné, ne désigne pas seulement le “verre”, ce qui aurait pu être obtenu par les adjectifs “vitreux”, “vidrado”, “vidrino” et “vidroso”, mais il signifie "délicat, susceptible, cassant, agastadiço, melindroso”, avec le précieux avantage supplémentaire d’être un métaplasme pour VI DENTRO.

3. ποταμοῖο

Un autre métaplasme fréquent chez Homère est la forme ποταμοῖο, génitif épique à la place de la forme ποταμοῦ. Il nous est venu à l’esprit de marquer dans la traduction l’indice de l’épopée : associer le mot “fleuve” et son adjectif en inventant une prothèse “es” pour correntoso. “rio’scorrendoso” = “la rivière coule/ correntoso”.

4. δινήεντος

Pour retrouver la grandeur épique, nous avons choisi de solenniser l’adjectif δινήεντος, " plein de tourbillons ", et de le traduire par le lexique “orbital”, qui renvoie à l’orbite des étoiles et suggère l’accumulation et la magnitude ou encore la parenté avec les dieux/astres, étant donné que Xanto est un dieu-fleuve.

Chez Rosa, on trouve “al” comme suffixe d’accumulation, d’ailleurs d’usage courant dans la langue : “Vez, deram até tiros : mais rien n’était pas, seulement un boeuf loango, avec beaucoup de faim et peu de sommeil, qui venait seul paître et donnait le visage long, là hors des heures, dans la bonne *haie.*” (nous soulignons. ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 161)

Voir aussi : “Ainsi, avec João Goanhá comme chef, nous sommes sortis, environ cinquante d’entre nous, pour attraper une troupe de cargaisons de bebelos, qui sont venus à l’insouciance, la nuit, dans Bento-Pedro - un endroit dans un bras de marais, *rizière*.” (Nous soulignons ; ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 156) ou : “Nous nous sommes assis, finalement, dans un endroit plus proéminent, avec des pierres, entouré de *bamburral* rugueux”. (Nous soulignons ; ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 71)

5. τέκετο

C’est un aoriste passif avec aphérèse de l’augmentation. La voix passive est plus fréquente par rapport au père, la voix active par rapport à la mère (cf. SIDGWICK, 1880, p. 39). Dans la traduction, nous utilisons un verbe associé à la force masculine

de fécondation, “éjaculer”, avec l’aphérèse de “et”.

Comme exemple de Rosa : “Disparo que eu dava, era catando mover alheio, dont l’insouciance, as malandro malandreia. Et cent cinquante brasses, c’était l’eito, ma *jaculation*”. (Nous soulignons ; ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 139)

6. διατμήξας

Forme dérivée de la racine τεμ-/τμε avec un suffixe guttural présent (γ) τμηγ- (la formation de l’attique est τέμνω). Nous utilisons l’archaïsme “desmear” et ajoutons à l’intérieur du mot un “i” (épenthèse).

De la même façon, avec une parenthèse ép, Rosa utilise le verbe “malandrar” comme “*malandreiar*” : “Disparo que eu dava, era catando mover alheio, cujo caruidido, como malandro *malandreia*.” (Nous soulignons ; ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 139)

7. πεδίονδε

Paragoge du suffixe épique -δε pour exprimer le mouvement. Notre choix s’est porté sur l’utilisation de l’adverbe “au-delà”.

8. φοβέοντο

C’est l’imparfait moyen avec aphérèse de l’augmentation et de l’élargissement de la contraction attique de l’ἐ-φοβοῦντο. La traduction par le verbe “s’abstenir”, “se garder, prendre garde”, avec aphérèse du “a”et métaplasme du “b” par le “v”, visait à produire un effet similaire à celui utilisé en grec. Le verbe semblait également approprié parce qu’il est pronominal et permet, par analogie, d’obtenir un sens de la voix moyenne.

Chez Rosa, on trouve un effet du même type dans “Manuelzão, a gente não puderam virirem antes, este seo Vevelho da testemunha : um boiadão que chega e esbarrara, pra *atravessar o rio,* três mil e seisentas cabeças, boiadama dismensa, cortada em doze golpes, três mil e seisentas reses, pra jogar n’água, na barra do Abaeté”. (Nous soulignons ; ROSA. *Uma estória de amor*, vol. 1, 2009, p. 371)

De même : “- Il y a un grand troupeau là-bas. Et le rassemblement du bétail y est difficile… - En étant ‘*brabeza*’, ça n’en vaut pas la peine. Ce que je peux payer est moins. Mais la veuve d’Antônio Mendes n’a-t-elle pas des bœufs ? ” (Nous soulignons ; ROSA. *Uma estória de amor*, vol. 1, 2009, p. 406)

9. μαίνετο

Verbe important, il a une racine commune avec le mot d’ouverture du poème, μῆνις. μαίνετο est un aoriste de la voix moyenne avec aphérèse d’augmentation. Nous avons opté pour le pronominal “amalucar-se” (qui simule une voix moyenne) auquel nous avons imposé une aphérèse : “malucar-se”.

Le génie de Guimarães Rosa a concilié l’épenthèse du verbe et l’expression idiomatique “a attrapé le” dans : “Ali esse Treciziano era fraco de paciências ; ou será que estivesse curtindo mais sede do que os outros - segundo esse tremor das ventas - e pegou a *malucar* ?” (Nous soulignons ; ROSA. *GSV*, vol. 2, 2009, p. 332)

10. φαίδιμος

Adjectif qui, selon Liddell-Scott, chez les tragiques, n’est appliqué que dans les phrases épiques. Nous avons recours à un archaïsme pour le traduire, “galarim ” = à l’apogée.

Conclusion

Nous espérons qu’avec la présentation des possibilités de traduction à travers ces *fantaisies métaplasmatiques*, le lecteur trouvera raisonnable d’affirmer qu’“un coq seul ne tisse pas un matin37”, ou, mieux, qu’une seule forme de discours n’est pas l’expression d’une nation. Nous affirmons que Guimarães Rosa comme Homère – si

nous pouvons assumer son individualité, ce que nous avons fait, à des fins de référence pratique – ont composé leurs œuvres dans une langue artificielle, sophistiquée, écrite et peut-être jamais parlée, mimée comme orale avec une plénitude de variantes linguistiques. Une langue rythmée *et encyclopédique*, avec toute la puissance lexicale et syntaxique d'un peuple mêlé. Dans ce contexte, utiliser les *fantaisies métaplasmatiques* pour traduire Homère, c'est reconnaître un précieux procédé pratiqué par l'écrivain de Minas Gerais, qui nous a servi de modèle pour la traduction. Il vaut la peine de rappeler ce que Monro affirme, à propos du rhapsode :

Cette multiplicité de formes grammaticales ne peut s'expliquer que par la considération que la langue de la poésie épique était plus qu'un dialecte : c'était un style hautement cultivé et, par conséquent, d'une certaine manière, un style conventionnel, dans lequel les formes les plus anciennes étaient conservées par la force de la tradition poétique.38

Pratiquant le même style, Rosa, en imitant le barde, nous a appris à lire, écouter et traduire Homère du grec en portugais.

---

1 Article paru sous le titre "Uma nação se faz com literatura" par Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, dans : *Revista Épicas*, Année 4, n° 7, Juin 2020, p. 1-16. ISSN 2527-080-X 4, http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v4 (article : http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.3753).

2 Selon Luiz Costa Lima, Oto Marquard (1989) est à l'origine de l'expression "territoire esthétique" lorsque, traitant des changements survenus à la Renaissance, il évoque l'émigration des "bonnes œuvres" du domaine religieux vers le domaine profane. Marquard affirme qu'en raison de la Réforme, "les bonnes œuvres ont dû émigrer du territoire religieux vers le territoire esthétique nouvellement créé, afin qu'elles puissent conserver leur pertinence sotériologique. (Marquard apud Costa Lima, 2008, p. 208). En utilisant cette expression, nous suggérons que la littérature a le pouvoir de créer des "territoires esthétiques" nationaux qui, réunis par le système littéraire, *forgent* (façonnent, fabriquent et inventent) l'identité d'un pays.

3 [N.d.É. L'auteure fait allusion ici aux deux auteurs du tournant des XIX-XXe siècles. Elle développe ce point infra]

4 Il s'agit d'une pratique de traduction que nous développons et théorisons qui consiste à traduire Homère en tenant compte des variations linguistiques proposées dans son texte. Le terme "fantaisie" est utilisé parce que nous faisons des conjectures analogiques dans la traduction. *Fantaisie* est un terme issu de la musique et *métaplasmatique* est un adjectif dérivé du terme métaplasme, synonyme ici de variation linguistique et de changements dans la structure du vocabulaire. À propos de la fantasia, dans le Grove Dictionary (traduction de E. F. Alves), on peut lire : "Pièce instrumentale dans laquelle l'imagination du compositeur prend le pas sur les styles et les formes conventionnels. (...) Les compositeurs du XXe siècle ont également utilisé le terme pour des pièces instrumentales étendues (...) et pour des variations (...)". (Grove, 1994, p. 311) ; Mário de Andrade n'enregistre pas le terme "fantasia" dans son Dicionário Musical Brasileiro, il préfère parler de "variation", qui "consiste à répéter une mélodie donnée, en changeant, à chaque répétition, un ou plusieurs éléments constitutifs de celle-ci, de sorte que présentant une physionomie nouvelle, elle reste toujours reconnaissable dans sa personnalité. Ce n'est même qu'au XVIIIe siècle que la variation se présente fermement fixée dans ce principe de changement de physionomie et de conservation de la personnalité. En général, les musiciens des siècles précédents se limitaient à la variation, enrichissant la mélodie avec des embellissements, au lieu de modifier la forme d'un de ses éléments (rythme, tonalité, harmonisation, arabesque)". (Andrade, 1999, p. 550).

5 Nous entendons ici le rythme au sens d'Henri Meschonnic.

6 Historien du cinquième siècle avant J.-C., Hérodote témoigne de la conscience de cette réalité du langage chez les Grecs. À ce sujet, voir Maria de Fátima Sousa e Silva (2009, p. 62) : "Hérodote reconnaît dans la langue un facteur politique déterminant [...] La période classique accentue également les différences dialectales qui caractérisent le particularisme linguistique de certaines communautés. En définissant le monde ionien comme un échiquier ethnique, politique et religieux, Hérodote distingue la langue comme un puissant facteur d'établissement des différences. Il met [...] en évidence quatre variantes dialectales en Ionie [...] en faisant des regroupements ou des types [...], qui se fondent sur un critère géographique : Miletus, Miunte et Priène, tous situés en Cary, 'parlent de la même manière', c'est-à-dire 'utilisent le même dialecte' [...] ; enfin, les îles de Samos et Chios, et l'Erythrée, sur le continent, se répartissent comme suit : Chios et Érythrée, situées en face l'une de l'autre, parlent le même dialecte [...], et Samos 'un qui lui est propre' [...]".

7 "The most striking characteristic, and the main difficulty, of the Epic dialect is the variety of forms which it employs, a variety greater than we can suppose possible in any single spoken language." (MONRO, 1828, p. 52)

8 "The language of the poems, as has been remarked, is an artificial amalgam of words, constructions and dialect-forms from different regions and different stages in the development of Greek from the late Bronze Age until around 700 B.C." (KIRK,1985, p. 5)

9 "Die Aufgabe des Übersetzers", Benjamin, Walter, Préface à *Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*, édition bilingue français-allemand, Heidelberg, Verlag von Richard Weißbach, 1923.

10 Pour exemples : καρδίη (**Iliade** 14, 152) et κραδίη10 (**Iliade**, 3, 61), ἐθέλω (**Iliade** 18, 262) et θέλω11 (**Iliade** 1, 554) pour le grec et “ínterim” et “intrim” (ROSA, 2009, vol. 2, p. 42) 12, “choupã” et “choupana” (ROSA, 2009, vol. 2, p. 42) pour le brésilien.

11 Em que língua falam as escravas ? Nota-se que não aparecem representados os diferentes níveis sociolinguísticos que estariam presentes na situação real. O narrador e as escravas falam a mesma variedade do português. Apesar de, com outros autores românticos, incorporar alguma sugestão de oralidade (...) Bernardo Guimarães apresenta em *A escrava Isaura*, uma visão utópica e altamente idealizada do cenário e personagens. Os escravos falam um português culto-literário, indicando, talvez, a atitude do autor, o chamado “the new country syndrome ou uma forma de compensação pela pobreza material e o atraso cultural do país” (WARD, 1984, p. 25).

12 [N.d.É. Le terme a ici presque le sens de “pittoresque”]

13 Embora esta passagem reproduza também a voz do narrador e de escravos no interior do Brasil, os escravos de Coelho Neto falam numa língua “realista-naturalista” com a representação literal do discurso que se desvia da norma e é considerado “inferior”. Há reprodução de formas populares antigas como ansim, interjeições como uai, representações ortográficas de variações fonética, reduções de tipo guënta por aguenta, transposições (drumi por dormir), elipse do artigo (“Dia não chega”), todas formas muito comuns na língua oral do interior, algumas representadas no discurso escrito pela primeira vez. Ora, na ansiedade de documentar ou de dar autenticidade linguística, Coelho Neto exagera o fenômeno, assinalando como dialetais várias pronúncias comuns na fala de pessoas “educadas”. (...) Nota-se também que se a fala da escrava é quase incompreensível, a língua do narrador, cheia de palavras difíceis, tão característica da prosa de Coelho Neto, não pode ser mais facilmente compreendida. A dissociação da fala do narrador da fala dos personagens contribui para realçar a fala do personagem e sugerir que o dialeto representado se distancia mais do português padrão do que realmente o é, reforçando assim o estereótipo comum nas literaturas regionalistas. (WARD, 1984, p. 26)

14 [Dans l’original :] “peixe vivo no moquém : quem mói no asp’ro, não fantasêia.’ / Grelha de varas para assar ou secar carne ou peixe. // Bras., do tupi.” “L’expression *peixe vivo no moquém* signifie de façon figurée les “problèmes, dfficultés, tribulations”, MARTINS, 2001, p. 339.

15 [N.d.É. Régionalisme, qui désigne des gens venant de la campagne, simples, timides, peu ou pas éduqués, avec des attitudes grossières (altération de *quadrúmano*). Synonyme de *caipira*].

16 “Um deles sobressai pela fala : “Dou de comer à mea mul’é e trêis fi’ó, em debaixo de meu sapé. (...)” O acúmulo em uma sentença de elementos que se desviam do português padrão cria o contraste necessário para destacar o discurso catrumano (...). (...) Como o discurso dos demais personagens, inclusive do narrador, utiliza alguns dos mesmos elementos, se bem que de forma mais esparsa, faz-se necessário exagerar sua representação para criar o contraste linguístico e daí social, entre os dois grupos representados.” (WARD, 1984, pág. 31).

17 “He is portrayed as a man of low social standing. He has no patronym and no place of origin. Thersites is, literally, the man from nowhere ; The fact that he addresses the assembly without holding the ritual speaker’s scepter casts doubt on the legitimacy of his intervention.”

18 “Thersites is quite literally ‘without meter’ in his performance, markedly more so than the average hero.”

19 *Correption* (HALPORN, OSTWALD, ROSENMEYER, 1963, pág. 12) : “In epic hexameters, hiatus between words is more common than in other meters. Where hiatus occurs, a long final vowel or diphthong is often shortened metrically. This is called epic *correption*.” In epic, elegy, and some lyric a final long vowel or diphthong is usually shortened when the next word begins with a vowel (again, unless there is period-end). For exemple : ἄνδρα μοῖ ἔννεπε Μοῦσα. (WEST, 1987, p. 14)

20 “If performed aloud, the speech strikes us as containing massive correption[...]. In addition, synizesis (the combining of normally separate vowel sounds to produce one) produces the same auditory effect : Thersites slurs his words.”

21 Cette partie n’a d’autre ambition que de donner à voir – de façon forcément bien fruste – la tentative si originale de T. V. Barbosa. Pour les autres extraits (en portugais), comme pour l’original des remarques, nous renvoyons à l’article disponible en pdf sur https://www.revistaepicas.com/edicoes-anteriores, volume 4 http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v7.3753.

22 Traduction de Jean-Baptiste Dugas-Montbel (1815-1818), *Iliade*, II, v. 224-232,

23 T. Barbosa utilise ici un régionalisme, *entourar*.

24 Dans le texte de T. Barbosa, *outra*, “autre”, est orthographié *o’tra*.

25 Le verbe du texte source, χατίζω, signifie “désirer vivement”. La locution verbale de T. Barbosa, *instar contra*, signifie “manifester sa désapprobation” mais le sens premier du verbe *instar* est “demander vivement”.

26 Nous traduisons ici l’expression “o mais ó” qui semble être un hapax.

27 Troens = Troyens. T. Barbosa emploie *troas* à la place de *Troianos*.

28 En annexe, on trouvera les notes philologiques de T. Virgínia Barbosa justifiant sa traduction de ce passage et s’appuyant sur l’écriture de Guimarães Rosa.

29 Les termes en gras sont ceux qui font l’objet des notes philologiques en annexe.

30 http://iliadeodyssee.texte.free.fr/aatexte/dugasmontbel/iliaddugjuxt/iliaddugjuxt21/iliadjuxt21.htm

31 Avenirent : néologisme fondé sur l’ancien français “avenue”, “action d’arriver”. Il traduit l’emploi de l’archaïsme *arribar*. Nous perdons en revanche le gallicisme par métaplasme de T. Barbosa : *arrivaram*.

32 S’écourant : formé de “s’écoulant” et “courant”, pour traduire le néologisme *escorredoso* formé à partir du verbe *escorrer*, s’écouler.

33 Jacula : éjacula .

34 Scillés : sciés.

35 P’r où : par où.

36 Le nom *galarim*, “climax”, est employé comme épithète homérique d’Hector.

37 Vers de João Cabral de Melo Neto (2008, pág. 319) em “Tecendo a manhã”.

38 This multiplicity of grammatical forms can only be explained by the consideration that the language

of Epic poetry was more than a dialect : it was a highly cultivated and consequently in some degree a conventional style, in which older forms were preserved by the force of poetical tradition." (MONRO, 1828, p. 53)

Pour citer ce document

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, «Une nation se fait avec de la littérature», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2020_article_361-une-nation-se-fait-avec-de-la-litterature.html

Quelques mots à propos de : Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa est Professeure à l'Université Fédérale de Minas Gerais, UFMG. Docteure de l'Universidade Estadual Paulista, Unesp/Araraquara, Brésil, elle est chercheuse au Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig). Parmi ses publications récentes : *Feita no Brasil : a sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim catrumano*. Belo Horizonte : Relicário, 2018 ; en collaboration avec SILVA, M. F. S. ; OLIVEIRA, F. de. *Violência e transgressão : uma trajetória da Humanidade.* Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014 et une version pour la jeunesse, en BD, de l'*Iliade* et *Odyssée*.

Canto general et *South America Mi Hija* : regard sur “Alturas de Macchu Picchu”

Gisela Reis de Gois et Éverton de Jesus Santos

Résumé

“Alturas de Macchu Picchu”, deuxième chant du poème *Canto General* (1950) de Pablo Neruda, est le plus connu de cette épopée. L’écrivain Sharon Doubiago, dans *South America Mi Hija* (1992), établit avec ce chant un dialogue intertextuel, et l’objectif de notre étude est de cerner les résonances – affinités et différences – que ce dialogue procure. Les notions de ruine et de justice poétique sont centrales dans les deux textes, qui abordent l’histoire et l’identité des peuples latino-américains depuis le point de vue des vaincus. Doubiago réagit à l’absence des femmes dans *Canto General*, et en fait le centre de son propre texte, tout utilisant comme lui un regard vers le passé pour comprendre le présent. Pour cela, on s’appuiera ici sur la bibliographie, en particulier sur La Vega (1604), Steel (1967), Alegría (1981), Kirk (1993), Santí (2011), ainsi que sur la présentation et l’analyse d’extraits des deux poèmes.

Abstract

Canto general et *South America Mi Hija* : a look at “Alturas de Macchu Picchu”

“Alturas de Macchu Picchu”, second book from the poem by Pablo Neruda *Canto General* (1950), is, according to critics, the best known of the epic. The writer Sharon Doubiago, in *South America Mi Hija* (1992), makes with such book an intertextual dialogue from which stand out similarities and differences, that is why the purpose of this study is to investigate some of the resonances that this dialogue provides. For this purpose, bibliographic research was made based on authors such as La Vega (1604), Steel (1967), Alegría (1981), Kirk (1993), Santí (2011), among others, and the presentation and analysis of excerpts from *corpora* poems, the dialogue between them will be shown in this article. It is evident that the notions of ruin and poetic justice are contrasted by the way in which writers somehow redeem narratives that are components of the history of the defeated, placing them as a component of the identity of the Latin American peoples, resulting in a voicing strategy (be it from the collective, be it individual characters – mostly female, in Doubiago) that start from a look at the past with a view to understanding the present.

Texte intégral

Ce texte est la traduction d’un article de la *Revista Épicas*, revue du Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP, Brésil), associé de longue date du Projet Épopée (voir ici-même les présentations par sa directrice, Christina Ramalha, dans *Le Recueil ouvert* [En ligne], volumes 2018 et 2019).

Traduction du brésilien, finalisée et annotée à partir d’une base DeepL par Aude Plagnard, maîtresse de conférence à l’Université Paul-Valéry Montpe par Delphine Rumeau, Université Toulouse II Jean-Jaurès, LLA CREATIS.

Introduction[1]

Le fil conducteur de cette étude sera ainsi que *Canto General*, de Pablo Neruda (1950) – et plus précisément son chant II, “Alturas de Macchu Picchu” – et *South America Mi Hija* de Sharon Doubiago (1992), présentent des visions de l’histoire et de la communauté latino-américaine qui mettent au premier plan l’idée de ruines et le désir de justice[2].

