ARQUIVOS
do
CENTRO CULTURAL CALOUSTE GULBENKIAN

VOLUME XLIV

La littérature d'auteurs portugais en langue castillane

La littérature d'auteurs portugais en langue castillane

CENTRO CULTURAL CALOUSTE GULBENKIAN
LISBOA-PARIS 2002

◀

Une page de *Victoria de Lepanto*
de Jeronymo Corte Real,
imprimé à Lisbonne par Antonio Ribero, MDLXXVII,
in Livros Antigos Portuguezes, 1489-1600,
da Bibliotheca de sua Majestade Fidelissima descriptos
por S. M. El-Rei D. Manuel,
3 vols., vol. III, 1570-1600, p. 114.

ARQUIVOS
do
CENTRO CULTURAL
CALOUSTE GULBENKIAN

ARQUIVOS
do
CENTRO CULTURAL
CALOUSTE GULBENKIAN

VOLUME XLIV

La littérature d'auteurs portugais en langue castillane

FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

CENTRO CULTURAL CALOUSTE GULBENKIAN
LISBOA-PARIS 2002

CENTRE CULTUREL CALOUSTE GULBENKIAN
51, avenue d'Iéna – 75116 Paris
Délégation en France
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
45, Avenida de Berna 1067-001 LISBOA (Portugal)

DIRECTEUR
Francisco Bethencourt

ÉDITEUR
Luísa Braz de Oliveira

TRADUCTION ET REWRITING
Claude Maffre

CONCEPTION GRAPHIQUE
Philippe Beaufort

COMPOSITION ET IMPRESSION
Barbosa & Xavier, Limitada
Rua Gabriel Pereira de Castro, 31-C 4700-385 BRAGA (Portugal)
Tél. 253 263 063 / 253 618 916 Fax 253 615 350

DATE DE LA PUBLICATION
Décembre 2002

DIFFUSION

À l'Étranger :
Jean Touzot, Libraire-Éditeur
38, rue Saint-Sulpice
75006 PARIS

Au Portugal :
Fondation Calouste Gulbenkian
45, Av. de Berna 1067-001
LISBOA (Portugal)

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE, par FRANCISCO BETHENCOURT VII

COLLABORATEURS AU VOLUME XI

I. **LA LITTÉRATURE D'AUTEURS PORTUGAIS EN LANGUE CASTILLANE** 1

JOSÉ MIGUEL MARTÍNEZ TORREJÓN, *Prologue* 3

IVO CASTRO, *Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais* 11

IGNACIO NAVARRETE, *Sá de Miranda et Diogo Bernardes, imitateurs de Garcilaso* 25

MARIA DE LOURDES CRISPIM, *Le Connétable D. Pedro : écrire en castillan... Et pourquoi pas ?* 41

ISABEL ALMEIDA, *Inventer en castillan, illustrer le portugais : les exemples de Pero de Magalhães Gândavo et de Jorge Ferreira de Vasconcelos* 59

JUAN MONTERO, *Jorge de Montemayor, castillan d'élection* 75

ANTÓNIO CIRURGIÃO, *Le merveilleux dans* La conquête [...] du Royaume de Grenade *de Duarte Dias* 85

ANA ISABEL BUESCU, *Francisco de Monçon et la « pédagogie spéculaire » à la Cour portugaise (XVIe siècle)* 101

PIERRE CIVIL, *Aspects de la spiritualité de la Contre-Réforme dans la Péninsule ibérique : de quelques écrits en castillan de religieux portugais* 115

LUÍS GOMES, *Les sonnets en castillan de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco : un cas d'artifice* 127

ANÍBAL PINTO DE CASTRO, *L'*Arte poética en romance castellano *de Miguel Sanches de Lima* 141

VANDA ANASTÁCIO, *Réflexions autour des poésies en langue castillane de Pero de Andrade Caminha* 153

JOSÉ MIGUEL MARTÍNEZ TORREJÓN, *La poésie satirique et de circonstance autour de l'union ibérique* 165

CHRISTOPHE GONZALEZ, *De la Comédie espagnole aux textes anti-castillans, l'itinéraire d'un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration : Jacinto Cordeiro* 183

II. **RÉSUMÉS . RESUMOS . ABSTRACTS** 199

III. **EXPOSITION DU FONDS DE LA BIBLIOTHÈQUE DU CENTRE CULTUREL CALOUSTE GULBENKIAN. *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*** 219

IV. **ACTIVITÉS DU CENTRE CULTUREL CALOUSTE GULBENKIAN EN 2001** 225

I. EXPOSITIONS 227

II. COLLOQUES 228

III. CONFÉRENCES / TABLES RONDES 229

IV. LECTURES / PRÉSENTATION DE LIVRES 231

V. ACTIVITÉ ÉDITORIALE 232

VI. CONCERTS ET RÉCITALS 233

VII. BIBLIOTHÈQUE 234

INDEX 237

INDEX DES AUTEURS 239

TABLE DES MATIÈRES 241

Le bilinguisme littéraire gallaïco-portugais et castillan dans la Péninsule ibérique est resté bien vivace jusqu'à la fin du XVIIe *siècle. Ce bilinguisme fut renouvelé en permanence par la circulation d'auteurs, de textes et de lecteurs entre les différentes régions de la Péninsule. La culture de cour, qui joua un rôle décisif dans la création ainsi que dans la compilation de textes poétiques (comme les* cancioneiros*), s'est justement caractérisée par l'échange d'idées et de formes littéraires. À l'époque, la littérature offrait un moyen privilégié d'expression à la vision aristocratique du monde, laquelle ne se bornait pas à l'idéal chevaleresque. Les crises politiques qui se sont succédé en Castille, en Aragon et au Portugal au cours du Moyen Âge, en particulier les crises de succession dynastique, favorisèrent alors l'exil de familles nobles tombées en disgrâce parce que compromises avec le « parti » des vaincus. Dans toutes les cours nous trouvons, presque toujours, des nobles venus d'autres royaumes de la Péninsule, exilés pour diverses raisons – notamment criminelles.*

La pratique systématique de mariages entre les maisons royales de la Péninsule ibérique a contribué à la circulation de personnes et d'idées car, dans les suites des princesses, on trouvait des ecclésiastiques, des nobles et des précepteurs de princes. Le modèle de mariage croisé entre les maisons royales de la Péninsule était suivi, même si sous une forme limitée, par les principales maisons nobles. La propagation de ce modèle fut renforcée pendant la période d'unification des couronnes péninsulaires entre 1580 et 1640. Philippe II, Philippe III et Philippe IV ont essayé d'obtenir une plus grande intégration des noblesses de la Péninsule afin de calmer les tentations autonomistes. L'exemple le plus éloquent de cette stratégie matrimoniale est le mariage du futur roi du Portugal Jean IV avec une descendante de la maison d'un grand d'Espagne, le duc de Medina-Sidonia. Comme on a pu le constater, cette stratégie non seulement ne produisit pas l'effet souhaité mais ranima les tendances autonomistes de la noblesse provinciale en temps de crise. Cependant, du point de vue culturel, cette stratégie a renforcé la circulation de textes et d'auteurs entre le Portugal et la Castille.

La facilité avec laquelle la noblesse se déplaçait d'un royaume à un autre a eu son parallèle parmi le clergé, qu'il fut régulier – surtout les jésuites – ou bien séculier. Dans la haute hiérarchie ecclésiastique, la nomination d'étrangers par le Pape s'est maintenue jusqu'aux premières décennies du XVIe *siècle. C'est dans cette conjoncture que le roi portugais réussit à*

imposer au Pape le droit de présentation des évêques. Mais le processus de « naturalisation » de l'Église n'a pas empêché le maintien de la pratique d'attribution de hautes fonctions aux confesseurs des reines. Cette circulation ne s'est pourtant pas limitée à la noblesse et au clergé : elle s'est élargie aux militaires, aux capitaines de navires, aux pilotes, aux marins ou aux cartographes, parfois étrangers, mais, pour la plupart, natifs des royaumes péninsulaires. Parmi les navigateurs, les cas les plus célèbres sont Christophe Colomb et Fernand de Magellan, mais il y en a eu beaucoup d'autres. Parmi les militaires, un cas des plus significatifs est celui de Francisco Manuel de Melo. Il faut aussi souligner l'importance des initiatives conjointes de troupes portugaises et castillanes, de la bataille de Salado contre les musulmans en 1340 jusqu'à la reprise de Salvador de Bahia aux Hollandais en 1625, sans oublier les expéditions de Tunis, de Lépante et de Ksar el-Kébir au cours du XVIe *siècle.*

Ces initiatives n'ont pas seulement eu des conséquences immédiates dans les contacts entre les soldats : leurs souvenirs se sont pérennisés dans la production de textes et d'images. La victoire de Lépante, par exemple, fut célébrée par le poème de Jerónimo Corte Real, Felicissima Victoria *(publié en castillan, à Lisbonne, en 1578), qui permit d'associer les écrivains portugais aux commémorations de l'événement en Espagne, en Italie et dans le Saint-Empire. La reconquête de Bahia fit, à son tour, l'objet d'une série de textes exaltant l'union de forces de la monarchie hispanique, parmi lesquels on relève l'œuvre de Bartolomeu Guerreiro, cette fois-ci en portugais. En ce qui concerne les universités, la circulation de professeurs s'est accrue, dans les deux sens, au cours du* XVIe *siècle. À ce propos on doit rappeler la présence au Portugal et, dans certains cas, dans l'Empire portugais, d'intellectuels tels que Martín de Azpilcueta Navarro, Alonso Prado, Martín de Ledesma, Luis de Alarcon, José de Anchieta, Francisco de Monçon, Luis de Granada, Luis de Molina et Francisco Suarez.*

La publication de textes castillans au Portugal fut pratique courante aux XVIe *et* XVIIe *siècles. Antonio de Nebrija, Antonio de Guevara, Garcilaso de la Vega, Mateo Aleman, Ribadeneyra, Sainte Thérèse d'Avila, Alonso de Ercilla, Cervantes, Lope de Vega, El Inca Garcilaso, Gracian, Soror Juana Inés de la Cruz – pour ne citer que les plus connus – ont eu des éditions castillanes issues d'imprimeries portugaises, dans certains cas l'année même de l'édition originale (c'est le cas de Cervantes), dans d'autres cas en édition* princeps (La Florida del Inca, *par exemple, a été publiée pour la première fois*

à Lisbonne en 1605). La publication en Espagne de textes portugais traduits était aussi assez courante à cette époque là. Nous connaissons les différentes traductions de Luís de Camões en castillan – deux en 1580, deux autres en 1591 et 1639 – ainsi que l'influence manifeste qu'il exerça sur les auteurs péninsulaires. Différents ouvrages du Père António Vieira ont été traduits et publiés en Castille, en Aragon et au Mexique, surtout dans les années 1670 et 1680. Afin d'atteindre un public plus large, plusieurs auteurs portugais, comme Damião de Góis ou Jerónimo Osório, fréquemment cités dans toute l'Europe, ont écrit en latin. D'autres, dans le même but, ont écrit en castillan. Pedro Nunes, dans la préface du Libro de algebra, aritmética y geometria, *publié à Anvers en 1567, affirme avoir fait la traduction de l'original portugais en castillan* « juzgando que en esta lengua quedava más comunicable » *(« estimant qu'en cette langue ce serait plus communicant ») et il ajoute, curieusement inquiet, d'éventuelles critiques :* « y mi patria antes recibe servicio que ofensa » *(« et ma patrie plutôt qu'offensée en sera servie »).*

Outre les cas les plus connus – Gil Vicente, Camões, Francisco Manuel de Melo ou Faria e Sousa – beaucoup d'auteurs portugais ont écrit et publié en castillan. Luis Coelho de Barbuda, Jacinto Cordeiro, António Durão, João Pereira Corte Real, Duarte de Albuquerque Coelho – qui ont écrit sur l'empire portugais – ont publié en castillan. Le catalogue de Domingo Garcia Peres, publié en 1890, comprend environ 600 auteurs portugais qui ont écrit en castillan. Bien que ce très précieux outil de travail n'ait pas encore été corrigé et complété après plus de cent ans, l'importance d'auteurs et de traducteurs qui ont vécu en Castille – dont plusieurs n'ont pas fait l'objet d'étude – est évidente. Je cite comme exemple Diogo de Aguiar, premier traducteur en castillan des Relazioni universali *de Giovanni Botero, texte publié à Valladolid en 1603. Mais beaucoup d'autres ont produit des ouvrages importants en castillan, tel Duarte Dias, ami d'Alonso de Ercilla.*

Robert Ricard a situé la rupture du bilinguisme ibérique vers la fin du XVII*e siècle, à la suite de la restauration de l'indépendance de 1640 et aux guerres entre le Portugal et la Castille qui se sont prolongées jusqu'au traité de paix de 1668. De son point de vue, l'union des couronnes a finalement fonctionné, à long terme, comme un élément de séparation et non pas comme une incitation à un échange régulier. À mon avis cette position doit être nuancée. Il me semble évident que l'échange culturel entre le Portugal et la Castille ne fut jamais aussi important que pendant la monarchie duelle. Mais l'abandon de l'écriture en castillan par les auteurs portugais au cours du* XVIII*e*

siècle n'a pas entraîné une rupture des rapports culturels entre les deux pays.

Bien que sur le plan de la chronique, de la poésie et de la prose, de nombreux ouvrages soient apparus depuis 1640 véhiculant un fort sentiment d'identité protonationale, il est curieux de constater que plusieurs d'entre eux ont été écrits en castillan. Les effets à long terme de l'importante période de bilinguisme ne se sont pas épuisés avec la propagande de la Restauration : nous avons pendant les premières décennies du XVIIIe *siècle des ouvrages importants d'auteurs portugais écrits et imprimés en castillan, notamment ceux de Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos. Il est vrai que la redéfinition d'un cadre politique autonome a cessé de justifier les stratégies matrimoniales péninsulaires au sein de la noblesse, alors que la famille royale abandonnait en partie la pratique médiévale du « mariage avec l'ennemi ». Il est vrai aussi que la croissante « naturalisation » des dignitaires de l'Église, ainsi que des élites politiques et militaires, a radicalement limité la circulation de textes et d'auteurs. L'affirmation de la langue portugaise dans le cadre de l'indépendance protonationale est parfaitement logique, et la rupture du bilinguisme au cours du* XVIIIe *siècle en est la conséquence naturelle. En tous cas, l'importante relation antérieure a établi un champ intellectuel péninsulaire privilégié. C'est cela qui explique le nouvel essor du débat politique autour de l'union ibérique dans la deuxième moitié du* XIXe *siècle, accompagné de fortes relations littéraires et artistiques qui se sont poursuivies au* XXe*, relance qui témoigne de l'établissement d'un échange culturel créatif, fondé sur le respect de l'autonomie de chacun des peuples de la Péninsule.*

*

L'organisation de ce volume m'a été proposée par José Miguel Martínez Torrejón, il y a déjà deux ans, à Lisbonne, lors d'un long échange d'idées et d'informations à la sortie des Reservados *de la Bibliothèque Nationale. Je dois le remercier pour son soutien à l'organisation du colloque, sa participation active dans les débats et pour la contribution innovatrice qu'il a apporté à l'élaboration de ce volume.*

FRANCISCO BETHENCOURT
Directeur du Centre Culturel Calouste Gulbenkian

COLLABORATEURS AU VOLUME

Isabel ALMEIDA
Universidade de Lisboa

Vanda ANASTÁCIO
Universidade Nova de Lisboa

Ana Isabel BUESCU
Universidade Nova de Lisboa

IVO CASTRO
Universidade de Lisboa

António CIRURGIÃO
University of Connecticut

Pierre CIVIL
Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

Maria de Lourdes CRISPIM
Universidade Nova de Lisboa

Luís GOMES
Keble College, University of Oxford

Christophe GONZALEZ
Université Toulouse Le Mirail

José Miguel MARTÍNEZ TORREJÓN
Queens College – CUNY

Juan MONTERO
Universidad de Sevilla

Ignacio NAVARRETE
University of California, Berkeley

Aníbal PINTO DE CASTRO
Universidade de Coimbra

I

La littérature d'auteurs portugais en langue castillane

PROLOGUE

José Miguel Martínez Torrejón

Que la frontière séparant l'Espagne du Portugal soit la plus ancienne d'Europe ne veut pas dire qu'elle soit ni la plus profonde, ni la plus haute ni la plus escarpée. Bien que, périodiquement, l'« autre », spéculaire, apparaisse comme dangereux et que l'on ressente le besoin de creuser cette frontière plus profondément encore, il est certain que la ligne de démarcation a été plus perméable et s'est montrée bien plus propice à des échanges féconds qu'on ne veut bien le dire parfois : tout un chapitre de l'histoire de la littérature espagnole a été écrit au Portugal ; tout un chapitre de l'histoire de la littérature portugaise s'est écrit en espagnol. Et cependant, ces deux histoires persistent à ignorer les auteurs qui habitent dans cette région frontalière si peu confortable. Une région où fleurissent manuscrits et éditions *princeps* dont il serait souhaitable d'avoir des éditions modernes critiques et annotées. Par conséquent, l'absence d'une connaissance générale de ces textes est regrettable ainsi que la rareté d'études spécialisées, sans toutefois nier la valeur de celles qui ont été réalisées.

Pour peu que nous essayions de nous pencher sur les origines d'une telle ignorance, nous nous trouvons en présence d'un patriotisme mal compris (encore convient-il de se demander s'il en existe de bien compris). Mais c'est un patriotisme qui ne semble pas avoir touché les Portugais ou les Castillans du Moyen Âge. Comme le rappelle Ivo Castro dans ce même volume, il s'agit d'un phénomène qui se répète dans toute l'Europe : le prestige littéraire amène les locuteurs d'une autre langue à imiter tel ou tel genre littéraire dans la langue où ces derniers ont atteint le plus de prestige. C'est pour cette raison qu'Alphonse le Sage écrit ses *cantigas* en galaïco-portugais, et c'est également pour cela que, dans les années qui font la transition entre le XVe et le XVIe siècle, les Portugais écrivent souvent en castillan, une langue largement représentée dans le *Cancioneiro Geral*. Pour Maria de Lourdes Crispim, le connétable D. Pedro lui-même, le premier auteur de quelque poids qui ait acquis une renommée en cultivant le castillan, serait le produit de cet état de choses : il écrit en castillan pour des raisons d'histoire littéraire, suivant en cela une mode en train de se répandre à travers la Péninsule.

On ne peut pas davantage ignorer l'importance de l'avancée de la politique. Si, au XVe siècle, l'Aragon (et, à moindre échelle, la Catalogne) se « castillanise » à pas de géant, c'est parce que sa nouvelle dynastie, les Trastamare, est castillane et fera passer sa langue littéraire jusqu'à la Cour

de Naples. L'alliance politique progresse aussi à l'ouest de la Péninsule, renforcée de ce côté-ci grâce aux mariages qui, s'ils ne parviennent pas à réaliser l'unité qui verra le jour en Castille et en Aragon, donneront néanmoins la possibilité à un noble portugais de sang royal de s'installer sans plus tarder sur un trône catalan, créé expressément pour lui en attendant celui de l'Aragon. Le connétable D. Pedro ne réussira pas dans ses prétentions mais il faut se demander jusqu'à quel point il est conscient, quand il écrit, du fait que le castillan est devenu la langue de la Cour d'Aragon – aux destinées de laquelle il aspire à présider – ou s'il est animé d'un dilettantisme culturel bien moins conséquent.

Si le cas de D. Pedro ne peut pas être été tiré complètement au clair, lorsque, deux générations plus tard, les plans politiques se concrétisent par la présence ininterrompue, quatre-vingts ans durant, de reines castillanes à la Cour du Portugal, ils nous fournissent là un fil conducteur beaucoup plus solide pour écrire l'histoire de l'usage littéraire du castillan. C'est à cette Cour, dans les deux langues, que fleurit l'œuvre de Gil Vicente, l'un des rares écrivains bilingues à qui la critique a rendu justice, et c'est aussi à cette époque-là que Garcia de Resende rassemble son *Cancioneiro Geral* bilingue.

La génération que nous pouvons appeler la seconde est plus importante pour l'étude du phénomène : elle intéresse le règne de Jean III et de Catherine qui gouvernent une Cour plus sérieuse et plus sobre. Manifestant par ce biais, entre autres, leur intérêt pour les aspects doctrinaux et pour la refonte de l'éducation, les souverains favorisent l'immigration d'Espagnols ; les uns sont expressément engagés pour soutenir cet objectif, comme Francisco Cano, chapelain de la reine, mais également Fray Luis de Granada et fray Pedro de Alcántara, Martín Azpilcueta – « el doctor Navarro » – et divers humanistes, qui se consacrent à l'éducation. D'autres sont de purs latinistes, comme les frères Sánchez, oncles du Brocense, qu'ils éduquèrent à Évora et à Lisbonne, ou encore Rui López de Segura, qui dédie au roi Sébastien ses *Grammaticae Institutiones*. L'*Espejo de príncipes* de Francisco Monzón, dont la participation à la réforme de l'éducation est évoquée par Ana Isabel Buescu, allait laisser une empreinte plus forte. Tous ces auteurs écrivent, font imprimer leurs œuvres au Portugal et s'intègrent à la vie et à la culture de leur nouveau pays sans éprouver la nécessité de changer de langue. À l'inverse, on trouve des Portugais tellement bien intégrés à la vie et à la culture espagnole qu'on en oublie souvent leur origine, et c'est peut-être la raison pour laquelle ils ont été mieux traités par les critiques. C'est le cas de Jorge de Montemayor dont Juan Montero trace ici le portrait, et de Miguel Sánchez de Lima († 1567), dont l'*Arte poética* fait ici l'objet de l'attention de Aníbal Pinto de Castro.

L'appétit internationaliste de la culture humaniste aplanit les difficultés que pouvait amener cette circulation d'auteurs. Le même élan qui pousse à lire en d'autres langues a pour résultat une soif de traductions qui constituent tout un chapitre du monde hispano-portugais. Les modèles

latins, classiques et renaissants sont diffusés au Portugal dans des traductions castillanes, et les Portugais en arrivent à traduire en castillan d'autres langues étrangères, parfois même pour leur propre usage, comme António Rodrigues Portugal qui traduit du français la *Crónica ... de los nueve ... de la fama* (1530), et Nuno Fernandes do Cano le livre des *Proverbios* (1544), tous deux publiés à Lisbonne. Dans d'autres cas, il s'agit de poètes qui vivent en Castille et qui traduisent pour un public (un marché) auquel ils se sont parfaitement intégrés, comme Montemayor lui-même, auteur de la meilleure traduction de Ausiàs March (1560), et Henrique Garcés, également traducteur des *Lusiades*, qui mène à bien la première version complète du *Canzoniere* de Pétrarque (1591). Plus curieuse est la première traduction partielle de Pétrarque, due à Salomón Usque, juif portugais exilé, et publiée à Venise en 1567. Le choix qu'il fait du castillan répond sans aucun doute au dessein de toucher le marché considérable de la communauté séfarade en exil, sans compter le fait que la présence espagnole, qui s'accroît sans cesse en Italie ou aux Pays-Bas, publie également des traductions partielles de la Bible en castillan (David Cohen de Lara, Abraão Cohen Ferreira).

Le bilinguisme est l'un des moyens dont se servent les humanistes portugais pour être en relation avec l'Europe. Parallèlement aux traductions, les Portugais sont conscients d'avoir la possibilité de faire entendre plus largement leur voix en écrivant en castillan. C'est ainsi que Pedro Nunes explique son choix de la langue dans son *Libro de álgebra* (1567). Le fait de lire et écrire en castillan finit par être considéré comme un exercice enrichissant pour la propre culture de chacun et, paradoxalement, comme un acte de patriotisme. C'est l'une des conclusions intéressantes à laquelle est parvenue Isabel Almeida, dans ce volume, à propos de Ferreira de Vasconcelos et de Magalhães Gândavo.

L'approbation royale, l'habitude et un sens de l'imitation de ce qui est excellent, bien raffermis par les présupposés aristotéliciens, expliquent la production en castillan de poètes très attachés au modèle de Garcilaso de la Vega : si Sá de Miranda, dans ses octosyllabes, est bilingue, il ne fait en cela que suivre les modèles proposés par ses contemporains du *Cancioneiro Geral*, mais son bilinguisme dans les décasyllabes est étroitement lié à son admiration pour le poète tolédan. On peut en dire autant de Diogo Bernardes (1530-1595), qui écrit lorsque Garcilaso est déjà considéré indiscutablement comme un classique. Ignacio Navarrete écrit ici sur ces deux cas ; celui de Manuel de Portugal (1520-1606) est comparable, mais ce dernier est plus servile dans ses imitations et son inspiration est moindre lorsqu'il n'écrit pas dans sa propre langue. À la même époque, Pero de Andrade Caminha se montre rebelle à imiter Garcilaso, tout comme à faire usage du castillan, dans les décasyllabes ; mais, ainsi que Vanda Anastácio le fait remarquer, il conserve la spécificité genre/langue littéraire qui attribue le castillan aux octosyllabes. C'est aussi ce que fait Camoëns. Francisco da Costa (1533-1591), l'un des personnages les plus

intéressants de cette génération, écrit abondamment durant sa captivité au Maroc, passant facilement d'une langue à l'autre, en *medida velha* et en décasyllabes ; ses *autos* religieux, représentés à Fez dans les deux langues par les prisonniers de la bataille de Ksar el-Kébir, revêtent un intérêt particulier. Dans le sillage du *Cancioneiro Geral*, les *cancioneiros* de cette époque sont tous bilingues ; ils incluent des poètes castillans mais aussi de nombreux poèmes de Portugais bilingues, qu'ils soient connus ou non.

C'est probablement l'Âge d'Or de la littérature hispano-portugaise (et à coup sûr si nous parlons de la poésie lyrique) ; cependant, c'est aussi l'âge d'une certaine nervosité nationaliste, à l'origine d'une abondante protestation politique. Un échantillon qui montre où en est parvenue la dépolitisation de l'usage des langues nous est donné par la plus féroce satire portugaise contre les Philippe ; elle s'exprime sans ambages en castillan, comme dans le cas des nombreux poèmes anonymes qui sont signalés dans ma contribution à ce volume. Mais peut-être que l'exemple le plus évident de ce divorce entre langue et nationalisme est représenté par un poète qui ne figure pas ici, parce qu'il est principalement un poète lyrique : D. Manuel de Portugal, qui, dans les décennies où se conçoit et se consomme l'union ibérique fut si irréductiblement nationaliste qu'il finit par figurer sur la liste noire de Philippe II, parmi ceux qui n'obtinrent pas son pardon, et qui écrivit pourtant beaucoup plus de vers en castillan qu'en portugais, avant et après 1580.

D'autres poètes qui ne sont pas lyriques s'adonnent également à user du castillan, même s'il n'est pas aisé de savoir s'ils le font pour suivre la mode ou parce qu'ils souhaitent une plus grande diffusion ou si, au contraire, ils écrivent sur commande et guidés par des nécessités politiques. C'est le cas de Jerónimo de Corterreal, qui a dédié à Philippe II, dans la langue de ce dernier, un long poème épique sur la victoire de Lépante (1576).

L'union ibérique ne fera qu'augmenter cette tendance. Les poètes portugais chantent dans leur seconde langue des entreprises spécifiquement castillanes, comme *La conquista... de Granada*, de Duarte Dias († 1590), étudiée ici par António Cirurgião, ou panhispaniques, comme l'*Hespanha libertada* (1618), de Bernarda Ferreira de Lacerda, ou encore mythologiques, comme la *Gigantomaquia* (1626), de Manuel de Galhegos. La littérature religieuse, qui fait ici l'objet de l'attention de Pierre Civil, s'exprime abondamment en castillan, soit du haut de la chaire (la *Canción real al Smo. Misterio del Avemaria*, de Garcia Alexandre, 1635), soit depuis les couvents, où abondent, bien après la Restauration encore, les religieuses bilingues, comme Soror Violante do Céu (1601-1693) ou Sor María de Jesús Agreda (*Mística Ciudad de Dios*, 1681). En dehors de la hiérarchie ecclésiastique, l'aristocrate D. Manuel de Portugal, déjà mentionné, publie en castillan son long poème mystico-pastoral (*Obras*, 1605).

Le théâtre est un phénomène nouveau. En même temps que la pratique castillane qui destine les bénéfices des théâtres aux hôpitaux,

pratique directement liée à la popularité du genre, entrent à Lisbonne les compagnies de théâtre castillanes et un théâtre autochtone bilingue se constitue. Jacinto Cordeiro (1606-1646) qui, comme nous le révèle Christophe Gonzalez dans ce volume, doit être fondamentalement lu à la lumière de la politique, écrira ses œuvres, produites à Lisbonne, dans les deux langues.

La poésie continue à être la reine du bilinguisme : les poètes maniéristes et baroques passent d'une langue à l'autre avec la même facilité que leurs prédécesseurs : Duarte Dias lui-même († 1590), Soropita († 1595), André Falcão de Resende (1527-1599), et surtout Quevedo Castelo Branco, étudié ici par Luís Gomes, perpétuent la tradition de ceux qui les ont précédés, et la mèneront jusqu'au XVIIIe siècle, comme on peut le vérifier en parcourant les nombreuses pages de la *Fénix Renascida*.

Les émigrés, ces Portugais installés en Castille et qui s'intègrent à cette nouvelle vie culturelle sans perdre pour autant leur identité portugaise, constituent une section à part : ce sont des figures mineures, comme l'aristocrate D. Francisco de Portugal (1585-1632), modèle d'élégance dans le Madrid de Philippe III, et qui acquit de la renommée grâce à son *Arte de galantería*, ou Matos Fragoso († 1692), médecin de l'Alentejo qui fit un triomphe dans les théâtres madrilènes. Deux grands polygraphes se détachent du lot : Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) et Francisco Manuel de Melo (1608-1666). Faria e Sousa écrit en castillan ses grandes synthèses sur l'histoire du Portugal et de ses colonies (*Europa portuguesa, África portuguesa, Ásia portuguesa*) ; poète en portugais, il est surtout connu comme éditeur et grand commentateur de Camoëns. La plus grande partie de l'œuvre de Faria e Sousa a été publiée après sa mort, lorsque les Bragance se trouvent déjà fermement assis sur le trône du Portugal restauré, mais cela n'empêche en rien que ni les *Historias portuguesas*, ni l'édition commentée de la lyrique de Camoëns, « príncipe de los poetas ... de España », soient publiées à Lisbonne, en castillan. À la différence de ses contemporains, Francisco Manuel de Melo trouvera sa place dans l'histoire des Lettres espagnoles, en raison de son *Historia de los movimientos y separación de Cataluña*. On ne doit pas s'étonner que Melo ait écrit son histoire en castillan, alors qu'il était au service de son parent Philippe IV et avait participé à la répression du soulèvement catalan. Mais il est plus surprenant que, de retour au Portugal et au service de Jean IV en 1641, il ait dédié au nouveau roi et au père de ce dernier, le duc Teodósio de Bragance, leurs biographies respectives *(Tácito portugués, D. Teodosio II)*, et qu'il l'ait également fait en castillan. Il est vrai que le roi lui-même écrivit dans cette langue sa *Defensa de la música moderna* (1649).

La Restauration fait diminuer, mais non disparaître, l'usage du castillan, qui continue à s'appliquer à tous les genres, y compris ceux qui touchent de près à la vie politique (panégyriques des Bragance, satires anticastillanes). Le XVIIIe siècle nous donnera, outre la publication de la bilingue *Fénix Renascida*, compilée au XVIIe siècle, des exemples de moins en moins

fréquents de l'usage du castillan, comme dans le cas des cinq *autos* du *Triunfo do Rosário* (1740) de Soror Maria do Céu (1658-1753), qui font suite à une longue et prestigieuse tradition espagnole d'*Autos sacramentales*. La poésie lyrique, surtout celle des académies serait copieuse jusqu'au début du XIXe siècle.