Nous étudierons quelques résonances significatives du dialogue intertextuel[3] entre “Alturas de Macchu Picchu” et le texte de Doubiago (1992). Nous partirons pour cela de considérations générales sur les “Alturas de Macchu Picchu”, afin d’identifier sa signification et son importance dans *Canto General*, avant de commenter les passages correspondant de *South America Mi Hija* dans la deuxième partie. Il s’agit ici de souligner les affinités et les distances entre les textes, pour montrer en quoi *South America Mi Hija* renouvelle la poésie épique.

I. “Alturas de Macchu Picchu” : une Amérique en ruines

Enrico Santí, l’éditeur scientifique de *Canto General* en portugais[4], explique que le poème a d’abord paru dans la *Revista Nacional de Cultura* de Caracas en août 1946. Il a été publié par fragments tout au long des années 40 et la version intégrale n’a été publiée au Mexique que dans la décennie suivante. “Alturas de Macchu Picchu” est alors devenu le deuxième chant du *Canto General* — comme ce sera le cas dans toutes les éditions subséquentes. Son thème est l’histoire de l’Amérique latine, mais du point de vue des vaincus et non de la soi-disant histoire officielle.

Santí insiste sur le fait que “Alturas de Macchu Picchu” est “l’un des poèmes les plus anthologisés, traduits et commentés de Pablo Neruda, un classique de la littérature hispano-américaine et de la poésie universelle” (2011, p. 137). L’impulsion à l’écriture a été donnée par un voyage qu’il a effectué dans la cité pré-colombienne de Machu Picchu, au Pérou, le 22 octobre 1943[5]. L’écriture du poème a eu lieu deux ans plus tard, au Chili, entre août et octobre 1945.

Santí attire l’attention sur le fait que Neruda est intervenu littérairement dans le nom de la citadelle en insérant un deuxième *c* dans “Machu”, (“*Macchu*”), ce qui, selon lui, “améliore ” l’orthographe traditionnelle en “créant une symétrie typographique entre les deux éléments”, qui reflète également la structure du poème : “ses douze lettres correspondent aux douze chants du poème, et ceux-ci, à leur tour, aux douze heures du jour ou aux douze mois de l’année ”[6]. Par-là, “Macchu Picchu” devient un lieu emblématique de l’Amérique, le symbole de la destruction et des ruines que les envahisseurs étrangers européens, à partir du XVIe siècle, ont infligé aux peuples et aux villes de cette partie du globe.

Dans sa présentation du chant, Cedomil Goic (1971), pour sa part, dit que “Alturas” a la forme d’une élégie héroïque ou d’une élégie politique, l’élégie étant un genre poétique caractérisé par le ton de la lamentation et de la mélancolie. Le moi/narrateur lyrique est ici confronté aux ruines d’une communauté morte et à ses traces, composant ainsi la situation lyrique de méditation sur la mort, de lamentation et de consolation, typiques de l’élégie. Il montre par ailleurs que le catalogue de personnages qui apparaît dans le chant est constitué de simples noms de travailleurs presque anonymes ou de leurs humbles métiers, qui sont cités comme des héros et qui donnent ainsi de la dignité aux humiliés et aux offensés sauvés et préservés par la mémoire.

Dans ses mémoires[7], le poète chilien raconte en effet l’épisode de sa visite, en 1943, des ruines de la citadelle “creusée et rongée” par le passage des siècles et la vision qu’il eut des vieilles constructions de pierre entourées par la verdure des Andes, montrant qu’il se sentait :

> infinitamente pequeño en el centro de aquel ombligo de piedra ; ombligo de un mundo deshabitado, orgulloso y eminente, al que de algún modo yo pertenecía. Sentí que mis propias manos habían trabajado allí en alguna etapa lejana, cavando surcos, alisando peñascos (2008, p. 204).

> infiniment petit au centre de ce nombril de pierre ; nombril d’un monde inhabité, orgueilleux et éminent, auquel, d’une certaine façon, j’appartenais. Je compris que mes propres mains avaient travaillé ici dans un temps lointain ; elles avaient creusé des sillons, poli des rochers.

Le sentiment d’appartenir à quelque chose de plus grand, comme une transnationalité, s’empare du poète et au lieu d’écrire, comme il le faisait, uniquement sur le Chili, il commence à écrire sur l’Amérique :

> Me sentí chileno, peruano, americano. Había encontrado en aquellas alturas difíciles, entre aquellas ruinas gloriosas y dispersas, una profesión de fe para la continuación de mi canto. (NERUDA, 2008, p. 205)

> Je me sentais chilien, péruvien, américain. J’avais trouvé dans ces hauteurs difficiles,

parmi ces ruines glorieuses et éparpillées, une profession de foi pour la continuation de mon chant.[8]

Ainsi, l'instance d'énonciation – l'aède/narrateur – imprégnée de sa mission et transformée par l'aventure, est-elle prête à parler au nom du collectif, du peuple américain, et particulièrement de ceux qui sont morts et/ou en marge. Ils sont ici érigés en héros, et figurent au centre du récit. Et Machu Picchu, le lieu qui a été le paradigme pour la rédaction de l'œuvre et où s'est produite la conversion du poète, est décrit dans des vers comme ceux-ci :

Alta ciudad de piedras escalares,
por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras.
En ti, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espinas.

Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.
Pala perdida en la primera arena.
Ésta fue la morada, éste es el sitio :
aquí los anchos granos del maíz ascendieron
y bajaron de nuevo como granizo rojo.[9]

Haute cité de la pierre scalaire,
demeure de celui que la terre
n'a point caché sous les tuniques endormies.
Et toi, comme deux lignes parallèles,
le berceau de l'éclair et le berceau de l'homme
se balançaient dans un vent d'épines.

Mère de pierre, écume des condors.

Haut récif de l'aurore humaine.
Pelle abandonnée dans le premier sable.
Ce fut la demeure, il reste ici l'endroit :
ici les larges grains du maïs s'élevèrent
avant de redescendre comme une grêle rouge.[10]

En soulignant sa constitution de pierre ("ville de pierres grimpantes" et "Mère de pierre "), mais aussi son altitude ("Ville haute" et "Haut récif "), le poète fait référence au principal matériau dans lequel la ville a été construite, au fait qu'elle a été bâtie à une altitude d'environ 2 500 mètres, sur une montagne de la vallée de l'Urubamba, et forgée comme la demeure du terrestre et le berceau de la foudre et de l'homme.

On l'appelle aussi le "pays perdu" en raison de la conquête espagnole, qui a décimé la civilisation inca : en même temps que la montée des grains, est soulignée la chute du "granit rouge", comme si les grains étaient tachés de sang. Dans cette optique, par l'exposition de Machu Picchu et par son importance tant pour la rédaction du *Canto General* que pour l'économie de l'œuvre – puisqu'entre les chants I et II il y a une distance temporelle de quatre siècles et demi d'histoire latino-américaine –, la cité précolombienne se distingue, géographiquement, comme ce lieu le plus élevé d'où toute l'Amérique est devenue significative pour Neruda, dans un moment de révélation. Ces hauteurs sont le centre géographique de l'épopée, elles représentent métonymiquement le continent, ainsi que le "paradis perdu" : la "lámpara en la tierra" ("la lampe sur la terre"), pour reprendre le titre du chant I.

Santí le développe :

À son tour, la section II (Les *hauteurs du Macchu Picchu*) est un poème de conversion qui se veut solidaire de la réalité américaine dans le présent historique. Le fait que nous ne soyons plus à l'époque de la section précédente est évident : la présence de

ruines implique un laps de temps au cours duquel leur construction a été faite et leur décomposition s'est produite. C'est elle qui révèle que du temps s'est écoulé entre la première section et la seconde. Entre l'un et l'autre, il y a une ellipse dramatique : on ne nous montre pas ce qui s'est passé entre la construction des civilisations indigènes avec laquelle la section I se termine et les ruines que nous rencontrons dans la section II. [...] Que s'est-il passé entre la Genèse de la section I et les ruines de la section II ? Quelle histoire doit être "racontée" ? Ce qui s'est passé est ce que les sections III à VII vont raconter, ou reconstituer : découverte, conquête, violence, asservissement, rébellion, trahison, dictature, révolution, réflexion et découverte de la patrie, c'est-à-dire tous les événements qui se déroulent pendant près de cinq siècles entre 1943 (date explicite du premier poème des *Conquistadores* [le chant III]) et 1949 (celle de l'"Epilogue" du *Sable trahi* [chant V]) et qui, condensés et télescopés, avaient été éclipsés dans l'ellipse entre les sections I et II[11].

Dans ce contexte, la chute ou la ruine annoncée dans le chant II est la clé de voûte de ce que le moi/narrateur lyrique explore en regardant en arrière, en montrant comment, dans le présent de l'énonciation, il est nécessaire de faire justice poétique et reconstruction historique. Ce désir est exprimé à la fin du poème :

Sube a nacer conmigo, hermano.
Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.
[...]
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
[...]

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca
Hablad por mis palabras y mi sangre.[12]

Monte naître avec moi, mon frère.
Donne-moi la main, depuis cette profonde
zone de ta douleur disséminée.
Tu ne reviendras pas du fond des roches.
Tu ne reviendras pas du temps enfoui sous terre.
Non, ta voix durcie ne reviendra pas.
Ne reviendront pas tes yeux perforés.
[...]
Je viens parler par votre bouche morte.
[...]
Donnez-moi le silence, l'eau, l'espoir.
Donnez-moi le combat, le fer et les volcans.
Collez vos corps à moi ainsi que des aimants.
Accourrez à ma bouche et à mes veines.
Parlez avec mes mots, parlez avec mon sang.[13]

En s'adressant aux morts, en leur proposant de parler par sa bouche, le moi lyrique/narrateur du poème se fait le porte-parole et le témoin des douleurs vécues. Il s'agit donc d'une invocation non traditionnelle, puisque, classiquement, les aèdes s'adressent aux muses, à qui ils demandent l'inspiration. Dans le cas présent, ce qui est demandé, c'est que la parole d'une collectivité passée, morte, réduite au silence par le temps et les hontes, résonne hautement – pour que soit obtenue la possibilité d'un changement, d'une justice, ou du moins la restitution d'un lieu pour la parole, pour le dire et l'agir.

Par conséquent, cette invocation est une manière d'annoncer que, dans la suite du poème, entre les chants III et VII, seront racontées les histoires de la douleur latino-américaine, avec les événements et les situations les plus variés. Les ruines qui en témoignent sont donc le point d'appui de ce récit : elles symbolisent les restes de ce qui a été construit par les hommes en Amérique. Il s'agit d'une réécriture des quatre siècles et demi d'histoire du continent américain – entre le moment auquel le chant I fait référence (essentiellement en l'an 1400) et les années 1940, lorsque les poèmes du *Canto General* sont écrits.

En disant "Parle pour mes mots et mon sang", l'instance d'énonciation, qui dit aussi "Je viens parler pour ta bouche morte", se mêle à ceux à qui il fait appel – aux ancêtres qui vivaient là, mais pas seulement : par extension, ceux auxquels se réfèrent les vers précédents sont l'ensemble de la masse latino-américaine, le peuple, celui qui a traversé les martyres, qui est resté au "fond des roches", dans le "temps enfoui sous terre" ; celui qui a eu "la voix durcie" et "les yeux perforés". La voix, se constitue comme unité non pas au sens d'"un", mais au sens d'"union", de "jonction", de "congrégation", parce que c'est seulement de cette façon, dans la multiplicité, dans cette "pluralité en un seul", qu'existe la possibilité d'être plus entendu.

Goic (1971) souligne que les sujets dont nous parlons dans ce chant sont sauvés de l'oubli, couverts de gloire ; leur nom ou leur condition sont là pour l'éternité et rendus poétiquement dignes. À son tour, la voix qui raconte/chante, dans l'identification visionnaire avec les morts, aspire à être l'intermédiaire de la voix authentique de l'original, parfois inaudible, la voix qui relie à ceux qui sont sous terre pour que les "silences silencieux", comme l'écrit le critique, soient inscrits dans l'histoire.

Fernando Alegría, lui, écrit que "Alturas de Macchu Picchu" :

est le poème qui marque la conjonction des éléments idéologiques à partir desquels il sera possible de démêler le sens du *Canto General*.[14]

C'est-à-dire : que ce chant est central par sa charge symbolique et idéologique, puisqu'il établit la position du poète/soi lyrique/narrateur face aux problèmes qu'il aborde, et qu'il opère un tournant historique où les vaincus deviennent vainqueurs, dans cette juste relecture de l'histoire latino-américaine.

Alegría résume ainsi son analyse du Canto II du *Canto General* :

Le personnage central se tient devant les ruines incas, submergé par l'émerveillement, sous le pressentiment d'une révélation qui le conduira à une synthèse historique d'une transcendance épique. Comme le héros romantique du XIXe siècle, devant la majesté du paysage, il s'arrête pour revoir les alternatives douloureuses de la persécution et de l'exil, l'angoisse, la solitude et la nostalgie de l'exclu. Cette attitude passive semble enveloppée d'un ton de tristesse métaphysique. Le thème des ruines le conduit à la prise de conscience de la mort dans la routine aliénée de l'homme. Nous mourons chaque jour, comme l'arbre perd ses feuilles d'automne. Mais ce n'est pas une telle confrontation avec la mort elle-même qui émeut profondément le personnage : c'est plutôt le destin de l'homme qui a habité ce monde de pierre et construit jour après jour la forteresse de sa propre mort. Voici, dit-on, un empire construit sur l'exploitation, la souffrance et la faim. Il invite, donc, l'esclave anonyme à sortir de sa tombe de granit et de s'incarner dans la voix et le sang du poète pour reprendre son destin de lutte.[15]

En somme, ce qui ressort de ce chant, c'est l'unité des êtres dans la souffrance, parce qu'ils ne sont seuls dans leur sacrifice pour la liberté. Ce qui est dénoncé, c'est le processus par lequel l'Amérique a été agressée, détruite et violée, laissée en ruines, les valeurs autochtones opposées aux valeurs occidentales, les envahisseurs vus comme des découvreurs. Mais par-delà la haine et la violence, un esprit de renouveau et de justice s'élève, digne d'une nouvelle époque et de nouveaux peuples qui s'engagent dans de nouvelles luttes, pour la liberté, pour l'identité, et

pour tant d'autres.

II. South America Mi Hija : des femmes latino-américaines sauvées de l'oubli

Nous pouvons maintenant aborder le dialogue intertextuel établi avec ce chant par Doubiago[16]. *South America Mi Hija* (1992) traite du voyage d'une mère et de sa fille en Colombie, en Équateur et au Pérou en 1979. Lorsque sa fille de 15 ans lui a demandé, devant un autel où les Incas avaient sacrifié des vierges, s'il y avait des hommes bons, la mère/autrice a écrit le livre comme une tentative de réponse, contenant à la fois une description de leur voyage et des situations rencontrées par les femmes – mythologiquement et historiquement.

La proposition de Doubiago était de reprendre une épopée établie dans le canon occidental – à travers les références à Neruda – et de réécrire l'histoire de l'Amérique du Sud, en mettant l'accent sur les femmes qui ont participé à la formation du continent. L'autrice déclarait ainsi dans une interview que dans cette épopée l'intérêt se porte sur la valorisation des actions des *hommes* – les femmes ne figurent pas dans la formation de l'Amérique latine.

I mean, the heart of Neruda's fantastic poem of Macchu Picchu [...] is about and adressed to men – [...] There's no mention of women, of a single woman in Neruda's poem. (DOUBIAGO, 2009, p. 196)

Je veux dire que le cœur du fantastique poème de Neruda sur Macchu Picchu [...] concerne les hommes et s'adresse à eux [...]. Il n'y a aucune mention des femmes, d'une seule femme dans le poème de Neruda.

Ce que soulignent également Santí (2011) et d'autres critiques – Santí montrant que, sur les plus de 15 000 vers du *Canto General*, seuls 100 sont consacrés à des figures féminines[17].

Dans la réécriture de l'histoire de l'Amérique que propose le poème épique de Doubiago, le chant "Alturas de Macchu Picchu" est repris à plusieurs reprises. L'émulation se fait par l'imitation de la conception créative, l'utilisation et la réécriture de fragments du chant et la mention de Neruda. En plus d'être un poème sur le déplacement en Amérique du Sud qui se termine dans la citadelle de Machu Picchu, *South America Mi Hija* utilise 19 extraits du chant de Neruda – comme épigraphe, titre, sous-titre et comme éléments du poème. L'un de ces fragments est utilisé, puis reproduit en modifiant les sujets :

Stone within stone, and woman, where was she ?
Air within air, and woman, where was she ?
Time within time, and woman, where was she ? (DOUBIAGO, 1992, p. 209)

Pierre dans la pierre, où était donc la femme ?
Air mêlé à l'air, où était donc la femme ?
Temps dans le temps, oui, la femme, où était-elle[18] ?

Dans cette citation, les mots *homme* et *il* sont remplacés par *femme* et *elle*. Cette émulation de la conception créative établit un parallèle de pertinence entre les hommes et les femmes, tous deux présents dans la construction du Machu Picchu et de l'Amérique latine.

Mais malheureusement, leur participation n'est ni rappelée ni célébrée dans l'histoire américaine. Si nous pensons que l'occurrence des sacrifices de femmes au nom de divinités existait pour le bénéfice de toute une communauté, non seulement dans la société inca mais aussi dans les sociétés pré-incas, pourquoi ne sont-elles pas célébrées ? Pourquoi ne se souvient-on pas d'elles ? En outre, si Neruda peut accorder du crédit aux hommes qui ont construit les monuments et les villes, pourquoi ne pas se souvenir de ces vies féminines qui ont servi un plus grand bien ?

De cette façon, une caractéristique de l'épopée de Doubiago est son caractère tragique, parce qu'elle se fait la mémoire des violences contre les femmes. Par les stratégies narratives de l'œuvre, des femmes sont sauvées de l'oubli – celles qui ont formé le tissu social inca, et d'autres dont les vies sont plus récentes, mais dont les histoires sont emblématiques des mêmes violences. Leurs récits ont été réduits au silence dans la société, mais dans le poème de Doubiago, ils sont associés à la narration du voyage, formant un chant à l'unisson de diverses voix. *South America Mi Hija* fait remonter à la surface les tragédies qui se sont produites, dans l'espoir qu'une prise de conscience s'opère, et que nous évitions ainsi de nous répéter à l'avenir.

Comme l'intention était de reconnaître la diversité latino-américaine, le poème de Doubiago va dans le sens d'une restitution des figures féminines tant au niveau mythique qu'historique. *South America Mi Hija* se donne deux objectifs : d'une part, la tentative de sauver la relation entre la mère et la fille, et d'autre part, la reprise de récits, qui concernent principalement des femmes, passés sous silence. La proposition du poème épique présente ainsi deux parallèles : l'un entre la catabase de Perséphone – voyage vers Hadès – et le voyage de la mère et de la fille du nord au sud de l'Amérique ; l'autre entre la recherche horizontale de Déméter pour sa fille et le sauvetage du passé historique et mythique des femmes qui se sont perdues dans le cours de l'histoire :

Persephone's vertical descent
Demeter in her grief wandering horizontally

This journey backward in time and downward in Earth
this search for the lost cities, the untraveled,
this ache for the lost daughters, the unknown
mothers, this quest
for the self
this evolution of the human, *holy hejira*
beyond gender identity (DOUBIAGO, 1992, p. 78).

La descente verticale de Perséphone
Déméter dans son chagrin erre horizontalement

Ce voyage à rebours dans le temps et vers le bas dans la Terre,
Cette recherche des villes perdues, les voyages qui n'ont pas été faits,
cette douleur pour les filles perdues, les mères inconnues,
cette quête de soi
cette évolution de l'humain, *émigration sacrée*
au-delà de l'identité de genre.

Une structure récurrente dans le poème épique est donnée par le geste de toucher la roche. Pour les sociétés incas et pré-incas, les pierres représentaient plus qu'une forme d'habitation, elles établissaient un contact avec des êtres divins et elles font partie du récit mythique de la genèse de certaines sociétés d'Amérique latine. La mère et la fille accèdent aux récits du passé en visitant et en touchant les pierres :

I touch the smooth white squares,
Neruda's *stone within stone*
Hear the girls
Buried alive in the foundations. (DOUBIAGO, 1992, p. 187)

Je touche les carrés blancs et lisses,
La *"pierre dans la pierre"* de Neruda
J'entends les filles
Enterrées vivantes dans les fondations.

Ces filles peuvent être comprises comme les *capacochas* (les sacrifices humains sont communément faits avec des filles) ou comme les *acllas* elles-mêmes – femmes vivant dans un sanctuaire, coupées du reste de la société, vivant pour le culte du

dieu soleil ou de la déesse lune ; elles étaient souvent choisies comme secondes épouses, mais une partie de ces femmes pouvaient être sacrifiées (voir *infra* et Paul Steele, 1967).

Lors de la visite du couvent des Vierges du Soleil, aujourd'hui couvent de Santa Catalina, la fille demande "qu'est-ce qu'une vierge ?", puis la question de la violence est reprise avec l'évocation de jeunes filles enterrées vivantes dans les fondations du couvent qu'elles visitaient.

Outside the Palace of the Serpents
We stand before the convent,
The Virgins of the Sun.
My girl, mi Mama Shawn, mi ñusta, mi
Nacida inocente asks
"What is a virgin, Mom ?"
[…]
I touch the smooth white squares,
Neruda's stone within stone
Hear the girls
Buried alive in the foundations
Their screams at sixteen
Against culture's
Scale of beauty (DOUBIAGO, 1992, p. 186-187).

Devant le Palais des Serpents
Nous nous tenons devant le couvent,
Les Vierges du Soleil.
Ma fille, mi Mama Shawn, mi ñusta, mi
Nacida inocente demande
"C'est quoi une vierge, maman ?"
[…]
Je touche les carrés blancs et lisses,
la pierre dans la pierre de Neruda.
Entends les filles
Enterrées vivantes dans les fondations
Leurs cris à seize ans
Contre l'échelle de
beauté de la culture.

Selon le chroniqueur du dix-septième siècle Inca Garcilaso de La Vega[19] (1604), il existait deux types de sanctuaires : un en l'honneur du Soleil et un autre pour le roi inca. Les femmes étaient choisies pour leur beauté ou pour leur noblesse. Elles devaient être vierges, de sang royal, et elles étaient emmenées au couvent vers l'âge de huit ans. L'obligation de chasteté est absolue, et dans le cas où ce vœu était brisé, la nonne était enterrée vivante et non seulement son partenaire était mis à mort, mais "sa femme, ses enfants et ses serviteurs, et aussi ses parents et tous les voisins et habitants de son village et tout son bétail." (LA VEGA, 1604, p. 178).

Dans le couvent en l'honneur du roi inca, toujours selon La Vega, les femmes pouvaient être des métisses, recueillies dans le peuple. Mais elles devaient être belles et vierges. Lorsque l'une d'entre elles était sollicitée par le roi inca, elle devenait une concubine et ne pouvait pas retourner au couvent, mais seulement dans son pays natal si elle était libérée par lui. Si elle restait au couvent, la même loi de chasteté que pour les Vierges du Soleil s'appliquait : en cas de faute, elle, son amant, sa famille et ses proches étaient tous mis à mort. Notons que selon La Vega (1604), il n'existe cependant aucune trace de l'application de cette loi.

Les sacrifices ne sévissaient pas seulement dans la société inca, et cela est démontré dans le poème par la visite du site archéologique de Chan Chan, appartenant au royaume Chimu avant d'être conquis par les Incas (STEELE, 1967), sur la côte nord du Pérou. À l'occasion de la mort du roi, les femmes qui le servaient

étaient sacrifiées et enterrées à côté du trésor. Des centaines de tombes ont été découvertes, et on estime entre 13 et 300 les femmes sacrifiées dans chaque fosse (BENSON ; COOK, 2001).

Dans le poème, on peut lire ce qui suit :

Out the window the stone temple of Sechín,
pre-Chavin, about 1500 B.C.
faced with five hundred carved monoliths
depicting battle scenes, men
[...]
In Chan Chan on the death of each king
his attendant women were sacrificed
buried in a mound together
with his treasure.
[...]
the biggest mound contained.
the bodies of a thousand (DOUBIAGO, 1992, p. 54)

Par la fenêtre, on aperçoit le temple de pierre de Sechín,
pré-Chavin, environ 1500 avant J.-C.,
fait face aux cinq cents monolithes sculptés
qui représentent des scènes de bataille, des hommes.
[...]
À Chan Chan, à la mort de chaque roi,
ses servantes étaient sacrifiées
enterrées dans un tumulus
avec son trésor.
[...]
Le plus grand tumulus contenait
les corps de mille femmes.

La question que posent les sacrifices n'est pas de savoir comment ces femmes ont ressenti le fait de faire quelque chose pour leur communauté[20], mais la récurrence de l'utilisation du corps féminin. Le groupe social qui était cloîtré était féminin, et les critères de leur choix étaient la virginité et la beauté – comme pour les sacrifices. Si nous observons les archives journalistiques actuelles, nous remarquerons que ces critères continuent à opérer dans la définition des rôles féminins, les femmes étant fréquemment réduites à ce que leur corps peut offrir[21].

Il est important du coup de noter que le concept d'histoire que l'on observe dans le poème – la structuration par l'Histoire – n'est pas une description linéaire des grands faits d'une communauté particulière, comme cela se produit traditionnellement avec les poèmes épiques. *South America Mi Hija* a un caractère fragmentaire très prononcé. En outre, les récits des femmes anonymes qui ont participé aux sociétés inca et pré-inca ne sont pas les seuls à être restitués. Le poème les rassemble avec d'autres récits, ceux d'autres femmes qui ont été oubliées dans le parcours historique de l'Amérique latine – aussi pertinents pour comprendre la formation de notre continent et les positions sociales réservées aux femmes, souvent marquées par la violence.

Deux femmes sont ainsi mentionnées plusieurs fois dans le poème : Lina Medina et Edith Lagos. Ces figures historiques illustrent le traitement récurrent des femmes : privation de liberté, violences physiques et sexuelles sans mise en accusation des coupables – et silence de la victime.

Outside the five-year-old girl
who, raped,
birthed a son here in 1939.
the two raised together
as brother and sister.

Lina Medina and her son Gerardo
like the ancient myths
I've never understood
Isis and Osiris
Artemis and Apollo
Raymi and Manko. (DOUBIAGO, 1992, p. 86).

En dehors de la fille de cinq ans
qui, violée,
a donné naissance à un fils ici en 1939.
Les deux élevés ensemble
comme frère et sœur. Lina Medina et son fils Gerardo
aiment les mythes anciens
que je n'ai jamais compris.
Isis et Osiris
Artémis et Apollon
Raymi et Manko.

Lina Medina est née au Pérou le 27 septembre 1933. Elle est considérée comme la plus jeune mère de l'histoire de la médecine, ayant eu son enfant à l'âge de cinq ans. On ne sait pas qui est le père du garçon, et son père a même été arrêté, puis relâché, et la paternité n'a pas été prouvée. Selon les chercheurs, la population a cru que le garçon était le fils du Dieu-Soleil. Sauvegarder une histoire comme celle de Lina Medina est une forme de lutte contre les violences contre les femmes récurrentes et ignorées par la société (BOTELL ; VALDÉS ; BERMÚDEZ, 2014).

Edith Lagos, quant à elle, a été tuée à 19 ans par la police pour avoir participé au mouvement de guérilla du Sentier lumineux. Elle était l'une des principales femmes à avoir participé au mouvement au Pérou, vers 1980, et a été violemment assassinée. On a même fait imploser sa tombe à trois reprises pour tenter d'empêcher les visites de la population à l'endroit où elle était enterrée (KIRK, 1993).

In September, 1982, Edith Lagos, nineteen,
whose escape from the prison at Ayacucho
had been her fifth
was found murdered
cut up by the bayonets of the paramilitary police (DOUBIAGO, 1992, p. 120).

En septembre 1982, Edith Lagos, dix-neuf ans,
dont c'était la cinquième évasion de la prison
d'Ayacucho,
est retrouvée assassinée
découpée par les baïonnettes de la police paramilitaire.

Il ne s'agit pas ici de discuter de la légitimité du mouvement de guérilla Sentier Lumineux ou encore moins de défendre le gouvernement, mais de promouvoir l'humanité de cette figure, dont même l'existence de la tombe dérange. Kirk (1993, p. 37) affirme que, lors de la veillée funèbre, malgré la coercition exercée par la police pour que les gens n'y assistent pas, environ 10 000 personnes ont accompagné le cortège en criant : "Commandant Edith, présent ! Cette phrase scandée lors de la veillée est répétée dans les titres des sections du poème "*Edith Lagos Présent !*", symétriquement avec une autre figure féminine du folklore latino-américain : "*Yma Sumac Present".* De cette façon, est mise en évidence, à partir de la figure d'Edith Lagos, la participation féminine à la formation de l'histoire de l'Amérique latine. Observons ci-dessous un autre passage à son sujet :

Who were the boys
Who killed the girl,
Edith Lagos ?

Sons, all sons,

Mine and yours.
[...]
Hatred of the Indian
Inside himself
Hatred of nature
Inside the woman
Fear of eros
Inside outside the world
Fear of death
So he kills. (DOUBIAGO, 1992, p. 194-195)

Qui étaient les garçons
qui ont tué la fille,
Edith Lagos ?
Des fils, tous les fils,
les miens et les vôtres.
[...]
Haine de l'Indien
à l'intérieur de lui-même
Haine de la nature
à l'intérieur de la femme
Peur de l'éros
A l'intérieur en dehors du monde
Crainte de la mort
Alors il tue.

Il est intéressant de souligner que l'intention n'est pas de mettre tous ces récits sur un pied d'égalité, car nous savons que les conditions sociales des *acllas* pendant l'empire inca et les récits de Medina et Lagos dans les années 1930 et 1980, respectivement, étaient différents. Cependant, une chose qui était présente et qui s'est accentuée chez les femmes à partir du processus de colonisation est la faible mobilité sociale. Même si les *acllas* menaient une vie cloîtrée, les autres femmes pouvaient posséder des terres, être chefs de communauté, pouvaient divorcer, à l'exception des descendantes du chef inca. Mais avec l'arrivée des conquistadors espagnols, la situation des femmes s'est aggravée : il y a eu des pertes de droits, de terres, de positions de leadership et la survenue de viols (OLIVEIRA, 2006 ; HUNT, 2016). En d'autres termes, les récits de Medina et de Lago – qui ne sont pas directement liés à la citadelle de Machu Picchu – font sens par leur nombre, exprimant un chœur de femmes anonymes victimes du patriarcat.

On retrouve la structure "*Je touche la pierre et je vois*" dans la formule "*Je touche la pierre et je vois / Inkara et Collura/ Isis et Osiris/ Adam et Eve*" qui convoque le plan mythologique (DOUBIAGO, 1992, p. 213). Toucher la pierre, c'est pour le moi/narrateur lyrique voir des êtres qui appartiennent à des matières épiques consolidées, à l'exception d'Inkara et de Collura, inscription de l'instance d'énonciation dans le plan merveilleux du poème[22].

Bien qu'il s'agisse d'un personnage historique inscrit dans le merveilleux socialement (et non littérairement), il s'agit bien d'une structure qui est construite littérairement, car Collura fait référence à la mère (Sharon Lura) et à la fille (Shawn Collen), comme il est expliqué dans une section ultérieure du livre : "*Au début Collura / nos deuxièmes prénoms combinés/* Shawn Collen et Sharon Lura [...]" (DOUBIAGO, 1992, p. 226). Ensuite, une narration est présentée avec la présence d'Inkari et de Collura. C'est-à-dire que le couple divin formé par Inkara et Collura est un appel à la reprise des voix féminines dans le plan mythique, comme nous pouvons l'observer ci-dessous :

In the beginning God was a couple.
Inkari, a man Collura, a woman.
Then the Fall.
God became a man, the men

we birthed. And Creation
a war (DOUBIAGO, 1992, p. 227)

Au début, Dieu était un couple.
Inkari, un homme Collura, une femme.
Puis la chute.
Dieu est devenu un homme, les hommes
que nous avons engendrés. Et la Création
une guerre.

L'image formée par Inkara et Collura se combine avec l'intention du poème épique, qui est d'aborder la façon dont le divin féminin est nié et le fait que le *couple* entre homme et femme est la façon de résoudre une situation si récurrente dans différents espaces et au fil du temps. C'est reprendre de nouveau la question de l'absence des figures féminines dans le parcours mythique et/ou historique de l'Amérique latine.

Face à ce récit, qui aborde une tradition ancienne, nous pouvons voir que Doubiago procède à l'exhumation de récits qui ont peut-être été oubliés ou sont inconnus, voire même à montrer cela comme faisant partie des ruines historiques qui constituent les hauteurs du Machu Picchu, ou plutôt, les ruines de l'histoire latino-américaine.

III. Conclusion

Nous avons ici d'abord parcouru certains aspects du chant "Alturas de Macchu Picchu" de *Canto General*, et avons pu noter que ce texte vise à rendre une véritable "justice poétique" en faveur des peuples latino-américains, peuples historiquement pillés, restés en marge de l'histoire, parfois inconscients de la turpitude des actes qui les ont inscrits comme perdants, alors que les "découvreurs" sont encore élevés au rang de gagnants.

Partant de cette prémisse, Sharon Doubiago, dans son ouvrage *South America Mi Hija*, constate l'absence de personnages féminins dans l'œuvre de Neruda et cherche à combler cette lacune. Par les dialogues qu'elle établit avec un vaste système de symboles, elle donne une visibilité aux figures féminines qui, au fil des siècles, ont été plongées dans le silence. Même si parfois leurs noms individuels ont été marqueurs de faits importants (tels ceux d'Edith Lagos et Lina Medina), même si parfois les collectifs auxquels ils renvoient, comme les vierges et les femmes sacrifiées, restent présents socialement, en général, c'est le silence qui entoure ces noms et ces situations.

Le dialogue intertextuel, par conséquent, montre comme principale similitude entre les textes épiques traités ici le fait que les deux écrivains s'attardent sur les récits et l'histoire des marginaux, du peuple, et sur le caractère collectif de la communauté latino-américaine, en les mettant en évidence pour qu'ils soient connus, à travers la littérature (écriture et lecture). Doubiago poursuit finalement le mouvement lancé par le poète chilien : l'écrivaine nord-américaine sauve des ruines du passé ces histoires qui doivent être valorisées en tant que composantes de notre passé, et qui importent à la compréhension de notre présent.

Enfin, nous reconnaissons que, depuis les hauteurs où Neruda a vu tout le destin de l'Amérique qu'il aimait et à laquelle il voulait rendre justice, et où Doubiago a contemplé des histoires ignorées en leur donnant l'importance qui leur revient, le Machu Picchu se constitue métonymiquement comme l'emblème de notre identité de Latino-Américains : nous sommes, oui, le fruit des ruines que plus de cinq siècles depuis l'arrivée des explorateurs sur ce continent nous ont léguées comme blessure et cicatrice, ce qui fait de nous des voix qui doivent parler pour les morts, des voix à entendre, des voix qui renaissent des ruines.

---

1 Cet article est paru sous le titre « *Canto General* e *South America Mi Hija* : um olhar sobre "Alturas de Macchu Picchu ", par SANTOS, Éverton de Jesus ; GOIS, Gisela Reis de Dans : **Revista Épicas**. Année 5, N.

9, juin 2021, p. XXX. ISSN 2527-080-X.

2 [N. d. É. La traduction qui sera utilisée ici est celle de Claude Couffon : Pablo Neruda, *Chant général*, traduction de Claude Couffon, Paris, Gallimard (“Poésie”), 1984.]

3 Dans cet article, nous entendons par “intertextualité” la référence à d’autres textes, l’emprunt ou la reprise pour l’économie générale de l’œuvre, qui produit une poétique des textes “en mouvement” – comme chez Tiphaine Samoyault (2008).

4 Nous nous appuierons ici largement sur sa présentation : SANTÍ, Enrico. Introducción. In : NERUDA, Pablo. *Canto general*. Edición de Enrico Santí. 13. ed. rev. 6. ed. Madrid : Ediciones Cátedra, 2011. p. 23-106.

5 Le Machu Picchu est situé dans la cordillère des Andes, à quelques kilomètres de Cuzco, dans la province d’Urubamba, à une altitude de 2 500 mètres. C’est une petite ville d’environ 700 mètres de long sur 400 mètres de large, entourée de précipices et de grottes, avec deux grandes places ouvertes qui sont contrebalancées par un réseau d’escaliers qui relient la partie supérieure, Hanan, et la partie inférieure, Hurin ; une zone agricole occupe deux niveaux de la colline. Il compte au total 216 bâtiments, palais, temples et points de vue, tous en ruines, qui occupent toute la zone.

6 “sus doce letras corresponden a los doce cantos del poema, y estos, a su vez, a las doce horas del día o doce meses del año ” (Santí, 2011, p. 137)

7 NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. 4. ed. Buenos Aires : Seix Barral, 2008. Traduction française : Neruda, Pablo, *J’avoue que j’ai vécu*, traduit de l’espagnol (Chili) par Claude Couffon, Paris, Gallimard, 2019 [1975].

8 Neruda, Pablo, *J’avoue que j’ai vécu*, traduit de l’espagnol (Chili) par Claude Couffon, Paris, Gallimard, 2019 [1975]. p. 221-222.

9 NERUDA, [1950] 2011, p. 143-144. Le texte est accessible en ligne : https://circulodepoesia.com/2015/07/pablo-neruda-alturas-de-macchu-picchu/.

10 Neruda, Pablo, *Chant général*, traduit de l’espagnol (Chili) par Claude Couffon, Paris, Gallimard (“Poésie”), 1984, p. 41

11 A su vez, la sección II (*Alturas de Macchu Picchu*) es un poema de conversión que profesa solidaridad con la realidad americana en el presente histórico actual. Que no estamos ya en el tiempo de la sección anterior resulta evidente : la presencia de ruinas supone un lapso de tiempo en el que fue hecha su construcción y ocurrió su decadencia. Son ellas las que delatan que el tiempo ha transcurrido entre la primera sección y la segunda. Entre una y otra hay una elipsis dramática : no se nos muestra lo que transcurrió entre la construcción de las civilizaciones indígenas con que termina la sección I y las ruinas con que tropezamos en la II. [...] ¿ Qué ocurrió entre el Génesis de la sección I y las ruinas de la II ? ¿ Qué historia se debe “contar” ? Lo que ocurrió es lo que pasarán a contar, o reconstruir, las secciones III a VII : descubrimiento, conquista, violencia, sometimiento, rebelión, traición, dictadura, revolución, reflexión y descubrimiento de la tierra natal ; es decir, todos los eventos que transcurren durante los casi cinco siglos que median entre 1943 (fecha explícita del primer poema de *Los conquistadores*) y 1949 (el del “Epílogo” de *La arena traicionada*) y que, condensados y telescopados, habían sido eclipsados en la elipsis entre las secciones I y II (2001, p. 93-94).

12 NERUDA, 1950, chant XII, début et vers final.

13 Pablo Neruda, *Chant général*, traduction de Claude Couffon, Paris, Gallimard (“Poésie”), 1984, p. 50-51.

14 “Es el poema que señala la conjunción de los elementos ideológicos desde los cuales se hará posible desentrañar la significación de *Canto General*” (1981, p. xv).

15 “El personaje central está frente a las ruinas incaicas sobrecogido por el asombro, bajo el presentimiento de una revelación que habrá de llevarlo a una síntesis histórica de transcendencia épica. Como el héroe romántico del siglo XIX, ante la majestad del paisaje se detiene a repasar las dolorosas alternativas de la persecución y el exilio, la angustia, soledad y nostalgia del proscrito. Esta actitud pasiva aparece envuelta en un tono de tristeza metafísica. El tema de las ruinas lo lleva a la conciencia de la muerte en la rutina enajenada del hombre. Nos vamos muriendo a diario, como el árbol pierde sus hojas otoñales. Pero no es tal confrontación con la muerte en sí lo que conmueve profundamente al personaje : es, más bien, el destino del hombre que habitó este mundo de piedra y construyó día a día la fortaleza de su propia muerte. He aquí, se dice, un imperio construido sobre explotación, sufrimiento y hambre. Invita, entonces, al anónimo esclavo a levantar desde su tumba de granito y a encarnarse en la voz y en la sangre del poeta para reasumir su destino de lucha” (1981, p. xv).

16 Sharon Doubiago est née en Californie. Écrivaine, titulaire d’une maîtrise d’anglais de l’université de Californie, elle est parfois professeure invitée dans des universités. Il convient de noter qu’avant d’écrire *South America Mi Hija*, Doubiago avait déjà commencé à écrire sur les peuples indigènes dans *Hard Country*.

17 ? Voir Santos (2019), dans une étude sur la présence de personnages féminins dans *Canto General* de Marcus Accioly et *Latinomérica* (2001).

18 Décalque de la traduction de Claude Couffon, début de II, X, op. cit. p. 47

19 [N. d. É. Inca Garcilaso de la Vega (dit aussi El Inca Garcilaso), de son vrai nom Gómez Suárez de Figueroa, est un chroniqueur métis (de père espagnol et de mère inca) de langue espagnole, né le 12 avril 1539 à Cuzco, dans la vice-royauté du Pérou, et mort le 23 avril 1616 à Cordoue en Espagne. P premier latino-américain à écrire sur l’Amérique depuis l’Europe. Ce sont les Comentarios Reales de los Incas (*Commentaires royaux des Incas*).]

20 [N. d. É. C’est un argument souvent donné. Voir par exemple en France les travaux de Jacques Soustelle]

21 Une chose qui n’est pas abordée dans le poème et qui nécessite une clarification est que les *copacochas* n’étaient pas exclusivement des femmes, il existe des études qui affirment que les garçons pouvaient également constituer des sacrifices humains.

22 Inkara est un mythe lié au roi inca Atahualpa, et le récit raconte ce qui suit : il est dit que si l’on coupe la tête et qu’on l’enterre séparément du corps, celle-ci cherchera à rejoindre le corps, de sorte que dans

une nouvelle ère, l'esprit vengeur d'Atahualpa dirigera les indigènes andins, soulageant ainsi leur situation difficile (STEELE, 1967).

Pour citer ce document

Gisela Reis de Gois et Éverton de Jesus Santos , «*Canto general* et *South America Mi Hija* : regard sur "Alturas de Macchu Picchu"», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2020_article_363-canto-general-et-south-america-mi-hija-regard-sur-alturas-de-macchu-picchu.html

Quelques mots à propos de : Gisela Reis de Gois

Gisela Reis de Gois (PPGL/UFS) est docteure de l'Universidade Federal de Sergipe, où elle enseigne désormais. Elle est membre du CIMEEP depuis sa fondation et participe au projet en cours d'indexation des travaux de recherche sur l'épique mené par la *Revista Épicas*. Parmi ses publications : *South America Mi Hija* : uma viagem épica pela América do Sul. São Cristóvão : UFS. Tese de Doutorado, 2020 ; *Os Lusíadas* e *Paraíso Perdido* : dois momentos estéticos da poesia épica. São Cristóvão : UFS. Dissertação de Mestrado, 2016. Disponível em : https://ri.ufs.br/handle/riufs/5691 ; "Alguns apontamentos sobre *South America, Mi Hija* : o épico e a mulher. In : *Revista Épicas*. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 1-13. Disponível em : https://f1cab0b0-7754-48c7-89e4-9dcd00d32f52.filesusr.com/ugd/ccf9af_1b95d3a6ec5443ccb574ae059e8dd8b0.pdf ; en collaboration avec Christina RAMALHO : "Permanência do mito clássico : *Os Lusíadas* e *Paraíso Perdido*". In : Geralda de Oliveira Santos Lima ; Cleide Emília Faye Pedrosa. (Org.). Linguística e Literatura : confluências e desafios. 1 ed. Aracaju : Criação, 2016, v. I V, p. 124-142.