Mais c'est au cours du XVIIIe siècle que finit par mûrir la correspondance langue/État, qui vient de la Renaissance et qui a été défendue au Portugal par Ferreira. Les initiatives culturelles, comme toutes les autres, proviennent maintenant plus que jamais de la Couronne, de l'État centralisé qui unifie le pays autour de trois ou quatre signes d'identité indiscutables, la langue étant nécessairement l'un d'entre eux. Le castillan se trouve ainsi éradiqué en tant que langue active de culture et l'on favorise l'anachronisme qui consiste à punir par l'ignorance et l'oubli tous ceux qui, vus à travers cette nouvelle perspective, ont commis l'impardonnable erreur d'utiliser la langue de celui qui était redevenu l'éternel « autre » du Por-tugal.

L'archéologie culturelle des romantiques ne va pas racheter le plurilinguisme international médiéval, et n'éprouvera pas de respect pour lui. Bien au contraire, ce qui les intéresse dans le Moyen Âge, c'est la geste héroïque, la lutte pour se différencier des Maures ou des Castillans : un patriotisme qui veut le retour à l'essence ne peut se passer de la langue, élément fondamental pour creuser une frontière.

Néanmoins, c'est au positivisme du XIXe siècle que l'on doit la première attention érudite portée au domaine hispano-portugais. Domingos García Péres, médecin binational et bilingue, compile son *Catálogo razonado*..., qui n'a pas encore été dépassé. Après lui, Sousa Viterbo sélectionnera le meilleur de la moisson pour élaborer une sorte de bibliographie commentée. Cependant, un si grand connaisseur (et, partant, pourfendeur de l'ignorance) et défenseur du domaine hispano-portugais ne résiste pas à la tentation d'expliquer de façon essentialiste et peu flatteuse l'objet lui-même de son étude :

> ... uma circumstância especial, propria da nossa índole, a mania do estrangeirismo, feição de tendencia cosmopolita, contribuiu em grande parte para o alastramento da literatura hespanhola. (1915 :164)

Un tel état d'esprit explique sa réaction devant le refus d'António Ferreira d'écrire en castillan : un dithyrambe patriotique (recueilli dans ce volume par Vanda Anastácio) qui se fit entendre dans l'enthousiasme général pendant tout le XXe siècle. En effet, ce n'est pas non plus le supposé caractère scientifique qu'acquièrent les études des Humanités au XXe siècle qui élimine le patriotisme de ce champ d'étude. Le paysage est le même du côté oriental de la frontière, où l'intérêt pour le domaine hispano-portugais produisit le catalogue de Martínez Almoyna, qui, outre qu'il est confus et défectueux, n'a pas la prétention d'être une étude. Dans un autre volume

des *Arquivos*, Pilar Vásquez Cuesta publie enfin une solide étude d'ensemble, portant sur l'époque de Camoëns, en adoptant le point de vue nationaliste portugais qui considère l'usage du castillan comme le résultat exclusif d'une politique espagnole de colonialisme culturel qui ne fait qu'appauvrir l'autochtone. Finalement, des deux côtés, sont publiés des travaux portant sur tel ou tel auteur, mais avec une bien pénible parcimonie. En ce qui concerne la réédition d'auteurs bilingues ou « translinguistiques », il n'en existe presque aucune : « que les Portugais le fassent car "il" est l'un d'entre eux », et « que les Espagnols le fassent, ce n'est pas pour rien qu'"il" a écrit dans leur langue », voilà les réponses convenues dans la politique académique d'aujourd'hui.

Dans ce milieu-là, en dépit d'excellentes études particulières, la littérature hispano-portugaise conserve son aspect insulaire. Une île assez peu fréquentée : les histoires de la littérature espagnole continuent à ignorer Diogo Bernardes et Matos Fragoso, les histoires de la littérature portugaise, qui n'oublient pas le *Naufrágio de Sepúlveda* de Jerónimo Corterreal, persistent à omettre de mentionner sa *Felicísima victoria*, ou bien la mentionnent comme à contrecœur, et ne parlons pas de la *Conquista ... de Granada*, ni de Bernarda Ferreira de Lacerda. Les *cancioneiros* bilingues, l'œuvre de Gil Vicente et celle de Montemayor paraissent seuls bénéficier d'une vie critique et bibliographique normale. Pour parvenir à cette normalisation il est indispensable de continuer les travaux de Marcel Bataillon, Edward Glaser, Eugenio Asensio, Pilar Vázquez Cuesta, Arthur Askins ; indispensable aussi de réaliser des éditions critiques des grands auteurs, et de faciliter l'étude de l'ensemble.

Le colloque qui s'est tenu au Centre Culturel Portugais en octobre 2001 a réuni quelques spécialistes des genres nécessitant le plus d'attention, avec le désir de susciter un dialogue générateur de nouvelles études dans ce domaine ; c'est ce même objectif qui nous amène maintenant à publier leurs communications. Il ne me reste qu'à remercier la généreuse et estimable Fondation Calouste Gulbenkian, qui a déjà une longue histoire en matière de publications hispano-portugaises, et tout particulièrement le Professeur Francisco Bethencourt, directeur de ce Centre Culturel qui a eu la clairvoyance d'organiser ce colloque, a su l'accueillir fastueusement et enfin faciliter la publication du présent volume que nous laissons maintenant découvrir au lecteur.

Références bibliographiques

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, ed. *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*, Valencia, Facultad de Filología, 1999 (*Cuadernos de Filología*, anejo XXXI).

ASENSIO, Eugenio, *Estudios portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

ASKINS, Arthur L., *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Paris, Jean Touzot, 1979.

BATAILLON, Marcel, *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

GARCÍA PÉRES, Domingos, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, 1890.

GLASER, Edward, *Portuguese studies*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1976.

JORGE, Ricardo, *A Intercultura de Portugal e Espanha no Passado e no Futuro*, Porto, 1921.

MARTÍNEZ ALMOYNA, J. et A. Vieira de LEMOS, *La lengua española en la literatura portuguesa*, Madrid, Immasa, 1968.

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar, « O bilinguismo castelhano-português na época de Camões », *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI, Paris, 1980, pp. 807-827.

VITERBO, Sousa, *A litteratura hespanhola em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1915.

Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais

IVO CASTRO

En plein milieu de la guerre de Restauration, qui a fait suite à la déclaration d'indépendance portugaise envers l'Espagne en 1640, le poète Jerónimo Baía (1620 ?-1688) adressa un poème guerrier à son souverain, Alphonse VI, l'incitant à poursuivre l'effort de guerre dans les termes suivants :

> Si quizieres más vitorias
> del Castellano, ó Gallego,
> Antes que nuestro valor
> Los mate su propio miedo.
>
> (*Fenix Renascida*, III, 1746, 148)

Auteur et roi étaient portugais. Mais la communication entre eux, élevée au registre poétique, se faisait dans la langue de l'ennemi. Rien de surprenant si l'on prend en considération les antécédents.

Un siècle auparavant, dans un climat beaucoup plus pacifique, un autre poète né dans les plaines du Mondego, non content d'avoir transformé *Montemor* en *Montemayor* le toponyme qui, faute d'un nom propre, lui servait de nom de famille, avait également choisi le castillan pour adresser un *Regimiento de principes* [1] à son souverain, le très jeune Sebastião qui venait d'être élevé au trône. Peut-être espérait-il être lu, non pas par le petit roi de trois ans, mais par sa grand-mère la régente, cette reine Catarina qui, bien qu'elle ait régné sur le Portugal pendant 53 ans, n'avait jamais lu ni écrit (ni, à coup sûr, parlé) que la langue castillane. C'est ce même Jorge de Montemayor (1520 ?-1561) qui a fait une traduction des *Cantos de Amor* du Valencien Ausiàs March, non en portugais, mais en castillan.

Ce choix du castillan semble « fort excusable », selon Pilar Vázquez Cuesta [2], dans le cas de Montemayor, étant donné qu'il a vécu en Espagne presque toute sa vie. Tel est également le cas d'autres écrivains, comme le

---

1. Jorge de MONTEMAYOR, *Poesía Completa*, éd. Avalle-Arce, Madrid, Bibl. Castro, 1996, pp. 772-789.

2. Pilar VÁZQUEZ CUESTA, La lengua y la cultura portuguesas, *El Siglo del Quijote. 1580-1680.* II : *Las Letras. Las Artes*, Madrid, Espasa, 1996, p. 604. Je m'inspire souvent de cette bonne synthèse de l'époque, publiée en portugais sous le titre *A Língua e a Cultura Portuguesa no Tempo dos Filipes*, Lisbonne, Europa-América, 1988, 152 p.

connétable Pedro de Portugal (1429-1466), qui a fui le Portugal après la défaite de son père, le régent Pedro, duc de Coïmbre, et est considéré comme le premier écrivain portugais à écrire en castillan : les *Coplas del Contempto del Mundo* et la *Tragedia de la insigne reina doña Isabel*, en plus d'une *Satira de felice e infelice vida*, portugaise à l'origine, qu'il a remodelée en castillan pour des « besoins contraignants » [3].

Il n'en est pas moins vrai que l'absolution donnée à ces émigrés ou à certains écrivains qui ont vécu longtemps en Espagne, ou sous la dépendance d'Espagnols, comme c'est le cas de Manuel Faria e Sousa ou de Francisco Manuel de Melo, ne saurait l'être dans les mêmes termes ou pour des raisons semblables aux autres écrivains qui, sans jamais avoir quitté le Portugal, y ont produit en castillan une partie de leurs œuvres, qu'elle soit réduite ou non selon les cas. Je pense, par exemple, à Francisco de Sá de Miranda, dont la personnalité moralisante, conservatrice et nationaliste à outrance nous inviterait à attendre de lui le refus plutôt que l'acceptation d'une langue étrangère comme véhicule d'expression littéraire. Pourquoi ce Caton, « le plus célèbre des stoïques chrétiens portugais du XVIe siècle » d'après Thomas Earle [4], n'a-t-il pas anticipé sur la fière attitude de son ami António Ferreira, l'un des rares qui refusa de recourir au castillan comme langue alternative au portugais ?

Tout s'explique – nous dit-on –, que ce soit ce paradoxe de Sá de Miranda, ou celui des évocations précédentes, par ce phénomène de bilinguisme littéraire castillan-portugais qui pendant près de trois siècles a fortement influencé, pour ne pas dire dominé, la pratique et le développement de la littérature au Portugal [5]. Les écrivains portugais, entre le crépuscule du Moyen Âge et l'aube des Lumières, ont fait de la réception de la littérature espagnole l'un des moteurs privilégiés de leur propre création et ont choisi à cet effet d'écrire en castillan aussi bien qu'en portugais. Le castillan, ou plutôt un castillan acclimaté et bourré de lusismes, est devenu ainsi une des langues d'expression de la littérature portugaise. Par une coïncidence, qui n'en est pas une, il est devenu l'une des langues parlées à la Cour et, pendant la période de la monarchie dualiste, il est devenu en plus la langue du gouvernement, plus précisément la langue par laquelle les sujets portugais devaient s'adresser au roi et à ses représentants. Il s'agit d'un phénomène asymétrique : les écrivains espagnols n'ont pas, par esprit de réciprocité, écrit en portugais, à l'exception de Fray Luis de Granada, de même que les textes portugais en castillan n'ont pas

3. *Ibid.*, p. 601.

4. António FERREIRA, *Poemas Lusitanos*, éd. T. F. Earle, Lisbonne, Gulbenkian, 2000, p. 12.

5. Pour les aspects linguistiques du bilinguisme, le traitement le plus riche est celui de Paul TEYSSIER, *La Langue de Gil Vicente*, Paris, Klincsieck, 1959, partie II.

reçu en Espagne la diffusion qu'éventuellement ils méritaient. Certes, Camoëns était bien connu en Espagne, grâce aux *Lusiades* traduites par des Espagnols. Mais le théâtre castillan de Gil Vicente était-il représenté en Espagne ? *Don Duardos* peut bien être considéré comme l'une des œuvres les plus belles de la poésie espagnole, celui qui le dit est un critique moderne, Dámaso Alonso [6], et non pas les Espagnols contemporains du dramaturge.

Il s'agit donc d'un phénomène localisé sur le territoire du Portugal, concernant certaines tranches de la société (gens de Lettres, aristocrates) et l'utilisation d'une langue étrangère (voisine, de la même famille, mais étrangère). S'agit-il donc d'un phénomène spécifiquement portugais ou doit-il être perçu dans une vue d'ensemble plus large ? Comment doit-il être envisagé en tant que phénomène linguistique ? Quel est son comportement au cours du temps ? Voilà les questions dont je m'occuperai.

Linguistique d'abord. Tout est simple, regardé de loin : le terme *bilinguisme* paraît suffisamment clair et précis pour qu'on l'utilise ici, mais il ne faut pas oublier que les linguistes ne sont pas toujours d'accord quant à sa définition. Leonard Bloomfield considère que l'on ne doit parler de bilinguisme que si un locuteur, ou une communauté, contrôle deux langues de manière *native-like*, comme si les deux lui étaient maternelles. Par contre, Diebold voit un « bilinguisme débutant » se former dès les premiers stades de contact entre deux langues, quand le locuteur de l'une d'elles n'est pas encore en mesure de contrôler l'autre avec un minimum de compétence. C'est pour cela que certains auteurs admettent un « bilinguisme passif » ou « réceptif », quand le locuteur ne réussit pas à formuler des phrases dans l'autre langue, mais est capable de les comprendre. On arrive même à parler de « semi-bilinguisme » [7]. Je propose, pour en finir, la définition suivante : BILINGUISME – *situation où deux langues coexistent pour un même locuteur ou dans une même communauté, dans des conditions semblables d'apprentissage et d'usage.*

Telle était, sans doute, la situation de certains Portugais, écrivains ou non, véritablement locuteurs bilingues selon cette définition : les princes et les enfants de mariages mixtes, et aussi ceux qui vécurent en Espagne la plus grande partie de leur vie. Mais il est difficile d'admettre que tel soit le cas de toute la communauté nationale, voire de la plupart des écrivains identifiés comme « castillanisants » ; ce n'est surtout pas le cas de ceux du XVe et du XVIe siècles, avec tous ces lusismes qui font les délices des critiques. Notre littérature possède au moins un écrivain bilingue parfait : Pessoa. Son bilinguisme est le résultat d'un apprentissage de la langue

6. Dámaso ALONSO, *in* Gil VICENTE, *Tragicomedia de Don Duardos*, I, Madrid, 1942, p. 16.
7. Suzanne ROMAINE, *Bilingualism*, Oxford, Blackwell, 1989, p. 10.

anglaise en immersion sud-africaine et d'un usage poursuivi tout au long de sa vie, qui se manifeste par une pratique ininterrompue de lectures anglaises, de production de textes en anglais pour la littérature et pour sa profession et, surtout, par l'habitude de raisonner en anglais, si l'on en juge par ses notes intimes et automatiques. Combien de « castillanisants » correspondent-ils à ce portrait d'un écrivain bilingue ?

Pour faire face à la difficulté, on peut diviser le concept de bilinguisme en deux. Après H. H. Stern [8], il est devenu consensuel de faire une distinction entre langue seconde et langue étrangère. Par LANGUE SECONDE on entend une langue non maternelle que le locuteur apprend et emploie en immersion dans un territoire qui est propre à cette langue : pour un immigrant, la langue du pays d'accueil est une langue seconde, pour Pessoa l'anglais, pour Montemayor le castillan. LANGUE ÉTRANGÈRE est celle qui est apprise et employée par des locuteurs qui ne la possèdent pas comme langue maternelle, hors des frontières propres à cette langue. Il s'agit d'une langue que l'apprenti ne peut pas acquérir empiriquement en situation de groupe, mais seulement par le contact avec des individus isolés et par le moyen de la littérature (on dirait aujourd'hui des médias). Cette distinction permet de séparer en deux groupes les Portugais qui ont écrit en castillan.

D'une part on trouve ceux qui, installés en Espagne, écrivaient dans la langue du pays et s'adressaient tout d'abord à un public espagnol (ce qui fait supposer que leur compétence linguistique était élevée). Pour eux, le castillan était une langue seconde et, étant données les circonstances biographiques, il n'est pas surprenant qu'ils l'aient choisie comme véhicule de la totalité, ou presque, de leur œuvre. Parmi eux, il convient d'inclure Jorge de Montemayor, qui était fils d'une Espagnole et s'est trouvé, dès son enfance, dans les milieux de la Cour d'Espagne, ainsi que le connétable Pedro de Portugal, déjà mentionné, mais également d'autres écrivains moins connus, comme le poète Gregório Silvestre (1520-1570), installé en Espagne dès l'âge de sept ans, qui a mérité un éloge de la part de Lope de Vega ; ou encore Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), le grand commentateur de Camoëns, qui a vécu en Espagne les trente dernières années de sa vie. Une enquête axée sur la biographie de ce groupe de résidents en Espagne, qui tiendrait compte de la durée et des circonstances de leur séjour et de leur travail littéraire, fournirait sans doute des conclusions intéressantes. On peut en dire de même d'une enquête sur la qualité de leur langue, car l'éventuelle découverte de lusismes dans des textes écrits en milieu espagnol et imprimés dans des ateliers espagnols ne serait pas sans piquant.

---

8. H. H. STERN, *Fundamental Concepts of Language Teaching*, Oxford, 1983.

D'autre part, pour ceux qui résidaient au Portugal, le castillan était une langue étrangère. Acquise par voie littéraire, c'est à dire éloignée et sélective, copiée ou imprimée par des Portugais, lue par un public majoritairement portugais, elle n'avait de contact avec le castillan vivant du pays voisin que par le biais de voyageurs et d'entourages princiers. Les interférences du portugais sur cette langue étaient de règle surtout aux XVe et XVIe siècles, quoiqu'elles semblent perdre de leur intensité plus tard.

Quelles étaient les sources de ce castillan langue étrangère ? Évidemment, les œuvres des grands auteurs espagnols, qui étaient bien connus au Portugal et, selon toutes les indications, lus avec avidité. Leurs essais, leurs remaniements et ajournements de la langue avaient la possibilité d'être suivis de près par les écrivains portugais, qui les adoptaient par imitation et essayaient ainsi de s'inscrire dans les courants du goût.

Mais ici il faut faire mention d'une autre source qu'ils avaient à leur disposition, et en exclusivité. Dámaso Alonso [9] attire notre attention sur un fait très simple : les castillanisants écrivaient pour un public essentiellement portugais. Même s'ils rêvaient d'être lus dans l'espace élargi de l'Espagne, et y trouvaient une des raisons le plus fréquemment invoquée pour leur choix de langue, en vérité ils n'étaient guère lus que par eux mêmes. Le public du *Cancioneiro* de Resende ou des vers castillans de Sá de Miranda et de Gil Vicente était surtout portugais et lusophone. Les écrivains des nouvelles générations, qui faisaient partie de ce public, s'inspiraient naturellement du castillan de leurs prédécesseurs quand ils voulaient écrire en castillan. C'est ainsi, selon Dámaso Alonso, que les lusismes des uns devenaient les lusismes des autres : il s'étonne de la résistance de fausses diphtongaisons comme *tormiento* à côté du vrai castillan *tormento*. Cette diphtongaison, présente dans les poètes du *Cancioneiro Geral*, chez Gil Vicente et ailleurs, est née d'une ultracorrection, donc d'une situation où le contact entre les deux langues est purement livresque ; sa durée n'aurait pas été longue si les écrivains avaient fréquenté des locuteurs du castillan avec un minimum d'assiduité. Il y avait, somme toute, une « tradition castillanisante » qui se reproduisait à huis clos, de génération en génération, et échappait à l'épreuve de vérité. Ou, selon une formule heureuse de Pilar Vázquez Cuesta, cette langue littéraire était « une espèce de castillan lusitanisé qui se transmettait directement d'écrivain à écrivain, car il ne provenait pas des sources vivantes d'un idiome parlé comme langue première mais de la pratique artificieuse et intéressée d'une langue seconde, en milieu courtisan et littéraire » [10].

On dirait que la séparation des deux groupes d'écrivains selon leur compétence linguistique en castillan est déterminée par la fréquence et

9. Dámaso ALONSO, *op. cit.*, pp. 136 et ss.

10. P. VÁZQUEZ CUESTA, *op. cit.*, p. 600.

la persistance de leurs lusismes : plutôt rares dans le groupe « langue seconde », abondants dans le groupe « langue étrangère ». Mais là, les choses se compliquent un peu, car il y a un élément chronologique dont il faut tenir compte : le cadre établi est bon pour la fin du XVe et du XVIe siècles, mais il ne s'applique pas au XVIIe, où la règle semble avoir changé, les écrivains baroques se montrant capables d'écrire un castillan considérablement épuré de lusismes. Dámaso Alonso a bien observé qu'au XVIIe siècle assez de Portugais écrivaient un castillan sans reproche ; au XVIe siècle, en revanche, tel n'est le cas que de poètes comme Montemayor et Silvestre qui habitaient l'Espagne et étaient devenus Espagnols [11]. La confirmation de ce phénomène se trouve, par exemple, dans la recherche de Maria Teresa Montes Izco sur la *Fábula de Filis y Demofonte*, de António da Fonseca Soares : l'intention initiale d'examiner, du point de vue des interférences portugaises, la langue de ce poète, qui n'a jamais vécu en Espagne, a été rapidement mise en cause par manque de matériau. Dans un corpus de 50 manuscrits de *Filis* sortis des mains de nombreux copistes, le nombre de lusismes s'est avéré insignifiant : non seulement le poète savait les éviter, mais les copistes montraient qu'ils connaissaient et savaient employer correctement le castillan, ce qui amène à la conclusion que « le bilinguisme au Portugal au cours des XVIIe et XVIIIe siècles est une réalité évidente » [12]. Pourquoi ce changement ? La monarchie dualiste y est-elle pour quelque chose ?

Je rassemble maintenant quelques chiffres, ordonnés de façon à montrer ce dont je suis convaincu. Le catalogue de castillanisants de Martínez-Almoyna e Vieira de Lemos [13] fait état d'un grand nombre d'écrivains, pour la plupart parfaitement inconnus, qui ont écrit toute leur œuvre, ou une partie, si faible soit-elle, en castillan. Ce catalogue doit être utilisé avec une certaine circonspection car il n'est pas sans omissions : parmi les poètes du XVe siècle, on ne voit pas ceux du *Cancioneiro Geral* qui ont écrit en castillan, comme, par exemple, Duarte de Brito, João Manuel, João Roiz de Castelo Branco, Diogo Lobo, João de Menezes, ni même Garcia de Resende. Le connétable Pedro de Portugal non plus. Un autre problème impossible á résoudre de ce catalogue est l'absence de datation : on ne connaît que le siècle de naissance de la moitié des auteurs. Quoi qu'il en soit, on obtient des quantités approximatives intéressantes : au XVe siècle, une trentaine de Portugais ont écrit en castillan (dont 15 identifiés par le catalogue), au XVIe cent soixante-dix ; au XVIIe siècle, presque deux cent

11. Dámaso ALONSO, *op. cit.*, p. 141.

12. Maria Teresa MONTES IZCO, *La Fábula de Filis y Demofonte*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 1998, p. 361.

13. J. MARTÍNEZ-ALMOYNA et A. Vieira de LEMOS, *La Lengua Española en la Literatura Portuguesa*, Madrid, 1968.

cinquante ; finalement, pour clore le cycle, à nouveau une trentaine au XVIIIe siècle.

XVe siècle	XVIe siècle	XVIIe siècle	XVIIIe siècle
plus de 15	170	244	32

Jusque bien après la Restauration, on y décèle une forte croissance, qu'il faut observer de plus près. Détachons de ces totaux les auteurs qui sont probablement nés sous la monarchie dualiste : dans les soixante années antérieures (1520-1580) nous avons 35 auteurs ; sous les Philippe quatre-vingt-onze ; dans les soixante ans après la Restauration, soixante-huit.

1520-1580	1580-1640	1640-1700
35	92	68

Par rapport à la période antérieure, le nombre d'écrivains augmente considérablement sous la domination philippine et ne donne pas signe d'un grand essoufflement pendant la Restauration. Jerónimo Baía nous avait préparé à ces résultats : après (en conséquence de ?) la liaison politique avec l'Espagne, beaucoup d'écrivains continuent à rester fidèles au castillan, et même à un castillan de qualité. Ce n'est pas tout : ces chiffres ne nous indiquent pas combien de textes en castillan chaque écrivain a produits. Mais la comparaison des grandes compilations poétiques qui marquent à peu près le début et la fin du bilinguisme suggère un accord entre tous les éléments qui sont en jeu : tandis qu'un septième (environ 14 %) des compositions du *Cancioneiro Geral* est en castillan ou est bilingue [14], la proportion est tout autre pour la *Fénix Renascida*, où 40 % des compositions est castillane. Voici le détail par volume :

Fénix Renascida (2e éd.)		
vol.	port.	cast.
I	54	21
II	83	69
III	117	42
IV	88	39
V	80	42
Total	322	213

14. Les calculs sont de P. VÁZQUEZ CUESTA, *op. cit.*, p. 601.

C'est à dire qu'au XVIIe siècle beaucoup plus d'auteurs écrivaient bien davantage de textes en un castillan meilleur qu'auparavant. Mais cela ne devait pas durer étant donné le peu d'écrivains que Martínez-Almoyna et Vieira de Lemos ont découverts au XVIIIe et au XIXe siècles.

Je ne tomberai pas dans le piège de conclure que la cause de tout cela s'appelle Filipe II, III et IV. Boutade pour boutade, dire avec Magalhães Godinho que Philippe II n'a pas annexé le Portugal mais a été lui-même annexé par les classes dominantes portugaises [15] se rapproche davantage de ce que doit être la vérité. L'union des deux couronnes répondait à un désir ressenti par des Portugais qui, bien avant, avaient été conquis par la culture espagnole (et peut-être par d'autres attraits plus matériels). C'est en 1479, l'année où Afonso V et les Rois Catholiques signent la paix d'Alcáçovas, que Vázquez Cuesta [16] situe le point de départ d'une « forte pénétration de la langue et de la culture castillanes à la Cour portugaise ».

Sur un autre plan, le peuple, les familles, tous ceux qui vivaient loin de la Cour et des livres, n'étaient-ils pas depuis très longtemps habitués à la présence d'une littérature de transmission orale dont les textes (les *romances antigos*) étaient communs à l'ensemble de la Péninsule et étaient traduits en dialectes dont on retenait plus facilement les similitudes que les différences ? Il est un fait évident, quoique digne d'une étude plus détaillée, que l'intercompréhension entre locuteurs portugais, castillans et, ne l'oublions pas, léonais était au Moyen Âge beaucoup plus aisée que maintenant, les langues n'ayant encore pas développé les traits distinctifs qui joueront plus tard le rôle de frontières sonores se superposant aux frontières politiques. Je simplifie peut-être un peu trop la formulation : je suis en train de faire une rapide allusion aux vieilles frontières linguistiques du nord de la Péninsule, celles qui précèdent les résultats territoriaux de la Reconquête et qui, sous forme de bandes très larges, où les dialectes se disposaient en *continuum* de changements graduels, reliaient, plutôt qu'ils ne séparaient, les nations voisines. Les dialectes mixtes médiévaux de la région de Ribacoa, la frontière diffuse entre le galicien et l'asturien ou (si on oublie la ligne politique) entre le galicien et les dialectes du nord du Portugal, sont des réalités qui, en partie, se prolongent jusqu'à nos jours et qui suggèrent ce que pouvait être une frontière entre langues au Moyen Âge. Par là on s'explique peut-être pourquoi Gil Vicente a trouvé si pratique d'écrire ses premières pièces en *sayagués*, un dialecte littéraire et largement fictif basé sur le léonais : il connaissait bien le *sayagués* (lui et son public de la cour portugaise) à travers les pièces de Lucas Fernández et de Juan del Encina, qui lui servirent de modèle, mais le léonais était sûrement plus familier aux oreilles portugaises qu'il ne l'est aujourd'hui.

---

15. V. Magalhães GODINHO, *Ensaios* II, Lisbonne, Sá da Costa, 1968, p. 259.
16. P. VÁZQUEZ CUESTA, *op. cit.*, p. 579.

Quant aux similitudes entre le castillan médiéval et celui de la Renaissance avec le portugais, il faut suivre Carolina Michaëlis quand elle dit: « La ressemblance du castillan et du portugais (dans les temps anciens beaucoup plus grande qu'aujourd'hui quant à la prononciation et au vocabulaire) nous empêche parfois de décider à laquelle des deux langues un court texte de huit syllabes appartient, ou appartenait dans l'opinion de qui l'utilisait » [17]. Pour se faire une idée, il suffit de prendre la nouvelle édition de *Don Quijote* de l'Instituto Cervantes [18], où l'on constate qu'un lecteur portugais n'a pas besoin de beaucoup de notes d'éclaircissement du texte. Au contraire, un espagnol d'aujourd'hui ne sait apparemment pas que *lugar = localidad, finalmente = a fin de cuentas, peregrina = inusitada, fermosura = hermosura, desaguisado = agravio, recua = grupo de mulas, asentaba = anotada (el gasto), dar parte = informar*, et cela parce que sa langue est plus éloignée de la langue de Cervantes que le portugais moderne ne l'est du portugais classique.

Quand je parle d'intercompréhension linguistique comme moyen de rapprochement, cela ne suppose pas la sympathie universelle des Portugais envers les Espagnols. Quand les représentants municipaux aux *Cortes* de 1562 exigent de la régente espagnole que le jeune roi Sebastião « porte des habillements à la portugaise, mange à la portugaise, chevauche à la portugaise, parle à la portugaise », leurs propos ne doivent pas être pris pour de la chicane politique: ils reproduisent des sentiments populaires et petits-bourgeois. D'autre part, ils montrent à quel point la langue, la culture et les coutumes d'Espagne étaient déjà infiltrées dans certains niveaux de la société portugaise. De même, il ne suffit pas de lire les très nombreux textes de défense et d'illustration de la langue portugaise de façon littérale, ni comme de simples émulations de modèles romans légèrement antérieurs: il faut y voir des cris d'alarme quant au sort d'une langue littéraire ayant des ambitions, mais qui ne fait pas le plein d'écrivains nationaux, lesquels échappent rarement à la fascination de pouvoir écrire dans une autre langue littéraire, qui est plus puissante et plus moderne, qui plaît d'avantage aux calculs des éditeurs, qui flatte la vanité polyglotte de tout portugais. Je ne m'arrêterai sur ces textes d'apologie de la langue, qui sont fort bien connus, que le temps d'insister sur ce point: c'est en tant que textes de polémique et de résistance, non comme *laudationes*, qu'ils doivent être lus.

Il s'agissait alors de résister contre l'inévitable. La pénétration espagnole, consommée en 1580, venait de très loin et son influence cultu-

17. Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *Romances Velhos em Portugal*, 2e éd., Coïmbre, 1934, p. 272.

18. Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelone, Crítica, 1998.

relle dura bien plus longtemps que son pouvoir politique et militaire. Sur le plan interne portugais, le chemin avait été soigneusement aménagé. Mais la force irrésistible de cette pénétration venait de ce qu'elle n'était pas spécifiquement espagnole, ni dirigée exclusivement vers le Portugal, comme parfois on a tendance à le penser [19]. Elle a intéressé le Portugal, certes, mais aussi la Catalogne et la Galice, qu'on désigne aujourd'hui, avec le Pays Basque, comme les nations historiques d'Espagne. Mais, en tant que pénétration culturelle, elle avait des précédents européens dont un, en particulier, qui mérite un regard détaillé.