Quelques mots à propos de : Éverton de Jesus Santos

Éverton de Jesus Santos est doctorant de l'Universidade Federal de Sergipe.

Les études italiennes sur les épopées romanes médiévales à travers les conférences de la Société Rencesvals (1/2)

Giulio Martire

Résumé

Cet essai, divisé en deux articles successifs, se propose d'étudier les interventions présentées lors des congrès de la *Société Rencesvals* (1955-2015) par les participants provenant d'Italie. On pourra ainsi, par induction, saisir les lignes directrices des études italiennes sur les épopées médiévales, et les replacer dans le contexte de la recherche littéraire en général dans ces années. Dans le deuxième article, nous verrons les axes de recherche encore actifs en Italie grâce à un dépouillement des thèses doctorales consacrées aux épopées romanes au cours des dix dernières années.

Abstract

"Italian Studies on Romance Medieval Epics as seen through the Conferences of the Société Rencesvals"This essay, divided into two parts, studies the papers presented by Italian scholars at the conferences of the Société Rencesvals (1959-2015). In this way we will be able to appreciate the guidelines of Italian studies on medieval epics, and connect them to the great themes of the humanistic research field from the past 60 years. Finally, we shall follow the research axes that are still active in Italy through a study of the PhD theses dedicated to romance medieval epics in the course of the past 10 years.

Texte intégral

Cette revue bibliographique est divisée en deux articles. Ce premier se concentre sur les interventions des chercheur.e.s italien.ne.s lors des congrès de la Société Rencesvals de 1955 à 2012 et est accompagné d'une bibliographie partielle ; le deuxième volet se concentrera sur le Congrès organisé à Rome en 2015 – très important pour dresser un premier bilan des études épiques en Italie – et sur les thèses doctorales dédiées en Italie aux épopées romanes médiévales. Des conclusions générales et une bibliographie analytique feront suite à cette seconde partie.

Les études italiennes sur les épopées romanes médiévales à travers les conférences de la Société Rencesvals – 1/2 : 1955-2012

La tâche d'indiquer une trajectoire des études italiennes concernant l'épopée peut être considérée une *tâche difficile*, presque au sens "de contes de fées" du terme. Pour deux raisons surtout : l'immensité et la fluidité du domaine de recherche, inclus dans la définition des termes "épopée" et "épique", et la longue ombre des savants qui avant nous se sont occupés de rédiger un *status quaestionis* de la matière, à savoir Alberto Limentani et Alberto Vàrvaro. Leurs essais, présentés lors de deux congrès de la *Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, sont toujours essentiels. Celui de Limentani est le rapport introductif de la conférence de la Société de Liège, en 1976 ; le rapport fait expressément écho, dès le titre[1], à une contribution importante de Pierre Le Gentil, recueillie dans les Actes du IIIe Congrès international de la Société (Barcelone, 1-6 septembre 1964)[2].

L'essai de Limentani, tout comme celui de Le Gentil, veut dresser un panorama *international* des études sur les épopées médiévales. Constatant l'impossibilité, à cette occasion, d'esquisser "une nouvelle histoire des études sur les chansons de geste, Limentani suit le développement de deux parmi les nombreux itinéraires possibles : 1) dans le sillage de Gaston Paris, les études de nature diachronique, qui

analysent la relation entre l'épopée médiévale et l'histoire, à savoir des études d'histoire poétique et de poétique historique ; 2) dans le sillage des réflexions de Paul Zumthor, presque contemporaines au congrès, les études de nature synchronique, dans lesquelles l'attention se portera au fur et à mesure sur la *structure immanente* de chaque œuvre prise en examen plutôt que sur les "fugitifs effets du réel"[3] sur l'épopée.

La contribution de Vàrvaro apparaît dans le volume qui rassemble les Actes du Congrès de la Société de 2005, organisé encore une fois à Liège, célébrant le cinquantième anniversaire de la fondation de la Société et de la première conférence de Liège qui a officiellement décrété sa naissance. Vàrvaro est appelé à faire le point de la situation des études italiennes sur l'épopée romane médiévale, et a le mérite de déterminer les principaux axes de recherche en reconstituant des "lignées" académiques qui permettent d'identifier, dans le contexte national, certaines écoles locales qui se sont distinguées dans leurs études sur les épopées romanes (par exemple, celles de Padoue et de Bologne).

Une tâche difficile, disait-on, également en raison de l'immensité du domaine ; cela nous oblige à aborder, au moins brièvement, un thème clé de la modernité. L'observation d'une tendance avancée à la fragmentation des savoirs, qui réduit la plupart des savants contemporains à des "spécialistes vertueux" est devenu un lieu commun depuis des décennies[4]. On reconnaît son statut topique, mais c'est une tendance objective : pour s'en débarrasser, il faudra identifier ses chaînes historiques, en avoir une conscience sereine et tenter de temps en temps quelques petits sauts au-delà de la barrière de la nécessité.

Grâce à sa vocation plurilingue et pluridisciplinaire (ecdotique, linguistique, théorie de la littérature, sociologie et anthropologie du texte…), la philologie romane se prête de manière particulière à de petites tentatives bien informées de réunification des entités. Cette prémisse contient donc implicitement une définition préliminaire du domaine d'investigation : les études que nous traiterons auront pour objet, bien qu'il s'agisse d'une délimitation assez étendue, les littératures romanes médiévales ; dans la perspective, cependant, d'un Moyen Âge qui dépasse légèrement les frontières canoniques du XVe siècle.

1. 1. Délimitation du domaine et délimitation du corpus

Confronté à la difficulté de définir le champ des "études épiques italiennes" à présenter dans cet article, nous avons choisi de prendre en considération les interventions des savants italiens, ou de formation italienne, dans les vingt congrès organisés par la Société Rencesvals de 1955 à 2015 et rassemblés en autant d'actes de congrès, renvoyant indirectement à ces derniers le sujet brûlant de la définition. De cette manière, nous pourrons tracer, par voie d'induction, les axes de la recherche italienne sur ces "épopées romanes" que les membres de la Société déclarent traiter, et tenter de les relier, par déduction, aux grands thèmes sous-jacents à la littérature et à la recherche humaniste en général dans les soixante ans 1955-2015. Il sera du coup toujours important de tenir dûment compte de la structure générale des conférences, de la dialectique entre les interventions et les thèmes de chaque session (lorsqu'elles sont organisées par thèmes), et enfin du dialogue entre savants italiens et collègues d'autres nations.

Il est possible, et nous l'espérons, qu'une telle approche nous permette d'en savoir plus sur ce que les savants italiens incluent dans la définition d'"épopée", au-delà des chansons de geste françaises et occitanes.

Pour que nous n'ayons pas à le faire tout au long de l'essai, signalons tout de suite que nous devons beaucoup à la récapitulation de Vàrvaro, que nous avons déjà mentionné et qui fut le premier à identifier les "sous-archétypes" de la tradition que nous allons essayer de reconstruire.

1. 2. Années 1955-1960 : légendes épiques ; Quellenkritik et réutilisation ; composition ; ecdotique

En observant les trois premiers volumes du corpus[5], il est déjà possible de distinguer les principaux axes de recherche qui se maintiendront presque directement jusqu'aux années les plus récentes.

Les interventions de Roncaglia, Ruggieri et Monteverdi se positionnent parmi les recherches ayant pour thème les "légendes épiques" à la base de la formation des chansons de geste. Les deux savants abordent ainsi le thème crucial des origines du genre : l'intervention de Roncaglia en particulier, dès le titre ("Il silenzio del Roland su Sant'Iacopo"), procède dans le sillage des réflexions de Bédier qui, comme nous savons, identifiait l'origine des chansons de geste dans la collaboration entre clercs et jongleurs le long des grands chemins de pèlerinage médiévaux (et parmi ceux-ci surtout la "Via Tolosana" vers Saint-Jacques-de-Compostelle)[6]. Roncaglia, ici comme ailleurs[7], a le mérite de préciser le caractère idéologiquement connoté et politiquement militant de la conservation, de la suppression et de la modification des légendes épiques, et donc le caractère instrumental, et certainement pas naïf ni spontané, de leur déversement dans les chansons de geste[8]. L'approche de Roncaglia concernant la relation histoire-épopée est remarquable non seulement pour sa fécondité intrinsèque, mais aussi pour le dialogue étroit qu'elle entretient avec les études françaises contemporaines, en particulier et explicitement avec celles de Jean Frappier[9]. Ce dernier, dans les mêmes années, approfondissait l'usage du chronotope carolingien par l'apparat idéologique des rois capétiens ; un usage qui, selon Frappier, aurait été le moyen d'une légitimation symbolique de la souveraineté sur une base suprarégionale : justement aux XIIe et XIIIe siècles cette dernière commençait (avec un succès variable) son long processus d'enracinement dans l'ancien royaume des Francs d'Occident.

Quant au discours d'Ettore Li Gotti, consacré à certains aspects de la réutilisation du matériel carolingien dans l'Opera dei pupi en Sicile, il faut souligner sa continuité par rapport à la grande saison des études démologiques dans le sud de l'Italie (notamment dans le magistère de Giuseppe Pitrè)[10]. On notera en particulier l'attention du savant à l'articulation des niveaux de culture – déterminés historiquement et socialement – dans le texte littéraire ; ce qui amène Li Gotti à considérer la matière magmatique de l'Opera comme existant "à l'état latent, [...] en fonction dialectique avec les mouvements de culture", "elle n'émerge jamais dans l'histoire telle qu'elle est mais acquiert des caractéristiques différentes selon les époques et les besoins variés de l'esprit national ou régional"[11]. On a là une perspective anthropologique qui, dans les mêmes années, est approfondie sur des bases gramsciennes notamment par Alberto Maria Cirese[12]. Nous verrons plus tard que précisément cet axe de recherche sera développé ultérieurement dans le cadre de l'étude des épopées romanes, notamment par "l'école de Gênes"[13].

La conférence de Liège de 1957, a-t-on récemment observé, a été organisée "avec l'intention, pas trop dissimulée, de remettre en question les positions clairement oralistes qui viennent d'être énoncées, concernant la réalisation de l'épopée médiévale, par le philologue suisse Jean Rychner dans l'essai à succès *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*"[14]. Ce n'est donc pas un hasard s'il y a un changement net dans les intérêts des chercheurs impliqués dans le débat : les problèmes historiques laissent la place aux problèmes de composition. Cela se reflète dans les interventions des deux seuls Italiens présents : Monteverdi et Roncaglia. La première[15] est centrée sur une analyse structurale des laisses de certaines chansons de geste ; une comparaison est proposée entre celles-ci et les structures strophiques de la plus ancienne production narrative gallo-romane en vers. Ainsi, une relation complexe de dérivation de la laisse à partir de la strophe régulière serait mise en évidence : cela, en dernière analyse, ramènerait l'attention sur le lien étroit qui existe entre les chansons de geste et les hagiographies vulgaires et sur la continuité entre les techniques de composition des deux typologies textuelles[16]. Il s'agit évidemment d'affaiblir la lecture de Rychner pour laquelle la structure de la laisse serait inhérente à une composition orale. L'article de Roncaglia[17], en revanche, se concentre sur un problème plus minutieux[18], à savoir la nature du vers orphelin qui conclut les laisses de certaines chansons de

geste, et n'aborde pas explicitement le noyau de l'argumentation de Rychner qui est au centre de la conférence.

Deux ans plus tard, en 1959, la première conférence officielle de la Société se tient à Poitiers, encore un fois avec la participation de seulement deux savants italiens, Monteverdi et Ruggieri : le premier avec une intervention sur le fragment de Reggio Emilia de l'*Entrée d'Espagne*, et le second sur le succès du matériel rolandien en Italie et en particulier sur les échos de l'épisode de Baligante dans *Morgante* de Pulci[19].

Le congrès vénitien de 1961, lui, a vu, comme il est facile de l'imaginer, une très forte participation italienne (neuf contributions sur vingt-huit au total). Notons tout d'abord que la recherche sur les "légendes épiques" disparaît, à l'exception de la "Légende du Danois", mentionnée dans la contribution de Mario Eusebi[20] (visant plutôt à montrer, dans la perspective de Maurice Delbouille[21], la relation précise de filiation livresque entre quatre avatars de la légende d'Ogier de Danemark). En cohérence avec le lieu de la rencontre, nous avons à cette occasion cinq interventions sur des œuvres et des manuscrits franco-italiens (Ferrari, Boni, Finoli, Ruggieri, Limentani[22]). Parmi ceux-ci, on ne peut manquer de mentionner le remarquable essai d'Alberto Limentani, qui traite des *Storie* de Martin da Canal d'un point de vue à mi-chemin entre *Stilkritik* et sémiologie.

Les articles de Roncaglia et Cesare Segre méritent une discussion séparée.

Roncaglia[23] reconstitue un réseau d'allusions rolandiennes (entre *Roman de Thèbes*, *Entrée d'Espagne*, etc.) qui permettrait de capturer la physionomie d'une *Prise de Noble* perdue : une tradition ancienne mais toujours vivante en Vénétie au XIVe siècle. Il faut souligner surtout la méthode d'analyse, en précoce accord avec les études intertextuelles promues notamment en France, dans le milieu de la revue *Tel quel* entre les années 60 et 70. La notion d'"intertextualité" est cependant encore à venir[24], et les instances méthodologiques qui animent Roncaglia sont, d'ailleurs, différentes : bien que la référence aux méthodes de la linguistique soit très centrale même pour les théoriciens et critiques de *Tel quel*, le but de Roncaglia est plutôt celui de "reconstruire au maximum les liens perdus"[25], en demeurant ainsi à l'intérieur de cette épistémologie philologique de champ positiviste qui a (hier comme aujourd'hui) un grand succès surtout en Italie.

L'article de Segre, d'une importance extraordinaire, est entièrement consacré à la critique textuelle appliquée à la Chanson de Roland. D'une part, Segre réaffirme la possibilité (et la nécessité) d'arriver à une classification des manuscrits du poème[26] et précise la position de *n* (traduction nordique de la chanson, située dans la branche VIII de la *Karlamagnus saga*) et du ms. *V4* dans la branche *β* du *stemma codicum* Müller-Bédier. D'autre part, Segre commence à esquisser les principes de son édition du *Roland*, qui sera publiée dix ans plus tard. Une attention particulière est portée à la conception d'un nouvel appareil critique, qui permet une reconstruction sûre de *β* et donc une comparaison facile avec le texte de *O* (le manuscrit de base). Il s'agit de la première mention de cet "appareil stéréoscopique" qui sera un maillon fondamental du rapprochement entre les pratiques ecdotiques lachmanniennes et bédieriennes : le premier pas vers la "nouvelle synthèse" post-lachmannienne[27].

Les interventions des Italiens au congrès de Barcelone de 1964 s'inscrivent dans les lignes désormais bien établies de la recherche codicologique (Boni), *Quellenkritik* (Ruggieri) et ecdotique (Segre[28]). L'essai d'Alberto Vàrvaro[29], le premier parmi les Italiens du Rencesvals à traiter d'une chanson de gestes du cycle de Guillaume, est de plus longue haleine. L'intervention, centrée sur le *Couronnement de Louis*, débute avec une réflexion critique sur l'opinion de Rychner concernant l'inhomogénéité structurelle de l'œuvre, ce qui suggérerait une phase orale dans sa composition[30], pour s'ouvrir ensuite à des considérations théorétiques de très grande ampleur – d'esthétique en particulier – sur les chansons de geste et sur l'épopée en général. L'essai aborde progressivement les thèmes de l'historicité et du réalisme du *Couronnement* au point de mettre en évidence ses sources idéologiques (et en

particulier, l'interclassisme qui pour Vàrvaro nourrit toute l'épopée : l'objectif général est de saisir son *Sitz im Leben*, et donc de fournir une collocation culturelle dans le XIIe siècle en France. Enfin, une troisième voie est tracée entre traditionalistes et individualistes : "[l']épopée que nous connaissons n'est ni un poème informatif, comme le voudraient les traditionalistes, ni un travail de bureau, comme le voudraient les individualistes". Le point de vue semble être celui de la *totalité*, selon lequel il faut "rechercher l'origine des thèmes et schémas narratifs et des idéalités, mais aussi les méthodes, les temps et les raisons de leur intégration dans une perspective épique"[31].

Le congrès suivant (Heidelberg, 1967) voit Ruggero Ruggieri et Mario Mancini[32] parmi ses participants. Ce dernier, tout en se concentrant en particulier sur le *Charroi de Nîmes* et sur les fonctions du comique dans ce poème, ouvre aussi à des réflexions plus étendues sur le rôle du comique et du grotesque dans le *petit cycle* de Guillaume et à des analyses importantes sur les réfractions idéologiques dans la chanson de geste, en termes explicitement marxiens[33] : le *Charroi*, bien qu'il mette en scène marchands et *vilains* dans un contexte de blagues et des déguisements, "reste une chanson de *bachelers*" où les éléments que l'on dirait centripètes par rapport à l'idéologie seigneuriale (dans lesquels seulement un "sociologisme vulgaire" pouvait voir "le signe d'une satire bourgeoise") sont soumis à son implacable hégémonie, qui les engloutit, réarrange et allège. Cette étude de Mancini, qui anticipe le volume de 1972 *Società feudale e ideologia nel* Charroi de Nîmes[34], s'inscrit dans le sillage des études de sociologie de la littérature médiévale d'Erich Köhler et dialogue fructueusement avec la Nouvelle Histoire, en particulier avec le Duby des études sur les "jeunes" dans la société seigneuriale du XIIe siècle[35]. Cependant, il faut noter que cette promesse de renouveau, au sens d'une sociologie – et d'une anthropologie – de la littérature, reste largement inexplorée dans les études italiennes sur la chanson de geste, à quelques exceptions près (nous verrons plus tard Mancini lui-même, Meneghetti, Pasero, Fassò, Luongo, Bonafin)[36].

1. 3. Des années 1970 aux années 1980 : épopées parmi sciences sociales et sémiologie

Après le congrès d'Oxford de 1970, qui n'a pas vu la participation active des Italiens, ils reviendront animer l'assemblée suivante, organisée au siège d'Aix-en-Provence (1973). Les cinq chercheurs italiens présents s'affrontent sur plusieurs fronts. Sur le plan iconographique et iconologique, Giuliano Gasca Queirazza s'occupe de suivre "la diffusion de la Chanson de Roland au sud des Alpes", en étudiant le dossier fourni par les reliefs de l'architrave de la Collégiale de Domodossola, datant probablement du XIIe siècle. Alberto Limentani[37] propose une étude sur l'Entrée d'Espagne qui analyse l'art de la comparaison employée par l'auteur anonyme parmi ses techniques d'*ornatus*. Nous sommes donc toujours dans le cadre des études formelles privilégiées par Limentani (comme on l'a déjà vu dans l'essai sur Martin da Canal au Congrès de 1961), avec une large ouverture comparative ; les comparaisons avec le Dante de la *Commedia* sont particulièrement intéressantes et étendues.

Ruggieri revient sur la "matière lombarde", analysant cette fois sa postérité jusqu'à l'époque moderne et en particulier dans l'*Adelchi* de Manzoni : il reconstruit, à partir du grand écrivain milanais, une généalogie intellectuelle fortement nourrie de "légendes épiques" (celle du milieu romantique du nord de l'Italie). Cesare Segre, lui, se concentre plutôt sur les relations qui existent entre les anciennes vies des saints et les chansons de geste. L'observatoire privilégié sera celui du *Saint Alexis :* véritable "maillon de la chaîne qui va des vies de saints à l'épopée"[38]. Suite au développement de sa tradition manuscrite, il sera possible d'envisager l'homologie existant entre la phénoménologie des remaniements de ladite vie hagiographique (des strophes assonancées aux laisses assonancées, jusqu'aux laisses rimées) et celles des épopées françaises contemporaines (notamment le passage de l'assonance aux laisses rimées dans certains témoins de la *Chanson de Roland*) : la nature scripturale des premiers conduirait donc à affaiblir les hypothèses sur la prétendue transmission orale des secondes[39]. Enfin, les observations méthodologiques qui

clôturent l'essai sont extrêmement intéressantes : Segre souhaite le développement d'une ecdotique qui dépasse sa fonction de "art d'éditer les textes anciens"[40] et devienne le terrain épistémologique sur lequel vérifier des hypothèses générales (dans ce cas spécifique, la transmission écrite ou orale des chansons de geste). Le défilé des Italiens se conclut avec Gian Piero Zarri[41], qui propose l'application des méthodes algorithmiques quentiniennes à la reconstruction stemmatique des contaminations dans la tradition de la *Chanson de Roland*.

Outre le rapport introductif de Limentani évoqué au début du *status quaestionis*, les actes de la conférence de Liège de 1976 recueillent trois interventions signées par des savants italiens. Alessandro Vitale-Brovarone[42] propose une comparaison entre le poème franco-italien de *Huon d'Auvergne* et la *Storia d'Ugone d'Avernia*, mise en prose par Andrea da Barberino, qui éclaire les procédures de réélaboration de la matière et du formulaire épiques par l'écrivain toscan et ses stratégies de traduction. Le chercheur décèle un style barbérinien "moyen, non brillant, dépourvu de la capacité [...] d'évocation fantastique et associative de la formule" ; style moyen qui, en revanche, permet à Barberino de "mettre en lumière l'aventure, le dénouement clair d'une action narrative", marque de son succès. Son intervention est suivie par celle de Zarri, qui travaille à nouveau pour appliquer la méthode ecdotique de Dom Quentin à la tradition du *Roland*, cette fois à ses témoins fragmentaires. Enfin, Marco Boni propose un essai de *Quellenkritik*, en interrogeant le texte de la *Spagna in rima* et du *Morgante* de Luigi Pulci à la recherche d'allusions à la "matière d'Aspromonte" ; il en tire une nouvelle preuve de la "grande diffusion atteinte au XVe siècle par l'*Aspramonte* de Andrea [da Barberino]"[43], qui semble être le réservoir narratif privilégié de Pulci.

Le congrès suivant de la Société se tient à Pampelune en 1978, avec une très large participation italienne (huit savants). L'intervention de Mario Bensi[44], qui étudie certaines références à la chanson de Roland dans les *Ronsasvals* provençaux, est suivie de l'essai de Limentani sur le motif de la "chanson dans la chanson" et sur sa relation avec l'axe temporel du récit, qui plus tard deviendra un point de référence fondamental pour l'étude narratologique des textes narratifs romans médiévaux. A partir de l'analyse minutieuse de deux passages métalittéraires retrouvés dans le *Cid* et dans *l'Entrée d'Espagne*, le savant conclut que dans les deux œuvres le motif de la chanson dans la chanson fonctionne comme une anticipation et "élabore l'axe temporel du récit comme la structure d'une époque révolue et connue par toute la communauté, structure qu'on peut parcourir aussi bien dans la direction progressive qu'au rebours" (288a). Sa nature, dans les œuvres plus matures qui en font usage, serait celle d'"élément auto-ironique bien significatif de l'état de 'distance esthétique' acquis par nos poètes", en opposition à l'esthétique imprégnée de conscience communautaire de l'épopée antique. Une différentiation ultérieure est articulée en sens horizontal (diatopique) et vertical (diacronique), comme nous venons de le voir. Alors que le recours à l'anticipation épique dans l'Espagne du *Cid* reste dans un certain sens au niveau de l'immanence (personnages au même niveau de connaissance du public), anticipant en quelque sorte la vivacité de la "suite d'aventures échelonnées" du conte picaresque, dans l'*Entrée d'Espagne* ce dispositif narratif est utilisé d'une façon presque transcendante : selon Limentani, cela donnera lieu à la "contradiction d'une poétique qui voulait contaminer des expériences idéologiques et littéraires trop divergentes, et qui allait céder le pas à la perspective moins pieuse des poètes de Ferrare"[45].

L'intervention de Mancini a pour objet la *Chanson d'Aiol* qui, en raison de son abondance de *Realien*, de "choses", se prête bien à l'analyse socio-anthropologique proposée par le savant ; il s'agit en fait de "relire cette chanson de geste en y recherchant, de préférence à ce qui est évident et linéaire, tout ce qui pourrait être plutôt asymétrique et ambigu". Mancini s'intéresse donc aux *différences* entre l'histoire d'Aïol et le schéma typique de l'histoire du *bacheler* : ce seront précisément les écarts, les interstices entre "espèce" et "individu", selon le philologue, à constituer le champ idéologique auquel l'œuvre répond[46]. Finalement, on observe que la différence entre le schéma narratif typique "éloignement-bannissement –

retour – vengeance" (par exemple, les *nostos* d'Ulysse) et la séquence alternée d'*Aïol* articulée selon le schéma "éloignement-bannissement (d'Elie) – retour (par Aïol) – intégration (Aïol) + réinsertion (par Elie)" trouve ses racines dans le reflet de certains nouveaux systèmes sociaux, correspondant à l'intégration de nombreux *ministeriales* au sein de la cour monarchique[47] (308b). Il est intéressant d'observer ici, dans l'exégèse de Mancini, l'interpénétration féconde des niveaux anthropologique et narratologique : la critique extrinsèque devient intrinsèque, dans une révolution dialectique raffinée et aiguë.

La perspective dans laquelle se déroule l'essai suivant, celui de Maria Luisa Meneghetti, est similaire et vise, dans la perspective indiquée par Cesare Segre, à saisir les intersections entre les champs sémiologique et idéologique (qui informent à leur tour le champ social et en sont informés). Son corpus est composé de trois poèmes, le *Cid*, le *Charroi de Nîmes* et le *Prix d'Orange*, qui font partie des produits culturels de ce qu'on appelle le deuxième âge féodal ; il s'agit de ce XIIe siècle où "l'image littéraire que la noblesse donne d'elle-même devient de plus en plus facettée" : de la représentation "monolithique de la société des poèmes hagiographiques et de la première épique [...] à un tableau riche de nuances, dans lequel, à côté des barons [...], apparaissent des personnages diversement qualifiés, dont les rôles sociaux ne sont pas toujours précisément définis, et qui semblent plutôt témoigner quelquefois de l'intention des auteurs d'estomper, ou tout simplement d'altérer ambigument, les situations et les rapports interpersonnels"[48]. Cette longue citation est nécessaire pour mettre en lumière quelques coordonnées de recherche qui seront au centre de la production majeure de l'auteure : voir par exemple *Il pubblico dei trovatori*, datant de 1984[49], dans lequel les connaissances sociologiques et historiographiques se mobilisent à la recherche de failles historiques, fractures parallèles et nouvelles formations idéologiques qui ont rendu possible la formation et la diversification d'une nouvelle civilisation littéraire. Dans le cas des trois chansons étudiées ici par Meneghetti, la faille, le "véritable changement d'horizion" correspond à la rupture de la circularité dans la représentation de la biographie héroïque[50] : dans le domaine de la représentabilité seront maintenant inclus les changements de statut social, avec la diminution conséquente de la figure du père-roi "garantie de la fixité des rapports interpersonnel et symbole du pouvoir constitué" au profit du monarque, "[doué] de la faculté de ratifier le changement de statut social obtenu par les protagonistes"[51]. De façon à première vue paradoxale, la formation d'une couronne suprarégionale (et, serait-on tenté par l'anachronisme, "absolue") constitue la condition de pensabilité et de représentabilité des ruptures du cycle de régénération de la *Sippe* grâce à l'élévation sociale de l'individu exceptionnel.

Ce qui est particulièrement intéressant et fécond dans l'approche de Meneghetti, c'est la dialectique entre le niveau d'analyse socio-anthropologique et l'étude des structures narratives, que l'on avait déjà observé chez Mancini. Sans surprise, Meneghetti fait référence, outre Segre, à l'important essai de Acutis de la même année, qui fait remonter l'origine des séquences narratives de certaines histoires de la légende des *Infantes de Lara* à une cristallisation différente de l'équilibre des relations sociales intrafamiliales et extrafamilales, sous-tendant une certaine conception du monde. Ces dernières donneront lieu à deux types de séquence : outrage – vengeance [ancien modèle] vs. prétexte – trahison – punition [nouveau modèle][52]. La première, pour aller vite, reflète une structure clanique ("la famille d'abord"), la seconde, en revanche, doit être lié à la nouvelle idée des relations entre hommes déterminée par le renforcement d'une couronne centrale.

Enfin, il est intéressant de noter que les deux réalités, castillane et française, sont bien différenciées à l'issue du prisme littéraire. La région ibérique est plus "favorable à la petite noblesse, point d'appui reconnu de la *Reconquista*" ; l'état français naissant, au contraire, grève de la "permanence d'une haute noblesse encore capable de défendre ses propres privilèges" : de la première image dérive la possibilité de représenter la carrière d'un jeune homme, qui remplacera les vieux baron avec le soutien du souverain[53] ; en accord avec la seconde, le Guillaume

bacheler sera subrepticement représenté comme le grand seigneur “garant des droits de toute la féodalité en face de la félonie acclamée du roi"[54], comme s’il s’agissait de l’un des innombrables masques du héros franc polymorphe.

L’article de Gianfelice Peron est également d’un grand intérêt, car il conduit une analyse des prologues de certaines chansons de geste à la lumière des arts poétiques médiévaux : l’analyse est donc menée sur un plan strictement rhétorique, mettant en relief certaines stratégies formelles et thématiques que l’on retrouve dans d’autres genres littéraires du Moyen Âge français, comme le roman (particulièrement intéressante est l’observation que “[l]e roman emprunte quelque formule à la chanson de geste [...] mais plus fréquemment ce sont les chansons de geste qui utilisent les formules élaborées par le roman et les intègrent dans leur prologues"). Avec un *excursus* sur la juxtaposition des termes “armes” et “amours” dans les prologues, l’intervention de Peron se conclut sur des notes ariostesques. L’étude de l’histoire ancienne du ms. digby 23 (*O* rolandien) ouvre la voie à Aurelio Roncaglia[55] pour certaines considérations culturelles et historiques sur le *studium oxoniense* dans les mêmes années où, dans un environnement similaire, se produisaient des interventions importantes sur les unités codicologiques du témoin du *Roland* (XII-XIIIe siècle).

Segre et Vitale - Brovarone, qui clôturent la revue, se concentrent tous les deux sur le matériel rolandien : le premier, sur la correspondance de l’épisode du rêve d’Alda avec différents schémas de genre selon son incarnation dans l’espace-temps (du *Roland* rimé jusqu’au *romance* du *Sueño de Doña Alda*, en passant par le *Ronsasvals* provençal et le *Roncesvalles*), le second sur la laisse CX de la *Chanson de Roland* pour laquelle il propose une enquête stylistique particulièrement attentive à la représentation des *signa* apocalyptique, qui indiqueraient “la rencontre entre une tradition chrétienne et un monde féodal, à travers un passage dans la tradition que l’on peut dire, avec approximation, populaire, qui pour ainsi dire resémantise une tradition savante"[56].

Le congrès padouan-vénitien de 1982, comme prévisible, est caractérisé par une grande participation de chercheurs italiens ; parmi ceux-ci, Nicolò Pasero introduit le Colloque avec une intervention qui deviendra ensuite célèbre sur la dialectique des niveaux de culture dans les chansons de geste[57] . Il introduit les axes de recherche qui seront plus tard au cœur de la réflexion de ce que Vàrvaro appelait “École de Gênes” (plus récemment, avec une suite importante à l’Université de Macerata[58]) : la vision relationnelle et dialectique de l’interaction entre les niveaux de culture, leur articulation dans les différents genres littéraires (et donc la réaction du prisme de l’idéologie avec des schémas narratifs et culturels jamais identiques), l’intérêt pour les *realia*, pas dans une perspective antiquaire-érudite mais socio-anthropologique. Le cadre théorique de référence, mais latent dans l’intervention de Pasero, est celui de la démologie, d’approche gramscienne et dialectico-matérialiste, de Alberto Maria Cirese : derrière la constatation que souvent, dans nos études, nous renvoyons “à un concept de peuple franchement indéterminé, qui est pris comme ‘producteur’ de ces traits et ces éléments [‘merveilleux’ ou ‘éléments liés à la ‘religion populaire’] davantage selon un consensus tacite des spécialistes que sur la base de considérations spécifiques à propos des dynamiques culturelles", derrière cela, disais-je, il ne sera pas difficile de voir une adhésion au concept cirésien de “popularité comme usage et non pas comme origine, en tant que fait et non en tant qu’essence, comme une position relationnelle et non comme substance", pour laquelle ce qui constitue la “popularité” est “la relation historique de différence ou de contraste par rapport à d’autres faits culturels coexistant et co-présents au sein du même organisme social”[59]. Selon Pasero, le modèle culturologique vers lequel il faudra se tourner sera donc celui de la “culture de la fête” de Mikhaïl Bakhtine[60], dont les différentes composantes (déguisement, *risus paschalis* et corps grotesque, entre autres) sont spécifiquement enracinées, en tant que système, dans la culture de la civilisation européenne médiévale : plus de corps et de chair sociaux que d’archétypes métahistoriques, en somme.

L'intervention d' Anna Cornagliotti suit la diffusion romane de ce qu'on appelle la "prière de Charlemagne", à partir du *Fierabras* français et deux textes datés du XIVe siècle, le premier en langue vénitienne, le second en latin, jusqu'à un "feuillet volant" imprimé dans les alentours de Vercelli en 1981, reproduisant l'*Epistola di Papa Leone IV mandata da un angelo al re Carlo Imperatore*, qui conserve quelques détails caractéristiques de la tradition de la prière de Charlemagne (et notamment la référence aux 72 noms du Christ, que la *Prière* emprunterait à une tradition juive). Andrea Fassò prend le relais en revenant sur la relation entre chansons de geste et poèmes hagiographiques[61], essayant de renverser les conclusions de Segre à cet égard : les formules fixes, les *topoi*, que les premières emprunteraient aux secondes dériveraient à leur tour d'une tradition épique vulgaire plus ancienne - dont nous ne possédons aucune attestation - qui aurait modelé ses formes.

Elio Melli[62] se concentre ensuite sur *Aiol* et *Elie de saint Gille*, montrant l'unité compositionnelle du premier et identifiant le réseau de relations, avec un accent particulier sur le niveau de style, qui relie les deux œuvres ; il est fermement conclu que, malgré ces similitudes, les deux œuvres n'ont pas été composées par le même auteur. L'historienne d'art Francesca D'Arcais[63] propose d'examiner les illustrations des manuscrits Gonzaga conservés à la Bibliothèque Marciana à Venise, et elle profite de cette opportunité pour résoudre des problèmes concernant la datation de certains de ces objets (par exemple ms. VIII, témoin de l'*Aliscans*, que l'on croit généralement produit avant la fin du XIIIe siècle mais dont la décoration ne peut avoir eu lieu avant 1350).

Lidia Bartolucci Chiecchi s'intéresse également à un code de la collection Marciana, à savoir le fameux *V13* : elle se concentre sur le *Rolandin* qui y est contenu, et en particulier sur la représentation de la faim et du désir de nourriture qui constitue le véritable *Leitmotiv* du poème franco-vénitien. Giorgio Colussi propose un "[s]ondage dans la littérature italienne et ex-vénitienne pour servir à l'histoire des verbes désignant la notion de 'se sauver'", en étudiant la *ratio* de l'oscillation entre les locutions *scampare* (< EXCAMPARE) et *scappare* (< EXCAPPARE). Le congrès continue avec les interventions de Luciano Formisano,concernant la construction rhétorique, le style et la langue de *La bataille de Gamenario* (poème français composé dans le Piémont au XIVe siècle) et de l'historien médiéviste Aldo Settia[64], qui illustre la morphologie du château italien à partir de quelques notes sur la *Prise de Pampelune*.

La conférence qui se tient à Strasbourg en 1985 a une forte vocation historiographique, étant dédiée au thème bédierien des routes de pèlerinage européennes : ce n'est pas un hasard que les actes qui rapportent les interventions soient présentés par une équipe d'historiens médiévaux de l'Université de Rome, composé par Girolamo Arnaldi, Giulia Barone et Fiorella Simoni[65], qui proposent une mise au point très utile de la théorie vénérable mais désormais assez datée de Bédier à la lumière des contributions historiographiques les plus récentes de l'époque (Duby et Kurt Kloocke, entre autres). Giovanni Fontana intervient avec un essai de méthode ecdotique, visant à enquêter sur la phénoménologie du remaniement des *cantari* grâce à des outils qu'il propose pour l'analyse textuelle des chansons de geste[66]. Les points de référence pour l'analyse comparative sont les travaux de Segre sur *Roland*, qui semblent révéler, dans la tradition manuscrite du poème français, des procédures d'élaboration textuelle apparentés à celles du *cantare* analysé par Fontana (celui de *Madonna Elena*). L'essai discute ensuite de certaines observations fondamentales de De Robertis concernant l'application de la méthode lachmanienne aux traditions des *cantari* et offre enfin un aperçu succint des problèmes ecdotiques soulevés par le *cantare* de *Madonna Elena*.

Avec une intervention raffinée sur l'entrelacement entre histoire récente (l'affaire Dreyfus comme événement catalyseur du XIXe siècle français) et histoire de la discipline (dans la figure de Paul Meyer), Limentani[67] nous invite à resituer le destin de la recherche scientifique à l'intérieur de la grande histoire qui, inévitablement, informe la petite histoire de notre biographie et de celle de nos maîtres. La conclusion est particulièrement intéressante : si d'un côté Meyer intervient "en

chartiste", en tant que paléographe expert, défendant l'innocence de Dreyfus sur certains points du débat, il semble d'autre part s'apercevoir avec une ironie mordante de la pauvreté (à partir de la grammaire) qui est à l'origine de la récente naissance de la catégorie socioprofessionnelle des "intellectuels" ; un événement, celui-ci, précisément lié à l'*Affaire*[68]. Meyer invite Lemaître, dans un pamphlet qui lui est adressée, à s'engager depuis son bureau de l'Académie afin que "le mot *intellectuel*, qui est un adjectif en grammaire, reste adjectif " : dans ce genre de questions, ajoute le maître français, "c'est en tant que citoyen qu'il faut intervenir, et non pas en tant que forme d'une altération grammaticale". Elio Melli, s'engage donc à interroger les relations entre les versions française provençale et italienne du *Fierabras* du point de vue de la *Stilkritik*. L'analyse stylistique se pose également au service de la critique textuelle, car elle conduit l'auteur à faire des hypothèses sur la dépendance de la version italienne du même modèle du *Fierabras* français[69].

Meneghetti revient sur la comparaison entre épopée française et épopée castillane (avec, en plus, une pièce franco-italienne). Particulièrement intéressante est l'application de certains modelisations culturologiques de Lotman et sémiologiques de Jakobson (qui empruntent aux études neurologiques sur la latéralisation hémisphérique) à la dialectique des genres littéraires, à leur transmission matérielle et donc à des supports (manuscrits) qui rapportent de façons différentes les spécimens des genres susmentionnés. En particulier, elle conclut que, à l'instar de l'activité de l'hémisphère droit, "les structures cycliques [des chansons de geste] se basent [...] sur la prééminence des rapports de contiguïté et des connexions sémantiques", dans ce cas "soit avec le réel historique soit avec le 'réel' épico-légendaire", alors que l'articulation des *romances* est analogue au travail de l'hémisphère gauche, qui valorise "les rapports de similarité et l'élaboration sémiotique autonome"[70]. Les lignes d'évolution de l'épopée française et espagnole équivaudraient donc à deux vecteurs orientés de façon spéculaire : le genre de la *chanson de geste* se déplacerait d'un "équilibre ponctué" de chansons épisodiques vers une phase syntagmatique (recueils cycliques), grâce à une homéostasie médiane représentée par des poèmes qui commencent à s'agglutiner autour d'une biographie poétique ; l'épopée castillane, à l'inverse, se propage à partir d'une première phase syntagmatique, représentée par des chroniques, jusqu'à l'univers éparpillé des *romances*, en passant par les *Cantares* biographiques comme le *Cid*. Antonella Negri[71] se concentre sur la tradition *complexe* de *Renaut de Montauban*, basée sur l'examen du long épisode de Vaucouleurs, prometteur pour une classification des rapporteurs de la geste.

La conférence de Barcelone de 1988 voit encore une fois une forte présence de savants italiens. Carlo Beretta poursuit la ligne d'Alberto Limentani (décédé deux ans plus tôt) en proposant une étude stylistique et thématique des prières épiques dans l'*Entrée d'Espagne*, qui montre clairement la transformation du héros épique en "modèle de sagesse et de bonnes moeurs"[72] dans le passage de la matière rolandienne au XIVe siècle italien. C'est là une complexification intégrale de la psychologie des *dramatis personae* héroïques qui informe aussi les représentations des prières épiques. Fassò discute, avec de nouveaux arguments, la thèse très innovante (et problématique) de Jeanne Wathelet-Willame[73] sur l'origine octosyllabique du vers épique français : les décasyllabes et les alexandrins qui composent normalement les chansons de geste en porteraient encore des traces, si l'on soustrait les cales bisyllabiques ajoutées dans des "phases de rédaction" ultérieures. L'hypothèse a des répercussions éditoriales importantes, puisqu'il s'agirait de se conformer à l'usage bédierien de imprimer le texte conservé, renonçant à la reconstruction d'un isosyllabisme.

Mancini présente certaines lignes du travail critique et théorique de Alfred Adler, le grand romaniste viennois dont l'œuvre majeure est consacré justement à l'épique, mettant en évidence le riche substrat philosophique à l'origine de ses perspicaces spéculations sur l'"esprit agonique" ancien (en particulier Burckhardt et Nietzsche)[74]. Face au tableau riche et fascinant de Mancini, on ne peut que regretter que personne ne se soit encore occupé de traduire au moins une partie de l'oeuvre

d'Adler pour le public italien ou français. La conférence continue avec Melli, qui approfondit la contribution de Giosuè Carducci et son école aux études sur l'épique espagnole, française et italienne, et ensuite avec Meneghetti, qui étudie certains reliefs d'inspiration rolandienne du monastère rupestre de Géghard en Arménie (qui jusque-là étaient presque complètement méconnus)[75]. Roncaglia et Vàrvaro[76] s'intéressent à la géographie épique, le premier en identifiant le *Durestant* du *Roland* avec l'estuaire du Douro sur la base d'une étude toponomastique, le second avec un long discours sur le chronotope ibérique, instrument fondamental de la modélisation spatio-temporelle dans les épopées médiévales européennes. Le volume est clôturé par les actes de la table ronde présidée par Segre et centré sur la critique textuelle appliquée et sur les épopées romanes : l'éditeur du *Roland* fait le point de la situation du point de vue théorique et méthodologique, et le compatriote Domenico De Robertis continue en abordant la question de la tradition des *cantari* italiens[77].