Entre les XIe et XVe siècles, juste avant la période espagnole qui nous occupe, la langue et la littérature françaises ont exercé en Europe une influence considérable, parfois soutenue par le muscle que représente la politique, parfois sans en avoir besoin. Voyons le cas de l'anglo-normand : pendant trois siècles, le français a été langue de Cour et d'administration en Angleterre. Ce n'est qu'en 1399 qu'un souverain, Henri IV, a l'anglais comme langue maternelle [20]. Une partie de la littérature française médiévale a eu son origine ou a été reproduite en Angleterre, une partie bien considérable à en juger par le cri de Joseph Bédier : « Faut-il rappeler que nous ne possédons pas un seul manuscrit du XIIe siècle qui ait été écrit dans l'Île de France, ou en Beauvaisis, ou en Champagne ? Les manuscrits venus jusqu'à nous sont tous normands ou anglo-normands » [21]. Il faisait allusion, par là, au vénérable manuscrit Oxford de la *Chanson de Roland*, écrit vers 1170 par un scribe anglo-normand. Curieusement, le deuxième manuscrit rolandien en ancienneté n'est pas non plus français de naissance : il est italien et se trouve a Venise.

En effet, dans un cadre différent du point de vue politique, l'Italie a subi elle aussi, surtout dans les régions du nord, une influence des littératures transalpines qui n'est pas très différente de ce qui s'est passé en Péninsule ibérique. L'influence de la Provence s'est manifestée par une production de textes en provençal par des Italiens comme Lanfranco Cigala, Rambertino Buvalelli, Uc de Saint Circ, et dura de la fin du

---

19. « Die Zweisprachigkeit Volkssprache-Latein gehört zur europäischen Kulturgeschichte ; spezifisch portugiesisch ist, dass von Mitte des 15. bis Ende des 17. Jh. eine weitere Zweisprachigkeit unter der Elite verbreitet war : Portugiesisch-Spanisch (Kastilisch) » (Le bilinguisme vulgaire-latin est propre de l'histoire culturelle européenne : spécifiquement portugais est, du milieu du XVe jusqu'à la fin du XVIIe siècle, un autre bilinguisme qui s'est répandu dans l'élite : le portugais-castillan) : Helmut BERSCHIN, « Portugiesisch, Diglossie und Polyglossie », *Lexikon der Romanistichen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1994, Band VI,2, p. 378.

20. Serge LUSIGNAN, « Langue française et société du XIIIe au XVe siècle », *Nouvelle histoire de la langue française*, dir. J. Chaurand, Paris, Seuil, 1999, p. 100.

21. *La Chanson de Roland*, commentée par Joseph Bédier, Paris, Piazza, 1927, p. 250.

XIIe siècle [22] jusqu'au début du XVe (*Leandride* de Giovanni Girolamo Nadal, 1381-83, et *Aquilon de Bavière*, de Raffaele da Verona, 1379-1407). En tout cas, l'influence française dans ces mêmes régions d'Italie du nord, et à la même époque, a été de loin la plus riche et la plus diversifiée : non seulement les Italiens ont traduit et remanié des textes français, mais ils ont même traduit du latin directement en français [23] et ont composé des œuvres originales françaises, dont *Les estoires de Venise* de Martin da Canal, 1267-1275, l'*Entrée d'Espagne* d'un anonyme padouan, 1320, ou la *Prise de Pampeloune*, de Nicolò da Verona, 1330. Une partie de ces écrivains gallicisants a vécu en France, mais il serait simpliste d'y trouver les seules raisons d'une réception qui, en outre, a été marquée par des indices d'une profonde pénétration :

- des textes épiques français ont été reproduits en français par des copistes italiens, probablement en régime de *scriptorium* (par exemple, le *Roland* de la Marciana de Venise que j'ai mentionné ci-dessus ou les *Romans de Troie* et *d'Alexandre*),
- Dante fait état à plusieurs reprises de ses lectures françaises [24], y compris dans la *Commedia* (Charlemagne et Arthur sont évoqués au chant XXI, tandis que Francesca da Rimini et Paolo Malatesta trouvent excitante la lecture des amours de Lancelot et de la reine Guenièvre, chant V),
- et une certaine apologie de la langue française a eu cours en Italie : Brunetto Latini la juge « plus delitable et plus commune a tous

22. La première composition en provençal semble être un poème de Peire de la Cavarana, de 1194.

23. « In prosa francese (piú o meno *livresque*) vengono composte da italiani numerose opere, dalle traduzioni dal latino di Daniele Deloc cremonese di due trattati di falconeria per il re Enzo prigioniero (quindi fra 1249 e 1272) alla compilazione medica di Aldobrandino da Siena (o da Firenze), dalle storie di Terrasanta e cipriote di Filippo da Novara (autore anche di un trattato sui *Quatre temps de l'âge de l'homme*) alla *summa* etico-politica del *Tresor* composta da Brunetto nel periodo dell'esilio francese (fra 1260 e 1264), dagli insegnamenti di *Enanchet* alla traduzione della *Consolatio* di Boezio » : Ivano PACCAGNELLA, « Plurilinguismo letterario : lingue, dialetti, linguaggi », *Letteratura Italiana. Produzione e consumo*, dir. Alberto Asor Rosa, Torino Einaudi, 1983, pp. 127-128.

24. « Allegat ergo pro se lingua *oil*, quod propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem, quicquid redactum sive inventum est ad vulgare prosaicum, suum est : videlicet Biblia cum Troianorum Romanorumque gestibus compilata et Arturi regis ambages pulcerrimae et quamplures alie historiae ac doctrinae » (Pour sa défense, la langue d'oïl déclare que, grâce à sa très aisée et très délectable langue vulgaire, tout ce qui est traduit ou inventé en prose vulgaire lui appartient : cela vaut pour la Bible compilée avec les gestes de Troyens et des Romains et aussi pour les très belles aventures du roi Artur ou d'autres œuvres historiques et doctrinales) : Dante ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* (I, x).

gens », pour Martin da Canal elle est « plus delitable a lire et a oïr que nule autre » et pour Raffaele da Verona elle « pora esre intandue da homes e dames literés e non literés ». Toutes ces remarques ont, bien entendu, été produites en français plus ou moins régulier, elles ne diffèrent qu'en cela de leur évidente source commune, Dante, qui proclamait la supériorité de la langue d'oïl, mais choisissait le latin pour le faire [25].

Les Espagnols et les Portugais qui, entre les XVe et XVIe siècles, ont entrepris le voyage d'Italie, y ont appris sans aucun doute, à l'exemple du franco-italien, comment une littérature peut se nourrir de ses voisines, la leçon devant être reproduite une fois revenus dans la Péninsule. Qui sait si l'étonnante acceptation d'une langue étrangère de la part de Sá de Miranda ne peut s'expliquer de cette façon ?

Retournons nous aussi dans la Péninsule. Il y a une série de cartes fort suggestives qui montrent le développement territorial des royaumes chrétiens pendant la Reconquête [26] : on y voit que l'aire initiale du castillan était bien réduite au Xe siècle par rapport au léonais, une petite province autour de Burgos, allant du littoral jusqu'à Santo Domingo de Silos. Au XIIIe siècle, le castillan avait dépassé Tolède dans sa marche vers le sud et se répandait sur les côtés en éventail, foulant clairement les pieds de ses voisins léonais et aragonais. La dernière carte nous montre la situation au début du XIVe siècle, lorsque le castillan était parvenu au bord de la Méditerranée après la prise de Séville et enveloppait le royaume de Grenade dans l'attente de l'assaut final. Ses frontières latérales se montrent stables, comme en suspension, mais l'impétuosité castillane n'était pas à bout de force. Ce que ces cartes ne montrent pas, c'est la suite des événements : la disparition du royaume de Léon presque accomplie, le remplacement des classes dominantes de Galice par des Castillans et la réduction de la langue au statut de langue parlée dans la famille et les villages pendant trois siècles très obscurs [27], la pénétration du castillan en Catalogne de manière bien plus forte qu'au Portugal : là, la littérature est de plus en plus fascinée par celle de la Castille, qui lui sert d'intermédiaire avec la modernité italienne (comme au Portugal) ; la littérature médiévale est jugée dépassée et Ausias March a besoin d'être traduit en castillan (à l'aide, comme on l'a vu, de notre Montemayor) [28]. La prédication était

25. I. PACCAGNELLA, *op. cit.*

26. Publiées dans *La Reconquista Española y la Repoblación del País*, Zaragoza, CSIC, 1951, pp. 238-239.

27. Henrique MONTEAGUDO, *História Social da Língua Galega*, Vigo, Galaxia, 1999, ch. II-III.

28. A. RAFANELL, *La Llengua Silenciada*, Barcelone, Empúria, 1999 ; Antoni COMAS PUJOL, « La Cultura Catalana en la Época del Barroco », *El Siglo del Quijote. 1580-1680.* II : *Las Letras. Las Artes*, Madrid, Espasa, 1996, pp. 515-527.

faite en castillan, comme en Galice, et on a même cru que le catalan parlé était menacé [29], choses qui ne se sont jamais produites au Portugal. Une étude comparée des entrées du castillan dans les trois royaumes circonvoisins – Galice, Catalogne, Portugal – montrera peut-être qu'elles ont été trois épisodes, avec des résultats bien différents, d'un seul mouvement d'expansion.

29. Extrait de *Los Col·loquis de la insigne vila de Tortosa*, de Cristòfol DESPUIG (1557) : « Je ne dis pas que la castillane ne soit pas gentille langue et j'avoue qu'il faut que les personnes principales la sachent, mais je condamne et reprouve qu'elle soit parlée ordinairement entre nous, car il peut s'ensuivre que le catalan disparaisse peu à peu de la patrie, qui alors semblerait conquise par les Castillans », Julia BUTIÑÁ, « La conciencia lingüística en las letras catalanas de la Edad Media », *La Conciencia Lingüística en Europa*, éd. E. Martinell Gifre et Mar Cruz Piñol, Barcelone, PPU, 1996, p. 80.

Sá de Miranda et Diogo Bernardes, imitateurs de Garcilaso

IGNACIO NAVARRETE

L'imitation des modèles canoniques apparaît comme l'un des traits les plus distinctifs de la poésie de la Renaissance, plus précisément comme le véhicule de propagation des normes culturelles italiennes en Europe. Mais ce ne sont pas seulement les grands poètes classiques ou italiens que l'on érigeait en modèles ; l'œuvre de Sá de Miranda témoigne en effet d'une fréquentation assidue de la poésie castillane de son contemporain, Garcilaso de la Vega. Une telle fréquentation, déjà décelable dans certains échos linguistiques ainsi que dans la dédicace de certaines églogues, se révèle surtout dans l'adoption de la technique de Garcilaso (structuration de la poésie pastorale, distanciation des voix poétiques et inclusion de matière mythologique). Cette triple caractéristique se retrouve dans le poème de Sá de Miranda intitulé « Mondego », dont le début fait retentir des échos de la première églogue de Garcilaso, alors que sa structure imite la troisième églogue du même poète castillan, tout en reliant le paysage national contemporain à celui de la mythologie antique. Diogo Bernardes, quant à lui, évite toute structure complexe, préférant imiter la première églogue de Garcilaso qui met en valeur l'expression directe de l 'émotion par le truchement d'une accumulation de motifs.

En décrivant Sá de Miranda et Diogo Bernardes comme imitateurs de leur contemporain, le poète espagnol Garcilaso de la Vega, je tiens à préciser que je n'utilise pas un terme péjoratif, susceptible de diminuer leur accomplissement poétique [1]. Bien au contraire, je me réfère à une pratique propre à la Renaissance (et même classique) : celle de l'*imitatio*, en vertu de laquelle les poètes rendaient à la fois hommage à leurs prédécesseurs tout en essayant de les surpasser, grâce à un procédé émulateur de lecture, d'appropriation et de recréation. Aux yeux des humanistes, l'imitation était le moyen principal de faire revivre la culture antique, et de la transposer dans la culture vernaculaire de leur époque. Aussi devint-elle la clef de la diffusion des normes culturelles italiennes (telles que les formes poé-

---

1. J'aimerais tout d'abord remercier José Miguel Martínez Torrejón, Francisco Bethencourt, et le Centre Culturel Calouste Gulbenkian pour m'avoir invité à participer à ce colloque consacré à la littérature d'auteurs portugais en langue castillane ; ensuite mentionner que cet essai a été écrit pendant un séjour à l'*Institute for Research in the Humanities* de l'Université du Wisconsin à Madison.

tiques) dans toute l'Europe au XVIe siècle. Précisons tout d'abord qu'un bon imitateur est loin d'être un esclave, ainsi que les poètes, depuis Horace, l'ont souligné ; c'est un lecteur attentif et créateur qui sait discerner les qualités remarquables de ses modèles, et qui, en faisant allusion à un modèle privilégié, signale par là au lecteur la perspective dans laquelle sa propre poésie doit être lue. Dès lors, les différences qui existent entre le modèle et l'imitation ne sont pas un signe d'échec, mais une indication de la distance prise par le poète de la Renaissance autant que de la direction dans laquelle il va s'engager. Un tel poète comptait sur un lecteur engagé qui effectuerait constamment une lecture critique de comparaison avec les modèles canoniques, et qui chercherait l'originalité et même le sens dans l'espace situé entre le poème et son cadre intertextuel [2].

Au cours de cette présentation, je voudrais résumer brièvement mon article sur Sá de Miranda et Garcilaso, publié dans le journal *Viator* [3]. Sur cette base de départ, je voudrais ensuite examiner la première églogue de Sá de Miranda, par ailleurs connue comme la « Fábula do Mondego ». Enfin, j'étudierai la manière très différente dont Diogo Bernardes, successeur de Sá de Miranda, a conçu son approche de l'imitation de Garcilaso. Le fait que Sá de Miranda admirait son contemporain espagnol n'est pas contestable, car dans la fameuse épître en vers adressée à António Pereira, il associe son expérience de la lecture de Garcilaso à celle de la lecture des « livres divins » écrits par les poètes de la grande Renaissance italienne :

Des hi o gosto chamando
A móres outros sabores,
Liamos pollos amores,
Tambem escritos d'Orlando,
En voltos em tantas flores.
Liamos os Assolanos
De Bembo, engenho tão raro
Nestes derradeiros annos
Cos pastores italiano
Do bom velho Sannazaro.
Liamos polo alto Lasso,
E seu amigo Boscão,
Honra d'Espanha que são [4].

---

2. Pour une discussion plus poussée de l'imitation, v. Ignacio Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca : Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos, 1997.

3. Ignacio NAVARRETE, « Francisco Sá de Miranda, Garcilaso de la Vega, and the Transfer of Italian Poetic Forms to Portugal and Spain », *Viator*, 31, 2000, pp. 291-309. Seule la bibliographie la plus essentielle est ici retranscrite ; pour trouver les références complètes et l'explication des choix textuels, v. les notes dans *Viator*.

4. Francisco SÁ DE MIRANDA, *As obras do celebrado lvsitano, o doutor Frãcisco de Sà de Mirãda*, [Lisbonne], Manoel de Lyra, 1595, p. 44v. Sur cette épître v. José Adriano de

Cependant, en dépit de cette lecture notoire de Garcilaso, la poésie de Sá de Miranda ne rend que de rares échos de celle de Garcilaso, exception faite d'une épître non datée à Jorge de Montemayor. Sá de Miranda s'y excuse de sa réponse tardive, en déclarant : « *Forçado a responderte en fin me muevo, / Yerro a sabiendas, van i vien sudores, / Agora el huelgo, ora la pluma pruevo.* [5] » Ces lignes font clairement allusion à la troisième églogue de Garcilaso, en particulier son vers célèbre « *tomando ora la espada, ora la pluma,* [6] » mais l'ironie, qui permet au poète de les transformer et de les diriger contre lui-même, milite aussi contre la ressemblance due à l'imitation : là où Garcilaso se dépeint lui-même comme brandissant l'épée et la plume en un acte d'engagement et de *sprezzatura*, Sá de Miranda lutte entre le repos et l'effort, suggérant ainsi la vie plus contemplative qui lui a également valu d'être admiré.

Mais si, dans sa poésie, Sá de Miranda ne fait pas habituellement de références textuelles précises à Garcilaso, il lui a pourtant rendu directement hommage dans l'églogue intitulée *Nemoroso* (nom qui apparaît dans chacune des trois églogues de Garcilaso) et indirectement dans *Celia*. L'influence de Garcilaso se remarque de bien d'autres façons encore. Les églogues de Sá de Miranda sont écrites en grande partie en espagnol, et elles reflètent une nette évolution dans sa poésie et dans sa compréhension du mode pastoral, évolution qui se dessine à partir d'une grande intensité dramatique et d'un usage de personnages rustiques dans des situations comiques jusqu'à atteindre un style plus courtois et plus noble, propre aux poèmes de Garcilaso [7]. Ce dernier fait débuter sa première églogue par une dédicace au vice-roi de Naples, suivie de deux lamentations pastorales, l'une de Salicio, abandonné par sa bien-aimée, et l'autre de Nemoroso, dont la dulcinée est morte. Ce poème est repris par Sá de Miranda grâce au couple « Andres » et « Celia », le premier s'adressant à un berger que sa bien-aimée a quitté, et la seconde pleurant l'éponyme du titre du poème. Chacun des trois poèmes commence par une supplication à leurs nobles destinataires pour qu'ils permettent au poète de composer dans le genre pastoral, bien qu'un mode épique eût mieux convenu à leur rang. Dans *Celia*, par exemple, Sá de Miranda fait référence à deux Scipions de la bataille de Tunis, probablement Dom Luís et Garcilaso. Tous deux y combattirent, mais maintenant il incite le premier à jeter son épée et à

CARVALHO, « Os "Divinos Libros" de Sá de Miranda : Bíblia ou poesia ? », *Colóquio/Letras*, 29, 1976, pp. 23-34.

5. SÁ DE MIRANDA, *op. cit.*, p. 65r.

6. Garcilaso DE LA VEGA, *Obras completas con comentario*, éd. Elias L. Rivers, Columbus, Ohio, Ohio University Press, 1974, p. 422 (Egl. 3.40).

7. Pour l'évolution stylistique de Sá de Miranda v. Eugenio ASENSIO, « Texto integral y comentario del poema de Sá de Miranda "Al son de los vientos que van murmurando" », *Estudios portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 145-162.

écouter la manière dont ces bergers « *cantan ... al modo estrangero* [8] », alors que ses larmes ne cessent de couler, comme la Neiva, vers la mer. Quoique de telles dédicaces soient devenues conventionnelles dans la poésie pastorale, elles rappellent particulièrement l'ouverture de la première églogue de Garcilaso. De surcroît, dans « Andres », comme dans le poème de Garcilaso, le comportement de la bien-aimée est caractérisé par des termes suggérant une nature anormale, et son infidélité empêche le berger de jouir de la campagne.

D'autres poèmes combinent des éléments provenant à la fois des modes rustique et garcilasien. Le plus complexe n'est autre que l'églogue *Alexo,* qui commence par imiter l'intrigue de la seconde églogue de Garcilaso, tout en introduisant de la variété grâce à l'inversion de certaines relations clef : la première partie du poème dépeint le berger Alexo, qui, malheureux en amour, va dormir près d'une fontaine ; le deuxième locuteur est « Sancho viejo », qui a découvert le bébé Alexo alors qu'il cherchait une brebis perdue, et qui est maintenant à nouveau à sa recherche ; survient alors une nymphe qui tombe amoureuse du berger endormi et jette un charme sur sa fontaine ; et quand Alexo se réveille et boit l'eau de la fontaine, il devient subitement fou [9]. La seconde églogue de Garcilaso commence aussi par un berger en mal d'amour, Albanio, qui va dormir près d'une fontaine et sera découvert par son vieil ami Salicio ; plus tard, pendant que Salicio cherche de l'aide, Albanio rencontre sa bien-aimée Camilla près de la même fontaine et tente de la violer, mais le fait que celle-ci parvienne à lui résister et à s'enfuir, le plonge dans une folie complète, qui aboutit à une tentative de suicide. Dans la seconde partie de l'églogue, Garcilaso fait une digression sur la biographie épique du duc d'Albe ; de même, le poème de Sá de Miranda change de thème.

D'un bout à l'autre de ces trois poèmes pastoraux de Garcilaso, des segments explicitement lyriques sont insérés dans un contexte narratif ou quasi dramatique en vers. Puisque ces chansons utilisent une voix poétique originale, tout en présentant la possibilité d'être métriquement distinctes de leur contexte, il est aisé de parler de la chanson de Salicio et de Nemoroso dans la première églogue, de celle de Salicio dans la seconde, ou de celle d'Alcino et de Tirreno dans la troisième. Ce dernier poème contient aussi des longues descriptions ekphrastiques de tapisseries mythologiques tissées par quatre nymphes qui émergent du Tage, alors que la biographie en cinq cents vers du duc d'Albe dans la seconde églogue est en principe l'*ekprasis* d'une urne. Comme les chansons insérées, ces passages ekphrastiques semblent aussi étrangers à la propre voix du poète, qui paraît

---

8. SÁ DE MIRANDA, *op. cit.*, p. 98v.

9. Sur ce poème, v. aussi Jorge A. OSÓRIO, « Entre a tradição e a inovação. Sá de Miranda na esteira de Garcilaso : em torno do debate poético da écloga "Alejo" », *Revista da Facultade de Letras Línguas e Literaturas*, Universidade do Porto, II Série 2, 1985, pp. 47-103.

émerger plus nettement dans la dédicace et dans les passages narratifs et transitionnels, ce qui a conduit des critiques tels que Rivers et Fernández Moreira à faire des commentaires sur cette structure en « boîte chinoise » [10]. Plus récemment, certains lecteurs comme Smith et Heiple ont focalisé leur attention plus précisément sur la base rhétorique de ces voix autres : la « voix » de Garcilaso n'est pas nécessairement plus présente dans la dédicace et les passages narratifs, et toutes les « voix » des poèmes sont également les siennes, bien qu'elles soient exprimées au moyen d'une rhétorique de la sincérité [11]. On peut en dire autant des églogues de Sá de Miranda, en particulier d'« Alexo ». Les dialogues d'Alexo, de Sancho viejo et des nymphes, et tout particulièrement les chansons de Juan, d'Antón et de Turibio semblent jouir d'une autonomie qui les distancie, en tant que créations poétiques, de ce qui serait la voix authentique du poète Sá de Miranda lui-même, d'autant plus que son absence est soulignée par le fait que les bergers sont en deuil de Ribero – celui qui (comme Sá de Miranda) fut le premier à chanter les nouvelles chansons italianisantes. D'autre part, les distinctions stylistiques entre cadre et chansons insérées ne sont pas strictement observées, et ainsi la structure en « boîte chinoise » du poème se trouve simultanément construite et détruite.

En outre, la combinaison des sources originales à partir de toutes les églogues de Garcilaso, dans « Alexo », « Andrés », « Celia » et « Nemoroso », trouve un précédent dans la technique, chère au poète espagnol, d'appropriation éclectique et de démembrement de la source originale, en particulier dans la seconde églogue. Dans ce poème, comme Azar l'a montré, Garcilaso utilise l'*Arcadia* de Sannazaro comme source première, mais, en plus de son travail de traduction et de versification, il remodèle les passages et crée une nouvelle histoire à partir des fragments des septième, huitième et neuvième *proses* [12]. Il en est de même pour Sá de Miranda qui emprunte des détails à toutes les églogues de Garcilaso et qui les réassemble, créant ainsi de mémorables échos narratifs : ceux-ci, de par leur différence même, soulignent l'indépendance de l'effort accompli par le poète portugais. Sur un plan narratif, pareil effet n'est pas dissemblable de

---

10. Elias RIVERS, « The Pastoral Paradox of Natural Art », *MLN*, 67, 1962, pp. 130-144 ; Darío FERNÁNDEZ-MORERA, *The Lyre and the Oaten Flute*, Londres, Tamesis, 1982. Sur la distanciation des voix poétiques, v. Nadine LY, « Garcilaso : une autre trajectoire poétique », *Bulletin hispanique*, 83, 1981, pp. 263-329 ; et sur ce point, comme trait typique de la pastorale, Paul ALPERS, *What is Pastoral ?*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

11. Paul Julian SMITH, *Writing in the Margin : Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Oxford University Press-The Clarendon Press, 1988 ; Daniel HEIPLE, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994.

12. Inés AZAR, *Discurso retórico y mundo pastoral en la « Égloga segunda » de Garcilaso*, Purdue University Monographs in Romance Languages 5, Amsterdam, John Benjamins, 1981 ; v. aussi Anne CRUZ, *Imitación y transformación : el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam, John Benjamins, 1988, pp. 71-75.

ce que Thomas Greene a appelé les « imitations herméneutiques », qui « viennent à nous en annonçant leur dérivation des sous-textes qu'elles véhiculent, mais qui, ensuite, se mettent à *se distancer elles-mêmes* des sous-textes et à nous forcer à reconnaître la distance poétique parcourue » [13]. Toutefois, Greene se réfère à l'usage que Pétrarque fait de Virgile ; ce qui est remarquable à propos de Sá de Miranda, c'est qu'il fait appel, non à un poète classique, mais à un contemporain, plus jeune que lui, et que la distance à parcourir ne se mesure pas en siècles, mais en limites nationales. Aux yeux de Sá de Miranda, Garcilaso n'est pas principalement un modèle textuel : il est surtout un modèle narratif et structurel, plus précisément un modèle qui doit être imité pour sa façon personnelle et éclectique d'imiter et d'inventer, sur les plans de la manipulation de la mythologie, de l'insertion d'allusions à la vie réelle et du conflit entre la nature et l'artifice, qui est toujours présent dans la pastorale réflexive. Ce dernier point, appelé par Elias Rivers « le paradoxe pastoral de l'art naturel », constitue une leçon difficile à assimiler. À notre époque, quelque peu dénuée de sympathie envers les caractéristiques de la poésie de Sá de Miranda, la réputation de celui-ci a décliné jusqu'à devenir celle d'un intermédiaire, d'une figure de transition entre les Italiens et Camoëns ; raison de plus, alors, pour mieux apprécier la technique imitative de Sá de Miranda. Cependant, la subtilité de ces imitations herméneutiques et narratives ne devraient pas obscurcir leur rôle dans la manière dont le poète s'est façonné lui-même sur le modèle de Garcilaso, manière autorisée en un sens par son contemporain espagnol.

Nous pouvons maintenant porter notre attention sur la première églogue de Sá de Miranda, la *Fábula do Mondego*. En raison de sa métrique, ce poème est une *canción* de la Renaissance, c'est-à-dire que chaque strophe contient un modèle récurrent de vers de sept et de onze syllabes, tout en étant doté d'un même agencement de rimes répété aussi dans chaque strophe (bien que la valeur des rimes soit différente). Considéré comme le plus prestigieux des genres lyriques, il provenait des poètes provençaux et fut utilisé par Dante et notamment par Pétrarque, avant d'être plus tard identifié par Fernando de Herrera comme l'équivalent moderne de l'ode classique [14]. C'est la même forme poétique employée par Garcilaso dans cinq de ses poèmes lyriques aussi bien que dans sa première églogue, et, comme dans ce poème (mais en contraste avec la plupart des autres églogues de Sá de Miranda), il n'y a aucune distinction

13. Thomas GREENE, *The Light in Troy : Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 40.

14. Fernando de HERRERA, « Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera », dans *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, éd. Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, pp. 307-594, note H187, pp. 391-394.

sur le plan métrique entre la dédicace qui encadre le poème et sa partie centrale. Garcilaso, comme cela a déjà été noté, fait débuter son poème par une dédicace à son protecteur, le vice-roi de Naples, en s'excusant d'offrir une pastorale au lieu de l'épopée que ce dernier mérite pleinement :

Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo
y un grado sin segundo,
agora estés atento sólo y dado
al ínclito govierno del estado
albano ; agora buelto a la otra parte,
resplandeciente, armado,
representando en tierra el fiero Marte ;
[...]
luego verás exercitar mi pluma
por la infinita, innumerable suma
de tus virtudes y famosas obras,
antes que me consuma,
faltando a ti, que a todo el mundo sobras [15].

Il y a sans doute un reflet de ces vers dans l'ouverture du poème de Sá de Miranda, lui-même dédié au roi Jean III. Les deux poèmes partagent le même agencement de rimes [ABCBACCDDEEFEF] ; mais, alors que Garcilaso maintient une claire distinction entre, d'une part, la dédicace (avec ses allusions à un style noble qui invoquent un poème qu'il n'écrira pas) et, d'autre part, le noyau pastoral, Sá de Miranda, en revanche, compose une ouverture plus authentiquement épique :

Inclyto Rei, que deste al otro Polo
Enchistes de tropheos, abriendo al Nylo
Desd' el Tajo : luz nueva y nuevo dia,
Mudando en esto la natura estilo
Dãdoos Neptuno el mar, dãdoos Eolo
Sus vientos ; y armas Marte ala porfia [16].

15. Garcilaso DE LA VEGA, *op. cit.*, pp. 266-68 (Egl. 1.7-14, 24-28).

16. SÁ DE MIRANDA, *op. cit.*, p. 68r. Carolina Michaëlis de VASCONCELLOS, *Poesias de Francisco de Sá de Miranda : Edição feita sobre cinco manuscriptos ineditos e todas as edições impressas,* Halle, Niemeyer, 1885, préfère comme texte de base celui qu'elle appelait ms. D, alors propriété de Ferdinand Denis : « o ms. **D** representa, em espelho fiel, uma redacção primitiva, original, feita com cuidado... », p. XLIV. Mais je préfère le texte de la première édition, qu'elle trouvait d'« authenticidade inquestionavel », *ibid.*, p. LXXII, à cause d'un langage poétique plus dense. Comparer par exemple **D** : « Viene la ninfa vestida de nieve » (Vasconcellos, p. 270), et l'édition de 1595 : « Nieve la nimpha, el vestido de nieve » (p. 70r).

Le poème continue par l'éloge de la victoire royale sur les Turcs, qui, tout tremblants, ont battu en retraite vers le rivage de la Mer Rouge où ils pansent leurs blessures. Tout le monde est appelé à servir un tel roi, même Pan, et au moment où le roi daigne gracieusement écouter cette chanson rustique, le poète élève sa voix vers le Parnasse, « *por olvidos / Malos, y malos tiempos olvidado.* [17] » Voilà pourquoi Sá de Miranda surpasse Garcilaso sur deux facettes : il est à la fois plus épique, dans la louange, plus longue et plus hyperbolique, de son dédicataire, et plus humble vis-à-vis de Jean III et de la poésie elle-même. Là où l'échec de Garcilaso à écrire un poème épique semble le fait du caprice et de l'arbitraire, Sá de Miranda suggère simultanément qu'il peut et ne peut pas agir de la sorte.

La dédicace présente alors une variation sur l'introduction virgilienne classique de la pastorale. Sá de Miranda s'y conforme par l'évocation de la rivière éponyme, le Mondego, mais, par certains côtés, il ne cesse de récapituler la coupure épique/pastorale. Tandis que cette rivière semble se garder des prétentions épiques des grands fleuves, le Douro et le Tage, les nymphes sur ses rives « *del favor vuestro ufanas / Se mueven juntas en cuento y concierto* [18] ». De la même manière, le *zagal* qui habite près de la rivière n'est pas un berger ordinaire, car, en plus de sa richesse matérielle, de sa perfection physique et de ses gracieuses manières, il est d'un lignage épique, car il est un descendant de Geryon qui se battit contre Hercule. Ceci, à son tour, conduit à une description des monuments romains de Coïmbre (d'un style qui évoque encore le langage épique), ainsi qu'à une description des premiers rois portugais enterrés à cet endroit, « *su Rei primero / Que enel campo vencio tanto rei moro* », et « *el buen hijo... / Que desplego las quinas, / Sangre a Guadalquibir hizo correr.* [19] » La dédicace aboutit à une accumulation de rapprochements typologiques visant à relier le monarque actuel à une série d'ancêtres qui remontent plus loin que les rois médiévaux (qui, comme lui, combattirent les Maures), au-delà même de l'empire romain, entité historique nantie d'un héritage monumental, jusqu'à un temps mythologique. Alors que, dans Garcilaso et dans la plupart des églogues de Sá de Miranda, la dédicace est une partie distincte du poème, tout à fait séparée de l'histoire pastorale, ici le style épique et même le discours à la deuxième personne font continuellement intrusion, reliant plutôt que séparant les mondes épique et pastoral.

C'est seulement alors que le poème s'oriente enfin vers son sujet pastoral (*Bolvamos al Mondego*). Sur sa rive, se trouve une belle nymphe, « *Nieve la nimpha, el vestido de nieve, / Entretexidas de oro flores raras, /*

17. *Ibid.*
18. *Ibid.*, p. 68v.
19. *Ibid.*, pp. 69r, 69v.

Al viento las madexas d'oro fino, / Vencen sus ojos las estrellas claras. [20] »
Avec ses hyperbates, ses métaphores ramassées et ses métonymies, une telle description anticipe sur *La Galatea* de Góngora, tout comme l'accumulation mythologique qui vise à suggérer un caractère inaccessible et dangereux : son corps est comparé à celui de Diane au moment où Actéon la contempla, et elle chante Latone qui avait transformé des hommes en grenouilles. Puis arrive Diego, un jeune homme qui, au lieu de trouver la fraîcheur près de la rivière, découvre les feux de la passion au moment où il contemple la nymphe, qui, offensée, s'enfuit. À la différence des nymphes d'antan, elle n'a pas recours à une transformation pour augmenter la punition infligée à Diego, puisque sa simple absence suffira à accomplir la vengeance de l'amour sur quelqu'un qui lui a auparavant résisté. Dans sa lamentation, composée de motifs tirés du thème général du monde à l'envers, Diego obtient très peu de réconfort, jusqu'au jour où il trouve sa *zampoña* : cela le pousse à chercher sa consolation non dans l'expression directe de ses émotions, mais dans l'expression allégorique au moyen d'une chanson sur Orphée et Eurydice [21]. Cet *epyllion*, courte narration mythologique, balance à nouveau entre le lyrique (pour ce qui concerne la-chanson-dans-la-chanson d'Orphée, au contenu affectif et à la forme poétique) et l'épique (pour ce qui est de la narrativité, dérivée d'Ovide) ; et cette narrativité, de par son allusion à l'arrêt momentané des tourments subis par les autres habitants de l'Hadès, évoque un « compendium » de mythologie classique. Diego finit son récit sur Orphée en mentionnant la deuxième perte d'Eurydice, qui présente, à ses yeux, un parallèle avec le refus arbitraire des dieux envers l'objet de son amour. Cependant, après bien d'autres lamentations, le destin finalement lui apparaît pour lui offrir la consolation ultime, la mort. Une comparaison épique assimile le décès de Diego à celui d'un arbre pendant un orage :

> Como un pino alto al monte combatido
> Del impetuoso viento en la tormenta
> A quantos que lo veen pon'en recelo,
> Los truenos amenazan, llueve y venta,
> Va cresciendo el pavor con el ruydo,
> Por el feo ayre van ramas a buelo,
> Hasta tanto qu'el cielo
> Se abre en llama ardiendo,
> Entre viendo i no viendo,
> El fiero rayo en sus bueltas desciende [22].

---

20. *Ibid.*, p. 70r.

21. Sur la fonction de cette chanson intercalée, v. José Augusto Cardoso BERNARDES, *O bucolismo português : a égloga do renascimento e do maneirismo*, Coïmbre, Almedina, 1988, pp. 118-120.

22. SÁ DE MIRANDA, *op. cit.*, p. 77v.

La disparition de Diego sème la peur chez toutes les mères, qui craignent le même sort pour leurs fils, mais après les funérailles, d'autres bergers reprennent son histoire : « *Ya que esto uvo sosiego, / porfiaron pastores / A cantar sus loores, / D'amor y muerte, plasmando tal saña, / Mandò los sus ingenios toda España : / Colgaronse Epitaphios diversos* [23] ». À la fin du poème, Sá de Miranda s'adresse de nouveau au roi, déclarant que non seulement le Mondego, mais aussi la Lima et la Neiva pleurent très fort la disparition de Diego.

De même que la structure élaborée des poèmes de Garcilaso nous autorise à penser leur noyau lyrique comme étant « le poème lui-même », de même le récit de Diego sur Orphée peut apparaître comme la partie la plus importante de la *Fábula do Mondego*. C'est ainsi que T. F. Earle lit le poème, plaçant l'emphase dans son analyse sur les sources mythologiques possibles, d'Ovide à Politien, et sur les interprétations allégoriques du mythe d'Orphée, offertes par des commentateurs tels que Boccace, l'*Ovide moralisé*, et les néo-platoniciens florentins [24]. Je voudrais toutefois proposer une interprétation différente, fondée sur l'influence de Garcilaso [25]. J'ai déjà commenté la relation entre la dédicace de *Mondego* et la première églogue de Garcilaso ; pour la suite du poème, néanmoins, je me pencherai surtout sur la troisième églogue. Là aussi, une rivière joue un rôle essentiel, puisque trois nymphes émergent du Tage, apparemment près de l'endroit qui est maintenant Tolède, et elles se rendent sur ses rives où elles tissent des tapisseries mythologiques qui racontent les anciennes histoires d'Orphée et d'Eurydice, d'Apollon et de Daphné, de Vénus et d'Adonis,

---

23. *Ibid.*, pp. 79v-80r.

24. T. F. EARLE, *Theme and Image in the Poetry of Sá de Miranda*, Oxford, Oxford University Press, 1980. OSÓRIO, *Entre a tradição*, souligne aussi le rôle du mythe d'Orphée dans ce poème, le reliant à Virgile, Ovide, Politien, et même à Garcilaso.

25. Toute assertion sur l'influence de Garcilaso dépend évidemment de la date du poème de Sá de Miranda. VASCONCELLOS, *Poesias*, p. 816, date « Mondego » de 1528, à cause d'une allusion à une bataille navale dans la dédicace : « No reinado de D. João III não houve senão uma unica Victoria naval de importancia, ganha sobre uma armada turca, que se recolhece fugendo para o Mar Rosso. Foi isto em 1528. » Cette date ferait de « Mondego » la plus ancienne des églogues de Sá de Miranda, antérieure même à « Alexo », qui est stylistiquement moins polie (1532), et à la plus grande partie de la poésie italianisante de Garcilaso et de Boscán. M. Rodrigues Lapa plaide pour la date de 1536, en se fondant sur une allusion au transfert de l'université à Coïmbre ; c'est aussi l'année de la mort de Garcilaso et de sa troisième églogue, le dernier poème qu'il ait écrit. V. aussi la discussion de David MOURÃO-FERREIRA, *Hospital das Letras*, 2e éd., Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 22. OSÓRIO, *Entre a tradição*, plaide aussi pour une date plus tardive, en raison d'une part de l'assertion, dans *Alexo*, qu'il s'agissait de la première expérimentation avec les nouveaux vers italiens, et d'autre part de l'influence de Garcilaso sur *Alexo* et *Mondego*. À mon avis, la première date n'est probablement pas la bonne, car les modèles de l'organisation esthétique de *Mondego* (incluant à la fois le langage poétique et la structure du poème) n'existaient pas en 1528.

aussi bien que les mythes « modernes » d'Elisa et de Nemoroso. Parmi bien d'autres choses réalisées par Garcilaso dans ce poème, il y a l'affirmation d'une *translatio studii* pour l'Espagne de la Renaissance : son histoire moderne est faite de fragments (ou, si l'on peut dire, est imitée) de récits mythologiques, et le fait que les nymphes émergent du Tage moderne révèle que l'Espagne contemporaine est autant un *locus* de mythologie que les anciens sites de Grèce et de Sicile. Pareillement, Sá de Miranda, grâce à une structure élaborée et la référence au Mondego comme outil servant de lien, rattache son monde contemporain à celui de l'antiquité mythologique. Diego et sa nymphe existent dans un temps liminal : elle est évidemment divine, mais cherche ses modèles dans les mythes antiques de Latone et de Diane, tandis qu'il est évidemment moderne, mais fait remonter son lignage jusqu'à Geryon et Hercule. À l'instar de la nymphe, il a recours à une sorte de typologie, le mythe d'Orphée, qui, à son tour, par sa descente dans l'au-delà, recoupe les mythes encore plus anciens de Pluton, de Cérès et de Proserpine, de Tantale, des Danaïdes, etc... En outre, la dédicace se sert de cette technique du va-et-vient puisque le monarque est relié à ses ancêtres royaux. Le Mondego (dont la dernière syllabe dérive de Diego) est lui-même le centre unificateur de cet ensemble, parce qu'il coule à Coïmbre, l'ancienne ville visitée par Hercule, et que, sur ses rives, des nymphes bien contemporaines chantent les louanges du roi. En conséquence, même si, sans doute, certains détails narratifs sont empruntés à l'œuvre de Boccace intitulée *Ninfale fiesolano* [26], en prenant chez Garcilaso cette façon de structurer une églogue – ce que ni les Italiens ni Virgile n'avaient fait avant lui – Sá de Miranda crée un poème encore plus complexe, à savoir un poème dans lequel l'épique, rejeté d'emblée par Garcilaso pour des raisons qui lui sont propres, se trouve incorporé de manière oblique.

Dans la suite de cet essai, je voudrais dire quelques mots à propos des imitations très différentes de Garcilaso faites par Diogo Bernardes. On trouve 20 églogues dans le volume de Bernardes intitulé *O Lima*, publié d'abord en 1596. À la différence de Sá de Miranda qui écrivit la plupart de ses vers pastoraux en castillan, Bernardes écrivit toutes ses églogues en portugais, à l'exception de trois. De plus, bien que Bernardes se montre clairement capable d'écrire, avec une grande compétence, des vers en

26. V. Angel CRESPO, « El *Ninfale fiesolano* de Giovanni Boccaccio y la 'Fábula del Mondego' de Francisco de Sá de Miranda », *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, éd. Francesco Mazzoni, Florence, Olschki, 1978, pp. 161-178, qui limite l'argument de José María DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, p. 86, selon lequel le poème de Sá de Miranda « proviene de Boccaccio. » Parmi les différences à noter dans « Mondego » : l'absence du viol, la scène la plus mémorable du poème de Boccace ; la chanson de Diego sur Orphée qui a sans doute pour but de montrer comment la poésie peut aider à sublimer la perte érotique (v. OSÓRIO, *Entre a tradição*).

castillan, dans ses œuvres publiées, l'usage de cette langue est généralement réservé aux poèmes dédiés à quelqu'un qui n'est vraisemblablement pas lusophone. Ainsi dans *O Lima*, les seuls autres poèmes en castillan consistent en un échange d'épîtres en vers avec Jorge Bacarrao Aragonés, probablement un Espagnol, et le modèle se perpétue dans ses autres recueils poétiques également. Enfin, en tant que *quinhentista* de seconde génération, Bernardes dispose d'un plus grand nombre de modèles poétiques que ceux utilisés par Sá de Miranda : les poètes classiques, la poésie humaniste néo-latine comme celle de Pontano, les poètes vernaculaires de la Renaissance italienne (les « livres divins » de Sá de Miranda), les poètes espagnols depuis Garcilaso en passant par la première période baroque, et bien sûr les prédécesseurs portugais tels que Sá de Miranda lui-même. Cette densité de référence intertextuelle explique en partie la qualité de son style, ce qui a conduit à désigner Bernardes comme l'un des poètes portugais maniéristes les plus représentatifs [27].

Parmi les trois églogues castillanes de Bernardes, *Alcido* (la 18e dans *O Lima*) est celle qui imite le plus nettement Garcilaso. Comme *Mondego* de Sá de Miranda, du point de vue métrique c'est une *canción* (presque identique dans sa rime : ABCBACCDDEEFEF), mais dépourvue de système élaboré de dédicace et comportant un cadre simple. En fait, le poème commence par une description en deux strophes du bord de la rivière où habite le berger Alcido, et continue ensuite par une lamentation en huit strophes, s'achevant sur une stance finale qui encadre et renvoie à la narration. Les strophes d'ouverture décrivent la manière dont Alcido, malheureux en amour, a quitté les berges de la rivière Lima pour aller pleurer sur les rives du Tage :

Al largo campo del famoso Rio
Qu' al Lusitano Már lleva oro fino
Entre blancas arenas esparzido
Huyendo de su patria un pastor vino
En tiempo qu'el ardiente, y seco estio
Vá marchitando el prado florecido.
[...]
Pastava en la ribera
Del claro Lyma, junto a un'alta serra,
Donde cruel Amor le hizo tal guerra,

27. V. Vítor Manuel Pires de AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coïmbre, Centro de Estudos Românicos, 1971 ; J. Cândido MARTINS, « O Lima e o bucolismo de Diogo Bernardes », *Brotéria*, 144.1, 1997, pp. 102-109 ; et Rita MARNOTO, « Humanismo y Renacimiento : La poesía », *Historia de la literatura portuguesa*, éd. José Luis Gavilanes y António Apolinário, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 153-195. Sur la pastorale de Diogo Bernardes, v. aussi José Augusto Cardoso BERNARDES, *O bucolismo português*, pp. 99-114.

Qu'el misero pastor por tierra estraña
Dexó su misma tierra,
Y con todo lo más hato y cabaña [28].

La transition de la Lima au Tage semble signaler le changement opéré vers l'usage du castillan, et en particulier vers l'imitation de Garcilaso, puisque, selon l'analogie autorisée par la rivière qui véhicule de l'or depuis l'Espagne jusqu'à la mer lusitanienne, les poètes portugais peuvent aussi s'approprier Garcilaso comme modèle. Dans le détail, ces lignes contiennent un certain nombre de reflets possibles de Garcilaso. Marques Braga observe dans ses notes que l'emphase sur le Tage cristallin charriant de l'or vers la mer pourrait être empruntée directement à Juvénal, ou à la troisième églogue de Garcilaso [29]. De la même façon, l'image d'un transfert dans une terre étrangère à côté d'une étrange rivière apparaît dans la troisième *canción* de Garcilaso, et dérive du psaume 136 (« *Super flumina Babylonis illic sedimus... Quamodo cantabimus... in terra aliena ?* »). Toutefois, on découvre les parallèles les plus frappants avec la première églogue de Garcilaso, par rapport à laquelle le poème de Bernardes présente une quasi identité de forme. Les deux poèmes décrivent un berger qui chante près d'une rivière comme si sa bien-aimée était présente. Voici le passage de Bernardes :

Al pié dun olmo umbroso
Tendido por el suelo
Con lagrimas sin duelo
Reguó la verde yerva, y blanca arena :
Y como sii la causa de su pena
Escuchara sus ansias d'Amor llenas,
Al sóm d'agreste avena
Cantó su mal, su boz formando a penas [30].

Comparons-le avec ce passage de Garcilaso :

... recostado / al pie d'una alta haya, en la verdura
por donde una agua clara con sonido
atravessava el fresco y verde prado ;

---

28. Diogo BERNARDES, *O Lyma de Diogo Bernardez*, Lisbonne, Lopez Mercader de Livros, 1596, p. 63v.

29. Diogo BERNARDES, *Obras completas*, com prefácio e notas do prof. Marques Braga, v. 2, *O Lima*, Lisbonne, Sá da Costa, 1946, p. 138. Braga indique les vers 105-106 du poème de Garcilaso (« Las telas eran hechas y texidas / del oro que'l felice Tajo embía, » Garcilaso DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 430), mais dans tout le poème il y a des références au Tage cristallin, à son sable blanc parsemé de paillettes d'or, etc.

30. BERNARDES, *op. cit.*, pp. 63v-64r.

él, con canto acordado
al rumor que sonava
del agua que passava
se quexava tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía,
y assí como presente,
razonando con ella, le dezía [31].

De la même manière, certains détails de la chanson insérée dans le poème de Bernardes se font l'écho d'autres détails situés de la chanson de Salicio à l'intérieur de la première églogue de Garcilaso. Par exemple, la chanson de Bernardes qui concerne Silvia commence ainsi : « *mas endurecida / que toda cosa dura a mis querellas* » ; et celle de Garcilaso : « *¡Oh más dura que mármol a mis quexas... Galatea !* [32] ». Les deux bergers se meurent d'un amour contrarié ; tous deux perçoivent un contraste entre la dure absence de la bien-aimée et l'attitude des bêtes qui, attirées par la chanson, s'approchent d'eux. Ainsi Garcilaso :

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan ;
los árboles parece que s'inclinan ;
las aves que m'escuchan, quando cantan,
con differente boz se condolecen
y mi morir cantando m'adevinan ;
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado
dexan el sossegado
sueño por escuchar mi llanto triste [33].

Et Bernardes :

Las fieras, y las aves, que le oyan,
Mostravan sentimiento desusado,
El dulce, y claro Tajo lo mostrava,
Sus agoas, por oyrle, no corrian [34].

Tous deux proclament qu'ils abandonnent leur pays à cause de la cruauté de leur bien-aimée, et tous deux négligent maintenant moutons et

31. Garcilaso DE LA VEGA, *op. cit ;*, p. 269 (Egl. 1.45-56).
32. BERNARDES, *op. cit.*, p. 64r ; Garcilaso DE LA VEGA, *op. cit.*, pp. 269-270 (Egl. 1.56, 59).
33. Garcilaso DE LA VEGA, *op. cit.*, pp. 283-84 (Egl. 1.197-206).
34. BERNARDES, *op. cit.*, p. 143.

devoirs pastoraux[35]. Mais aussi importants que soient les détails imités par Bernardes, ceux qu'il n'imite pas brillent davantage par leur absence. Garcilaso fournit une motivation narrative pour les lamentations dans sa première églogue, du fait que Galatea a quitté Salicio pour un autre amant, bien qu'Elicia, la bien-aimée de Nemoroso, soit morte, et ainsi le poète s'oriente vers un monde d'images associées à sa conduite anormale : Galatea ressemble au lierre qui a été arraché d'un mur, elle est comme un agneau face à un loup, etc. Bernardes, quant à lui, ne donne aucune motivation narrative en dehors de celle du cadre, à savoir le malheur amoureux d'Alcidio. Dans le poème de Garcilaso, c'est presque chaque strophe qui débute par un nouveau motif tiré du *topos* du monde à l'envers, tandis que Bernardes élabore une structure plus complexe, tissée d'images qui surgissent en plus grand nombre dans chaque strophe et qui sont développées en un plus grand nombre de vers. Et, bien entendu, le poème de Garcilaso associe la chanson de Salicio à la lamentation plus définitive de Nemoroso, alors que Bernardes n'offre aucun parallèle de la sorte. Cela engendre une recherche plus pure de l'émotion de la souffrance, et c'est cela qui, selon moi, contribue au maniérisme du poète. Sans se laisser distraire par des dédicaces semi-épiques, des motivations narratives, ou des structures symétriques, Bernardes perfectionne le poème de Garcilaso et se débarrasse de l'invention structurale superflue pour mettre au premier plan le noyau émotionnel et lyrique.

Sá de Miranda commence son poème avec une imitation textuelle de la dédicace qui ouvre la première églogue de Garcilaso, mais la transforme en une structure artistique qui ressemble plus étroitement à la troisième églogue, avec l'inclusion d'une fable mythologique et la distanciation de la voix poétique, ce qui rend le message de la convenance des temps (et de la géographie) modernes plus approprié à un récit mythologique. De son côté, Bernardes débute son poème par un rappel textuel de la description faite par Garcilaso sur le Tage dans la troisième églogue, mais oriente son poème dans la direction de l'expression directe de l'émotion suggérée par la première églogue de Garcilaso (en particulier les images du « monde à l'envers », indicatifs de la nature réfléchissant les déchirements de l'amour qui n'est pas payé en retour). En examinant le procédé imitatif de ces deux poètes, nous les découvrons dans leur façon de lire Garcilaso et de signaler à leur tour comment ils s'attendent à ce que leur propre poésie soit lue.

De plus, dans leur imitation respective, Sá de Miranda et Bernardes récapitulent la réception de la poésie de Garcilaso. Les lecteurs de Garcilaso, au moins dès l'époque de Francisco Sánchez de las Brozas et de

35. Même les plaintes réitérées d'Alcido sur son destin, ou *hado*, portent l'empreinte de celles de Nemoroso, compagnon de Salicio.

Manuel de Faria e Sousa, ont apprécié la première églogue pour sa qualité d'expression directe de l'émotion sincère (en particulier la frustration érotique du poète et sa lamentation sur la mort d'Isabel Freire). En même temps, comme Paul Julian Smith l'a montré, la troisième églogue était sous-estimée en raison de son art excessif et « Platteresque » ; Herrera, le plus grand commentateur de Garcilaso, a précisément loué cet aspect de sa poésie, mais sans prêter attention à la question de la motivation émotionnelle [36]. Or cette divergence d'emphase interprétative semble déjà exister dans les imitations de Sá de Miranda et de Diogo Bernardes, le premier mettant en relief ses propres sources classiques et son invention sur le plan de la structure artistique, tandis que le second met en valeur la rhétorique de la sincérité et l'expression lyrique, conséquence d'une émotion fortement ressentie. Ceci, à son tour, suggère que ces deux tendances interprétatives de l'œuvre de Garcilaso se manifestent à moins d'une génération de la publication de ses églogues, dans les imitations de nos poètes portugais, et, ainsi, qu'elles ne sont pas dissociables de la lecture des ses poèmes.

36. SMITH, *Writing in the Margin*, pp. 50-57 ; v. aussi Navarrete, *Los huérfanos*, pp. 125, 147-148, 190-192.

Le Connétable D. Pedro : écrire en castillan... Et pourquoi pas ?

MARIA DE LOURDES CRISPIM

J'ai préparé, il y a quelque temps déjà, sous la direction du Prof. Lindley Cintra, l'édition critique du texte *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo* du Connétable D. Pedro de Portugal. Ce travail a coïncidé, dans le temps, avec la préparation par le Prof. Adão da Fonseca d'une édition diplomatique de l'ensemble de l'œuvre du même auteur (Fonseca, 1975). Cette édition (malheureusement épuisée) était déjà très avancée quand j'ai conclu la mienne et, pensant que l'édition complète était plus utile aux chercheurs que celle d'un seul texte, je n'ai jamais publié mon travail et j'ai renoncé au projet. Aussi, ai-je été très heureuse de pouvoir, à l'occasion de ce colloque sur *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, revisiter l'œuvre du malheureux prince portugais du XVe siècle, le premier à avoir choisi d'écrire en castillan.

On devrait, en effet, au Connétable d'avoir créé une sorte de « mode » qui s'est prolongée dans le temps, comme nous dit Jorge de Sena (1973, p. 565) : « l'habitude, initialement acquise par le Connétable D. Pedro [...] d'écrire en castillan, habitude qui était en 1580 vieille de plus d'un siècle, s'est installée dans la culture portugaise pendant un autre siècle » [1].

Les raisons habituellement avancées pour expliquer ce phénomène sont, d'une part, la présence de reines d'origine espagnole à la cour portugaise et, d'autre part, la supériorité culturelle et politique de l'Espagne pendant cette période. Et je cite à nouveau le même auteur : « Pour se faire entendre, la culture portugaise, aux XVIe et XVIIe siècles, devait s'exprimer en castillan, comme c'était le cas par ailleurs pour la communication internationale, un peu partout en Europe » [2].

---

1. « O hábito, primeiro adquirido pelo Condestável D. Pedro, filho do Regente, e que foi rei de Aragão em Barcelona, de escrever em castelhano, hábito que era em 1580 uma tradição velha de mais de um século, instalou-se na cultura portuguesa por mais um século. Não se estudou nunca a sério e em conjunto o poderoso contributo dado pelos portugueses – escrevendo em castelhano ou mesmo em português – à cultura espanhola, salvo em casos isolados. » (Jorge de SENA, conférence prononcée au Centre Culturel Portugais de Paris en 1973, « Poésie portugaise hier et aujourd'hui » (resumé et traduction de l'auteur), *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1973, vol. VII, pp. 563-568.

2. « Portugal, quando se tornou uma potência ultramarina, não se tornou, como Castela ou Aragão, uma potência europeia. E a cultura portuguesa, nos séculos XVI e XVII, para se

Sans mettre en doute ces arguments, j'ai pourtant toujours eu l'intime conviction que notre sensibilité actuelle vis-à-vis des phénomènes touchant aux rapports entre langues et cultures, leurs images collectives et les images d'identité nationale, ne saurait se satisfaire de ces explications. Pour nous, il reste en quelque sorte inexplicable que les Portugais aient pu écrire dans une langue étrangère (rivale de surcroît sous certains aspects), au moment où ils s'employaient à créer un empire où le portugais serait LA langue de communication. Pourquoi ?

Étant donné qu'il revient au Connétable D. Pedro la « responsabilité » d'avoir inauguré cette pratique, j'aimerais rappeler brièvement sa vie et son œuvre pour essayer de saisir les rapports qui existaient au XVe siècle entre les deux langues, le portugais et le castillan, à travers les raisons mêmes que le Connétable a invoquées pour justifier son choix, au début de ce qu'il est convenu d'appeler la « période castillane ».

Le Connétable D. Pedro était le fils aîné de l'Infant D. Pedro, duc de Coïmbre, et de D. Isabel d'Urgell, descendante de l'une des familles qui prétendaient au trône d'Aragon. Il est né en 1429 et mort en 1466, à Granollers, alors qu'il était roi de Catalogne et qu'il préparait son mariage avec Margaret d'York, sur les conseils de sa tante, D. Isabel, duchesse de Bourgogne.

D. Pedro avait neuf ans quand le duc de Coïmbre, revenu de ses voyages et abandonnant son activité littéraire, devint Régent du Portugal, pendant la minorité du futur roi Alphonse V.

Il grandit ainsi à la cour portugaise à une époque où, une fois réglés les problèmes de succession qui avaient menacé l'indépendance du royaume, se développait une politique d'expansion vers l'Afrique du Nord et vers l'Atlantique. Par ailleurs, cette période fut aussi celle de la mise en place d'une politique culturelle, à laquelle des membres de la famille royale participèrent activement (son grand père, le roi Jean Ier, son oncle, le roi Édouard, son père et même ses tantes) et qui a donné lieu à une intensification des contacts entre des intellectuels portugais et étrangers, non exclusivement castillans.

À la même époque, de l'autre côté de la frontière, des luttes opposant rois et seigneurs entraînaient des alliances et des abandons d'alliances, des mariages et des divorces qui devaient aboutir, quelques années plus tard, à l'unification de l'Espagne et à l'hégémonie de la Castille.

Ces luttes internes, pourtant, n'empêchaient pas le développement de la vie intellectuelle et culturelle chez les différents adversaires. La première rencontre de D. Pedro avec des intellectuels d'Espagne s'est précisément produite au cours d'une de ces luttes : le Connétable, alors âgé de seize ans, ayant commandé une armée de 6 000 hommes envoyée par son

---

fazer ouvir, tinha de falar castelhano, como de resto, para a comunicação internacional, um pouco pela Europa inteira. » (*Ibid.*)

père, à la demande de D. Álvaro de Luna, pour aider le roi Jean II de Castille à combattre les « infants » d'Aragon.

Il n'arriva pas à temps pour participer à la bataille d'Olmedo (1445), mais l'accueil qu'il reçut à la cour espagnole et les entretiens qu'il put y avoir avec des auteurs déjà célèbres, en particulier avec le Marquis de Santillane, durent l'éblouir à tel point que, aux dires de son principal biographe (Ferrando, 1942), il aurait voulu y rester plus longtemps que prévu.

Environ deux ans après ce séjour, le même type de luttes internes opposa son père et son cousin. Dépossédé de ses biens et de ses titres sur ordre d'Alphonse V, il chercha refuge en Castille. La mort de l'Infant D. Pedro, à Alfarrobeira (1449), aggrava encore sa situation et il resta exilé presque sept ans, selon son propre témoignage [3] dans la *Tragedia de la Insigne Reina Doña Isabel* :

> « [La çiega fortuna] [...] ferio nuestra casa, mi padre matando [...] e mí desterrando injustos siet'años poco mas o menos ».

Nous avons peu d'informations sur son séjour forcé en Espagne, mais l'histoire enregistre sa participation, en 1455, aux campagnes qu'Henri IV menait contre le royaume arabe de Grenade. Il y fut blessé à la main et il s'occupa probablement [4] de sa cousine D. Juana qui, en cette même année, devint reine de Castille, et qui séjourna quelque temps dans le campement d'Henri IV. De retour au Portugal en 1456, il ne récupéra pas le titre de Connétable (pourtant couramment utilisé pour le distinguer de son père), mais il recouvra ses biens.

En 1463, alors qu'il se trouvait engagé, aux côtés de son cousin, le roi Alphonse V, dans une attaque militaire à Ceuta, il fut invité par la *Generalidat* de Catalogne à devenir roi de Catalogne et comte de Barcelone, contre les prétentions de Jean II d'Aragon. Le descendant du comte Jaume d'Urgell accepta immédiatement et, sans attendre la fin de l'action militaire à laquelle il participait, partit pour la Catalogne. Il prit alors les titres de roi de Catalogne, d'Aragon et de Sicile et de comte de Barcelone.

Son règne ne fut pas heureux. La puissance du Conseil Général se heurtait à ses conceptions centralisatrices du pouvoir royal en même temps que les sentiments et la fierté des Catalans étaient atteints par l'arrogance des Portugais qu'il aurait fait venir à sa cour et à qui il aurait donné des pouvoirs peut-être trop importants. Pendant deux ans, il s'efforça de trouver des appuis pour faire face à ses puissants adversaires, au nombre desquels se trouvait Jean II d'Aragon, mais il subit des revers et perdit plusieurs villes importantes.

---

3. « [L'aveugle Fortune] [...] atteignit notre maison, tuant mon père [...] et me faisant subir un exil injuste pendant près de sept ans » (*Tragedia*, p. 107).

4. Cette présomption résulte de la lecture d'une lettre assez énigmatique qui a également été attribuée au roi Alphonse V et que nous publions en annexe à ce texte.

Toutefois, l'infortune politique ne l'empêcha pas d'enrichir sa collection de monnaies ni d'acheter de nouveaux livres pour sa bibliothèque. À sa mort, celle-ci comptait presque une centaine de volumes parmi lesquels des manuscrits de ses œuvres.

Il fut un auteur précoce et apprécié des intellectuels de son temps. Plusieurs de ses écrits nous sont parvenus. Nous connaissons des poèmes inclus dans le *Cancioneiro de Garcia de Resende*, des lettres de genres différents et surtout les trois œuvres les plus importantes : la *Satira de infelice e felice vida*, les *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo* et la *Tragedia de la Insigne Reina Doña Isabel*.

L'ensemble de sa production est très représentatif des idées et du style moraliste de l'époque. Les thèmes du mépris de la vie, de la résignation stoïcienne devant le malheur et des devoirs des princes envers le peuple sont répétés à satiété au long des trois œuvres. En conformité avec le genre, l'exposition des principes est renforcée par des exemples, des références bibliques ou des citations d'auteurs de l'Antiquité.

La valeur littéraire de ces trois textes est inégale : du premier, la *Satira*, au dernier, la *Tragedia*, la qualité littéraire augmente mais la dimension esthétique n'est, pour aucun d'eux, le trait le plus important. En revanche, la plupart des critiques soulignent chez lui l'expression d'une « noble conception de la vie » (Michaëlis, 1922), d'un « noble sentiment de la justice et d'un très noble idéal de la vie » (Menendez y Pelayo, 1944) ou le considèrent comme un digne représentant de « la culture et de la mentalité de l'homme péninsulaire de la fin du Moyen Âge » (Fonseca, 1975).

La dernière composition, *Tragedia de la Insigne Reina Doña Isabel*, dédiée à son frère, le cardinal D. Jaime, a été écrite vers 1456. Elle est construite comme un récit où interviennent quatre personnages : l'*auteur-narrateur* qui raconte ses souffrances et son désespoir à l'annonce de la mort de sa sœur ; deux *messagers* qui lui apportent la mauvaise nouvelle ; et le *Temps* qui vient le raisonner. Les interventions de l'auteur sont en vers de différentes mesures, celles des messagers et du Temps sont en prose.