1. 4. Des années 90 aux années 2000

Les travaux de la douzième conférence de la *Société* (août 1991) se tiennent à Edimbourg, sous la direction de Philip Bennett. Le seul participant Italien est Salvatore Luongo[78], qui donne sa contribution à une session stimulante présidée par Sarah Kay et consacrée à l'étude des personnages féminins dans les chansons de geste. Luongo porte son attention sur le personnage d'Orable, princesse musulmane épouse du héros franc Guillaume d'Orange ; une figure à deux faces, Orable / Guibourc[79], qui trouve ses racines historiques dans l'intersection de deux modèles féminins : celui de la *magicienne* orientale et celui, peut-être dominant dans la constitution de son caractère aux multiples facettes, d'une *dame* féodale. Bref, les analyses de Luongo visent à "recenser, en étudiant leurs fonctionnalités, les référents anthropologiques qui contribuent à former, dans le *Prix d'Orange* et dans les *Enfances Guillaume*, le personnage d'Orable"[80]. La contribution s'inscrit donc dans cette ligne de recherche sur la dialectique entre niveaux culturels dans le texte littéraire réaffirmée par Nicolò Pasero dans son introduction au congrès de 1982 et que nous avons abordé auparavant. On peut apprécier surtout l'analyse menée sur les noces d'Orable et le premier mari Tiebaut, triché au moment crucial (à savoir au moment de consommer le mariage) par la princesse, déjà amoureuse *de lonh* du marquis franc. Derrière la représentation du mariage on pourrait apercevoir les traces d'un *charivari,* à savoir d'une cérémonie para-nuptiale visant à réglementer, par des formes ritualisées de violence (bruyantes processions de mendiants masqués et d'autres divertissements carnavalesques), les unions considerées comme asymétriques (surtout les mariages entre célibataires et veufs ou veuves)[81] .

Les Italiens seront encore sous-représentés au congrès suivant de Groningen (août 1994). Parmi les participants, on peut citer Geraldo Larghi, qui étudie la réception du matériel épique français à la cour alérame du Monferrato, véritable "centre de diffusion d'images, de textes, d'idées et peut-être de manuscrits français vers l'Italie" et encore une fois Elio Melli, qui indique la phase germinale de certains motifs de l'*amor pleni* baroque qui informent le style du *Rinaldo furioso* (XVIe siècle) de Francesco Tromba da Gualdo di Noceri, talentueux continuateur de l'Arioste[82].

Le premier des Italiens qui apparaît dans les actes de la conférence napolitaine de 1997 est un historien, Alessandro Barbero, qui s'occupe d'étudier la représentation de l'organisme des institutions (mondaines et religieuses) dans les *chansons de geste*[83] ; l'auteur conclut que ce qui ressort des mots des trouvères sont des structures plutôt archaïques : adaptées à la société "française" précédant la "mutation féodale", plutôt qu'à un univers socio-politique typique des XIe et XIIe siècles, dans lesquels les chansons qui font l'objet de l'analyse de Barbero ont été composées (*Chanson de Roland*, *Chanson de Guillaume*, chansons appartenant au cycle guillelmien, *Geste de Lorrain*)[84]. Anna Maria Compagna propose au public un nouveau cadre général de l'épopée dans la Catalogne médiévale, un genre qui semble très vivant et dont on peut trouver des attestations même dans les endroits les plus périphériques de la zone linguistique. Ensuite, Sara Furlati intervient sur les *Cantari del Danese* (fin du XIVe siècle), pour lesquels elle propose un traitement

critique prudemment conservateur, comme l'exige la nature de l'œuvre[85] .

Antonella Negri parcourt la représentation du conseil des barons dans un *corpus* de chansons de geste pas très large mais bien composé, à la recherche de liens avec les vraies coutumes juridiques de l'époque. Deux typologies représentatives sont identifiées : la première qui voit le conseil comme un organisme royal pour l'exercice du pouvoir, la seconde qui veut le conseil comme une émanation des grands vassaux ; à partir de là, et du rapport entre la figure du souverain et le conseil des barons, il y aura des séries distinctes de matrices narratives. Finalement, le slaviste Riccardo Picchio[86] se concentre, après quelques réflexions sur la possibilité d'isoler une "épopée slave" sur le *Dit de la campagne d'Igor*), pièce anonyme inspirée des événements de guerre survenus à la fin du XIIe siècle. Picchio conclut que, plutôt qu'une épopée, le cas de *Slovo d'Igor'* serait une sorte d'*exemplum*, lié aux épopées seulement au niveau du contenu. Ce qui semble être un appel, tout à fait louable, à se méfier des classements des textes par genre "littéraire" sur la seule base de leur contenu.

Les Italiens sont très nombreux à la conférence de Poitiers de 2000. Furlati[87] revient sur *I Cantari del Danese*, analysant cette fois les éléments comiques à partir des travaux de Philippe Ménard sur les fonctions du rire dans la narrative française médiévale[88]. Fassò intervient sur la *Chanson de Roland ;* il met l'accent sur son inspiration fondamentale que, selon Grisward, consisterait en "réélaboration d'un mythe très ancien : celui du combat entre les 'pieux et braves', d'un côté [représentés ici par les Francs], et les 'riches' de l'autre"[89]. Fassò vise effectivement à démontrer la prédominance de l'inspiration mondaine sur l'inspiration religieuse dans le *Roland* ; cette dernière ne viendrait que plus tard, comme une sorte de "repeinture" hagiographisante. Le deuxième, très noble objectif de Fassò est de restituer aux personnages du *Roland* une certaine variété de caractère qui a été négligée, et même niée, par les critiques des XIXe et XXe siècles ; parce que Roland et Ganelon "sont des hommes, non des statues". Les remarquables derniers passages de son discours sont consacrés à expliquer les raisons profondes de ce "monologisme" dans la considération du *Roland* par les maîtres d'antan ; c'était bien évidemment le *vague* nationaliste de notre passé récent qui a orienté la lecture des *chansons de geste* résolument dans le sens de "lutte du Bien contre le Mal, du droit contre le tort"[90]. C'est aussi la raison du regain d'intérêt pour Roland, surpassé en popularité dans les siècles précédents par son collègue Renaut de Montauban et par les autres Aimonides : le neveu de Charles, dans son apparence immaculée de guerrier-martyr (postiche, selon Fassò) aurait été "à nouveau exalté comme le héros suprême, non seulement par les bien-pensants de la religion mais aussi par les bien-pensants de la patrie".

Luongo[91] recommence à démêler les fils des niveaux de culture qui informent le texte littéraire, traitant cette fois de l'épisode de Rachel et Vidas dans le *Cid*. Niveaux de culture, avons-nous dit, parce que si l'étude de Luongo de la phénoménologie et surtout de la *fonction* du comique démarre sur des notes freudiennes[92], il sera bientôt détaillé dans un sens socio-économique : Rachel et Vidas sont des usuriers et des juifs, et sont soumis à "ce genre particulier de condamnation qu'est la comicité"[93] qui émane, tout compte fait, de la non-coïncidence entre leur "*mens* idéologique" et celle pro-féodale qui sous-tend le *Cantare*. Les dernières pages, d'une grande ouverture théorique, permettent également d'esquisser le caractère du rire de cet épisode franchement ambivalent et compromettant, dans lequel "des tendances opposées - rire et contenu sérieux, tort et raison, refus et acceptation - coexistent et se chevauchent" . Bien que le rire ait effectivement ici la fonction d'agent dégradant, "sans aucune possibilité de compensation ou de rédemption", ce qui dérive du monologisme imposé par les codes culturels dominants, on observe à juste titre que "pourtant, à cette mentalité 'différente', quoique seulement pour faire émerger celle courante et dominante, un espace, bien que très petit et bien qu'indirectement, tendancieux et ambigu, est accordé"[94]. Il s'agit bien sûr d'une excellente preuve de pensée dialectique, *concrète* et anti-dichotomique.

Elio Melli[95] intervient sur le *Roman de Fierabras en prose*, en étudiant certains aspects stylistiques sélectionnés. Certainement excentrique par rapport aux intérêts majeurs de la Société, l'intervention de la sanskritiste Paola Rossi[96] offre une comparaison de la figure la plus claire de *miles*-ermite dans les épopées françaises, à savoir le Guillaume d'Orange des deux *Moniages*, et le héros Arjuna, le fils d'Indra, troisième parmi les Pandavas et protagoniste avec ces derniers d'une section du *Mahābhārata ;* tout comme Guillaume, qui se retire du monde et poursuit une perfection spirituelle pour devenir bientôt *miles Christi*, de la même façon Arjuna doit passer par un erémitisme fonctionnel au *dharma* avant de terminer son initiation guerriière sur le champ de bataille. L'étape de l'érémitisme serait alors obligatoire dans l'initiation du héros dharmique, dont Guillaume constituerait *mutatis mutandis* une contrepartie médiévale. La perspective de Rossi est décidément stimulante et nous donne aussi un aperçu de l'accueil de l'*Archéologie* de Joël Grisward par les indianistes ; seule une certaine perplexité demeure dans la considération du *Moniage Guillaume* comme un dispositif qui nous restitue la progressive purification spirituelle du protagoniste jusqu'aux plus hauts sommets dharmiques. La vérité, comme il arrive systématiquement, est peut-être plus anguleuse et chaotique qu'il n'y paraît, et les *Moniages* sont effectivemente constitués d'épisodes qui, dans un *continuum* orienté en sens téléologique, ont un degré élevé d'indépendance et ont leurs propres "racines historiques", pour reprendre les mots de Propp, dans des mondes fictifs qui ne sont pas du tout coïncidents[97]. Cependant, comme on l'a déjà vu, on peut faire valoir que le même système de noyaux narratifs, en dépit d'origines hétérogènes, suit une *ratio* qui peut correspondre en bref à un parcours de purification du héros[98].

Orietta Abbati étudie la réception au XIXe siècle du *Livro de Linhagens de D. Pedro*, qui apporte à l'écrivain portugais Alexandre Herculano le matériel narratif à re-fonctionnaliser dans son conte mélusinien *A Dama Pé de Cabra*. La germaniste Giangabriella Buti se concentre sur la mutation de l'anagogie chrétienne après le contact de l'antiquité tardive avec une religiosité comme celle des peuples germaniques - "folk-centered, without dogmatic elements, and generally world-accepting"[99] ; le résultat serait un règlement entre *eschatos* et *mundus* qui trouve une correspondance dans les motifs récurrents dans les épopées françaises, l'enquête portant ici sur les représentations angéliques et celles de la souveraineté des guerriers-rois, une nouvelle preuve de la relation osmotique, à travers les siècles du Moyen Âge, entre espaces culturels et littéraires latino-cléricaux et germaniques.

C'est plutôt la philologie matérielle qui intéresse Maria Careri, qui propose une classification typologique du "manuscrit épique roman", en distinguant quatre groupes par ordre croissant de format ; le critère de taille s'avère insatisfaisant pour Careri, qui propose à la fin de l'essai une nouvelle partition qualitative "qui oppose [...] les codex 'ordinaires' et les codex de luxe"[100] : la première correspondrait à un traitement plus libre du texte, jusqu'à de véritables réécritures. Piero Ceccucci[101] étudie enfin la *Gesta de Afonso Henriques*, contenue dans la *Crónica breve*, et se concentre surtout sur les aspects épiques-dramatiques, et donc sur les dialogues de l'œuvre.

Au congrès de 2003 (Grenade), nous rencontrons pour la première fois l'hibériste Giuseppe Di Stefano, qui problématise les relations de genre entre *Romancero viejo*, dont il est également rédacteur critique[102], et épopée ; des genres, ceux-ci, qui "se connectent et se séparent au même temps". Les exemples de la relation entre les genres consistent en quelques pas de *romances* de matière cidienne (*En de Santa Agueda de Burgos*), la légende des Infantes de Lara et de la vaste gamme de *romances* inspirées par la matière de France. Valeria Bertolucci Pizzorusso[103] propose une étude de la réutilisation des thèmes épiques dans la production lyrique des troubadours occitans : des citations des célèbres *serventes-ensenhamens* de Guerau de Cabreira, Guiraut de Calanson et Bertran de Paris jusqu'au "masques épiques" portés par certains poètes occitans (et notamment Bertran de Born et Raimbaut de Vaqueiras[104]). Boscolo étudie les formes de dispute théologique dans

l'*Entrée d'Espagne* et Luongo se concentre sur le *Conde Lucanor* de Juan Manuel, imprégné de connaissance de l'épopée et animé par la complémentarité de la *fortitudo* et de la *sapientia*, vertus "fermement en équilibre" dans la figure héroïque et tragique de Fernán González[105].

Giovanni Palumbo, en reprenant au début de son essai quelques idées de Lucia Lazzerini, aborde le thème délicat de la "propension marquée à l'éclectisme contaminateur" du *Ronsasvals* provençaux[106] ; Palumbo, plus spécifiquement, se concentre sur les "formes d'intertextualité" qui vont du poème occitan à la version rimée de la *Chanson de Roland*. Selon Palumbo, les éléments les plus intéressants sont surtout les "liens narratifs", puisque le *Ronsasvals*, dans de nombreux cas, partage avec le *Roland* rimé des épisodes et des développements narratifs qui sont absents ou réalisés de façon bien différente dans le *Roland* assonancé. Suite à l'analyse détaillée de certaines convergences entre les deux chansons, Palumbo dresse un cadre d'ensemble, hypothétique mais convaincant et fondé, selon lequel les deux formes dérivent indépendamment d'une source commune (dont nous n'avons plus aucune attestation) : cela a bien évidemment des répercussions majeures sur l'étude du *Roland* rimé, car on ne pourra plus attribuer à la vivacité compositionnelle du rimeur les épisodes et les scènes manquants dans le plus ancien poème assonancé. Le congrès termine avec la contribution de Rinoldi[107], avec un discours de critique strictement textuelle sur le *Gerbert de Metz :* il propose une étude attentive et ample de certains *loci* du poème, pour formuler une première hypothèse de classement.

En 2005, la Société se réunit à Liège pour célébrer le cinquantième anniversaire de sa fondation. Deux italiens sont présents : Vàrvaro, dont nous avons déjà mentionné l'intervention dans le premier paragraphe et l'élève Palumbo[108], qui présente deux précieux "outils de travail", à savoir un "discours littéraire au second degré"[109] sur les études rolandiennes qui cherche à en donner un bilan critique et une bibliographie très riche, couvrant les années 1975-2005.

L'année suivante, Storrs (Connecticut) accueille la dix-septième réunion officielle de la Société, à laquelle seulement deux Italiens participent. La première intervention est celle de Careri[110], qui revient sur les manuscrits épiques, dont il traite la datation, la localisation et la morphologie, jusqu'à aborder le thème important de la variance dans les textes rapportés par des codex dérivants du même *exemplar* (ou en tout cas moins étroitement liés les uns aux autres[111]) : la mobilité du texte sera alors attribuée à une "compétence textuelle", qui fait des copistes des assimilateurs spontanés et ensuite réutilisateurs partiellement irréfléchis de formules stichiques, plutôt qu'aux passages de bouche à oreille de mémoire rychnerienne. Ainsi, il est certainement convenable d'ajouter le *caveat* final de Careri, qui invite à la prudence dans l'utilisation de "termes abstraits de la critique textuelle qui se réfèrent plutôt aux manuscrits des classiques latins : copistes, *editio variorum*, contamination, variantes marginales" : catégories, celles-ci, complètement inadéquates aux *res* en question.

Palumbo[112] revient ensuite sur le *Roland rimé* en étudiant le long épisode de la Belle Aude, la fiancée de Roland et sœur d'Olivier, à laquelle le miséricordieux empereur Charles tente en vain de cacher la mort de ses proches. L'architecture de l'essai de Palumbo est très efficace, car il consacre chaque paragraphe à une jonction narrative de l'histoire, reliant également à chacun de ces derniers une "pratique littéraire" précise, arrangée par ordre, pour ainsi dire, de nécessité fonctionnelle : intertextualité cyclique, renaissance de la narration populaire, rêve de l'héroïne, résurgence du merveilleux folklorique. Cela nous permet de suivre dans l'ordre la "re-fonctionnalisation épique" des pratiques textuelles étrangères (au sens large), et donc la "forme génériquement déterminée" de la réutilisation des schémas narratifs et de l'adoption de matériaux représentatifs de différentes natures.

La société se réunit à Genève en 2009 et six Italiens participent au congrès. Giuseppina Brunetti[113] s'attache à la question importante des relations intertextuelles entre *chansons de geste* et romans d'antiquité du point de vue de

l'*ekphrasis*. La laisse 146 de la rédaction de la *Chanson d'Aspremont* conservée par le ms. Chantilly, Musée Condé 470 nous consigne effectivement la description de la tente du roi sarrasin Agolant, historiée grâce à des représentations manifestement tirées du *Roman de Troie* "que l'auteur de la geste connaît en toute vraisemblance à la perfection". Ce n'est pas un cas isolé, puisque même la représentation de la tente de Charles à la laisse 181 renvoie certainement aux romans d'antiquité, jusque dans les détails. Tant pour Charles que pour Agolant, ces scènes historiées représentent l'explicitation d'une *translatio imperii :* dans le cas des chrétiens, de Troie jusqu'aux Français en passant par l'intermédiaire du fabuleux Arthur, alors que les Sarrasins se trouveraient à représenter la lignée des Grecs ; une lignée, cette dernière, qui dans l'*Aspremont* semble déjà sur la voie de l'"orientalisation"[114].

Marcella Lacanale[115] se concentre sur les signes diacritiques et les accents du ms. Oxford, Digby 23, témoin excellent du *Roland*, et Tiziano Pacchiarotti[116] nous propose une comparaison stimulante entre *Chanson de Saisnes* et le *Jeu de saint Nicolas* par le polygraphe Jean Bodel, qui repose sur l'hypothèse d'un mélange de genres constitutif de la chanson de geste depuis ses premières manifestations, contrairement à une vulgate scientifique qui considère l'épopée comme "poésie pure" dégradée au fur et à mesure par la contamination avec d'autres genres littéraires[117]. Doriana Piacentino étudie l'arrière-plan idéologique qui nourrit le *Girart de Vienne* de Bertrand de Bar-sur- Aube, en faisant référence à cette ligne de recherche bien exploitée en son temps par Frappier, Roncaglia et Vàrvaro. Paolo Rinoldi commente l'épisode de l'*adoubement* du héros dans l'*Alexandre* décasyllabique, approfondissant ainsi le sens de la citation d'une très curieuse "panthère de mer" : l'enquête mène Rinoldi à explorer la littérature des bestiaires, à partir du *Physiologus*, sur les traces de l'hybride monstrueux. Finalement, Michela Scattolini[118] touche à la tradition légendaire qui sous-tend l'histoire de Bertha "aux grands pieds", une intrigue bien connue dans le folklore européen, et elle étudie ses différentes actualisations franco-italienne et castillane.

La table ronde est particulièrement intéressante, et particulièrement "italocentrique" : la première séance, qui voit la participation de Rinoldi et Careri, à côté de Savoye et Leurquin, est consacrée à l'intégration d' un *corpus* de manuscrits épiques dans la base de données *Jonas* de l'IRHT ; dans la deuxième séance, Palumbo et Anna Constantinidis[119] présentent le projet monumental pour l'édition du corpus français de la *Chanson d' Aspremont ;* un Projet belge qui a mobilisé (et mobilise toujours) une équipe de philologues composée principalement de savants italiens[120].

Parmi les quatre discours prononcés par la Conférence italienne de *Rencesvals* de 2012, deux sont inscrits précisément dans le "projet *Aspremont*". Palumbo et Rinoldi[121], à quatre mains, présentent les premiers résultats importants de la recherche sur le "*corpus* français". Outre l'enquête ecdotique, qui met en évidence la configuration à trois branches du *stemma* de l'*Aspremont* (chacune de ses trois rédactions correspondrait à une famille stemmatique), la quatrième section de l'essai est particulièrement importante, car elle présente les principes à la base de l'édition du *corpus :* entre les deux options ecdotiques de reconstruction de l' archétype (lachmanienne) ou de publication du texte de chacun des témoins de l'œuvre (bédiériste), une troisième voie est proposée, consistant en la "restitution critique des subarchétypes des trois versions", qui semble être effectivement la plus correcte pour les traditions textuelles ainsi configurées[122].

Di Luca étudie deux fragments anglo-normands de l'*Aspremont*, en proposant, pour chacun de ces derniers, une description codicologique scrupuleuse et un placement dans le *stemma* de l'œuvre. Caterina Menichetti et Maria Teresa Rachetta abordent le sujet extrêmement important de la relation entre chansons de geste et historiographie vernaculaire française[123] : à partir de l'étude des citations de la légende de *Gormund et Isembart* dans certaines chroniques du XIIIe siècle, elles reconstruisent un cadre complexe de circulation textuelle et de combinaisons avec d'autres "légendes épiques" (celle de Raoul de Cambrai, par exemple). En

conclusion, les auteurs estiment qu'il est nécessaire de se tourner vers l'étude des "epic additions within historiographical compilations", pour éclairer les moyens et les lieux de circulation des légendes épiques. D'autre part, c'est une clé qui révèle le fonctionnement effectifdes œuvres historiographiques dans la langue vernaculaire et leur relation avec le système des genres littéraires du Moyen Âge : pour le dire brièvement avec les mots des auteurs, "to clarify how medieval vernacular historians worked"[124]. Maria Pavlova et Franca Strologo se concentrent sur les dernières émanations de la matière de France en Italie[125], la première sur la représentation des Sarrasins au cours du XVe siècle, jusqu'à l'*Innamoramento di Orlando*, le second présentant une étude réalisée par les deux rédacteurs en chef de *Spagna in rima*[126] *à* partir de l'analyse de l'épisode de la "Rotta di Roncisvalle".