D. Carolina Michaëlis (1922) estime que cette œuvre pourrait être qualifiée de *Auto-Consolatoria* et que, en dépit de son titre, elle pourrait être considérée comme un fragment d'une « autobiographie psychologique ». Pourtant, si on le compare avec les travaux précédents, ce texte est peut-être celui où l'auteur réussit à exprimer une vraie émotion au milieu des habituelles sentences stoïciennes et des références classiques :

> « Entonçe maldixe con mucho furor
> las falsas riquezas e las dignidades,
> maldixe el çelso y real honor,
> maldixe a todas vanas potestades,
> maldixe Antropos e su grand error,
> maldixe a la gala e febles beldades,
> maldixe al mundo lleno de tristor,

maldixe las frescas y verdes edades,
pues salvar no pueden de muerte y dolor » [5].

Après que l'auteur-narrateur eût crié son profond désespoir, surgit le Temps représenté sous les traits d'un vieillard :

« [...]
un ombre antigo de grand estatura
que bien resemblava de honor muy digno
segund denotava sua catadura.
[...]
Esplendida ropa e rica cobria
[...]
En la diestra mano tres pomos tenia,
por donde tres tiempos eran demostrados ;
muy passo a passo sus passos movia,
segund fazer suelen los bien enseñados ;
de laureo verde guirlanda traya » [6].

Ce personnage allégorique vient le raisonner et le calmer :

« E que fazes tu, o hombre ? Por ventura estas cosas son de fuerte e grande varon ? Dexa, dexa los plantos e lamentaçiones a las mugeres de blandos e piadosos animos. [...] Di me que es lo que tu lloras, que es lo que plañes, o que es lo que te turbo tanto e te metio en la profundeza del horrible carçel de la amargura ? Diras tu que la temprana e dolorosa muerte de la muy valerosa e perfecta señora e hermana tuya. E como ? Tu ynoravas que con tal pacto e convenençia era nascida que deviesse morir ? [...] Di me, tu llorarias a tu señora e hermana, si la viesses salir de una escura e dolorosa prision al real throno e sceptro ? [...] Si tu la amasses de verdadero amor, tu te alegrarias de su perpetuo plazer » [7].

---

5. Alors je maudis avec fureur / les fausses richesses et les fausses dignités, / Je maudis le haut et royal honneur, / Je maudis tous les vains pouvoirs, / Je maudis Anthropos et sa grande erreur, / Je maudis le luxe et les beautés fragiles, / Je maudis le monde plein de tristesse, / Je maudis les âges jeunes et verts/ Car ils n'évitent ni mort ni souffrance.

6. Un ancien, homme de grande stature qui, d'après son allure, semblait très digne d'honneur [...] / Des habits splendides et riches le recouvraient / [...] / Il avait dans la main droite trois pommes / Qui représentaient trois âges. / Il marchait lentement, pas à pas, / Comme font d'habitude les gens bien élevés, / Il arborait une guirlande de laurier vert.

7. « Homme, que fais-tu ? Sont-ce là choses dignes d'un homme fort et grand ? Laisse, laisse les larmes et les lamentations aux femmes à l'esprit doux et pieux [...] Dis-moi pourquoi tu pleures, de quoi tu te plains, qui t'a troublé et t'a jeté au fond de l'horrible prison d'amertume. Me diras-tu que c'est la mort douloureuse et prématurée ta sœur, dame très digne et parfaite. Et quoi ? Ignorais-tu que le pacte de sa mort et son acceptation existaient dès sa naissance ? [...] Dis-moi, pleurerais-tu pour ta dame, ta sœur, si tu la voyais sortir d'une sombre et douloureuse prison et accéder au trône royal, au sceptre ? [...] Si tu l'aimais d'un amour véritable, tu te réjouirais de son perpétuel plaisir. »

Le style naturel qu'il emploie dans ce discours ne dure pas. Il est très vite remplacé, dans une autre intervention, par de fastidieuses références bibliques et par une énumération des modèles classiques :

> « E agora toda tu esperança deve ser en aquel todo poderoso rey immortal a que obedecen los cielos, los mares, e las tierras. [...] Ca tanto es a dios levantar el miserable a las estrellas, como abaxar el poderoso a los mas fondos abismos. No levanto a David, pobre pastor, e abaxo a Saul, grande rey e glorioso ? No levanto a los fijos de Israel, librando los de las opressiones de los Egipçianos, e abaxo a Pharao con todo su famoso exerçito en medio del mar rubro ? [...] Oye a Seneca, oye a Boecio, oye a Platon, oye a Socrates, [...] »[8].

Dans son injonction finale, l'auteur reprend l'image de la « carcoma » (termite, l'insecte qui ronge le bois de l'intérieur sans rien laisser voir de son action dévastatrice) qu'il avait déjà développée dans les *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo.*

Ce poème de mille vers (125 octaves) a été composé entre 1453 et 1455, pendant son exil en Espagne, et le Connétable l'a dédié à son cousin et beau-frère, le roi Alphonse V.

L'auteur y traite tous les lieux communs du genre moraliste : la fortune, le mépris du monde et de ses biens, la patience devant l'adversité, l'amour de Dieu, les vertus qui doivent être recherchées, etc. Plus de cinquante gloses, que Garcia de Resende a supprimées dans le *Cancioneiro*, alourdissent encore cet ensemble pesant de maximes et de règles de morale.

On peut diviser le texte en deux parties : la première traite de ce qui est blâmable, la seconde de ce qui est louable et doit être recherché.

L'introduction de la première partie est une exhortation à l'ascèse :

> « Miremos al celso e muy grande Dios,
> dexemos las cosas caducas e vanas,
> retener devemos las firmes con nos,
> las útiles, santas, muy buenas e sanas.
> [...]
> Sirvamos virtud, burlemos Fortuna,
> Que nunca da gozo sin duro tormento,
> Nin nadi coloca en firme colona,

8. « Et maintenant, tout ton espoir doit se porter sur ce roi tout puissant, immortel, à qui les cieux, les mers et les terres obéissent ... Car il appartient autant à Dieu d'élever le misérable jusqu'aux étoiles que d'abaisser le puissant jusqu'aux plus profonds abîmes. N'a-t-il pas élevé David, pauvre berger, et abaissé Saül, un roi puissant et glorieux ? N'a-t-il pas élevé les enfants d'Israël, en les délivrant de l'oppression des Égyptiens, et abaissé le pharaon avec son armée fabuleuse, au milieu de la Mer Rouge ? ... Ecoute Sénèque, écoute Boèce, écoute Platon, écoute Socrate [...] »

Antes nos rebuelve con grand detrimento.
Remire un poco, nuestro pensamiento,
Su cara falace e jamás dubdosa :
Vera que es cruda, e sin todo tiento
A todos estados, e siempre dañosa » [9].

Une invocation à Minerve suit l'introduction :

« Ó tu grand Minerva que siempre emanas
Muy veros perceptos en grand abastança,
imploro me muestres tus leyes sob'ranas
Y fiere mi pecho con tu luenga lança
[...]
Tú, sabia maestra, tú que nos procuras
Sciencias santas, humanas, divinas,
Arriedra mi seso de mundanas curas,
Distila en mi tus dulces doctrinas » [10].

Les gloses qui accompagnent le texte expliquent que *El reparador del pecado del primer hombre es el muy grande Dios que enseñorea los cielos, las terras, los mares et los vientos [...] Caso que los antigos a Jove, fijo de Saturno, llamavan el grande Dios como fuesse tenido d'ellos por padre e por rey de los dioses* [11] et que Minerve était *la insigne sapiencia la qual se pintava con luenga lança* [12].

Les strophes suivantes, jusqu'à la strophe 59, traitent de l'inconstance de la Fortune, de l'Humanité blâmable parce qu'elle recherche les choses mondaines, et énumèrent, exemples à l'appui, les choses qui doivent être méprisées : la richesse, la gloire, les honneurs, les plaisirs et même la beauté et les enfants, la jeunesse, l'amour du peuple, les amis...

La deuxième partie commence à la strophe 60, par une invocation à Dieu, suivie d'un avertissement à ceux qui cherchent le bien par de mauvais

---

9. « Attachons-nous à ce Dieu puissant et très haut, / laissons les choses périssables et vaines. / Gardons près de nous celles qui sont / solides, utiles, saintes, très bonnes et saines. / [...] / Servons vertu, méprisons Fortune / qui jamais ne donne plaisir sans dure souffrance / ni ne place quiconque sur ferme colonne. / Au contraire, elle nous bouleverse à notre grand détriment. / Si notre pensée regarde un peu/ son visage trompeur, figé / elle verra combien elle est cruelle et toujours préjudiciable,/ sans égard pour aucun état. »

10. « Ô toi, grande Minerve d'où sortent toujours / quantité de préceptes véritables, / je t'en supplie : montre-moi tes lois souveraines / et perce mon cœur de ta longue lance. / [...] / Toi, sage maîtresse, toi qui nous donnes / des sciences saintes, humaines, divines, / éloigne ma pensée des soucis mondains, / pénètre-moi de tes douces doctrines. »

11. « Le rédempteur du péché du premier homme est le très grand Dieu maître des cieux, des terres, des mers et des vents [...] Dans ce cas, les anciens appelaient Jupiter, fils de Saturne, grand Dieu, car ils le considéraient père et roi des dieux. »

12. « L'insigne sagesse qui était peinte par les anciens avec une longue lance. »

chemins. Elle se poursuit par une autre invocation à la science philosophique et une apostrophe aux muses. De la strophe 65 à la strophe 125, c'est la présentation des choses qui doivent être recherchées : la pauvreté, la solitude vertueuse, l'humilité, la chasteté, l'obéissance, la patience, la vérité, l'honnêteté, le silence, la liberté et, surtout, la crainte et l'amour de Dieu.

Les gloses qui accompagnent les vers de ce poème sont moins nombreuses et un peu plus courtes que les gloses qui se trouvent dans la *Satira de infelice e felice vida* (titre qui apparaît dans la dédicace), ou *Satira de felice e infelice vida* comme il est dit au début du 1er chapitre).

La *Sátira* est une œuvre de jeunesse, écrite probablement entre 1449 et 1453. Le langage utilisé est assez prétentieux, mais, dans la dédicace, D. Pedro laisse transparaître une sympathique naïveté et la tendresse qu'il porte à sa sœur : *La estudiosa e pequeña obra mia a quien se dirigira, salvo a vos, muy esclaresçida reyna* [13] ?

Puis, il explique qu'il a composé ce texte pour éviter l'oisiveté et parce que, étant amoureux, il voulait, par ce moyen, louer sa dame. Il aurait intitulé cette œuvre *Satira*, parce que ce mot signifie *reproche aimable qui vise à corriger* et aussi, parce que ce nom venant de *satura*, qui signifie *louer*, lui permettait de faire la louange de tout le genre féminin en faisant l'éloge de sa dame.

Après avoir justifié le titre, il décrit en détail les difficultés auxquelles il a été confronté dans l'accomplissement de ce travail :

> « Lo qual con todas fuerças yo me esforçe dezir, mas la rudeza de mi ingenio mesclada con la ignorançia fazian mi pluma muy menguadamente escrevir lo que desseava. Assy que, escriviendo, muchas vegadas propuse de me retraher de lo començado e, retrahydo, al dios Ulcano lo sacrificar » [14].

L'idée de jeter son texte au feu lui a donc un instant traversé l'esprit ; il ne l'a cependant pas fait. Dans le but de l'enrichir et de l'éclairer, mais aussi parce qu'il trouvait plaisir à enregistrer le résultat de ses études, il y a ajouté des gloses, bien que les auteurs anciens *n'aient pas eu pour habitude de gloser leurs œuvres*.

Nous voilà donc devant un premier exercice littéraire. L'auteur y traite le thème traditionnel de l'amour mais il s'insère déjà dans le courant moralisateur.

---

13. « À qui d'autre ma petite œuvre, née d'une longue étude, pourrait-elle s'adresser sinon à vous, reine très éclairée ? »

14. « C'est ce que j'ai essayé de dire de toutes mes forces, mais la rudesse de mon talent mêlée à l'ignorance empêchait ma plume d'écrire, tant s'en faut, comme je le désirais. Ainsi, lorsque j'écrivais, très souvent j'ai eu l'intention d'abandonner ce que j'avais commencé et, une fois cela abandonné, de le sacrifier au dieu Vulcain. »

D'autre part, animé qu'il est du souci de tout expliquer, le Connétable nous dit aussi pour quelle raison il a choisi de présenter en castillan une œuvre qu'il avait commencé à rédiger en portugais :

> « Et, sy la muy insigne magifiçençia vuestra demandare qual fue la causa que a mi movio dexar el materno vulgar, e la seguiente obra en este castellano romançe prosseguir, yo respondre que, como la rodante fortuna con su tenebrosa rueda me visitasse, venido en estas partes, me di a esta lengua, mas constreñido de la neçessidat que de la voluntad. E traydo el testo a la desseada fyn, e parte de las glosas en lengua portuguesa acabadas, quise todo transformar, e lo que restava acabar en este castellano ydioma. Porque, segund antiguamente es dicho e la esperiençia lo demuestra, todas las cosas nuevas aplazen, e aunque esta lengua no sea muy nueva delante la vuestra real y muy virtuosa magestad, a lo menos sera menos usada que la que continuamente fiere en los oydos de aquella »[15].

De cette explication nous pouvons déduire que, chez le jeune prince qui devait être bilingue comme sa sœur (*aunque esta lengua no seya muy nueva*), le castillan était devenu la langue la plus forte. Par nécessité (*mas constreñido de la neçessidat que de la voluntad*), il en avait approfondi l'apprentissage (*me di a esta lengua*), quand le destin (*la rodante fortuna*) l'avait forcé à vivre *en estas partes*, c'est-à-dire, à la cour d'Espagne.

Les obstacles qu'il avait rencontrés au début de la rédaction se sont peut-être amoindris quand, par la conversation mais certainement aussi par la lecture, il a acquis la maîtrise du castillan. Ainsi, après avoir vaincu les difficultés de l'écriture (*a la fin, salido del tal laberinto*), il préféra que son ignorance soit connue de tous plutôt que de garder son travail pardevers lui, sans en récolter aucun fruit (*yo quise mas que la poca sabiduria mia a todos se manifestasse que de mi amigable exerciçio non coger algund fructo*). Ce fruit serait simplement de faire connaître son œuvre à sa sœur – *El qual fructo, solo, yo quiero que seja : embiar a vos [...] esta breve Satira*.

Il convient de se demander si, sous cette apparente modestie, son but n'était pas, en réalité, de mettre son œuvre à la portée d'un public très

15. « Et si votre insigne magnificence demande quelle est la raison qui m'a fait délaisser la langue vulgaire maternelle et continuer l'œuvre qui suit en castillan je vous répondrai que comme la fortune variable avec sa roue ténébreuse a croisé mon chemin quand je suis venu dans ces contrées, je me suis appliqué à l'étude de cette langue plus par nécessité que par volonté. Et, arrivé à la fin tant désirée du texte et une partie des gloses en langue portugaise étant terminée, j'ai voulu tout transformer et finir le reste en cet idiome castillan. Parce que, d'après ce que l'on en a dit depuis les temps anciens, et que l'expérience confirme, toutes les choses nouvelles plaisent et, bien que cette langue ne soit pas très nouvelle devant votre royale et vertueuse majesté, elle sera, en tout cas, moins utilisée que celle qui blesse continuellement vos oreilles. »

élargi. Les lecteurs pressentis vivaient-ils tous au Portugal ? Dans ce cas, on peut en déduire qu'ils comprenaient le castillan. Mais tout porte à croire que la rédaction dans cette langue lui garantissait une diffusion autrement plus importante : cette nouveauté, qu'il avait introduite dans le dessein de plaire à la reine, permettait, en même temps, que des lecteurs espagnols connaissent le résultat de ses premiers efforts littéraires.

À en juger par ce qu'il en dit, l'importance littéraire et culturelle du castillan ne semble pas avoir pesé dans le choix du Connétable. D. Pedro distingue simplement *el materno vulgar* et le *castellano romançe*, sans émettre de jugement de valeur. Le prestige de la langue castillane a pu attirer, plus tard, d'autres auteur, mais rien ne nous dit qu'à cette époque il s'agissait de langues à statut inégal ou que le problème se soit posé pour D. Pedro en ces termes.

En effet, il faudra attendre la fin du siècle et le siècle suivant pour voir surgir « la question » des langues, à travers les « grammaires » et des « défenses » comme celles de Joachim du Bellay ou de Gândavo. Et il faudra encore, d'après Miquel Siguan (1996), attendre le mouvement romantique pour voir surgir un vrai « nationalisme linguistique », avec Herder et Humbolt, pour que l'on envisage la valeur des langues comme symbole d'identité nationale et culturelle.

Même si Dante, d'une certaine manière, avait déjà soulevé la question, c'est le castillan qui, dans ce domaine, a joué le rôle de précurseur, avec Nebrija et sa grammaire de 1495. Pour la première fois, un rapport entre langue et communauté, langue et empire, est établi. Par la suite, les autres grammaires et surtout les « défenses » vont traiter de l'autonomie et de la dignification des langues vulgaires. Cette autonomie et cette dignification s'affirmaient, d'une part, par référence au modèle latin et, d'autre part, par le développement de la littérature.

Comme Menéndez Pidal (1942/1964) l'observe, « La langue littéraire (= écrite) est une réalité objective et physique qui existe hors de la pensée des individus qui la parlent ; son corps matériel, visible et durable, est la littérature écrite, les grammaires et les lexiques dans lesquels elle est codifiée »[16].

En ce qui concerne la littérature, nous savons que la Péninsule ibérique a connu deux périodes littéraires communes : la première, où la langue littéraire était le gallaïco-portugais, employé par tous les auteurs, les « trovadores » péninsulaires ; et la seconde, où la langue littéraire était le castillan. Mais, pendant ces périodes communes la langue littéraire n'a jamais nui au développement de l'autre.

---

16. « La lengua literaria tiene una realidad objectiva y corpórea fuera de la mente de los individuos que la hablan ; su cuerpo material, visible y duradero, es la literatura escrita, las gramáticas y léxicos en que se codifica ».

Pendant la première période, hormis la poésie des troubadours, des productions en castillan ont contribué à la stabilisation dont parle Menéndez Pidal qui défend même la thèse selon laquelle « certains pays montrent une tendance spontanée vers la stabilisation de façon plus radicale que d'autres. La Castille a devancé les autres dialectes frères, [...] [et] elle a aussi été la première à développer une littérature propre » [17]. D'autre part, pendant la seconde période, celle du castillan, la littérature en langue portugaise n'a pas non plus cessé de se développer.

Pendant tout ce temps, les textes qui nous sont parvenus attestent un contact permanent entre les deux langues et l'existence de traductions d'une langue à l'autre qui posent parfois des problèmes d'identification de la langue d'origine. Même pendant la période qui peut être appelée « castillane » ou bilingue, celle qui a été inaugurée par D. Pedro de Portugal, des œuvres portugaises d'auteurs bilingues étaient traduites en castillan. Il semble que, d'une certaine façon, le bilinguisme littéraire a préservé l'autonomie et la stabilité des deux systèmes linguistiques.

Mais, comme le remarque Luciana Stegagno Picchio (1982), si « ce n'est qu'au début du XVIe siècle que nous verrons apparaître au Portugal une véritable conscience linguistique [...] », par contre, « la vogue, toujours croissante, du castillan qui, à partir du milieu du XVe siècle, s'était peu à peu imposé au Portugal comme langue de culture » donnait ainsi à la « question de la langue au Portugal » une « double physionomie » et une spécificité. Tandis que les grammairiens des autres langues posent les rapports d'autonomie et de dignité de chaque langue à travers l'opposition latin ~ langue vulgaire, les grammairiens portugais discutent la question sur deux volets formés par les couples portugais ~ latin, d'un côté, et portugais ~ castillan, de l'autre.

Sur ce point, on peut faire une curieuse observation : les « défenses » des auteurs portugais présentent une régularité d'emploi de certains arguments qui laisse entendre que les attaques espagnoles portaient sur la rudesse de la langue lusitanienne et sur la difficulté d'apprendre le portugais. Si l'idée de rudesse a disparu, il n'est pas rare d'entendre, aujourd'hui encore, des références à la difficulté d'apprendre la langue portugaise, comme si cette pensée s'était ancrée dans l'imaginaire collectif.

La question reste pourtant de savoir pour quelle raison le bilinguisme portugais / castillan s'est aussi facilement développé et a été aussi cultivé pendant des siècles. Même au XVIe siècle, lorsque le Portugal vivait sa période d'or et que les écrivains portugais produisaient dans leur langue maternelle des chefs-d'œuvre littéraires tels que *Les Lusiades*, ce bilinguisme n'a pas cessé.

---

17. « Ciertos países muestran una orientación espontanea hacia la estabilización más decididamente que otros. Castilla se adelanta a todos los dialectos hermanos, [...] ; también fué la que primero desarrolló una litteratura propia. » (PIDAL, 1942/1964).

Lisant un anthropologue linguiste, Nettle (1999), qui s'est récemment fixé pour tâche d'inventorier les paramètres traditionnellement utilisés pour identifier langues et dialectes et établir la distinction entre eux, j'ai pensé que, outre les arguments déjà avancés ayant trait à l'importance relative des deux langues, l'explication de cette longue pratique du bilinguisme littéraire pourrait se trouver éventuellement dans le champ de la sociolinguistique.

Dans sa recherche, Nettle a retenu, en gros, deux grands paramètres pour distinguer les concepts cités :

1. des considérations sociales, à savoir que les usagers considèrent intuitivement qu'un ensemble de traits constitue une langue autonome par rapport à un autre ensemble ;
2. l'intelligibilité mutuelle.

Si on applique aujourd'hui ces deux paramètres aux deux langues dont nous nous occupons, il est évident que tout le monde confirme le premier. Personne ne met en doute que le portugais et le castillan soient deux langues entièrement autonomes. En revanche, en ce qui concerne le second paramètre, les réponses peuvent varier. La réponse la plus probable chez les Portugais est que l'intelligibilité se vérifie par rapport à l'espagnol, mais, du côté des Espagnols, des déclarations de non-intelligibilité par rapport au portugais seront sûrement les plus fréquentes.

À l'intérieur de l'intelligibilité mutuelle, Nettle considère qu'il y a des degrés de nature différente : l'intelligibilité peut être graduelle, asymétrique, consentie ou refusée.

Dans le cas du portugais et de l'espagnol, si mon sentiment est juste, nous sommes devant un cas d'asymétrie. Il reste à savoir si cette asymétrie résulte d'une intelligibilité graduelle. Quant au fait qu'elle puisse être consentie ou refusée, je crois que la question ne se pose pas. Pourtant, il n'est pas rare d'entendre des gens du peuple accuser nos voisins de ne pas comprendre le portugais parce « qu'ils ne le veulent pas », quand ils reviennent d'Espagne ou quand ils croisent des Espagnols sur les plages portugaises.

Ainsi, si l'on admet que :

I. au XVe siècle les deux langues étaient plus proches l'une de l'autre que maintenant, dans la mesure où certains phénomènes conduisant à leur différenciation n'étaient pas encore réalisés (p. ex., l'assourdissement des sifflantes sonores, en castillan, le recul des sifflantes apico-alvéolaires et de l'affriquée, en portugais) ;
II. le sentiment du symbolisme linguistique, comme nous l'avons vu, n'existait pas ou, du moins, n'était pas très fort ;

III. les Portugais, même ceux du peuple, **n'auraient eu aucune difficulté** à comprendre le castillan, tandis que **l'inverse ne serait pas vrai...**

Alors, on pourra se demander pourquoi les écrivains portugais n'écriraient pas autant pour les Portugais que pour les Espagnols, tout bonnement en utilisant le castillan comme langue littéraire.

L'histoire postérieure a créé des États. Des pouvoirs centralisateurs ont créé des « langues officielles ». Des intérêts politiques et économiques ont créé les « langues internationales » [18]. Mais..., au XVe siècle, toute cette partie de l'histoire était encore à venir.

Les auteurs disposaient, à l'époque, du latin et des langues vulgaires. Ils pouvaient donc choisir à leur gré, ou selon leurs intérêts, la langue dans laquelle ils voulaient s'exprimer.

Les propos du jeune Connétable nous portent à croire qu'il a choisi une langue qui n'était pas sa langue maternelle tout simplement parce qu'il voulait faire preuve d'originalité. Sachant dans quelles circonstances ce prince bilingue a opéré ses choix, tout laisse à penser qu'à ce moment-là, le castillan avait pris, chez lui, le pas sur le portugais. Étant donné qu'il était prince, la mode n'a pas eu de peine à s'imposer. Et comme les autres y trouvaient avantage, elle a duré deux siècles.

Si tout le monde (Portugais et autres) comprenait les écrits, pourquoi ne pas écrire en castillan ?

---

18. SIGUAN (1996) : « Porque a Catalunha é um excelente exemplo de como uma língua se pode converter num símbolo de identidade de um povo e mobilizar em torno de si sentimentos colectivos. Mas é ao mesmo tempo exemplo de como um país e uma língua menores se têm de abrir necessariamente a outras línguas e encontrar normas de convivência. O equilíbrio entre fidelidade e convivência é a única receita que se pode propor para gerir o plurilinguismo europeu. [...] Uma vez propus caracterizar a diferença entre um monolingue e um bilingue dizendo que, nos finais do séc. XX, chamamos monolingue a quem tem o inglês como primeira língua e bilingues a todos os outros. »

Références bibliographiques :

CRISPIM, Maria de Lourdes (1971), *Condestável D. Pedro de Portugal. Coplas de contempto del mundo*, v. I (*edição crítica, estudo linguístico*) ; v. II (*glossário*). Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (dissert. lic. dact.).

DIAS, Aida Fernanda (1976), *Condestável D. Pedro. Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo* (ed. do impresso de 1490 preparada por). Coimbra, Livraria Almedina.

FONSECA, Luís Adão da (1975), *Obras completas do Condestável Dom Pedro de Portugal. Introdução e edição diplomática*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

— (1993), « Pedro, Dom, Condestável de Portugal », *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (org. G. Lanciani e G. Tavani). Lisboa, Caminho.

GUINOTE (v. CRISPIM)

MARTÍNEZ FERRANDO, J. Ernesto (1942), *Tragedia del insigne Condestable Don Pedro de Portugal*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1942/1964[6]), *El idioma español en sus primeros tiempos*. Madrid, Espasa-Calpe.

— (dir.) (1964), *Historia de España*, t. XV. Madrid, Espasa-Calpe.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1944/1945), *Antología de los Poetas líricos castellanos*, t. VII, p. CV. Santander, CSIC.

NETTLE, Daniel (1999), *Linguistic Diversity*. Oxford-New York, Oxford University Press.

PORTER, Josep (éd.) (1948), *Pedro de Portugal. Coplas*. (ed. *fac-similada* do impresso de 1490). Barcelona.

SIGUAN, Miquel (1996), *A Europa das Línguas*. Lisboa, Terramar.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1959/1982), *La méthode philologique, II*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de (1922[2]), *Tragedia de la insigne reina doña Isabel*. Coimbra, Imprensa da Universidade.

ANNEXE

[*Razonamiento / Carta de despedida*]

Ce texte (sans titre) [1] qui se trouve à la suite du poème *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo* du Connétable D. Pedro, dans tous les manuscrits connus de cette œuvre, a été attribué à Alphonse V par Francisco Méndez. Par la suite, Octavio de Toledo, Menéndez y Pelayo et Carolina Michaëlis l'ont attribué au Connétable. Comme aucun de ces auteurs ne présente d'arguments pour justifier l'opinion avancée, le texte garde toujours son caractère énigmatique :

(ME p. 143) [*Venido es el tiempo o dulçe fi* |1 *ja mía en que yo casarte* |2 *devo . llegada es tu edad* |3 *como yo píenso a los cõvenybles* |4 *anõs de los maritales talamos* |5 *. pués a quyén te conũgýre* |6 *salvo al muy mas dino de grã* |7 *des reynos que reyna sobre los* |8 *mortales . aquel valeroso prin* |9 *çípe mejor de los ombres senõre* |10 *ante los postrímeros terminos* |11 *de oçidente. que avn syn rreý* |12 *en dignidat atodos exçedería* |13 *en valor . Cuyas vírtudes y gẽ* |14 *tyleza tanto esclareçen y son* |15 *prepolentes enlas oçidẽtales* |16 *regíones commo el hermoso* (||p. 144) *y radioso lyçio en las orientales* |1 *. dios y los discretos ombres saben* |2 *que yo te hablo verdaderas cosas* |3 *y que no te miento en nada . ni que* |4 *amor y benyvolencia melo ha* |5 *se dezir . Catu sabes que yo no* |6 *danãria aty y ami por a otro* |6 *conplazer lysonjando . yo sigo* |7 *la verdat mas amiga que ningunt* |8 *amígo . syn amor . y syn temor* |9 *. pues creyme como apadre y considera y* |10 *todos tiempos tẽ memo* |11 *ria / en*] (MM fl. 67v) *quanto me eres temida* (sic) *por vn tanto* |1 *benefiçio vete muy querida mia conla* |2 *bendiçíon del eterno dios vete al tu nueuo* |3 *e muy perfecto señor . / Ya ya no tardes* |4 *mas / Mas vete con apresurados passos* |5 *assi guarnida como estas da la desculpa* |6 *ala poca Riquesa e abastança mía E dy* |7 *e pregona la íuveníl edad del tu padre que* |8 *enel primer año dela precipite / o cayente* |9 *adoloçencia suya te crío / Si alguna cosa te fallesse que segund creho son mũchas* |10 *requiere el abundoso e grande thesoro del tu* |11 *piadoso e liberal señor Y el te guarnira* |12 *copiosamente delo que te resta Interrũpe* |13 *la multitud / passa por los tomltos* (sic) *En* |14 *tra por los clamores / Presenta te osada* |15 *mente delante el especto de aquel muy* |16 *mas virtuoso delos bíuíentes Reyes / E* |17 *llegada recuerdate de la primera vergueña* |18 *No dubdes te tendera la su Reyal diestra* |19 *dexado el tridente çeptro e con oíos amo* |20 *rosos e catadura plasiente te resçebíra* |21 *. Mas míra primero lo que te dire guarda* (||fl. 68r) *los mis conçeios / Creie fíja mía al tu* |1 *padre / no desvies*

1. La transcription para-paléographique présentée ici a été faite à partir de photocopies de deux microfilms. Le début du texte (lignes 1-12) qui manque dans le manuscrit de Madrid, considéré le texte définitif, est copié entre [ ] à partir du manuscrit de l'Escurial ; le reste (ligne 12 jusqu'à la fin) suit la leçon du manuscrit de Madrid.

delos mis preçeptos |2 *Ni de* (sic) *tus oydos alos omës verbosos e de* |3 *grandes e pestiferas lenguas Ca publica* |4 *ran tus menguas e no loharan ni conosçe* |5 *ran tus vtilidades / fuyelos viles e ínvírtu* |6 *osos ca non les plasera de ty por que no* |7 *san lo que tu rreclamas e veran en los tus* |8 *míenbros escrito lo contrario delo que dessean* |9 *ffuy los liuíanos mançebos que retratan* |10 *las cosas por ser iusgados sabios / ca peligro* |11 *sa te sera su compañia / ffuye alos nesçios* |12 *e grosseros ca pero te vean no conesçeran tu* |13 *valor / E sobre todos fuye los maliçiosos* |14 *como una ençendida llama ca matan mí* |15 *rando como el basilisto e nõ saber* (sic) *nin pue* |16 *den dar salud / Dalas dulçes saludes alegre* |17 *mente alos amadores del verdadero saber* |18 *e adaquellos que aman las altas virtu* |19 *des te allega / Alos de gentil condícíon / e* |20 *claros juysios te dexa mirar pero toda via* |21 *obserua la devida obediençia e no te de* |21 *muestres saluo a quíen mandare el tu* (||fl. 68v) *sabio señor / yo te nodri e crie en las doctri* |1 *nas philosoficas / e por la benignidad del in* |2 *fíníto dios al qual refiero ínmortales gra* |3 *çias e riendo ínfínítos loores te traxe al* |4 *desseado puerto / Aquel que los segretos* |5 *pensamíentos veye e conosçe sabe que en* |6 *su loor . e gloría yo te engendre e crihe / e en* |7 *denuesto e reprehencíon neste nuestro siglo* |8 *[que] solo a cobdiçia . e aluxuría acata e míra* |9 *con tanto desuergonçamíento que yalas* |10 *claras e çelsas virtudes se menospreçian* |11 *como cosas viles E los diformes e viles* |12 *viçios se vsan y honrran como cosas dignas* |13 *de honor . E esto se fase . por los mayores a* |14 *cuyo enxemplo siguen a ríenda suelta e sín* |15 *temor ni vergueña alguna los menores* |16 *quebrentando la santa fe ela ínsígne ver* |17 *dad Rebolcando se en la profundesa e susie* |18 *dad delos pecados el qual fase a los igno* |19 *rantes e indoctos fablar doctamente e da* |20 *enlas bocas rusticas sabidoría El te dara* |21 *mí muy amada te ínfluyra eloquençia* |22 *e lengua enseñada con que puedas fablar* (||fl. 69r) *delante vn tanto prínçípe e delante los* |1 *otros por que la su ínmensa gloria mas* |2 *se manífieste e sea a todos avidente e no* |3 *torío que aquel grande Rey el Asna fa* |4 *blar a Balan e Daniel ínfante pequeno* |5 *dar íusta e sabia sentencía en delibraçion* |6 *de su sana* (saña ?) */ e al Ermitano rustico ydiota* |7 *enel concilio Miçeno preualesçer e con* |8 *cluyr alsabio Philosofo e a Caterina vír* |9 *gen muy gloríosa vençer los sínquenta* |10 *sabios El fara atí de tan pocos años e* |11 *de tan poca sçíençia doctrínada pronũ* |12 *çiar grandes* <s>(?) *cosas con fruente no de* |13 *mudada e con no turbada cara / Dame* |14 *ya muy cara fíja los postrimeros e amo* |15 *rosos abraçados recuerdate de mís amo* |16 *nestamíentos Recuerdate del nuestro des* |17 *seoso despido / Recuerdate desta nuestra* |18 *prostimera vista que es quando la muy* |19 *esclaresçida ffebe açotando duramente* |20 *sus* |...| *cauallos dentro en la* |21 *segreta camara por la fíníestra alos po* |22 *cos aires abierta tiraua sus blancas e* (||fl. 69v) *fermosas frechas seyendo su curso al deçímo* |1 *dia peruenído E el pregonero onunçio* (sic) *dela* |2 *lus con el prímer batír delas alas fería* |3 *los emplumados pechos en el verde Otonno* |4 *quando Baco su deuido tributo suele ren* |5 *dír e los amarillos prados e secos montes* |6 *por Vulcano se deuorauan / y la virgen* |7 *libia con su ygual statera pesaua los dias* |8 *con las noches / ylos preñados çielos las* |9 *secas tierras se apareiauan regar / ffenes*

|10 çido segund los Romanos el dia de Satur |11 no começãdo el dia de delio cuya festíuí |12 dad ahonor dela resurecçion del todo po |13 deroso e misericordioso Jesu selebramos |14 enel año dela venida de nuestro señor e |15 redemptor en carne Milesímo Quadra |16 gentesímo Quínquagesímo quínto pas |17 sada la prímera guerra contra <ac> *los |18 Agarenos de don Emrique el Quarto |19 deste nobre (sic) Rey de Castilla adonde en |20 los Reyales çerca delas Cibdades moris |21 mas tu fueste e en hedad cresçistes como |22 tu sabes E las mis manos que dexadas* (||fl. 70r) *las armas con íntimo amor seruian a ty |1 e te admnistrauan los dulçes manjares.*

Crispim (1971) observe : « Si, comme je le pense, le ms. de l'Escurial est une copie tardive d'un texte antérieur au ms. de Madrid qui n'aurait pas été corrigé (entre autres différences il présente 1008 vers à la place des 1000 annoncés au début du texte), cette lettre existerait déjà sur la première source ».

Certains passages semblent indiquer que l'auteur est Alphonse V (143-69r:14), d'autres font penser que l'auteur est le Connétable, car la jeune princesse semble avoir séjourné dans le campement d'Henri IV en même temps que l'auteur de la lettre (fl. 69v:15-70r). Alphonse V n'a jamais été en ces lieux alors que D. Pedro et D. Juana s'y trouvaient en avril 1455. D. Pedro serait alors l'auteur de la lettre. D'autre part, le document semble avoir été écrit à l'automne 1455 (fl. 69r:1-69v:14) et avant le mariage (143-69r:14), mais celui-ci a eu lieu le 23 mai de la même année.

Les contradictions du texte ne permettent pas de tirer de conclusions définitives. S'agit-il d'une copie qui aurait résulté d'un mélange de deux brouillons de lettres différentes ? D. Pedro aurait-il commencé une lettre de conseils à la princesse, au nom (ou à la demande ?) d'Alphonse V ? Dans ce cas il aurait pu imaginer une scène d'adieux en automne. Aurait-il, d'autre part, décidé d'en écrire une autre, dont la fin occupe les dernières lignes du texte, en son propre nom, la veille du mariage, comme le suggère Fonseca (1975) ? Le premier copiste aurait-il collé deux fragments de lettres différentes ?

Par manque d'éléments, l'énigme de cette lettre persiste, même si les références au séjour de l'auteur et de la destinataire dans le campement d'Henri IV, de même que la date de la rédaction, rendent plus probable l'hypothèse que D. Pedro en serait l'auteur.

Inventer en castillan, illustrer le portugais : les exemples de Pero de Magalhães Gândavo et de Jorge Ferreira de Vasconcelos

ISABEL ALMEIDA

Inventer en castillan, illustrer le portugais : comment s'articulent ces deux idées ? Peuvent-elles se lier aisément ? Doit-on les considérer comme paradoxales ? Ces questions en amènent une autre : que signifie le bilinguisme – authentique « phénomène structurel » [1] – qui caractérise si profondément la littérature (au sens le plus large du mot) élaborée par un grand nombre de Portugais des XVIe et XVIIe siècles, avant, pendant et après les six décennies de monarchie philippine ? Comment expliquer (quel est le cadre qui nous permet de comprendre) que tant d'auteurs, si divers et responsables de réalisations si différentes, dont nous rendent compte les inventaires patiemment élaborés par Garcia Peres, Sousa Viterbo ou Martínez-Almoyna [2], aient écrit en castillan ?

Partons d'une évidence : ce choix tenace de la langue castillane (autrement dit, cette secondarisation réitérée de la langue maternelle) est le résultat de la conjugaison de multiples facteurs – géographiques, politiques, économiques, sociaux, culturels. Appréciées dans leur ensemble, ces raisons semblent dotées d'une force immense ; or, prises individuellement, elles révèlent un pouvoir relatif et variable, qu'il conviendrait de souligner. En effet, si la géographie paraît déterminante, elle ne l'est que jusqu'à un certain degré : bien sûr, la contiguïté peut vite se transformer en continuité, le partage d'un espace physique comme celui de la Péninsule a dû stimuler des formes de communion, mais il n'a pas interdit non plus, au Portugal, des attitudes de net refus de la langue voisine (c'est le cas,

---

1. Ana Isabel BUESCU, « "Y la Hespañola es fácil para todos". O bilinguismo, fenómeno estrutural (séculos XVI-XVIII) », *Memória e poder. Ensaios de história cultural (séculos XV-XVIII)*, Lisbonne, Edições Cosmos, 2000, pp. 49-66.

2. V. Domingo GARCÍA PÉREZ, *Catalogo Razonado Biográfico y Bibliográfico de los Autores Portugueses que escribieron en Castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890 ; Sousa VITERBO, *Poesias de Auctores Portuguezes em livros de Escriptores Hespanhoes. Resenha Bibliographica*, Coïmbre, Imprensa da Universidade, 1891 ; J. MARTÍNEZ-ALMOYNA y A. Viera de LEMOS, *La Lengua Española en la Literatura Portuguesa*, Madrid, IMNASA, 1968.

célèbre, d'António Ferreira [3]), et surtout n'a guère empêché, à partir du XVIIIe siècle, l'affirmation d'autres prépondérances, comme celle du paradigme français. Certes, à l'ascendant de la proximité territoriale se joint ou se superpose l'influence politique, économique et sociale. Pourtant, ce type de liens, également incapable de tout assujettir, a un fonctionnement complexe, non linéaire, et il suffit de rassembler quelques données pour le prouver.

Au cours des XVe et XVIe siècles, les croisements dynastiques ont élargi l'horizon de la Cour portugaise, et, parallèlement, la circulation de religieux, professeurs, étudiants et commerçants a rendu propice et socialement diffuse une diglossie que l'union des deux couronnes, entre 1580 et 1640, encouragea encore [4], mais tout au long de la campagne de Restauration, c'est-à-dire en temps de guerre et non d'alliance, de contraste et non d'identification, précisément lorsque la langue émergeait comme un argument respecté dans le discours politique [5], le bilinguisme persévéra, quoique flanqué, parfois, d'éléments qui montrent la tension existante entre cette *praxis* et un sentiment croissant de conscience nationale : le recours au castillan – on l'avoue – peut susciter de sévères récriminations ; il est, ici et lá, précédé d'hésitations et de remords explicites [6], ou (ce qui est très significatif) justifié comme étant une stratégie visant à une divulgation plus efficace de l'œuvre publiée. Par exemple, c'est au nom de cet objectif que, immédiatement après l'indépendance, se multiplient les textes rédigés en castillan, souvent des feuilles volantes, des pamphlets destinés à une circulation internationale, à travers lesquels on prétendait diffuser, auprès d'un public inondé d'information espagnole et empoisonné par « gazeteros » (« gente desalmada »), une autre version – plus

3. L'exemple – d'ailleurs rare dans sa fermeté et son enthousiasme – d'António Ferreira, défenseur de la langue portugaise, est patent dans ses *Poemas Lusitanos*. Ironie du destin ou preuve de la compléxité potentielle de chaque pièce de cette histoire des rapports vis-à-vis de l'Espagne, l'œuvre, posthume, fut publiée en 1598, et dédiée par le fils du poète, Miguel Leite Ferreira, au roi Philippe II, depuis 1581 Philippe Ier du Portugal.

4. V. Jean-Frédéric SCHAUB, *Portugal na Monarquia Hispânica (1580-1640)*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2001, pp. 48-50.

5. V. Fernando Jesús BOUZA ÁLVAREZ, *Portugal en la Monarquía Hispánica (1580-1640). Felipe II, las Cortes de Tomar y la génesis del Portugal católico*, Madrid, Departamento de Historia Moderna. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, 1987, t. I, pp. 150-206.

6. Par exemple, dans la dédicace « A los tres estados del reino de Portugal » de l'anonyme *Triumpho lusitano. Recibimiento que mandô hazer Su Magestad el Christianissimo Rey de Francia Luis XIII alos Embaxadores Extraordinarios, que S. M. el Serenissimo Rey D. Iuan el IV. De Portugal le embiô el año de 1641* (Lisbonne, Lourenço de Anveres, s.d.), on peut lire, en guise d'excuse : « Y si es este idioma Castellano / Recebid del espiritu constante / El animo, el deseo vigilante, / Que el caracter mejor bien se recrea / En los aciertos de una noble ydea. »

correcte – des événements [7]. Cependant, au même moment, engagées de la même façon et adressées d'abord à des récepteurs lusitaniens, des compositions mixtes (notamment des pièces de théâtre où les deux langues se côtoient) ne sont pas moins éloquentes, car le castillan y est appliqué dans une représentation plus vraisemblable de l'adversaire, nettement désigné, donc, comme étranger. Que doit-on conclure ? La rupture politique, lourde de conséquences, n'a pas fait s'écrouler le pont linguistique : un autre pilier plus subtil le soutenait.

Au fond, il s'est agi d'une communion culturelle, lentement établie grâce au concours de divers vecteurs, qui a permis ce va-et-vient durable et souple, voire contradictoire et surprenant, entre les deux langues. Une telle communion, conditionnée, néanmoins, par les rythmes et les contingences de l'histoire, implique des processus d'acquisition et d'intériorisation de compétences intellectuelles, des mécanismes de mémoire, des modèles de goût et de sensibilité, qui la rendent résistante aux transformations suscitées par les circonstances. « A linguagem, facilmente a entendemos todos » – assurait un personnage d'*Aulegrafia* [8], dont nous reparlerons plus loin, et tout porte à croire que cette phrase, prononcée en pleine fiction dramatique, était valable pour résumer une réalité hétérogène.

Par l'intermédiaire du castillan, langue savante, langue de civilisation, étaient disponibles des titres célèbres qui n'ont jamais fait l'objet d'une traduction portugaise (citons des œuvres d'Érasme ou d'Antonio de Guevara, le traité de Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, et même des textes d'*auctoritates* classiques) [9], et surtout on pouvait découvrir d'autres mondes poétiques séduisants, comme le suggérait avec émotion Sá de Miranda, dans l'élégie à António Ferreira : « *E logo aqui taõ perto com que gosto / De todos, Boscaõ, Lasso, ergueraõ bãdo, / Fizeraõ dia ja quasi sol posto* » [10]. Ainsi se créait un équilibre très particulier : on avait besoin du castillan pour accéder à un patrimoine réputé fondamental, et cette nécessité était admise parce qu'on cultivait ouvertement une curiosité d'esprit pour ce qui venait de l'étranger. Le bilinguisme cher aux auteurs portugais

---

7. *Verdades portuguesas contra calumnias castellanas escritas en relaciones y gazetas para desengaño de los que las leyeren*, Lisbonne, Lourenço de Anvers, 1645, s.fl. Une forte activité s'est développée autour de l'édition et du commerce de textes évidemment adaptés au service de l'indépendance, comme celui de Luís Marinho de AZEVEDO, *Apologia militar en defensa de la victoria de Montijo. Contra las relaciones de Castilla, y Gazeta de Genoba, que la calumniaron mordaces, y la usurpan maliciosas. A Don Juan Rodrigues de Saa, y Meneses, Conde de Penaguion del Consejo de su Magestad, y su Camarero mayor. Singular Mecenas de los escriptores* (Lisbonne, Lourenço de Anvers, 1644).

8. *Comedia Aulegrafia feita por Iorge Ferreira de Vasconcellos*, Lisbonne, Pedro Craesbeeck, 1619, fl. 67.

9. V. Ana Isabel BUESCU, *op. cit.*, pp. 52-55.

10. Francisco de SÁ DE MIRANDA, *Obras*, edição *fac-simile* da edição de 1595, Braga, Universidade do Minho, 1994, fl. 59v.

tient de cette dialectique, indéniablement animée par la valeur esthétique que les préceptes de l'époque accordaient à l'imitation.

En somme, le castillan était trop proche, trop puissant, trop attirant pour être ignoré ; bref, on le connaissait trop bien pour pouvoir, ou vouloir, s'en passer. Un grammairien comme Pero de Magalhães Gândavo pouvait lui reprocher une aspiration typique, *do papo*, des sons âpres (péjorativement associés à une matrice arabe...), une diphtongaison qui l'éloignait de la norme latine [11], tout en acceptant que, malgré ces éventuelles imperfections, l'oreille des Portugais aimait la musique des *consoantes*. Quand António Ferreira conseillait à un ami de garder l'idiome maternel, *tua lingua verdadeira*, il soupirait : *Por ventura serâ tua dor mais crida* [12]. Aucun rabaissement, ici, du castillan : cette recommandation – très adéquate pour ce qui concernait la poésie lyrique, qu'on proclamait, après Pétrarque, *imitatio vitae* – fait plutôt penser à une dimension artificielle de l'expression subjective élaborée en langue étrangère. En vérité, la poésie et, *grosso modo*, les genres ludiques, furent les genres les plus imprégnés de cet incoercible bilinguisme ; mais l'extension du phénomène finit par être énorme, sans frontières génologiques [13]. Un vaste public national, capable et désireux de suivre cette voie, y poussait les créateurs, comme l'affirmait Simão Machado, non sans ironie et amertume, à propos de sa comédie *Alfea* : « *Esta nação Portuguesa, / O nada estrangeiro estima, / O muito dos seus despreza. // Vendo quão mal aceitais, / As obras dos naturais, / Fiz esta em lingoa estrangeira, / Por ver se desta maneira / Como a elles nos tratais. / Fiome no Castelhano, / Fiome em ser novidade, / Se nua e noutra me engano, / Vos Portugal eu o pano, / Cortay a vossa vontade.* [14] » Sans doute écrivait-on en castillan soit parce que des modèles dominants étaient castillans soit parce qu'en langue castillane étaient reçues des

---

11. « Enfim que se algũa com razão se pode chamar barbara he a vossa, a qual toma da lingua Arabia, & a mayor parte dos vocabulos falais do papo com aspiração : & assi fica hũa linguagem imperfecta, & mais corrupta do que vos dizeis que a nossa he. » Plus loin, Petrónio ajoute : « alem de as aspirações q̃ usais vos corromperem (como já disse) a semelhança que a vossa lingua podia ter com a Latina, tendes nella muitas syllabas que se dobrão per duas letras vogaes, que o latim nem nós nunqua usamos. » (Pêro de Magalhães de GÂNDAVO, *Regras que ensinam a maneira de escrever e a ortografia da língua portuguesa. Com o diálogo que adiante se segue em defensão da mesma língua*. Edição fac-similada da 1.ª edição. Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1981, pp. 64 et 71).

12. António FERREIRA, *Poemas Lusitanos*. Edição *fac-simile* da edição de 1598. Braga, Universidade do Minho, 2000, fl. 23v.

13. V. Pilar VÁSQUEZ CUESTA, « O bilinguismo castelhano-português na época de Camões », *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 807-827.

14. *Comedias Portuguesas. Feitas pello excelente Poeta Simão Machado*. Edição fac-similada da edição de 1601, Lisbonne, Mundo do Livro, 1971, f. 79v.

œuvres que l'on aimait ou admirait, et on le faisait avec plus ou moins d'euphorie, dans le but d'intégrer un univers prestigieux.

*

Retenons l'importance de la communion culturelle renforcée par le bilinguisme, cette pratique établissant un trait d'union entre le Portugal et l'étranger. Il y a, pourtant, des nuances qui méritent d'être analysées, et des apports comme ceux de Pero de Magalhães Gândavo et de Jorge Ferreira de Vasconcelos nous obligent à une réflexion plus approfondie : si Gândavo et Vasconcelos écrivent en castillan, ils le font ponctuellement, non pour se lier sans réserve à des canons à la mode ou pour embrasser aveuglément une vogue, mais pour mieux accomplir d'ingénieux exercices d'auto-évaluation.

*

Le dialogue conçu par Pero de Magalhães Gândavo – *Dialogo em defensaõ da lingua Portuguesa, sobre a qual tem disputa hum Portugues com hum Castelhano, onde por se tratar desta materia usa cada hum de sua linguagem na maneira seguinte* – montre, sans ambages, qu'on pouvait inventer en castillan pour illustrer le portugais. Ce texte accompagne une grammaire (*Regras que ensinam a maneira de escrever e ortographia da lingua portuguesa*), dont il fonctionne comme un complément, tout en obéissant à la tradition humaniste et renaissante, à l'exemple de João de Barros, d'ailleurs élogieusement évoqué [15]. Néanmoins, une différence se fait jour : Barros, conférant à son *Dialogo em louvor da nossa linguagem* de claires résonances autobiographiques, avait pris pour personnages un père et un fils, le premier indiquant au second « o verdadeiro caminho [16] » ; Gândavo ne rejette pas totalement ce schéma fondé sur une flagrante dissymétrie des rôles joués (consciemment ou non, les initiales de l'onomastique choisie coïncident – P., F.), mais en propose une adaptation pleine d'intentionnalité, car il accentue l'agonisme de la conversation entre Petrónio et Falencio pour créer non pas une tendre et sage leçon à la manière de celle proposée par Barros, mais plutôt un débat courtois, où la « verdade », privilège de l'un des interlocuteurs, s'impose peu à peu.

---

15. L'ombre de João de Barros se projette sur le texte de Gândavo, qui l'imite et reprend même littéralement des exemples. On ne s'étonnera donc pas de cette exhortation : « Pois se quereis ver a lingua de que he mais vizinha, & donde manou, lede a arte da grammatica da lingua Portuguesa que o mesmo Joam de Barros fez [...] onde claramente se mostra, que cõ pouca corrupção deixa de ser Latina. » (Pêro de Magalhães de GÂNDAVO, *op. cit.*, p. 63).

16. João de BARROS, *Dialogo em louvor da nossa linguagem*. Lisbonne, Luís Rodrigues, 1540, f. 52.

Le dialogue se développe de façon méthodique, ancré sur trois points essentiels, fortement liés entre eux : le manque de qualité de la langue portugaise, que Falencio accuse d'être « la mas grossera y tosca del mundo [17] » (question clé, qui revient comme un *leitmotiv*) ; le mépris auquel la vouaient les étrangers ; l'abandon ou le dédain des nationaux, qui préféraient le castillan. Il s'agit de lieux communs qui circulaient dans des textes lusitaniens [18], et, le fait qu'ils soient ici lancés par Falencio rend manifeste sa place dans la « defensão » promise du portugais : à lui d'incarner l'adversaire ; et si son discours revêt un caractère topique, il s'avère d'autant plus intéressant, puisque le choix d'une figure qui personnifie *l'autre* pour en faire l'emblème du détracteur n'en suggère pas moins que tout dénigrement de l'idiome maternel constituerait une atteinte à un système (une union idéale) dont la langue était le corollaire. Prônée déjà par Fernão de Oliveira [19] et par Barros, cette idée devait connaître une belle fortune, et on l'identifie dans l'allégation péremptoire avec laquelle Manuel Severim de Faria clôt son « Discurso das partes que ha de haver na lingoagem para ser perfeita, & como a Portuguesa as tem todas, & algũas com eminencia de outras lingoas » : « Pello q̃ pois esta he a opinião de todo Reino naõ deve haver nenhũ particular q̃ tenha a contraria ; porq̃ doutro modo ficara a parte desunida do todo, & não podera ser contado entre os verdadeiros Portugueses. [20] »

En 1574, il n'était plus question d'exaltation de la langue dans sa vocation de « compagne » de l'empire (cette formulation, reprise de Lorenzo Valla et d'Antonio Nebrija, avait été la devise de Fernão de Oliveira et de João de Barros [21]). Le temps était à la défense du portugais face au

---

17. Pêro de Magalhães de GÂNDAVO, *op. cit.*, p. 43.

18. Rappelons des mots comme ceux employés par Jerónimo Cardoso dans une épigramme latine offerte à George Buchanan : « Cumque opicus nobis sit sermo et barbara lingua »... (*apud*. Eugenio ASENSIO, « Prólogo », *in* Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *Comedia Eufrosina*. Texto de la edición príncipe de 1555 com las variantes de 1561 y 1566. Edición, prólogo y notas de [...], Madrid, CSIC, 1951, t. I, p. XLI.

19. V. Fernão de OLIVEIRA, *Gramática da Linguagem Portuguesa*. Edição fac-similada, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1988, chap. XXXIII.

20. Manuel Severim de FARIA, « Discurso II », *Discursos Varios Politicos*, Évora, Manoel Carvalho, 1624, fl. 86-86v.

21. V. Eugenio ASENSIO, « La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal », *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1974, pp. 1-16. N'oublions pas, cependant, la conclusion d'Álvaro Ferreira de VERA, dans ses *Breves Louvores da Lingua portuguesa, com notaveis exemplos da muita semelhança, que tem com a lingua Latina* (Lisbonne, Mathias Rodriguez, 1631), soutenant que la langue portugaise est « a melhor, e a mais ditosa lingua (excepto a Latina) de todo o universo : pois por ella se anunciou, e manifestou a tantas gentes de tam remotas, e estranhas provincias (como são as da India, Ethiopia, Brasil, e partes d'Africa) a Fee Catholica, prêgandose o Evangelho pelos Portugueses ao mundo todo, penetrando tudo

castillan [22], et, en s'adressant à « qualquer pessoa [23] », et non à une élite d'érudits, Gândavo, comme l'a observé Maria Leonor Buescu [24], adopta une voie plus simple pour atteindre ce but : on n'a pas de mal à vérifier que Falencio correspond essentiellement à un personnage qui, tout en aidant à provoquer ou à nourrir la discussion, est là pour être acculé à une défaite sans appel, comme du reste son nom le laisse deviner.

« Pues señor Petronio, ya que con el artificio de vuestras razones quereis ahogar, y confundir las mias, y pensais quedar vencedor, y triumphar de my opinion... [25] » Ces remarques de Falencio, répétées au fur et à mesure que se déroule le dialogue, font ressortir un problème crucial : le débat court le risque d'être déformé par l'emploi d' « apparentes razones, o argumentos sophisticos de que suelen usar los hombres sabios & de buenos ingenios para que se juzguen por buenas y verdaderas sus opiniones [26] », ou, en synthèse, la « verdade » peut être une illusion fabriquée. Étant donné ces conditions, l'habileté persuasive de chaque intervenant acquiert une importance vitale, car l'interprétation du tissu d'affirmations et de répliques dépend de l'impact des notes et des tirades successives, de la pertinence reconnue aux arguments échangés, de *l'ethos* des orateurs et aussi de la façon dont leur parole est distribuée et disposée. Or, la construction du dialogue de Gândavo, mettant en relief la faiblesse de Falencio et la fermeté de Petrónio, la soumission progressive du premier et le sentiment de victoire du second, est déterminante.

À l'attaque perpétrée par le castillan, deux réponses sont possibles : d'abord, la relativisation de ces arguments, ainsi réduits à néant ; puis, l'exaltation de la spécificité et des vertus du portugais. Un contrepoint patent et dynamique, implacablement orienté, se dessine : le portugais ancien, tel qu'on le trouve présent dans les vieilles chroniques, est rude et impénétrable (critique Falencio) ? À ce stade, il n'était que plus proche du latin, réfute Petrónio. Le portugais s'est-il enrichi au contact des autres langues (dénonce Falencio) ? Voilà un phénomène naturel et ordinaire, riposte Petrónio. Vaincu mais non pas convaincu, Falencio interroge : pourquoi tant d'étrangers méprisent ou ignorent cet idiome ? Parce qu'il

---

o que o mar Oceano cerca, não ficando ilha, que não conheça, e ouça a voz da nação Portuguesa. E assi podemos accomodar (com muita razão) aos Portugueses o que diz o Propheta Rei no Psalmo 18. In omnem terram exivit sonus eorum, & in fines orbis terrae verba eorum. » (fl. 87v-88).

22. V. Diogo Ramada CURTO, « A língua e o Império », *História da Expansão Portuguesa*. Direcção de Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri, Círculo de Leitores, 1998, pp. 432-433.

23. Pêro de Magalhães de GÂNDAVO, *op. cit.*, p. 6.

24. Maria Leonor BUESCU, « Introdução », *in* Pero de Magalhães de GÂNDAVO, *op. cit.*, [XXVI].

25. Pêro de Magalhães de GÂNDAVO, *op. cit.*, p. 64.

26. *Ibid.*, p. 43.

est difficile, explique Petrónio, qui développe ce concept (la difficulté est, en effet, l'indice d'une haute valeur ; et, pour cette raison, les Portugais, habitués à surmonter des obstacles, brillent, avec habileté, dans l'apprentissage des autres idiomes). Alors, insiste Falencio, comment comprendre que si souvent cette langue soit laissée pour compte ? Petrónio cite une phrase déjà proverbiale (« esta nação Portuguesa pela mayor parte, he mais affeiçoada ás cousas dos outros reinos [27] »), pour dresser immédiatement un inventaire long et plein de louanges d'auteurs consacrés qui n'ont pas manqué de faire honneur fidèlement à leur langue maternelle. Et le dernier effort de Falencio, essayant de mettre en évidence la proximité du castillan par rapport au latin – critère suprême de jugement –, est étouffé par Petrónio, qui énumère à son tour, et encore plus largement, des exemples de la parfaite filiation latine du portugais.

L'échange d'arguments, outre son ordre lumineux, révèle que Gândavo contrôle les raisons invoquées ou ne les exploite pas jusqu'au bout, procédant par omission ou par réduction. Ainsi, dans le discours de Petrónio est ignoré le bilinguisme pratiqué par quelques-uns des auteurs donnés en exemple. De même, l'appréciation du castillan comme langue « mas util a todos [28] » (un avis que nombre de lusitaniens glosaient...) est à peine esquissée dans une exclamation de Falencio : ce cri n'a pas d'écho dans un débat où l'énergie se concentre dans la défense du portugais et où le dernier mot appartient, systématiquement, au personnage qui plaide pour lui. En effet, c'est Petrónio qui possède un plus grand nombre d'arguments que Falencio, c'est lui qui excelle dans l'art de transformer en avantage ce qui dans la perspective de l'autre n'est que défauts. Tout le texte semble ourdi de façon à éloigner ou empêcher l'incertitude herméneutique : la conclusion se présente comme définitive, et, à la fin, Falencio, qui arrive à concéder qu'entre le portugais et le castillan il n'y a que « tan poca differencia [29] », aboutit à une résignation parfaite – « Ora senhor Petronio, vos lo teneis muy bien hecho, y hasta aqui disputado sabiamente como hombre de grande ingenio, y que no dessea poco engrandecer las cosas de su naturaleza. Y por esso demos fin a nuestra disputa, y seamos amigos como sempre lo fuimos, que lo demás poco nos importa. [30] » Le ton exultant de la dernière intervention – prérogative de Petrónio – rend tout commentaire superflu : « Dessa maneira, senhor Falencio, já q̃ contra minhas razões não tendes mais q̃ arguir, & o campo fica por meu, demos por concluida nossa questão, que isto he tarde, & vãose fazedo horas. [31] »

---

27. *Ibid.*, p. 57.

28. *Ibid.*, p. 53.

29. *Ibid.*, p. 70.

30. *Ibid.*, p. 72.

31. *Ibid.* Notons que dans un exemplaire connu de la seconde édition, parue en 1590 – Res. 297 V de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne –, figure une version différente de celle

Sans risquer d'exagérer, on peut supposer qu'un personnage comme Falencio (avec tout ce qu'il implique ou permet de représenter) était nécessaire, aux yeux de l'auteur Gândavo, pour gagner le pari annoncé sur le frontispice de cette œuvre. Unie au dessein de trouver une frontière entre deux réalités linguistiques, la prédilection rhétorique pour le raisonnement contrastif (produit d'une *forma mentis* typique) nous aide à capter le motif pour lequel l'éloge du portugais se confond ici inextricablement avec la défense d'accusations proférées par un adversaire digne : il fallait discuter pour confirmer, il fallait laisser parler *l'autre*, puisque du travail de neutralisation de ses critiques, aussi bien que de la démonstration de différences névralgiques, découlait l'autorité de la « defensão », et c'en était une qu'on voulait bâtir [32]. Il convient de ne pas oublier que le rapport entre le personnage de Petrónio et celui de Falencio, comme entre les deux langues que, métonymiquement, ils symbolisent, est double : à l'égard du portugais, le castillan a la valeur d'une ombre, d'une présence qu'on sait fatale tout en désirant s'en libérer.