Ici se termine le premier des deux articles consacrés aux interventions italiennes au sein des congrès internationaux de la Société Rencesvals. Dans le deuxième volet, nous considérerons le congrès de Rome de 2015, qui nous permettra de dresser un premier bilan sur les études des épopées médiévales en Italie et nous étendrons notre corpus aux thèses doctorales consacrées en Italie à ce sujet de recherche.

---

1 Limentani, Alberto, "Les nouvelles méthodes de la critique et l'étude des chansons de geste", in *Charlemagne et l'épopée romane, Actes du VIIe Congrès international de la Société Rencesvals, Liège, 28 août - 4 septembre 1976*, Tyssens, Madeleine, Thiry, Claude (éds.), Paris, Belles Lettres, 1978., p. 295-334, p. 295.

2 Le Gentil, Pierre, "Les nouvelles tendances de la critique et l'interprétation des épopées médiévales", in *III Congreso Internacional de la Société Rencesvals (Barcelona, del 1 al 6 de setiembre de [1964]. Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31 (1965-66), p. 133-141.

3 Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, 336-38.

4 Lukács, György, *Histoire et conscience de classe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960.

5 Les deux premiers constituent dans un certain sens les actes fondateurs de la Société (crée en 1955 lors du colloque de Pampelune), le troisième recueille les interventions du premier congrès officiel (Potiers 1959).

6 Voir Bédier, Joseph, *Légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, 4 voll., Paris, Champion, 1908-1913.

7 Voir Roncaglia, Aurelio, "Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta", in Atti del convegno *La poesia epica e la sua formazione*, Roma, 1970, p. 277-93 (maintenant in id., *Epica francese medievale*, Ferrari, Anna, Tyssens, Madeleine (éds.), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, p. 3-22.

8 Il conclut que "[q]uella che s'intravvede non è una tradizione spontanea, popolare ; ma una tradizione curiale, archivistica e scolastica, deliberatamente mantenuta e deliberatamente variata, in funzione d'interessi precisi, da una consapevole pubblicistica letteraria" (Roncaglia, Aurelio, "Il silenzio del Roland su Sant'Iacopo", in *Coloquios de Roncesvalles, Agosto 1955*. Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofia y Letras, [Series II, Núm. 18]. Zaragosa, Institución Príncipe de Viana, Diputación Foral de Navarra, 1956, p. 151-172, 171). Ora raccolto in id., *Epica francese medievale*, p. 105-126.

9 Voir Roncaglia, Aurelio, "Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta", n. 19. Significativement, Frappier est cité dans la section conclusive de l'essai, que, comme nous le savons, est souvent cette zone stratégique où les principales références théoriques et métodologiques sont avoués (ou mises en évidence).

10 Pour de plus amples informations sur les études de folklore en Italie, voir Dei, Fabio, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna, Il Mulino, 2018.

11 Li Gotti, Ettore, "Roncisvalle nell' 'Opera dei Pupi'", in *Coloquios de Roncesvalles*, p. 299-300. Mon emphase ; "allo stato latente, la quale in funzione *dialettica* coi movimenti della cultura, affiora alla storia *mai tal quale* bensì acquista diversi caratteri secondo le varie epoche e le variate esigenze dello spirito nazionale o regionale", orig.

12 Voir au moins Cirese, Alberto Maria, *Il folklore come studio dei dislivelli interni di cultura delle società superiori*, Università di Cagliari, dispense per il corso di Storia delle tradizioni popolari, a.a. 1961/62. Maintenant in id., *Dislivelli di cultura e altri discorsi inattuali*, Meltemi, Milano, 1997 et id., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1971.

13 Vàrvaro, A., "Bilan des études épiques en Italie et des recherches sur l'épopée franco-italienne menées depuis 1955", in *Cinquante Ans d'études épiques. Actes du Colloque anniversaire de la Société Rencesvals (Liège, 19-20 août 2005)*, Henrard, Nadine (éd.). Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, CCXCIV, Genève, Droz, 2008. 2005, p. 183-198, 194.

14 Meneghetti, Maria Luisa, "Edizione critica ed esegesi", in *La critica del testo. Probemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante. Atti del convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017*, 2019, p. 57-72. p. 71 ; "con l'intento, nemmeno troppo coperto, di mettere in discussione le posizioni nettamente filo-oralitarie appena enunciate, a proposito del farsi dell'epopea medievale, dal filologo svizzero Jean Rychner nel fortunato saggio *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*", orig.

15 Monteverdi, Angelo, "La lassa epica", in *La Technique littéraire des chansons de geste. Actes du Colloque de Liège (septembre 1957)*. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 127-140.

16 Jusqu'à la disparition de chaque trace de son origine : "petit à petit, le sens de son origine, c'est-à-

dire de sa descendance de la strophe, alla s'affaiblissant dans la laisse, jusqu'à s'effacer" (Monteverdi, "La lassa epica", p. 136).

17 Roncaglia, Aurelio, "Petit vers et refrain dans les chansons de geste", in *La Technique littéraire des chansons de geste*, p. 141-159 (maintenant in id., *Epica francese medievale*, p. 127-140).

18 Mais pas de faible importance pour une théorie générale des chansons de geste, comme l'on peut saisir de l'essai de Tyssens, contenu dans le même tome (voir ensuite Tyssens, Madeleine, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967).

19 Monteverdi, A., "Un fragment manuscrit de l'Entrée d'Espagne", in *Actes du premier congrès international de la Société Rencesvals* (Poitiers, juillet 1959) = *Cahiers de civilisation médiévale*, 3 (1960), 2-31, 42-67, 76-95, 98-117, p. 75.

20 Eusebi, Mario, "Saggio comparativo sull'*Uggeri* del manoscritto Marciano fr. XIII e la leggenda del Danese nella *Karlamagnús saga* e nella *Karl Magnus Krönike*", in *Actes du deuxième congrès international de la Société Rencesvals* (Venise, 12-16 septembre 1961) = *Cultura neolatina*, 21 (1961), p. 141-145.

21 Delbouille, Maurice, "La chanson de geste et le livre", in *La Technique littéraire des chansons de geste*, p. 295-407.

22 Ferrari, Giorgio, "La tradizione di studi dei codici marciani francesi d'epopea carolingia, 105-15", in *Actes du deuxième congrès*, p. 105-115. Boni, Marco, "I rifacimenti franco-italiani della Chanson d'Aspremont conservati nella Biblioteca Marciana", in *Actes du deuxième congrès*, p. 123-134. Finoli, Anna Maria, "Note sulla personalità e la cultura dell'autore dell'*Entrée d'Espagne*", in *Actes du deuxième congrès*, p. 175-181. Ruggieri, R., "Dall'*Entrée d'Espagne* e dai *Fatti de Spagna* alla 'materia di Spagna' dell'inventario gonzaghesco", in *Actes dudeuxième congrès*, p. 182-190. Limentani, Alberto, "Note sullo stile epico-romanzesco di Martino da Canal", in *Actes du deuxième congrès*, p. 219-228.

23 Roncaglia, A., "'Les quatre eschieles de Rollant'", in *Actes du deuxième congrès*, p. 191-205.

24 Il faudra attendre la fin de la décennie pour en avoir une tractation systématique (in Kristeva, Julia, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969).

25 Roncaglia, A., "'Les quatre eschieles de Rollant'", in *Actes du deuxième congrès*, p. 191 (maintenant en *Epica francese medievale*, p. 167-182) ; orig. "ricostruire in quanto possibile anelli perduti".

26 Segre, Cesare, "Un progetto di edizione critica della *Chanson de Roland*, e la posizione stemmatica di *n* e di *V4*", in *Actes du deuxième congrès*, p. 20-33. Dans cet article, il va contre l'opinion de Menéndez Pidal, exprimée dans les mêmes années en *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, Espasa-Calpe, Madrid, cap. III. En français sous le titre *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, 2. éd., revue et mise à jour par l'auteur avec le concours de René Louis et traduite de l'espagnol par Irénée-Marcel Cluzel, Paris, Picard, 1960.

27 *La Chanson de Roland*, Segre, Cesare (ed.), Milano-Napoli, Ricciardi, 1971 (l'"appareil stéréoscopique" ⋮, p. XXIV). Voir Chiarini, Giorgio, "Prospettive translachmanniane dell'ecdotica", in *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno Nazionale dell'Associazione Ispanisti Italiani (Verona, 18-20 Giugno 1981)*, p. 45-64.

28 Boni, M., "Le note marginali dell"Aspremont' di Chantilly", in *III Congreso Internacional de la Société Rencesvals* (Barcelona, del 1 al 6 de setiembre de [1964] = *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31 (1965-66), p. 51-63. Ruggieri, R., "Alda la bella a Vienna e a Blaia : dati e risultati di un raffronto tra il primo 'Roland rimé' e i 'Fatti de Spagna'", in *III Congreso Internacional*, p. 265-272. Segre, C., "Il problema delle lasse assonanzate nei codici rimati della 'chanson de Roland'", in *III Congreso Internacional*, p. 295-311.

29 Vàrvaro, Alberto, "Il 'Couronnement de Louis' e la prospettiva epica", in *III Congreso Internacional*, p. 333-344.

30 Rychner, Jean, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, Droz-Giard, 1955, p. 154-5.

31 "[l]'epica che noi conosciamo non è né poemetto informativo, come vorrebbero i tradizionalisti, né opera da tavolino, come vorrebbero gli individualisti", orig. "[I]ndagare sulla provenienza dei temi e schemi narrativi e delle idealità, ma anche sulle modalità, sui tempi e sulle ragioni del loro integrarsi in una prospettiva epica", orig. Et Vàrvaro rappelle spécifiquement les Romantiques et l'esthétique de Hegel dans la première partie de l'essai. Vàrvaro, A., "Il 'Couronnement de Louis' e la prospettiva epica", p. 334.

32 Ruggieri, R., "Les Lombards dans les chansons de geste", in *Actes et Mémoires du IVe Congrès International de la Société Rencesvals* (1967) = *Studia Romanica*, 14, Heidelberg, C. Winter, 1969, p. 37-45. Mancini, M., "L'édifiant, le comique et l'idéologie dans le *Charroi de Nîmes*", en *Actes et Mémoires*, p. 203-212.

33 Notamment à partir de la théorie de l'accumulation originaire.

34 Mancini, M., "L'édifiant, le comique et l'idéologie", p. 211. Mancini, M., *Società feudale e ideologia nel "Charroi de Nîmes"*, Firenze, Olschki, 1972.

35 Erich Köhler, dont les études fondamentales sur l'enracinement du troubadourisme dans la réalité économicosociale du Midi de la France actuelle ont été traduits en italien justement par l'élève Mancini (Köhler, E., *Sociologia della fin'amor*, Mancini, Mario [éd.], Padova, Liviana Editrice, 1976). La thèse de Mancini, au titre *L'epica comica del Charroi de Nîmes* remonte même au 66. La réception de l'essai de Duby de 64 a donc été extrêmement précoce.

36 Dans les études les plus récents, la situation est encore plus désespérante : on alterne généralement entre le micrologisme de certaines approches ecdotiques et herméneutiques (parfois jusqu'à la finesse de goût antiquaire) et la très longue (perennis ?) durée du folklore primitif et des mythologies plus ou moins archaïques (reconstruites en grande partie avec un certain arbitre). En somme, bien loin de la perspective de la totalité (un aller-retour entre "petit temps" et "grand temps", en termes bakhtiniens) qui nourrit une perspective théorique et critique équilibrée et enracinée dans la vérité factuelle.

37 Gasca Queirazza, Giuliano, "La figuration rolandienne de l'architrave de Domodossola", in *Actes du VIe Congrès International (Aix-en-Provence, 28 août - 4 septembre 1973)*. Subrenat, Jean (éd.), Aix-en-Provence, Université de Provence, 1974, p. 205-219. Gasca Queirazza, G., "La figuration rolandienne", p. 215. Limentani, A., "L'art de la comparaison dans l'Entrée d'Espagne", in *Actes du VIe Congrès*, p. 351-

371.
38 Ruggieri, R., “Le dernier chapitre de l’“Histoire poetique’ de la guerre lombarde : l’*Adelchi* de A. Manzoni ”, in *Actes du VIe Congrès*, p. 413-426. Segre, C., “Des Vies des saints aux chansons de geste : techniques et centres culturels”, in *Actes du VIe Congrès*, p. 303-313 et p. 309.
39 Voir surtout Segre, *La tradizione della Chanson de Roland*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, publié l’année suivante.
40 La référence est évidemment à Bédier, Joseph, “La Tradition manuscrite du *Lai de l’Ombre :* reflexions sur l’art d’éditer les anciens textes”, *Romania*, 54 (1928), p. 161-196, 321-356.
41 Zarri, Gian Piero, “Premiers essais de solution algorythmique des problèmes de contamination dans la chanson de Roland”, in *Actes du VIe Congrès*, p. 109-146.
42 Vitale-Brovarone, Alessandro, “De la chanson de *Huon d’Auvergne* à la *Storia di Ugone d’Avernia* d’Andrea da Barberino : techniques et méthodes de la traduction et de l’élaboration”, in *Charlemagne et l’épopée romane, Actes du VIIe Congrès international de la Société Rencesvals, Liège, 28 août - 4 septembre 1976*, Tyssens, Madeleine, Thiry, Claude (éds.), Paris, Belles Lettres, 1978, p. 393-403.
43 Vitale-Brovarone, A., “De la chanson de *Huon d’Auvergne*”, p. 403. Zarri, Gian Piero, “Nouvelle réflexions sur l’emploi de l’ordinateur pour le traitement des ‘Fragments’ de la *Chanson de Roland*”, in *Charlemagne et l’épopée romane*, p. 565-576. Boni, Marco, “Le *Storie d’Aspramonte* nella *Spagna in rima* e nel *Morgante*”, in *Charlemagne et l’épopée romane*, p. 683-695 et p. 695.
44 Bensi, Mario, “Ancora sul *Ronsasvals*”, in *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Pamplona, Institución principe de Viana, Diputación foral de Navarra, 1981, p. 49-56.
45 Limentani, Alberto, “Anticipation épique et chanson dans la chanson. Notes sur le *Cantar de mio Cid* et sur l’*Entrée d’Espagne*”, in *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, p. 281-290 et p. 288.
46 Mancini, Mario, “Aiol et l’ombre du père”, in *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, p. 305-309. et p. 305, 305a-305b et 306a.
47 *Ibid*., p. 308b.
48 Meneghetti, Maria Luisa, “Le butin, l’honneur, le lignage. La carrière d’un héros épique”, in *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, p. 335-342 et 336b.
49 Meneghetti, Maria Luisa, *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi 1984.
50 Du départ jusqu’au retour à la maison du père, pour le secourir. Voir *ibid.*, p. 337a (Meneghetti accepte, en le discutant, le modèle de Wolfzettel).
51 Meneghetti, Maria Luisa, “Le butin, l’honneur, le lignage”, in *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, p. 337a..
52 Acutis, Cesare, *La leggenda degli Infanti di Lara*. *Due forme epiche nel medioevo occidentale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 39 et *passim*.
53 D’où, peut-être, les premiers […] de la structure des contes picaresques ? Et l’on pourrait croiser les conclusions de cet essai avec celles de l’article de Limentani que nous avons commenté ici dessus.
54 Meneghetti, Maria Luisa, “Le butin, l’honneur, le lignage”, in *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, p. 342a et 342b.
55 Peron, Gianfelice, ”L’elaboration rhetorique du prologue dans les chansons de geste”, in *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, p. 393-397 et 394b. Roncaglia, Aurelio, “Prehistoire d’O”, in *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, p. 413-416 (maintenant en id., *Epica francese medievale*, p. 55-64).
56 Segre, Cesare, “Il sogno di Alda tra *chanson de geste*, *chanson de femme* e *romance*”, in *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, p. 465-468. Vitale-Brovarone, Alessandro, “Elaborazione stilistica e tradizione apocaliptica nella lassa CX della *Chanson de Roland*”, in *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, p. 527-534 et p. 532a.
57 Pasero, Nicolò, “Niveux de culture dans les chansons de geste”, in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l’Europe et l’Orient latin : actes du IXe Congrès international de la Société Rencesvals pour l’étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 29 août-4 septembre 1982*, Modena, Mucchi, 1984, p. 1-25. Cette intervention sera reproposée en traduction italienne dans *Metamorfosi di “Dan Denier” e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma, Pratiche, 1990 (alle p. 151-178).
58 Il s’agit de l’école doctorale qui a été dirigée, dans l’athénée centre-italien, par l’élève de Pasero Massimo Bonafin (maintenant professeur de Philologie Romane à Gênes) jusqu’à 2018. Au sein de l’Université de Macerata, a récemment vu le jour la revue *Polythesis*, focalisée sur les thèmes chers à l’école de Gênes et dirigée par M. Bonafin.
59 Pasero, Nicolò, “Niveux de culture dans les chansons de geste”, p. 9-10. Cirese, Alberto Maria, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1971, p. 15.
60 Les références de Pasero sont surtout Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch, *Problemy poetiki Dostoevskogo, Moskva, Sovetskij pisatel’*, 1963 e id., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul’tura srednevekov’ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1965.
61 Cornagliotti, Anna, “La preghiera di Carlomagno”, in *Essor et fortune de la chanson de geste*, p. 27-41. Fassò, Andrea, “Traces d’une tradition épique orale dans les chansons de saints ?”, in *Essor et fortune de la chanson de geste*, p. 43-54. Il s’agit d’une réduction de son essai *Dai poemetti agiografici alle chansons de geste o viceversa ?* de 1983, même année de la publication du congrès de Padoue. Voir maintenant “Una tradizione epica anteriore al Mille”, en *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci, 2005, p. 19-70.
62 Melli, Elio, Nouvelles recherches sur la composition et la rédaction d’*Aiol* et d’*Elie de saint Gille*, in *Essor et fortune de la chanson de geste*, p. 131-149.
63 D’Arcais, Francesca, “Les illustrations des manuscrits français des Gonzague à la Bibliothèque de Saint-marc”, in *Essor et fortune de la chanson de geste*, p. 585-600.
64 Bartolucci Chiecchi, Lidia, “Quelques notes sur *Rolandin* du manuscrit V13 de la Bibliothèque de Saint-Marc”, in *Essor et fortune de la chanson de geste*, p. 647-652. Colussi, Giorgio, “Sondage dans la littérature italienne et franco-vénitienne pour servir à l’histoire des verbes désignant la notion de ‘se sauver’”, in *Essor et fortune de la chanson de geste*, p. 679-688. Formisano, Luciano, “*Chronique et chanson de geste en Piémont au XIV siècle :* La bataille de Gamenario”, in *Essor et fortune de la chanson de geste*, p. 689-702. Settia, Aldo, “‘Donjon’ e ‘metre tour’ : un episodio della *Prise de Pampelune* e la morfologia

del castello alto italiano in età comunale", in *Essor et fortune de la chanson de geste*, p. 737-747.
65 Arnaldi, Girolamo, "La tesi di Bédier e le prospettive attuali della storiografia sui pellegrinaggi. I Premessa", in *Au Carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste, Actes du Xe Congrès International de la Société Rencesvals, Strasbourg 1985 = Senefiance*, 21, Aix-en-Provence, CUER MA, 1987, p. 27-32. Barone, Giulia, "La tesi di Bédier e le prospettive attuali della storiografia sui pellegrinaggi. II Les pèlerins et leurs routes", in *Au Carrefour des routes d'Europe*, p. 33-51. Simoni, Fiorella, "La tesi di Bédier e le prospettive attuali della storiografia sui pellegrinaggi. III Le due France", in *Au Carrefour des routes d'Europe*, p. 53-75.
66 Fontana, Giovanni, "Le problème des remaniements dans les textes épiques et dans les cantari italiens du XIVe et du XVe siècle", in *Au Carrefour des routes d'Europe*, p. 513-530. Il s'agit, nous l'observons avec Dario Mantovani, de notes de méthode qui constitueront un des chapitres introductifs de l'édition du *Cantare di Madonna Elena* par Fontana (*Cantare di Madonna Elena*, ed. critica a cura di G. Fontana, Firenze, Accademia della Crusca, 1992). Mantovani, Dario, "Una prospettiva inedita per un cantare antico : le fonti scritte della Guerra di Troia in ottava rima", *Critica del Testo*, XVI/1 (2013), p. 113-142, p. 114, n. 2.
67 Limentani, Alberto, "Paléographie, épopée et affaire Dreyfus. Quelques remarques sur le thème : Paul Meyer et les Chansons de Geste", in *Au Carrefour des routes d'Europe*, p. 815-842.
68 Voir Silvestri, Agnese, *Il caso Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno*, Franco Angeli Edizioni, 2012). En *La décadence des intellectuels*, Zygmunt Bauman (1987) prédate la création de la classe des 'intellectuels' au '700 illuministe. Bauman, Zygmunt, *La décadence des intellectuels : des législateurs aux interprètes*, Paris, Chambon, 2007.
69 Limentani, Alberto, "Paléographie, épopée et affaire Dreyfus", p. 830. Melli, Elio, "*Rapports entre les versions française, provençale et italienne de 'Fierabras' : ressemblances et différences structurales, stylistiques et registrales, intertextualité*", in *Au Carrefour des routes d'Europe*, p. 879-896.
70 Meneghetti, Maria Luisa, "Tendances contraposées dans le dynamisme de la culture : le développement de l'épopée française et castillane", in *Au Carrefour des routes d'Europe*, p. 897-912 et p. 910..
71 Negri, Antonella, "Pour une classification des manuscrits de 'Renaut de Montauban' sur la base de l'épisode de Vaucouleurs", in *Au Carrefour des routes d'Europe*, p. 927-940.
72 Beretta, Carlo, "Les prières épiques de l'"Entrée d'Espagne"", in *Actes du XIe Congrès International de la Société Rencesvals, Barcelone, 22-27 août 1988*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1990, p. 65-74. et p. 74.
73 Fassò, Andrea, "L'ottosillabo nella 'chanson de geste' : il caso dei versi 'a dittico'", in *Actes du XIe Congrès*, p. 195-214.
74 Mancini, Mario, "L'epica secondo Alfred Adler : speculazioni e suggestioni", in *Actes du XIe Congrès*, p. 417-431.Adler, Adolf, *Epische Spekulanten. Versuch einer synchronen Geschichte des altfranzösischen Epos*, München, Fink, 1975.
75 Melli, Elio, "Épopée espagnole, épopée française, épopée chevaleresque italienne, dans la vision de l'école de Giosuè Carducci", in *Actes du XIe Congrès*, p. 51-65. On rappelle au bénéfice de tous que Carducci n'était pas seulement poète Vate entre Risorgimento et début du XX siècle, mais aussi titulaire du siège de Littérature italienne à Bologne et également de celle d'Histoire comparée des littératures néolatines (à savoir de philologie romane). Meneghetti, Maria Luisa, "Une Trace de la 'Chanson de Roland' en Arménie ?", in *Actes du XIe Congrès*, p. 67-80.
76 Roncaglia, Aurelio, "Durestant", in *Actes du XIe Congrès*, p. 191-205 (maintenant en *Epica francese medievale*, p. 141-154.. Vàrvaro, Alberto, "L'Espagne et la géographie épique romane", in *Actes du XIe Congrès*, p. 295-330.
77 Segre, Cesare, "Introduction à la Table Ronde", in *Actes du XIe Congrès*, p. 389-394. De Robertis, Domenico, "La Tradizione dei cantari", in *Actes du XIe Congrès*, p. 425-431.
78 Luongo, Salvatore, "La *femme magicienne* : Orable tra epopea e folklore", in *Charlemagne in the North, Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals (Edinburgh, 4th to 11th August 1991)*, Bennett, Philip E., Cobby, Anne Elizabeth, Runnals, Graham A. (éds.), Edinburgh, Société Rencesvals British Branch, 1993, p. 345-360. Nombreuses les travaux de Luongo sur les épopées françaises : son édition des rédactions *C* et *D* du *Charroi de Nîmes* (Le redazioni C e D del 'Charroi de Nîmes'. Edizione critica, Napoli, Liguori, 1992) et ses articles dédiés à la geste de Guillaume et à ses rémaniements : "Codificazione del discorso epico e cultura del Carnevale : il 'Charroi de Nîmes'", in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Basilicata*, aa.aa. 1987/1989, p. 199-224 ; "Tra periferia e centro del discorso epico : note sulla 'Prise d'Orange'", *Medioevo Romanzo*, XV (1990), p. 211-34 ; "Il 'Charroi de Nîmes' nel ms. fr. 1448 : un caso di restituzione memoriale ?", *Medioevo Romanzo*, XVI (1991), p. 285-321 ; "Dalla rima all'assonanza : la versione 'r' della 'geste' di Guillaume d'Orange", in *La Filologia romanza e i codici. Atti del Convegno*, Messina, 19-22 Dicembre 1991, Guida, Saverio, Latella, Fortunata (éds.), 2 voll., Messina, Sicania, 1993, I, p. 197-223 ; "Il "piccolo ciclo" di Guglielmo nel 'Roman' in prosa", in *La 'Chanson de geste' e il ciclo di Guglielmo d'Orange*. Atti del Convegno di Bologna, 7-9 ottobre 1996, Fassò, Andrea (éd.), Roma, Salerno Editrice, 1997, [= *Medioevo Romanzo*, XXI, 1997], p. 382-403 ; "Il 'nucleo ciclico' 'Couronnement de Louis', 'Charroi de Nîmes', 'Prise d'Orange' nelle 'Storie Nerbonesi' di Andrea da Barberino", in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, Gigante, Claudio, Palumbo, Giovanni (éds.), Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 141-172.
79 Ce dernier, son nom de baptême.
80 Luongo, Salvatore, "La *femme magicienne*", p. 345.
81 Sur cette pratique, voir *Le Charivari. Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique*, Le Goff, Jacques, Schmitt, Jean-Claude (éds.), Paris, La Haye, 1981, cité par Luongo à la n. 14. Sur les affleurements littéraires du charivari dans les littératures médiévales, souvent médié par le 'macro-signe' de la '*mesnie Hellequin*', voir Lecco, Margherita, *Il motivo della "Mesnie Hellequin" nella letteratura medievale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2001
82 Larghi, Geraldo, "Citations épiques et politique en Monferrato", in *Aspects de l'épopée romane :*

Mentalités, Idéologies, Intertextualités. van Dijk, Hans, Noomen, Willem (éds.), Groningen, Egbert Forsten, 1995, p. 583-390 : p. 389.Melli, Elio, "Les frontières de l'humain et celles du raisonnable : du merveilleux au stupéfiant", in *Aspects de l'épopée romane*, p. 57-62.

83 Barbero, Alessandro, "Les institutions et leur fonctionnement dans l'épopée", in *L'Épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes, Actes du XIVe Congrès International de la Société Rencesvals (Naples, 24-30 juillet 1997)*, Luongo, Salvatore (éd.), Napoli, Friderician Editrice Universitaria, 2001, p. 141-161. Thème, celui des institutions au miroir de la littérature, toujours au centre de l'intérêt de Barbero. Voir id., "La corte dei marchesi di Monferrato allo specchio della poesia trobadorica. Ambizioni signorili e ideologia cavalleresca fra XII e XIII secolo", *Bollettino storico bibliografico subalpino*, 81, 1983, p. 641-703 ; id., *L'aristocrazia nella società francese del medioevo. Analisi delle fonti letterari*, Cappelli, Bologna, 1987 ; id., *Dante*, Roma-Bari, Laterza, 2020.

84 A vrai dire, pour Andrea Fassò, qui suit Barbero jusqu'au bout (mais au-delà des intentions de l'historien) cela devrait conduire le critique avisé à dater les première compositions (pourvu qu'on puisse parler de composition "unique" et "unitaire") de ces chansons au haut Moyen Age, estimant comme peu probable un décalage entre référent institutionnel et sa stylisation littéraire. Voir Fassò, Andrea, *La chanson de geste*, p. 104 : "[t]erritorio, organizzazione sociale, mentalità apparterrebbero quindi non già al XII secolo, ma al IX o al X ; e diventa sempre più difficile pensare che queste canzoni siano nate nell'età delle crociate".

85 Compagna, Anna Maria, "Epica catalana perduta ed epica in Catalogna", in *L'Épopée romane au Moyen Âge*, p. 645-654. Furlati, Sara, "Per un'edizione 'critica' dei 'Cantari del Danese'", in *L'Épopée romane au Moyen Âge*, p. 443-456. Voir ensuite *I cantari del Danese* : edizione critica con note al testo e glossario a c. di S. Furlati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

86 Picchio, Riccardo, "Matière épique et fonction narrative dans la tradition slave : le cas du 'Slovo d'Igor'", in *L'Épopée romane au Moyen Âge*, p. 1013-1022.

87 Furlati, Sara, "Rire et sourire dans les *cantari :* le cas des *Cantari del Danese*", in *L'Épopée romane, Actes du XVe Congrès international Rencesvals (Poitiers, 21-27 août 2000) = Civilisation médiévale*, 13 (2002), Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, p. 291-307.

88 La référence est au fondamentale *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969 ; donc à *id*., "Le rire et le sourire dans les premières chansons de la geste des Lorrains (Garin le Lorrain et Gerbert de Metz)", dans *La Geste des Lorrains*. Études présentées et réunies par François Suard, *Littérales*, 10, Centre de Recherche des littératures, Université de Paris X-Nanterre, 1992, 139-59.

89 Fassò, Andrea, "Roland est sage et Charlemagne injuste", in *L'Épopée romane, Actes du XVe Congrès international Rencesvals, p. 499-508 (voir maintenant "Rolando è saggio e Carlomagno è ingiusto", in id., Gioie cavalleresche, p. 111-130.* Fassò, Andrea, "Roland est sage", p. 500. Clairement on se réfère à la typologie de luttes où les "nouveau dieux" s'opposent aux "vieux dieux" : du type Aesir contre Vanir dans la mythologie nordique. La référence à Grisward est évidemment à son œuvre majeur *Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, Payot, 1981.

90 *Ibidem*. Mais Fassò observe opportunément que les interprétations en ce même sens étaient habituelles déjà lors du moyen-âge, et cela est évidemment lié à l'activité cléricale d'hagiographisation de Roland, comme nous l'avons déjà observé.

91 Luongo, Salvatore, "Facciata comica e contenuto serio nell'episodio di Rachel e Vidas del Cantar de Mío Cid", in *L'Épopée romane, Actes du XVe Congrès international Rencesvals, p. 589-600.*

92 Surtout l'essai sur le *Witz* et sa mise à point littéraire par Francesco Orlando.

93 Luongo, Salvatore, "Facciata comica", p. 590 ; "quello speciale tipo di condanna che è la comicità", orig.

94 *Ibid*., p. 599 ; "tuttavia a quella mentalità 'diversa', fosse solo per far risaltare la vigente e vincente, uno spazio, benché ridottissimo e sia pur in modo indiretto, tendenzioso e ambiguo, è concesso", orig.

95 Melli, Elio, "Les versions en prose de *Fierabras :* nouvelles recherches", en *L'Épopée romane, Actes du XVe Congrès international Rencesvals,* p. 611-616.

96 Rossi, Paola, "Il cavaliere-eremita o il guerriero-asceta : epopea medievale francese e epopea indiana a confronto", in *L'Épopée romane, Actes du XVe Congrès international Rencesvals, p. 715-724.*

97 Voir surtout l'épisode du poème qui occupe les laisses LILXXIX, appelé chanson de Synagon, qui à sans doute été ajouté à la composition dans un temps différent (mais en tout cas avant de l'écriture qui consigne le poème à la tradition manuscrite pour laquelle nous avons des attestations) et qui en origine devait être une chanson tout à fait autonome. Voir Delbouille, Maurice, "La chanson de Landris", *Revue belge de philologie et d'histoire* 5 (1926), fasc. 2-3, p. 339-349.

98 De la même façon, Tyssens, tout en constatant que les deux pans des Narbonnais n'étaient pas ensemble *ab origine*, avouait que leur fusion pouvait répondre à l'adaptation à une structure mythique particulière (que Grisward identifiait dans un ancien conte proto-indoéuropéen sur la division des territoires du souverain dans le monde entre le groupe de ses fils). Voir Tyssens, Madeleine, "Poèmes franco-italiens et *Storie Nerbonesi*. Recherches sur les sources d'Andrea da Barberino" in *"La Tierce Geste qui molt fist a prisier". Études sur le cycle des Narbonnais*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 129-151.

99 Abbati, Orietta, "A Dama Pé de Cabra : do *Livro de Linhagens* às *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano, persistência e trasformaçâo de uma lenda medieval", in *L'Épopée romane, Actes du XVe Congrès international Rencesvals, p. 727-740.* Buti, Giangabriella, "Christian Anagoge and Germanic Worldcentric Attitude in the Romanic Epic and in its Reception", in *L'Épopée romane, Actes du XVe Congrès international Rencesvals, p. 749-758.*

100 Careri, Maria, "Per una tipologia dei manoscritti epici", in *L'Épopée romane, Actes du XVe Congrès international Rencesvals, p. 759-762. Ibid.*, p. 762 ; "che contrapponga [...] codici "ordinari" e codici di lusso", orig.

101 Ceccucci, Piero, "A construçâo do mito do herói fundador. Discurso narrativo e discurso ideológico na *Gesta de Afonso Henriques*", in *L'Épopée romane, Actes du XVe Congrès international Rencesvals, p. 773-782.*

102 Di Stefano, Giuseppe, "Epopeya y romancero antiguo", in *Les Chansons de geste. Actes du XVIe*

Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Granada, 21-25 juillet 2003), Alvar, Carlos, Paredes, Juan (éds.), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005, p. 53-64. *Romancero*. Edición, introducción y notas de Di Stefano, Giuseppe (éd.), Madrid, Castalia, 2009.

103 Bertolucci Pizzorusso, Valeria, "Generi in contatto : le maschere epiche del trovatore", in *Les Chansons de geste. Actes du XVIe Congrès International de la Société Rencesvals*, p. 111-122.

104 Rappelons que la production poétique du premier est en grande partie fondée sur l'exaltation des armes (au point de renverser en sens guerrier certaines formules fixées de la lyrique occitane) et que Raimbaut est l'auteur d'une "épître épique" composée en trois laisses de décasyllabes mono-assonancées (et donc le strophisme des chansons de geste), chacune fermée par un petit vers de quatre syllabes.

105 Boscolo, Claudia, "La disputa teologica dell'*Éntrée D'Espagne*", in *Les Chansons de geste. Actes du XVIe Congrès International de la Société Rencesvals*, p. 123-134. Luongo, Salvatore, "*Epica, storiografia, esemplarità : Fernán Gonzalez nel* Conde Lucanor", in *Les Chansons de geste. Actes du XVIe Congrès International de la Société Rencesvals*, p. 417-430.

106 Palumbo, Giovanni, "Il *Roland* rimato e il *Ronsasvals* : problemi di interferenza", in *Les Chansons de geste. Actes du XVIe Congrès International de la Société Rencesvals*, p. 475-498. Lazzerini, Lucia, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, p. 194 ; "spiccata propensione all'eclettismo contaminatorio", orig.

107 Rinoldi, Paolo, "Lire *Gerbert de Metz* hors du manuscrit *A*", in *Les Chansons de geste. Actes du XVIe Congrès International de la Société Rencesvals*, p. 547-578.

108 Vàrvaro, Alberto, "Bilan des études épiques en Italie et des recherches sur l'épopée franco-italienne menées depuis 1955", in *Cinquante Ans d'études épiques. Actes du Colloque anniversaire de la Société Rencesvals (Liège, 19-20 août 2005)*, Henrard, Nadine (éd.), Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, CCXCIV, Genève, Droz, 2008, p. 183-198. Palumbo, Giovanni, "La matière rolandienne", in *Cinquante Ans d'études épiques*, p. 229-262 ; id., "Bibliographie rolandienne 1975-2005", in *Cinquante Ans d'études épiques*, p. 263-352.

109 Palumbo, Giovanni, "La matière rolandienne", p. 229.

110 Careri, Maria, "Les Manuscrits Épiques : Codicologie, Paléographie, Typologie de la Copie, Variantes ", in *Epic Studies, Acts of the the Seventeenth International Congress of the Société Rencesvals for the Study of the Romance Epic*, Storrs, Connecticut, July 22-28, 2006 = Olifant, 25 :1-2 (2006), p. 19-40.

111 Voir Careri, Maria-Rinoldi, Paolo, "Copisti e varianti : codici gemelli nella tradizione manoscritta della Geste de Guillaume d'Orange e della Geste des Loherains", *Critica del testo*, VII/1 (2004), p. 41-104, où le deux auteurs accordent beaucoup d'espace au sujet.

112 Palumbo, Giovanni, "Le 'Roman de Belle Aude' dans les Versions rimées de la Chanson de Roland", in *Epic Studies*, p. 339-352.

113 Brunetti, Giuseppina, "L'Antiquité partagée : la tente historiée du païen Agolant dans la *Chanson d'Aspremont* franco-italienne", in *In Limine Romaniae, Chanson de geste et épopée européenne*. Alvar, Carlos et Carta, Constance (éds.), Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2012, p. 151-174.

114 Brunetti se réfère explicitement à l'étude monumentale de Edward Saïd, consacrée à ce qu'on appelle "orientalism" (la construction d'un Orient "autre"), en tant qu'idéologème à la base de la construction d'une identité occidentale *e contrario* (Saïd, Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978).

115 Lacanale, Marcella, "Nota sui segni diacritici ed accenti nel ms. di Oxford della *Chanson de Roland*", in *In Limine Romaniae*, p. 297-306.

116 Pacchiarotti, Tiziano, "Jean Bodel, dalla materia epica al teatro. Forme del discorso e cultura medievale", in *In Limine Romaniae*, p. 375-398.

117 L'auteur cite Suard, François, "Impure, en son début même, la chanson de geste…", in *L'épique médiévale et le mélange des genres*, Cazanave, Caroline (éd.), Besançon, P.U.F.C., 2002, 27-46. Dans le même sens aussi Pasero, dans le *rapport introductif* au Congrès de 1982 et ici déjà cité et commenté, donc Pioletti, Antonio, "Monologismo, Plurivocità e sfondo dialogico nell'epica romanza", in *Literatura Medieval (Hispanica) : nuevos enfoques metodologicos y críticos*, 2018, 369-86.

118 Piacentino, Doriana, "Observations sur *Girart de Vienne* de Bertrand de Bar-sur-Aube : stratification idéologique et droit public", in *In Limine Romaniae*, p. 429-440. Rinoldi, Paolo, "Alexandre et la panthère marine", in *In Limine Romaniae*, p. 441-462. Scattolini, Michela, "La fureur de Belisant / Blancaflor. Réflexions sur la tradition de la légende de Berthe aux grands pieds", in *In Limine Romaniae*, p. 477-502.

119 Careri, Maria-Leurquin, Anne-Françoise-Rinoldi, Paolo-Savoye, Marie-Laure, "Le corpus des manuscrits épiques français. Genèse et but du projet", in *In Limine Romaniae*, p. 521-531. Palumbo, Giovanni-Constantinidis, Anna, "La *Chanson d'Aspremont :* à propos d'une nouvelle édition du corpus français », in *In Limine Romaniae*, p. 533-551.

120 Parmi ceux-ci, outre que Palumbo, Carlo Beretta, Giuseppina Brunetti, Marcello Barbato, Maria Careri, Paola Moreno, Paolo Di Luca, Salvatore Luongo, Daniela Piacentino, Laura Minervini, Paolo Rinoldi, Cesare Mascitelli, Alice Colantuoni e Caterina Casati.

121 Palumbo, Giovanni-Rinoldi, Paolo, "Prolégomènes à l'édition du corpus français de la 'Chanson d'Aspremont'", in *Epic Connections / Rencontres épiques. Proceedings of the Nineteenth International Conference of the Société Rencesvals, Oxford, 13–17 August 2012*, Ailes, Marianne J., Bennett, Philip E., Cobby, Anne Elizabeth (éds.), Edinburgh, 2014, p. 549-576.

122 Le cas de l'*Aspremont* n'est pas isolé. On retrouve une telle configuration, par exemple, dans la tradition du cycle de Guillaume, où on peut reconnaître différentes adaptations, correspondant à autant de familles stemmatiques (subarchétypes/adaptations).

123 Di Luca, Paolo, "Deux fragments anglo-normands de la 'Chanson d'Aspremont' : description et étude de *P4* et *C*", in *Epic Connections*, p. 191-214. Menichetti, Caterina-Rachetta, Maria Teresa, "The 'Gormond et Isembart' legend in the French Monastic Chronicles of the Thirteenth Century", in *Epic Connections*, p. 465-493.

124 *Ibid.*, p. 487. Et même les historiographes qui écrivaient en langue latine, il semblerait : pensons par

exemple à la légende de Geoffroi Grisegonelle référée par la *Chronica de gestis consulum andegavorum*, qui possède un caractère épique et fiabesque et il est en rapport étroit avec la dernière branche du *Moniage Guillaume* – au point d'instiller en Ferdinand Lot le doute que cette chronique était la mise en prose latine d'une ancienne chanson de geste ; voir Lot, Ferdinand, "Geoffroi Grisegonelle dans l'épopée", *Romania*, XIX (1890), p. 377-393. Pour le récit du Grisegonelle, voir *Chronique des comtes d'Anjou et des seigneurs d'Amboise*. Publiées par Louis Halphen et René Poupardin, Paris, Picard, 1913, p. 37-44.

125 Pavlolva, Maria, "I saraceni nella letteratura cavalleresca del Quattrocento, dai rifacimenti di storie medievali all' 'Innamoramento de Orlando'", in *Epic Connections*, p. 577-597.Strologo, Franca, "*Carlo Magno a Roncisvalle e le controversie attorno alla 'Spagna in rima*'", in *Epic Connections*, p. 683-701.

126 De la même année, le volume *"La Spagna" nella letteratura cavalleresca italiana*, Roma-Padova, Antenore, 2014.

Pour citer ce document

Giulio Martire, «Les études italiennes sur les épopées romanes médiévales à travers les conférences de la Société Rencesvals (1/2)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2020_article_367-les-etudes-italiennes-sur-les-epopees-romanes-medievales-a-travers-les-conferences-de-la-societe-rencesvals-1-2.html

Quelques mots à propos de : Giulio Martire

BariGiulio Martire, diplômé en Littératures Modernes de l'Université de Milano Statale (Philologie romane), est docteur de l'Université de Macerata (2020), avec une thèse sur la chanson de geste « *Le Moniage Guillaume long* » (étude philologique, édition critique, étude des modèles narratifs et culturels du poème). Il est à présent chercheur en post-doctorat à l'Université de Bari dans le cadre du Progetto di Rilevante Interesse Nazionale *Prosopographical Atlas of the Romance Literatures* (*PARLi*). Il s'intéresse à la philologie des chansons de geste, à la philologie textuelle (ecdotique), aux apports des formes narratives du "folklore" (notamment le conte de fées) aux textes culturels du Moyen Âge et de la Modernité, et aux implications littéraires de la dialectique entre les différents niveaux de culture et la pensée dialectique en générale.

Parmi ses publications : "Il canzoniere trobadorico S (Oxford, Bodleian Library, Douce 269) : nuove acquisizioni per un'ipotesi di localizzazione", *Critica del testo*. XXIII / 1 (2020) ; "'Or vient Caresme' : dialoghi di un eroe e dialettica di una festa nel Moniage Guillaume lungo (I *branche*)", *Lea*, 9 (2020).