Quelques-uns des *topoi* utilisés par Gândavo sont inclus aussi dans *Aulegrafia* [33], et on peut aisément spéculer sur une influence amicale de Vasconcelos sur cet homme de lettres (qui, d'ailleurs, le mentionne respec-

véhiculée soit par d'autres exemplaires de la même édition, soit par l'édition *princeps*, de 1574. Ivo de Castro, qui a présenté ce problème (*cf.* www.fontes/bn.pt), discute l'interprétation de Maria Leonor Buescu, selon laquelle cette divergence serait due à une quelconque forme de censure politique. En attendant la coexistence des deux versions, et si l'on considère le fait que la transformation du texte est peut-être due à la nécessité pratique de résoudre un imprévu du processus d'impression, toute hypothèse est risquée. Cependant, les changements introduits (l'emphase mise sur la « cortesania » et sur l'exclusion d'une quelconque trace de rancune entre les interlocuteurs...) montrent qu'à cette date quelqu'un – certainement pas l'auteur – a trouvé acceptable ou convénient d'adoucir la conclusion, ce qui, en pleine monarchie philippine, et dans un texte qui conservait, *ipsis verbis*, la dédicace « A El Rei nosso Senhor », n'a rien de gratuit : « Esta razão fez dar fim á pratica do Portuguez e do Castelhano, os quaes se despedirão hum do outro com aquella cortezania, que hé propria daquelles genios inclinados a instruiremse sem aferro, nem apego aos seos sentimentos proprios. » Je tiens à remercier M. le Prof. Ivo Castro des informations communiquées intéressant cette question.

32. Écoutons Faria e Sousa, dans sa présentation de Gândavo : « Pedro de Magallanes fue hombre estudioso. Escriviò tambien dòs discursos ; uno de la Ortografia, y outro de la perfecion de la lengua Portuguesa. Este es Dialogo entre un Castellano, y un Portugues, cuyos nombres son Falencio, y Petronio ; y argumentan de qual de sus lenguas es mejor, y al fin queda vencido el Castellano : ni podia ser menos, pues el Autor era Portugues ; como tambien no podrà ser menos de quedar vencido el Portugues quando otro Castellano fuere el Autor del mismo argumento. » (*Rimas Várias de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Reprodução fac-similada da edição de 1689, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, t. IV, Parte II, f. 30).

33. La première édition (posthume) de cette pièce date de 1619. Cependant, sous forme d'hypothèse, et à partir d'éléments disséminés dans le texte, on doit situer sa première rédaction vers 1550, tout en admettant que la version finale, connue aujourd'hui, peut avoir subi des remaniements.

tueusement [34]), ou *vice versa*. Jorge Ferreira invente en castillan quand il engendre des figures comme Agrimonte de Guzmán, un personnage qui se détache dans cette comédie où l'on saisit vite l'importance accordée au plaisir du dialogue ou de la discussion autour de grandes questions. Le poids du castillan dans la vie portugaise en est précisément une, envisagée ici, cependant, avec une finesse et une ambivalence qui diffèrent de la précision totale, et donc appauvrissante, affichée dans l'œuvre de Gândavo.

Suivons les impressions de deux intervenants, Artur et Germínio, dans une espèce de duo qui résume le bilan d'une rencontre luso-castillane mise en scène dans cette pièce :

> ART. « Nam gostastes muyto da sobeja lingoagem do Castelhano, & como vinha real ? GER. Iurarey que vay jurando, que vos tem acolhido, porq̃ todos cuidão que nos vendem com sua sotileza. ART. Não vem com nosco palmo de terra, & nós somos tão apagados, q̃ os ouvimos de siso. Dirvoshey hũa verdade, todos somos de perdoenes Deos : tambem antre nòs há manqueiras que nos elles notão, com muyta razão, mas eu tenho q̃ somos nos com elles humanos, & elles cõ nosco ingratos : porq̃ aceitamos suas cousas com gosto, & elles sofrem mal as nossas. GER. O peor q̃ lhes eu acho, atinarem mal a verdade de nòs, tendo tanta vezindade, & comunicação : & parece q̃ não gostão o bom nome Portugues, achando a nossa amizade tão certa, que nunca lhe erramos nella. ART. Não sey se somos assi com toda nação, que se nos acha em discuberto, não nos perdoão, & fingemse amigos, quando não vem a sua. GER. Tenho que he enveja que nos tem, & q̃ nos encalma, & afronta, lealdade, & cavalaria Portuguesa. ART. Como se rirão disso todos. GER. O Castelhano de nós rindo vay, & nòs delle, Deos sabe quem tem razão. ART. A razão, he, que nos soframos todos, poys he tão esquiva a natureza humana, que de nada se satisfaz [...] [35] »

Le « Castelhano » dont parlent Artur et Germínio est Agrimonte, un personnage qui n'apparaît que dans la scène IX de l'acte II : présence éphémère [36], qui ressemble toutefois à un prétexte pour une formidable réflexion sur la poésie, la poétique et la langue. D'une part, Vasconcelos donne à voir le Castillan, pris comme étant un type théâtral et traité selon

---

34. « Vede o estylo da linguagem de Lourenço de Caceres, de Francisco de Moracs, de Jorge Ferreira, de António Pinto e doutros ilustres varões que na prosa tanto se assinalaram, descobrindo com seus engenhos peregrinos o segredo da gravidade e fermosura deste nosso português. » (Pêro de Magalhães de GÂNDAVO, *op. cit.*, p. 62).

35. Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *Comedia Aulegrafia...*, fl. 74v-75.

36. Jean Subirats rappelle le rôle réduit qui, dans le théâtre de de Vasconcelos, est accordé aux personnages (trois, seulement) castillans, et suggère que cette parcimonie doit être mise en rapport avec le regard critique invariablement adopté dans l'élaboration de ces figures (V. Jean SUBIRATS, *Jorge Ferreira de Vasconcelos. Visages de son œuvre et de son temps*, Coïmbre, Por Ordem da Universidade, 1982, t. I, pp. 202-203).

un registre burlesque qui déforme à l'excès une image anthropologique et culturelle depuis longtemps figée : Agrimonte est sourd à tout ce qui n'est pas son idiome (« este su lenguage es diablo » – affirme-t-il devant Artur [37]) ; il est vantard et vaniteux, son égocentrisme éclate dès le début, et on peut le rapprocher d'une riche tradition théâtrale (le fanfaron du drame classique, repris dans la comédie humaniste) [38], ou de l'exemple donné par Gil Vicente dans l'*Auto da Índia* [39]. D'autre part il est applaudi en tant que héraut porteur de nouveautés poétiques. Bref : si, en sa qualité d'Espagnol narcissique et mégalomane, prêt à jurer que « todo es burla sino Castilla la vieja » et que le Portugal est « Razonable tierra, mas cosilha [40] », Agrimonte est condamné par ses interlocuteurs lusitaniens, et lorsqu'il s'agit de parler poésie, c'est à lui – au moins en partie – que revient l'honneur de conduire le dialogue et de faire preuve de maîtrise.

Dans le texte s'établit un triangle aux angles constitués par Agrimonte, Artur et Germínio. Ce dernier intervient en aparté, toujours en tant que voix critique, impitoyable face au Castillan, qu'il qualifie de « parvo » [41] ; Artur, au début très ironique, devient admiratif à partir du moment où Agrimonte leur fait part de ses compositions : « Ah diabo como esta boa [42] » ; « Vai profundissimo, não se pode negar [43] » ; « Ora algum dia vos hey de ouvir cantala, que deve ser muyto para ouvir : & haveisme de fazer merce dalgũs papeis vossos : porque eu para cousas destas despirmeis [44] ». La réaction de ce Portugais est une réaction d'enthousiasme : en dépit du manque de modération qui caractérise ses gestes et ses paroles, le Castillan peut avoir quelque chose à apprendre à ceux qui l'écoutent. Cet aspect doit être souligné : on est ici loin de Gil Vicente, qui imaginait dans *Quem tem farelos* deux écuyers jumeaux, l'un portugais, l'autre espagnol, identiques comme le reflet d'un miroir, misérables en tout et aussi dans la confection de « trovas tam frias / tam sem graça, tam vazias / que he cousa pera aver doo. [45] » Non sans ambiguïté (et l'ambiguïté captive l'attention du lecteur, exige de lui un surplus de sagacité et de lucidité), Vasconcelos forge une caricature exubérante qui, tout en divergeant par ce fait même du personnage discret de Falencio, n'en est pas moins représentative de la

37. Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *op. cit.*, 66v.

38. V. Jean SUBIRATS, *op. cit.*, t. I, pp. 209-215.

39. V. *Obras Completas de Gil Vicente*. Reimpressão fac-similada da edição de 1562, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1928, fl. 195-198.

40. Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *op. cit.*, f. 67.

41. *Ibid.*, f. 66.

42. *Ibid.*, f. 68v.

43. *Ibid.*, f. 72v.

44. *Ibid.*, f. 74.

45. V. Gil VICENTE, *op. cit.*, fl. 191-194v.

duplicité qui baignait les rapports culturels du Portugal vis-à-vis de l'Espagne : rapports d'amour et de haine, d'admiration et de désir de différence [46].

Agrimonte incarne probablement l'ascendant castillan en plusieurs domaines : la théorisation littéraire (sa définition de « copla » est calquée sur celle qu'avait formulée Juan del Encina [47]) ; la poésie (ce Guzmán se veut l'héritier des grands auteurs des *cancioneros*, principalement de « la manera del claro, y obscuro de Ioan de Mena [48] ») et, avec cette poésie, d'une manière particulière de lire ; la prose vue non comme *oratio soluta* nettement distincte des vers [49] mais comme défi créatif capable de permettre, hors de rigides contraintes formelles, la féconde conciliation de *copia* et *garrulitas*. Ce n'est pas en vain que l'action de ce personnage est ponctuée par l'annonce de trois exemples, ébauchant une gradation : d'entrée, il dit une *trova* ; puis une octave, préambule d'un panégyrique héroïque ; finalement, une *prosa*.

Que peut-on découvrir ? Quant aux deux premiers exemples, la nouveauté réside surtout dans la valorisation d'un programme de lecture, qu'il faut articuler avec la tradition du commentaire, prospère en Italie et tardivement cultivée en Espagne (à propos de Juan de Mena et de Garcilaso) [50]. Agrimonte ne se borne pas à faire l'éloge d'une poésie allusive et hédoniste : devant ses interlocuteurs portugais – notamment Artur – il démontre que cette création requiert un mode particulier de réception. « Tenga tento y el sentido vivo [51] » : le texte doit être savouré minutieuse-

---

46. À propos de l'œuvre de Vasconcelos et de la réticence qu'on y trouve pour tout ce qui est castillan, Eugenio Asensio observa magistralement : « Este recelo vigilante no excluye una profunda admiración y un intenso aprovechamiento de la literatura castellana. » (*op. cit.*, p. L).

47. « Quien haze coplas, llamamos alla en Castilla, componedor, porq̃ compone en su orden, y regla rima, y cõpostura aquellas silabas, y pies de q̃ se haze el verso, y de los versos componese la trova, o copla, q̃ se dize de copula, figura Latina, q̃ quiere dezir, y significar, congregacion, union, y ayuntamiento, por quanto es una cierta cõposicion de palavras, y razones metrificadas, arte muy tratada, y aun muy necessaria, & importãte para cavalleros, que sirven damas en sus galas, & invenciones. » (*Comedia Aulegrafia*..., fl. 65v-66). Selon Juan del Encina, « nosotros podremos llamar verso adonde quiera que ay ayuntamiento de pies que común mente llamamos copla, que quiere dezir cópula o ayuntamiento. » (Juan Carlos TEMPRANO, « El "Arte de poesía castellana" de Juan del Encina, edición y notas », *Boletín de la Real Academia Española*, t. LIII, cuaderno CXCIX, 1973, p. 335).

48. Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *op. cit.*, f. 72v.

49. Dans le *Dialogo em louvor da nossa linguagem*, le personnage du Père explique au Fils, à propos de la « óraçam soluta » : « ia deves ser avisádo per doutrina de teu mestre, que de hũa maneira falam os poetas, e doutra os oradores. » (54v).

50. V. « Les commentaires et la naissance de la critique littéraire », *Actes du Colloque international sur le Commentaire*. Paris, mai 1988, textes réunis et présentés par Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990.

51. Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *op. cit.*, f. 67.

ment, pesé dans le moindre détail, dans une insatiable « especulación » à la recherche du « profundo sentido » qui s'y cache [52]. En somme, à travers le labeur herméneutique grandement développé dans le discours d'Agrimonte, une voie semble mise à jour : une manière de concevoir et de percevoir la poésie, orgueilleuse du prix de la difficulté et de l'artifice. Or, cette voie représentait la tendance qui, partiellement enracinée dans un filon remontant aux *cancioneros* ibériques (l'attachement d'Agrimonte au legs de Juan de Mena et de Juan del Encina n'a rien d'aléatoire...), devenait dominante dans la poétique – maniériste – de la seconde moitié du XVIe siècle.

Dans la leçon concernant les délices de la « prosa », on détecte des traits similaires actifs. Remarquons une habile opposition : Artur sollicite à son interlocuteur castillan des « chistes novos » [53], Agrimonte les déclare dépassés. Les « chistes » symbolisent un certain passé, un aspect de la tradition péninsulaire [54] ; Guzmán privilégie un autre genre, les « cartas », qu'Artur connaissait déjà, sans pourtant se rendre compte de tout leur potentiel. « Por ser cousa nova [...] deve ser aprasivel [55] » – et de nouveau l'enseignement d'Agrimonte coïncide avec un goût qui était en plein essor à l'époque.

Cet essor de la prose « de mucha recreacion y passatiempo [56] » on peut le constater dans les littératures castillane et portugaise de la deuxième moitié du XVIe siècle, période où un savoir mûri par une expérience poétique de tous les instants se déploie : l'« agudeza », indissociable de la veine péninsulaire, s'épanouit sous la forme de jeux de dérivation, métaphorisation, hyperbolisation, à la recherche d'un effet continu destiné à frapper les esprits. Vers 1450, le Marquis de Santillane avait dit : « Quanta más sea la excelencia e prerrogativa de los ritmos e metros que de la soluta prosa, syno solamente a aquellos que de las porfías injustas se cuydan adquirir sobervios honores, manifiesta cosa es [57]. » Si dans cette assertion le syntagme « soluta prosa » signifie, d'après Quintilien, celle qui s'utilise dans la conversation et dans les lettres (« in sermone et epis-

52. *Ibid.*, f. 68v.

53. *Ibid.*

54. Dans l'élégie à António Ferreira, Sá de Miranda chantait : « Vem hũ dando á cabeça, & entra ufano, / Cousas do seu bõ tempo, ardẽdo ẽ chamas, / Polas q̃ fez, todo al lhe he claro engano. / Andaõse âs razões frias polas ramas, / Hum vilancete brando, ou seja hũ chiste, / Letras ás invenções, motes ás damas. / Hũa pregunta escura, sparsa triste, / Tudo bom, quem o nega ? Mas porque / Se alguem descobre mais, se lhe resiste ? » (Francisco SÁ DE MIRANDA, *op. cit.*, p. 59v).

55. Jorge Ferreira de VASCONCELOS, *op. cit.*, f. 73.

56. *Ibid.*

57. MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías Completas, II*. Edición, introducción y notas de Manuel Durán, Madrid, Castalia, 1980, p. 221.

tolis » [58]), la phrase nous donne beaucoup à penser : pour D. Iñigo de Mendoza, la hiérarchie qui séparait prose et vers était sans équivoque ; au temps de Vasconcelos, ce credo avait perdu de son intangibilité. La gradation fixée dans la « Carta y proemio » a basculé avec l'inévitable transformation des codes poétiques, et dans *Aulegrafia* un personnage comme Agrimonte semble fonctionner comme un indice de ces mutations, soit de celles qui touchaient aux genres en vers, soit de celles qui concernaient l'écriture en prose.

Quelle confiance peut-on accorder, néanmoins, à un personnage aussi bizarre qu'Agrimonte ? Quel sens doit-on attribuer à l'indéniable ironie du texte ? Certes, il faut se méfier de l'hypertrophie qui est l'apanage de Guzmán ; il faut rappeler la similitude entre la parole de ce personnage et celle d'auteurs comme Vasco Díaz Tanco de Fregenal ou Feliciano de Silva, connus pour leur rhétorique enflée et, de ce fait, appelant la parodie [59]. Pourtant, on ne saurait escamoter la ressemblance entre les caractéristiques essentielles qui ressortent des compositions et des commentaires présentés par Agrimonte et les traits qui s'affirmaient dans l'horizon littéraire. Au bout du compte, le personnage est ambivalent, simultanément excessif et suggestif, et on comprendra peut-être mieux, ainsi, le jugement proféré par Artur et Germínio, dans l'extrait qu'on a commencé à citer. En effet, l'acceptation d'une éventuelle pertinence chez l'autre (« O Castelhano de nós rindo vay, & nós delle, Deos sabe quem tem razão »...) n'est pas seulement une preuve de maturité intellectuelle ou de supériorité morale : cette attitude est probablement un signe, qui indique un point de vue auquel le lecteur ne restera pas indifférent. Doué de la fascination propre à toute image obtenue à travers un miroir déformant, le personnage d'Agrimonte de Guzmán exige de la réflexion : extravagant et risible, apparemment démodé dans son « afición » pour des modèles déjà vieux, mais capable d'ouvrir des chemins attractifs au goût du moment, il fait partie d'une histoire que Vasconcelos certainement reconnaissait comme complexe et qu'on retrouve encore dans *Aulegrafia*.

De manière significative, deux moments méritent d'être rapprochés de la scène où figure Agrimonte. Un peu plus loin, un autre personnage évoque une lettre amoureuse : la lettre – une mosaïque de citations – apparaît comme un discours composite où sont tressés des fragments de textes, spécialement de Pétrarque, dans une profusion pléthorique et virtuose qui met en valeur ce travail de seconde main. Si le castillan n'est pas la langue choisie, l'*agudeza* est exploitée, et, avec elle, la faim avide de nouveauté provenant de l'étranger. Puis, un second épisode nous pro-

---

58. V. Luísa Lópes Grigera, *La retórica en España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1994, p. 41.

59. V. Jean Subirats, *op. cit.*, t. I, pp. 119-122 et 215-224.

pose une bifurcation éloquente : deux valets, Xarales et Miranda, se querellent, comme s'ils devaient représenter la tension typique existant entre Castillans et Portugais ; à l'inverse, leurs maîtres – tous deux Portugais – échangent des avis poétiques et avouent un penchant pour des Italiens d'autrefois – Dante et Pétrarque –, mais aussi pour Garcilaso et Boscán. Le poids des modèles étrangers, d'autant plus fort qu'on reconnaît que tous glosent entre eux, est renforcé, et, avec lui, le mérite attribué à la subtilité, au génie de l'invention, c'est-à-dire aux vertus prônées dont Agrimonte donne des exemples caricaturaux.

L'invention, en castillan, peut-elle donc être mise en rapport avec l'illustration du portugais ? La réponse sera positive et, d'après les exemples parcourus, diversifiée. Effectivement, un auteur comme Vasconcelos semble trouver là une possibilité d'éclairer des chemins d'exploration de la langue et de la poétique en proposant des vues nouvelles sur le réseau de tendances, codes et sensibilités esthétiques qui s'affirmait dans le Portugal de son temps. Un genre comme la comédie se prêtait, certes, à la représentation, riche en vivacité, de tels problèmes. Quant au dialogue, également marqué par le travail de mimésis, il ne l'autorisait pas moins, et Gândavo qui, lorsqu'il cultive le bilinguisme s'efforce de créer de profonds contrastes en a habilement profité. Jorge Ferreira souligne des différences sans perdre de vue le revers de la médaille, c'est-à-dire, le poids du contact entre deux langues et deux cultures qui, bon gré mal gré, étaient destinées à vivre ensemble.

Jorge de Montemayor, castillan d'élection

JUAN MONTERO

Portoghese di nascita e castigliano d'elezione. C'est ainsi que Luciana Stegagno Picchio a caractérisé avec justesse Jorge de Montemayor dont le patronyme castillanisé constitue à lui seul un trait significatif [1]. Celui-ci offre, assurément, un cas unique dans le panorama des lettres ibériques du milieu du XVIe siècle. Dans ces années-là, il est le seul grand écrivain de la littérature de divertissement ou de fiction qui, bien que de nationalité portugaise, ait adopté à part entière le castillan comme langue littéraire. Cette particularité a fait que l'auteur de la *Diana* soit devenu au fil du temps un classique de la littérature espagnole, qui exerça une large influence sur d'autres littératures occidentales, mais qui est resté peu connu au Portugal. La figure de Montemayor s'offre ainsi à débattre non pas de la question du bilinguisme (pratiquement inexistant dans son œuvre) mais des raisons qui motivèrent son choix du castillan comme support de création et des conséquences qui en découlèrent. Au terme d'un tel parcours, nous engagerons la réflexion sur les diverses places que lui accordent les histoires de la littérature espagnole et portugaise.

Nous ne savons avec certitude quand et où est né notre auteur. En ce qui concerne la date, on peut retenir de façon approximative la période qui va de 1520 à 1525. Quant au lieu de sa naissance, on avance traditionnellement le nom de la localité de Montemor-o-Velho, non loin de Coimbra. Nous ne possédons pas de preuve documentaire, mais c'est ce que permet de supposer l'adoption du toponyme comme nom de plume ainsi que le fort attachement sentimental qu'il a manifesté dans ses écrits pour les terres de la région du Mondego [2]. Cette absence d'informations fiables affecte aussi les origines familiales ; pour cette raison, les chercheurs ont

---

1. La citation est tirée de l'introduction à l'éd. de João de BARROS, *Diálogo em louvor da nossa linguagem*, Modena, Società Tipográfica Editrice Modenense, 1959, pp. 29-30.

2. La biographie de Montemayor a été établie dans ses lignes générales par Francisco López Estrada dans son édition de Jorge de MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, pp. IX-XLV. Dans sa condition de poète cultivant la langue castillane, Montemayor est répertorié dans : Domingo GARCÍA PÉREZ, *Catálogo razonado y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en español*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional, 1890, pp. 387-418 (avec une large sélection de textes) ; J. MARTÍNEZ-ALMOYNA et A. Vieira de LEMOS, *La lengua española en la literatura portuguesa*, Madrid, IMNASA, 1968, pp. 247-248.

été contraints d'envisager des hypothèses difficiles ou impossibles à vérifier, comme celle de son ascendance juive. Le premier à l'avoir fait fut un certain Juan de Alcalá, contemporain de Montemayor, qui, dans des vers satiriques assez diffusés à l'époque, déclara qu'il était nouveau-chrétien et fils d'orfèvre [3]. C'est en suivant des arguments purement spirituels et littéraires qu'est parvenu à une même conviction l'un des grands, sinon le plus grand, connaisseurs du monde hispano-portugais du XVIe siècle : Marcel Bataillon [4]. Derrière l'autorité du maître, certains spécialistes ont envisagé la possibilité d'attribuer la spécificité de l'expression littéraire de Montemayor au fait que celui-ci était descendant de juifs expulsés de Castille et que, tout naturellement, sa langue maternelle avait été le castillan [5]. Quoi qu'il en soit, il est clair que Montemayor était issu d'une famille de modeste extraction, moyenne tout au plus, ce qui a certainement conditionné sa trajectoire postérieure.

Les rares informations dont nous disposons sur sa période de formation, l'écrivain nous les apporte lui-même dans une épître en vers castillans qu'il adressa à Francisco Sá de Miranda [6]. Le poème fut probablement rédigé autour de 1553, lorsque Montemayor se trouvait dans une phase ascendante de sa jeune carrière tandis que son interlocuteur était alors une sorte de patriarche des lettres portugaises. De ce fait, l'épître présente entre autres finalités celle de faire connaître au maître son curriculum de poète débutant. Dans ce contexte, Montemayor affirme avoir grandi près du Mondego en reconnaissant qu'il n'a guère consacré de temps à l'étude mais bien davantage à la musique (activité à laquelle il s'adonna professionnellement en qualité de chanteur de chapelle pendant une bonne partie de sa vie) [7]. Il faut donc comprendre que le jeune Montemayor n'a

---

3. On peut lire, par exemple, le texte de la diatribe entre Alcalá et Montemayor dans l'ouvrage de Bryant L. CREEL, *The religious poetry of Jorge de Montemayor*, Londres, Tamesis Books, 1981, pp. 257-263.

4. « Melancolía renacentista y melancolía judía », *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 39-54 [p. 40].

5. V. sur le sujet, Bryant L. CREEL, *op. cit.*, pp. 43 et 45, avec d'autres références.

6. Le texte figure, avec la réponse (en castillan) du destinataire de la lettre, dans *Poesías de Francisco de Sá de Miranda*, éd. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, Max Niemeyer, 1885, pp. 454-461 (pour le texte de Miranda) et pp. 653-657 (pour celui de Montemayor, avec les variantes d'une copie du poème contenu dans le *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, fl. 100r-102r) ; v. Juan MONTERO, « Montemayor y sus corresponsales poéticos (con una nota sobre la epístola a mediados del XVI) », *La epístola*, éd. B. López Bueno, Séville, Secretario de Publicaciones de la Universidad, 2000, pp. 181-198, [187-190].

7. « Riberas me crié del río Mondego, / a do jamás sembró el fiero Marte / del rey Marsilio acá desasosiego. / De ciencia alcancé allí muy poca parte / y por sola esta parte juzgo el todo / de mi ciencia y estilo, ingenio y arte. / En música gasté mi tiempo todo ; / previno Dios en mí por esta vía / para me sustentar por algún modo. / No se fió, Señor, de la poesía, / porque vio poca en mí, y aunque más viera, / vio ser pasado el tiempo en que valía. » (vv. 61-72).

pas eu accès aux études universitaires et que sa formation est certainement liée à un centre ecclésiastique ou courtisan (peut-être le monastère de Santa Cruz à Coimbra) où fut assurée son éducation musicale [8]. Bien que cet apprentissage incluait sans doute certaines connaissances de latin, plutôt ecclésiastique, il est évident que l'absence d'études universitaires va contribuer à faire de la personnalité littéraire de Montemayor celle d'un *romancista*, c'est à dire de quelqu'un qui, étranger aux principes et aux instruments de l'Humanisme, a trouvé dans la littérature en langue vernaculaire son terrain d'inspiration et sa stimulation créatrice [9]. Apportons cependant une nuance importante : Montemayor est devenu avec le temps, et sûrement du fait de sa formation d'autodidacte, un *romancista* remarquable qui fit montre dans son œuvre de connaissances de première main non seulement dans le domaine des lettres castillanes et portugaises mais encore italiennes et catalanes. Qu'on se souvienne, par exemple, qu'il traduisit en castillan une partie de l'œuvre d'Ausiàs March, le grand poète valencien du XVe siècle [10]. Ce plurilinguisme roman – ibérique en particulier – constitue sans doute un point important à souligner si l'on veut prendre l'exacte mesure du rapport de Montemayor à la langue littéraire.

Comme nous l'avons fait remarquer, ce fut certainement la profession de musicien qui ouvrit à Montemayor les portes des cercles courtisans. Il convient de mettre en valeur les liens que l'écrivain entretint avec ce milieu culturel. C'est aujourd'hui un lieu commun que de signaler que la cour fut le centre de la pratique et de la diffusion de la langue castillane dans le

---

8. C'est ce que suggère Francisco M. RUIZ CABELLO (« Sobre Jorge de Montemayor, poeta y cantor en la corte española », *Philologia Hispalensis*, XIV (2000), pp. 127-142 [p. 129]). Une autre composition contenant de possibles références autobiographiques offre une information complémentaire. Il s'agit d'un poème intitulé *Historia de Alcida y Silvano* dans lequel Silvano – qui par certains aspects apparaît comme un *alter ego* de l'auteur – évoque sa jeunesse sur les bords du Mondego et dit avoir trouvé protection parmi les nobles lignages des Pina et des Paiva : « Debajo de altos pinos muy umbrosos, / con los de Pina siempre conversaba, / cuyo linaje y hechos generosos / al son de su zampoña los cantaba. / Y los de Paiva allí por muy famosos / sus virtudes heroicas celebraba, / llorando a dos Antonios, cuya suerte / muy de presto la atajó la cruda muerte. » (vv. 57-64). On peut lire le poème dans Elisabeth RHODES, « Edición de la *Historia de Alcida y Silvano*, poema de Montemayor », *Dicenda* II (1983), pp. 201-236. Ruiz Cabello (*art. cit.*, p. 129) souligne une possible relation de Montemayor avec le *crúzio* Dom Heliodoro de Paiva, musicien et humaniste. Sur Montemayor comme fils batard présumé du chroniqueur Fernão de Pina, v. Jorge de SENA, *A estrutura de « Os Lusíadas » e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, Lisbonne, Edições 70, 1980, 2e éd., pp. 276-277.

9. Ce point a été signalé à l'époque par Miguel Sánchez de Lima : « ... Montemayor fue un hombre de grandísimo natural, porque todo lo que hizo fue sacado de allí, pues se sabe que no fue letrado ni más de romancista. » (*El arte poética en romance castellano*, éd. Rafael de Balbín Lucas, Madrid, CSIC, 1944, pp. 37-38).

10. La traduction est parue à Valence en 1560 ; v. Ausiàs MARCH, *Poesías. Traducidas por Jorge de Montemayor*, éd. Martín de Riquer, Barcelone, Planeta, 1990.

Portugal du milieu du XVIe siècle. À cet égard, plusieurs indices permettent de penser que Montemayor entretenait des relations avec la cour lisboète au cœur de la décennie 1540-1550. Ainsi, lorsqu'en juillet 1545 mourut la princesse Maria Manuela, fille du roi Jean III et épouse du futur Philippe II, Montemayor publia une *Glosa de diez coplas* de don Jorge Manrique dans laquelle il déplorait son décès. La composition fut diffusée en *pliego suelto*. Bien que celui-ci ne mentionne pas le nom de l'imprimeur, tout porte à croire qu'il fut édité à Lisbonne en 1545 [11]. Dédiée *al señor Juan de Silva, regidor de Portugal*, la *Glosa* est signée du nom de *Jorge de Monte moor*, patronyme portugais que l'on ne retrouvera dans aucun autre imprimé connu de l'auteur. Il ne s'agit pas d'une première œuvre, mais de la première publication de l'écrivain qui témoigne déjà du choix du castillan comme langue littéraire [12]. Il faut toutefois reconnaître que, dans ce cas précis, le parti pris linguistique relève du genre littéraire retenu : la *glosa*. Rappelons aussi qu'à l'heure de célébrer la mort d'un membre de la famille royale dans laquelle les liens du sang conjugaient la double composante portugaise et castillane, Montemayor a choisi le modèle littéraire le plus idoine, celui des *Coplas* de Manrique, la grande élégie funéraire de la poésie espagnole du XVe siècle. Ce point tend à donner raison à ceux qui soutiennent que l'un des motifs de l'expansion du castillan dans le Portugal de l'époque tient justement au prestige dont jouissaient les auteurs littéraires castillans, ceux du siècle passé autant que les contemporains. N'oublions pas non plus que le public auquel était adressé cette publication était précisément celui de la cour, le plus réceptif, on le sait, à l'assimilation de la langue castillane dans ces années-là.

Bien que nous ne sachions pas avec exactitude la date à laquelle Montemayor quitte le Portugal, la présence de ce dernier en Castille est attestée au moment de la publication à Alcalá de Henares en 1548 d'un autre *pliego suelto* à sujet religieux, l'*Exposición moral sobre el Psalmo LXXXVI*, dédié à *doña* María, la fille aînée de Charles Quint, et sur la page de titre duquel l'auteur est identifié comme cantor de la chapelle de Sa Majesté [13]. En fait, cette fonction le mettait au service des infantes de

11. On ne connaît qu'un exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne ; celui-ci a été édité, entre autres, par GARCÍA PÉREZ, *op. cit.*, pp. 393-403.

12. Le *Diálogo espiritual*, rédigé également en castillan et conservé manuscrit à la Biblioteca Pública de Évora, ne peut être qu'antérieur à la *Glosa*, en totalité ou en partie. Il existe de ce texte une édition récente de María Dolores Esteva de Llobet (Kassel, Reichenberger, 1998). V. aussi l'étude d'Elisabeth RHODES, *The unrecognized precursors of Montemayor's « Diana »*, Columbia-Londres, University of Missouri Press, 1992, pp. 89-107. L'intérêt pour la littérature spirituelle serait donc un autre des motifs qui ont alimenté le castillanisme linguistique de Montemayor.

13. Il existe une édition moderne de Francisco LÓPEZ ESTRADA, « La *Exposición moral del salmo LXXXVI* de Jorge de Montemayor », *Revista de Bibliografía Nacional*, V (1944), pp. 499-524.

Castille, *doña* María et *doña* Juana, car la chapelle était commune aux deux princesses. Cependant, au fil des années, se resserrèrent les liens de Montemayor avec la seconde qu'il accompagna en qualité d'*aposentador* lorsque celle-ci partit pour Lisbonne en 1552 afin d'y épouser le prince Dom João. Il resta à ses côtés jusqu'à son retour en Castille en mai 1554, après la mort prématurée du prince. En suivant *doña* Juana, Montemayor quittait peut-être pour toujours sa terre natale ; bientôt libéré du service de la princesse, il mena une vie itinérante qui lui fit parcourir différentes régions de l'Espagne, les Pays-Bas et l'Italie, où il mourut au début de l'année 1561.

Ces années-là furent aussi les plus intenses quant à la productivité littéraire. En 1554, furent publiées à Anvers les *Obras* de Montemayor, important recueil poétique qui incluait une section de vers profanes et une autre de vers de dévotion (parmi lesquels trois *autos* sur le thème de la nativité qui furent représentés devant le prince Philippe, peut-être en 1547). L'ouvrage fut révisé et augmenté en 1558, pour donner lieu à une impression en deux volumes, toujours à Anvers, le *Segundo cancionero* et le *Segundo cancionero espiritual* [14]. Dans sa poésie amoureuse, Montemayor (qui parfois utilise le surnom poétique de Lusitano) revendique sa filiation avec Ausiàs March et Juan Boscán. Dans sa poésie religieuse, ce sont les compositions à tonalité méditative et celles qui s'inspirent des Psaumes qui apparaissent particulièrement remarquables [15]. Cette œuvre poétique a connu des fortunes diverses. En 1559, l'*Index* de l'Inquisiteur Valdès interdit expressément la poésie de dévotion de Montemayor, la condamnant ainsi à une longue période d'ostracisme qui n'a pris fin que tout récemment [16]. En 1562, après la mort du poète, fut republié à Saragosse, un *Cancionero* de vers profanes, volume qui fut imprimé en de multiples occasions jusqu'à devenir le livre de poésie le plus diffusé après ceux de Boscán et de Garcilaso. Cependant, le grand succès littéraire de Montemayor fut, comme chacun le sait, la *Diana*, publiée à Valence en 1558 ou 1559, référence et modèle d'un nouveau genre narratif, la *novela pastoril*, qui connut une descendance prolifique en Espagne et dans toute l'Europe [17]. Une remarque s'impose naturellement : le castillan offrit à

---

14. La compilation la plus substantielle de l'œuvre poétique de Jorge de Montemayor est : *Poesía completa*, éd. Juan B. de Avalle-Arce et Emilio Blanco, Madrid, Biblioteca Castro, 1996 ; en ce qui concerne le *Segundo cancionero*, les éditeurs ont choisi de suivre le texte du *Cancionero* (Saragosse, 1562).

15. Le premier a l'avoir souligné fut Marcel Bataillon, « Une source de Gil Vicente et de Montemôr : la méditation de Savonarole sur le *Miserere* », *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme*, Coïmbre, Impresa da Universidade, 1952, pp. 197-217 (esp. pp. 212 ss.).

16. L'édition la plus récente est : Jorge de MONTEMAYOR, *Omelías sobre Miserere mei Deus*, éd. Terence O'Reilly, University of Durham, 2000.

17. Jorge de MONTEMAYOR, *La Diana*, étude préliminaire de Juan B. de Avalle-Arce, éd. Juan Montero, Barcelone, Crítica, 1996 ; et Eugenia FOSALBA, « *La Diana* » *en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Barcelone, Universidad Autónoma, 1994.

l'œuvre de Montemayor une plus large diffusion, à la fois péninsulaire et européenne ; un tel argument ne devait pas manquer de poids pour quelqu'un qui concevait la littérature comme un moyen de promotion sociale, même dans les marges étroites du système de patronage en vigueur à l'époque.

Comme nous l'avons avancé au début, la production de Montemayor – qui, en plus des œuvres citées et de la traduction d'Ausiàs March, comprend divers opuscules en prose et en vers – est écrite presque exclusivement en castillan [18]. Les seuls témoignages conservés de l'emploi du portugais dans son œuvre restent fragmentaires, c'est à dire, qu'ils correspondent à des passages de courte extension, à l'intérieur d'œuvres plus longues écrites en castillan. Ainsi, parmi les poèmes du *Segundo cancionero* figure une chanson (« Pues mi vida se pasa poco a poco ») [19] qui contient quelques phrases et quelques vers en portugais que prononce une bergère du nom de Duarda, native de la région du Mondego. Le charme de la composition est fondé précisément sur le jeu comique qui s'établit entre l'insouciante bergère et le berger d'origine castillane, Silvano, amoureux de Duarda. Silvano, par exemple, fait l'éloge de la langue de son aimée (« Qué portugués hablaba tan gracioso ! ») tandis que celle-ci raille les Castillans : (« O meu Silvano, quem diria / que un coraçam leal como hé o vosso / em terra onde os nam hà guardado estava ? » ; ou, s'adressant ensuite à une autre bergère : « Tudo é engano, / Armia, nam os fieis de castelhano »).

Toujours dans le *Segundo cancionero*, on trouve un autre poème digne d'être mentionné, bien que pour des raisons différentes. Il s'agit de la composition qui commence par « Amor con desamor está pagando », qui, dans le volume, porte le titre assez explicite de *Soneto portugués y castellano* [20]. Le modèle d'un jeu comme celui-ci – qui compte assurément d'autres exemples – est constitué par les compositions hispano-latines ou luso-latines de l'époque, par lesquelles on s'employait à exalter la langue nationale en montrant sa similitude avec la langue latine, mère de toutes les autres [21]. Dans le cas de Montemayor, on a pensé que le sonnet en question était l'expression d'une conscience de voisinage ou d'unité idiomatique entre le portugais et le castillan, voisinage qui existait indubitablement et qui, à l'époque, était

---

18. Parmi les opuscules en prose, il faut mentionner particulièrement la lettre éditée par Francisco SÁNCHEZ CANTÓN, « *Los trabajos de los Reyes* por Jorge de Montemayor », *Revista de Filología Española*, XII (1925), pp. 43-55 ; comme l'a montré Eugenio Asensio (« Lourenço de Cáceres y su tratado *Dos trabalhos do Rei* (Con una nota sobre Jorge de Montemayor plagiario) », dans *Estudios portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1974, pp. 177-187) cette lettre « ... debe ser considerada como mera traducción, abreviación o refundición, según los casos, del opúsculo portugués. » (p. 185).

19. *Poesía Completa*, pp. 547-552.

20. *Ibid.*, pp. 572-573.

21. Pour un état de la question du côté castillan, et pour d'autres références bibliographiques, v. Pedro RUIZ PÉREZ, « Composiciones hispano-latinas del siglo XVI : los textos de Fernán Pérez de Oliva y Ambrosio de Morales », *Criticón*, 52 (1991), pp. 111-139.

beaucoup plus évident qu'aujourd'hui [22]. L'interprétation est assurément vérifiable, mais il convient de ne pas perdre de vue le modèle évoqué et le fait qu'il implique la supériorité du latin sur les langues vernaculaires. Existerait-il – peut-on se demander – une implication du même ordre, en faveur du castillan dans le jeu ingénieux de Montemayor ?

Peut-être trouvera-t-on la réponse à cette question dans le livre VII, le dernier, de la *Diana*, qui a comme cadre les rives mêmes du Mondego, localisation offrant à l'auteur l'occasion de faire l'éloge de Coimbra et de Montemor-o-Velho. Les personnages du chapitre sont trois bergers portugais : aux deux que nous avons déjà cités, Duarda et Armia, s'ajoute à présent Danteo, qui connaît avec la première des déceptions sentimentales ; dans ces parages vit aussi Felismena l'Andalouse, qui ne semble pas éprouver de difficultés à communiquer avec les bergers. Ces derniers dialoguent entre eux ou se lamentent en langue portugaise, comme le narrateur se charge de nous le rappeler en maintes occasions. Cependant, la plus grande partie du texte est écrite en castillan, à l'exception de deux brefs poèmes et deux paragraphes en prose qui sont rédigés en portugais. L'effet produit sur le lecteur par le bilinguisme de la partie finale de la *Diana* est ambigu. D'un côté, on perçoit la volonté de l'auteur de rendre hommage à la langue portugaise (qui était sa langue maternelle), hommage qui, en réalité, couronne le lusisme imprégnant l'atmosphère d'une bonne partie de la *Diana*. Mais, en même temps, dans la mesure où cet hommage constitue une touche de couleur locale, le chapitre ne fait pas autre chose que de mettre en évidence la position secondaire du portugais par rapport au castillan.

Il faut tenir compte du fait que l'introduction de personnages aux parlers particuliers était un trait qui se répandait, surtout dans le théâtre, et répondait le plus souvent à la recherche d'un effet comique. Montemayor ne pouvait l'ignorer, d'autant plus qu'au moment où il terminait la *Diana* il résidait à Valence, ville qui offrait dans son ambiance littéraire et courtisane un certain degré de bilinguisme, mais avec une supériorité du castillan sur la variante locale ou régionale. C'est ce qui se produit, semble-t-il, dans le chapitre final de la *Diana*, qui, en nous offrant ces quelques échantillons de portugais ne fait que confirmer la considération qu'avait Montemayor du castillan comme la première des langues péninsulaires.

Nous signalions au début la singularité de l'attitude de Montemayor parmi les grands écrivains de son temps. En effet, ce que l'on trouve chez les contemporains c'est, ou bien une certaine dose de bilinguisme qui ne met pas en doute l'autonomie du portugais comme langue littéraire (c'est le cas de Sá de Miranda, Andrade de Caminha, D. Manuel de Portugal, Falcão de Resende ou Camoëns lui-même) ; ou bien une décantation évidente, parfois même militante, en faveur du portugais exclusivement, comme dans le cas de

22. Fernando LÁZARO CARRETER, « Los orígenes de las lenguas gallega y portuguesa, según Feijoo y sus polemistas », *RFE*, XXXI (1947), pp. 141-142.

Bernardim Ribeiro, Ferreira de Vasconcelos, António Ferreira, etc. Cette seconde position était théoriquement avalisée par les traités en faveur de la défense et de la promotion du portugais rédigés par des auteurs tels que João de Barros ou Fernão de Oliveira (1536)[23]. De semblables œuvres répondaient, en dernière instance, à l'engouement pour la langue nationale tel que l'avait promu l'humanisme vernaculaire de la Renaissance, aisément transposé au plan politico-culturel. Montemayor entra dans la carrière littéraire à un moment crucial pour les lettres portugaises, celui où la pénétration sociale et culturelle du castillan se faisait toujours plus forte, mais où dans le même temps s'élaboraient de nouveaux arguments en faveur de la langue nationale. Nous connaissons le résultat de son choix. Tout au long de ces pages nous avons mis l'accent sur les raisons qui sous-tendent cette position : le prestige des modèles littéraires castillans, la conscience de la similitude idiomatique entre les deux langues, le lien de service avec les centres courtisans, en particulier avec les infantes de Castille, la recherche de la promotion personnelle à travers la littérature et sa diffusion imprimée, la pleine perception enfin du potentiel de projection péninsulaire et européen que représentait le castillan[24].

*

Avant de conclure, il convient d'accorder une attention, même minime, à la réception de l'œuvre de Montemayor au Portugal ainsi qu'à la place qui lui est reconnue dans l'histoire littéraire. Nous avons souligné que Montemayor connut en son temps un énorme succès. Les éditions de ses œuvres – à l'exception de sa poésie religieuse bannie par l'index inquisitorial – furent nombreuses en Castille et hors de la péninsule. Il n'en fut pas de même au Portugal où l'on ne compte qu'une édition de la *Diana* (Lisbonne, 1565) et une de son *Cancionero* (Coimbra, 1579). Un aussi mince volume de publications fut certainement compensé par la circulation en terre portugaise d'ouvrages édités en Castille et ailleurs. Mais jusqu'à un certain point seulement, car la *Diana* fut interdite par l'Inquisition portugaise en 1581 et ne fut pas réimprimée jusqu'à l'édition de Pedro Craesbeeck (Lisbonne, 1624)[25]. Que cela soit dû aux difficultés de diffusion ou à

---

23. En plus de l'œuvre citée (n. 1) de Luciana Stegagno Picchio, v. sur le sujet : João de BARROS, *Gramática da língua portuguesa. Cartinha, Gramática, Diálogo em louvor da nossa linguagem e diálogo La viçiosa vergonha*, éd. Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisbonne, Universidade, 1971.

24. Les arguments avancés s'appuient sur les travaux, bien connus, de Dámaso Alonso, Eugenio Asensio, Edward Glaser, Pilar Vázquez Cuesta ou José Ares Montes. Parmi la bibliographie récente, il convient de mentionner : *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*, éd. María Rosa Álvarez Sellers, Valence, Universitat de València, 1999.

25. À cet égard, il est intéressant de rappeler que Pedro Craesbeeck commença la dédicace à don João d'Almeyda par ces mots : « Prohibirãose em Portugal as obras de Iorge de

tout autre raison, il est remarquable que la critique n'ait pas jusqu'ici signalé, à notre connaissance, d'influences significatives de Montemayor chez les auteurs portugais des XVIe et XVIIe siècles [26]. Après l'édition citée de 1624, il n'y a pas d'autre édition de la *Diana* (ni d'aucune autre œuvre de Montemayor) jusqu'en 1924, année où fut publiée une traduction du roman pastoral, amputée de quelques parties. Le traducteur, Afonso Lopes Vieira, exalta dans la préface le lusisme profond de l'œuvre et de son auteur, comme témoignages de la lyrique nationale, bien que transposée en castillan [27]. La question de fond, à savoir si Montemayor devait ou non être reconnu comme un classique portugais, avait été posée quelque temps auparavant par Fidelino Figueiredo dans un article intitulé « Do critério de nacionalidade das litteraturas. [28] » La réflexion de ce critique éminent peut se résumer à ces propos : « Ora, sujeitando Montemór e a sua Diana a este severo e exigente questionario – qual a sua formação espiritual ? quaes os vestigos de lusismo ? que destino deu o tempo à obra e seu auctor ?

Monte Mayor, parece que em castigo de dar a Reynos estranhos o que deuía a este onde nascera... » (*La Diana*, éd. cit., ¶ 3). Après 1624, les éditions portugaises de Montemayor se limitent à deux traductions de *La Diana* : celle d'A. Lopes Vieira (Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1924 ; 2e éd. corr., Lisbonne, Parceria A. M. Pereira, 1941 ; reimp. *ibid.*, 1966), et celle, récente, de Nuno Júdice (Lisbonne, Teorema, 2001).

26. Mais de telles influences ont certainement existé, à en juger au moins par les relations de Montemayor avec d'autres auteurs portugais contemporains. Outre les rapports entretenus avec Sá de Miranda, on sait que Montemayor adressa une épître en vers (aujourd'hui perdue) à Andrade Caminha (dont la réponse, en portugais, est publiée dans ses *Poesías*, Lisbonne, 1791, pp. 40-42 ; ainsi que dans ses *Poesias inéditas*, éd. J. Priebsch, Lisbonne, Impresa Nacional-Casa da Moeda, 1998 [reproduction en fac-similé de l'éd. de Halle, 1898], pp. 391-392, figure un échange de brefs poèmes en castillan entre les deux poètes). André de Resende, pour sa part, traduisit en latin la *canción* « Ojos que ya no veis quien os miraba » (*La Diana*, lib. I) ; v. John R. C. MARTYN et Ron KEIGHTLEY, « An Unknown Latin Version and Spanish Translation of Diana's First Soliloquy in Montemayor's *Diana* », *Evphrosyne*, XVI (1988), pp. 225-244.

27. Montemayor, « ... um dos maiores poetas portugueses, a quem os nossos compêndios de literatura dedicam escassas linhas, e a quem havemos mantido estrangeiro ao nosso sentimento, alheio à nossa admiração, desanexado das nossas Letras, abandonando-o às espanholas ; o poeta que, entre todos, fez soar dentro da alma de Castela, hirta e pomposa, severa e genial narradora de gestas, a música diversa de um lirismo que vibrou no mundo todo » (cité dans Jorge de MONTEMOR, *A Diana*, trad. Afonso Lopes Vieira, Lisbonne, Parceria A. M. Pereira, 1966, pp. XXIX-XXX). L'argument avait été avancé par António C. de Sousa VITERBO, « Jorge de Montemór », *Archivo Histórico Portuguez*, IV, 1903, pp. 249-259 : « A sua qualidade de lusitano, ainda que a tivesse perdido por este motivo [l'abandon de la langue maternelle], tel-a-hía affirmado por outras condições éthnicas, sobretudo pela sua imaginação sensível e pelo seu temperamento amoroso, finamente portuguez. » (p. 259).

28. *Estudos de Litteratura. Artigos varios. Segunda serie (1917)*, Lisbonne, A. M. Teixeira, 1918, pp. 71-82. Postérieurement, dans le programme de travail des études comparatistes luso-espagnoles qui figure en appendice dans *Pyrene* (Lisbonne, Emprêsa Nacional de Publicidade, 1935), le même critique fait valoir le titre suivant : « Jorge de Montemór em Espanha. Portuguesismos de forma e de espírito na *Diana* » (p. 140).

– apuraremos resultados que só véem confirmar a conclusão da exposicão anterior (...) : a *Diana*, posto que escrita por um português, é uma obra castelhana, que á litteratura castelhana pertence. [29] » Pour Figueiredo, Montemayor est un imitateur des Italiens et des Espagnols, que le parcours de la vie personnelle a amené à se lier à la Castille, mais qui ne manifeste guère de traits saillants de lusisme linguistique dans ses œuvres et dont l'influence est perceptible dans les lettres espagnoles mais pas dans les lettres portugaises. Certaines de ces affirmations peuvent aujourd'hui être nuancées, sinon corrigées du tout au tout. Par exemple, la dette de Montemayor envers la tradition littéraire portugaise est plus importante qu'on ne l'a pensé jusqu'ici. Il est vrai que la présence de Sannazaro et de Garcilaso est de tout premier ordre dans la *Diana*, mais on relève aussi des échos directs de Gil Vicente (plus précisément de l'*Auto em pastoril português*) et, de façon plus diffuse, de Sá de Miranda ou de Bernardim Ribeiro. Dans l'œuvre, ne manquent pas non plus certains éléments de lusisme linguistique propres au castillan de Montemayor, ni bien entendu (ce que l'on pourrait appeler) un lusisme d'atmosphère.

Reconnaissons cependant, en faveur de Figueiredo, que le simple fait de s'interroger sur la possibilité de considérer Montemayor comme un classique portugais supposait déjà le souci de s'émanciper du cadre étroit de l'histoire littéraire nationale, entendue, selon l'usage du XIXe siècle, comme la cristallisation historique de l'esprit ou du génie de la nation à travers les créations artistiques de la langue. Notre concept actuel d'histoire culturelle souligne plutôt les critères d'échange et de communication, en même temps qu'il vise à rendre plus intelligibles les relations entre la littérature et la société qui la produit.

Nous espérons être parvenu, au cours de cet exposé, à étayer l'idée que, bien que Montemayor constitue un cas particulier, il n'est en aucune façon une anomalie de l'histoire littéraire. En explorant plus avant la culture portugaise et castillane de la première moitié du XVIe siècle, on trouvera des raisons plus que suffisantes pour expliquer cette trajectoire. Peut-être est-ce aujourd'hui le moment opportun de mettre en avant ce que l'on pourrait appeler, en reprenant une expression de Marcel Bataillon, la « réannexion pacifique » de Montemayor à la littérature portugaise (sans que celui-ci n'en perde pour autant sa condition de classique espagnol) [30].

---

29. *Op. cit.*, p. 81.

30. L'illustre critique employa l'expression dans sa recension de la traduction portugaise de la *Diana* par Lopes Vieira (*Bulletin Hispanique*, 27 (1925), pp. 357-358).

Le merveilleux dans *La conquête [...] du Royaume de Grenade* de Duarte Dias

ANTÓNIO CIRURGIÃO

Il s'appelle Duarte Dias ; il est de Porto ; il est né et a vécu au XVIe siècle. Il était poète, soldat et père de famille ; il était l'ami et le protégé d'Alonso de Ercilla, aventurier, soldat, auteur du poème épique *La Araucana* et censeur royal. Ce dernier a approuvé, dans cette capacité, la publication des deux œuvres de notre auteur. Duarte Dias a été protégé et patronné par Dom Cristóvão de Moura, le tout-puissant favori et ministre de Philippe II d'Espagne (Philippe Ier du Portugal). Il a publié, pendant sa vie, deux livres, l'un de poésies lyriques et l'autre de poésies héroïques. Le premier – *Várias Obras em Língua Portuguesa e Castelhana* – est dédié à Dona Margarida Corte Real, épouse de Dom Cristóvão de Moura. La première édition de cette œuvre date de 1592, à Madrid, et la deuxième de 1991, avec Introduction et Notes d'António Cirurgião, publiée à Paris, grâce à la Fondation Calouste Gulbenkian. Le second livre est intitulé *La Conquista que hizieron los poderosos y Catholicos Reyes Don Fernando, y Doña Ysabel, en el Reyno de Granada*. La première édition date de 1590, à Madrid [1].

La conquête [...] du Royaume de Grenade est composée de 21 chants, avec un total de 1 644 huitains et de 13 152 vers. Elle est considérablement plus longue que *Les Lusiades* de Camoëns, qui se compose de 1 102 huitains et 8 816 vers [2].

La conquête [...] du Royaume de Grenade n'a guère fait l'objet d'études critiques, comme la plupart des œuvres des autres écrivains portugais qui ont vécu sous la monarchie duelle ou la dynastie philippine et ont écrit en castillan. D'importantes autorités en la matière l'ont justement souligné, parmi lesquelles Eugenio Asensio et José Ares Montes occupent une place spéciale, nous l'avons fait remarquer dans l'introduction à la deuxième édition de *Várias Obras em Língua Portuguesa e Castelhana*. Nous croyons

---

1. Compuesta en Octava Rima, por Duarte Dias, Lusitano. Dirigida a Don Christoual de Moura, Comendador mayor de Alcantara, y de la Camara de su Magestad, y de su Consejo de estado, y semiller de Cors del Principe Don Felipe, nuestro Señor. Con Licencia y priuilegio. En Madrid. Por la viuda de Alonso Gomez, Impressor del Rey nuestro Señor. Año de 1590.

2. *O Primeiro Cerco de Diu*, de Francisco de ANDRADE, publié en 1589, contient 20 chants.

donc qu'il est judicieux de prêter un peu d'attention à l'un des aspects de ce poème épique : le merveilleux ; surtout pour des raisons que nous nous proposons de développer ultérieurement.

Comme chacun sait, l'un des éléments constitutifs du poème épique est le merveilleux, qui consiste essentiellement dans l'intervention du surnaturel dans l'action des hommes. Jusqu'à l'époque de la publication du poème de Duarte Dias, dans l'épopée de tradition classique, héritière des poèmes homériques et virgiliens, ainsi que dans ceux de la Renaissance, prédominaient quatre types de merveilleux : le païen, le chrétien, l'allégorique et le magique ou fantastique.

Dans *La conquête [...] du Royaume de Grenade* se trouvent les trois premiers types de merveilleux, avec une prédominance visible du païen.

Avant de traiter du merveilleux privilégié par l'auteur – le païen –, nous allons présenter quelques exemples des deux autres (allégorique et chrétien).

Le premier exemple de merveilleux allégorique, que le poète désigne du nom de « fición », se trouve dans le Chant VI, qui est celui de la narration de la conquête par l'armée chrétienne de Benemaquex, Cohin et Cartama. L'argument du chant, résumé en prose, comme, du reste, celui des vingt autres chants, se termine sur ces mots : « El-Rey manda derribar Benemaquex [...] y el suceso y tomada destas tres villas va debaxo de fición » (fl. 59r) [3]. Le fait est que ces trois villes sont symbolisées par « *tres mujeres agenas de esperança, / que mortales querellas esparziendo / por un escuro valle iban corriendo* » (VI, 11). Le deuxième exemple de ce même type de merveilleux allégorique se trouve dans le Chant XV, dont voici l'énoncé en prose : « En este canto se trata una fición en que El-Rey combate con tres gigantes, y al cabo se le muestran en la sala de España diversas y agradables historias » (fl. 186v). Ces « diversas y agradables historias » sont constituées par les principaux épisodes guerriers d'Espagne, depuis la conquête définitive de Grenade, en 1492, jusqu'au moment de l'élaboration du poème, presque un siècle plus tard, épisodes narrés sous forme de prophétie épique par la nymphe, la « sabia » Duricina, en accord avec la convention littéraire.

Parmi les exemples de merveilleux chrétien, on peut inclure l'intervention directe, dans le sort de l'une des batailles de la guerre de Grenade, de l'apôtre Saint Jacques, patron des chrétiens, en réponse à une prière fervente du roi Ferdinand : « *O patrón de la España que en la guerra / tu fuerça y tu poder es conoscido, / y la más fiera y apartada tierra / reconosce tu braço engrandecido, / favoresce este Rey que se destierra / y dexa los regalos*

3. Nous citons à partir de l'édition de 1590, la première et unique. Pour mieux comprendre le texte, nous modernisons l'orthographe et la ponctuation, en respectant toujours la prosodie, la rime et le rythme. Le chant et le huitain sont indiqués entre parenthèses dans le texte lui-même.

de su nido, / por señalar de Cristo los pendones / entre los enemigos coraçones » (I, 45). Bien entendu, Saint Jacques ne fait pas la sourde oreille à cette prière, et le Roi ne manque pas de le remercier de cette grâce toute spéciale (I, 62).

Au cours de ce siège également, le Maître de Santiago se voit dans l'impossibilité de résister à l'attaque des Maures. Que faire alors ? Implorer l'aide de Dieu : « *firme coluna / y socorro del paso más estrecho, / no huyo de los Moros ni me tira / de aquí, sino el miedo de tu ira* » (II, 61), ce qui veut dire que, malgré son ardent désir de résister jusqu'au bout, le Maître a conscience qu'en tant que chrétien sa vie appartient à Dieu.

Après la conquête de la ville de Ronda, le roi Catholique (« *que a lo devino / justo parece siempre que corresponda* » (V, 24), est certain que tout ce qui lui arrive de bon dans la guerre il le doit à Dieu et à la Sainte Vierge, et pour cela il « *determina, dispone, ordena y traça / un rico templo de subida traça* » (V, 24). Le temple en honneur de la Sainte Vierge sera bâti, sous la dénomination de Templo de Santa María de la Encarnación : « *Abrasa tú, Señora, el alma mía / en amoroso fuego de afición / de tu sagrado Hijo, y aquesta planta / del miserable suelo la levanta* » (V, 25). Et dans le huitain suivant, le roi poursuit sa prière. Après nous avoir présenté la Sainte Vierge douée de tous les attributs de la Reine glorieuse et triomphante de l'Apocalypse, de la litanie, du célèbre hymne marial de Saint Bernard, de la poésie lyrique de Pétrarque et de ses disciples, le roi Ferdinand termine sur ces mots de louange : « *Virgen pura, madre que, parida, / virgen y pura y madre te quedaste, / a los Reyes ayuda en esta guerra, / pues ganan para Dios aquesta tierra* » (V, 26).

Si nous comparons ce poème héroïque à d'autres poèmes identiques du XVIe siècle, nous pouvons conclure qu'il occupe une place intermédiaire parmi ceux qui utilisent au maximum le merveilleux païen, dont le paradigme serait constitué par *Les Lusiades* de Camoëns, publiées en 1572, et parmi ceux qui ignorent presque complètement ce type de merveilleux, dont le paradigme serait constitué par *La Jérusalem délivrée*, du Tasse, publiée en 1581.

À ce sujet, José Ares Montes écrit : « [Duarte Dias] echa mano de la máquina mitológica, sin alcanzar nunca la brillantez y la abundancia de Camões o Corte Real. Sin embargo, aunque las fábulas ocupan un lugar muy secundario en *La Conquista de Granada*, lo maravilloso pagano tiene una influencia más decisiva que lo maravilloso cristiano, talvez por influencia camoniana. [4] »

Cela dit, il importe de faire attention à la divergence, ou, mieux, à la contradiction entre la théorie et la pratique dans l'utilisation que fait

4. « Duarte Dias, autor de la conquista de Granada », *Revista de Filología Románica*, v. II, 1984, Editorial Universidad Complutense de Madrid, p. 31.

l'auteur de la mythologie en tant que décoration stylistique. En fait, dans une épître où, sans doute, il fait référence à son poème héroïque, Duarte Dias s'exprime de cette façon : « *Ali todo me apuro em não segui-lo / Na sua escuridade, mais secreta / Que a rica fonte onde nasce o Nilo. / Ali pretendo ser fácil poeta, / Amostrando, senhora, vivamente / O que no meu conceito se decreta. / Ao fermoso Sol chamo luzente, / e não excelso e rutilante Apolo, / Termo que maravilha a nécia gente.* [5] »

Une fois ces considérations préliminaires formulées, nous allons évoquer le rôle de la mythologie et du merveilleux païen, à proprement parler, dans *La conquête [...] du Royaume de Grenade*. Dans ce poème, comme dans d'autres de la même époque, l'une des fonctions de la mythologie est de servir de décoration stylistique, surtout si elle est utilisée comme périphrase ou euphémisme. Et, pour illustrer cet usage, nous allons commencer par mentionner, à titre d'exemple, quelques-uns des cas les plus communs du poème.

À ce propos, les deux entités païennes les plus fréquentes sont le dieu Soleil, sous la désignation d'Apollon et de Phébus ou d'une périphrase (telle que le « luzcido planeta » du huitain 42 du Chant II), et la déesse Aurore, normalement embellie d'épithètes, mais jamais présentée sous forme de périphrases (sur huit évocations).

La présence dominante de ces deux divinités a sa raison d'être dans la référence obligatoire à l'enchaînement du temps, à la succession des jours et des nuits dans le cours d'une action qui s'étend sur quatre longues années, comme on peut clairement le déduire de la chronique historique de Fernando del Pulgar, à partir de laquelle s'organise le poème de Duarte Dias [6].

Ainsi, ce huitain du Chant IV :

> Y luego que el Aurora desataba
> los cabellos, que tanto le enriquescen,
> y las altas estrellas avisaba
> que del lucido Phebo se escondiessen,
> el Marqués de la parte donde estaba
> despide diez peones que corriesen
> el enemigo campo, ya corriendo
> en espantosa furia todo ardiendo (IV, 32).

---

5. « A ũa dama, mandando-me preguntar em que passava todo o dia », *apud* Duarte Dias, *Várias obras em língua portuguesa e castelhana*, introdução e notas por António Cirurgião, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 147.

6. *Crónica de los Reyes Católicos por su Secretario Fernando del Pulgar*, Volumen Segundo, Guerra de Granada, Edición y Estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1943.

Pour indiquer que le jour commençait, l'auteur parle du comportement traditionnel de deux divinités païennes, la déesse de l'aube et le dieu du jour : Aurore et Phébus, respectivement.

Et ce que nous disons d'Aurore et de Phébus ou Apollon, nous pourrions le dire d'autres entités païennes ou mythologiques quand elles sont présentes dans le poème comme figures de rhétorique mais n'impliquant pas de recours au merveilleux. À preuve, les fréquents passages où le narrateur applique le principe de la justice poétique dans sa lettre et dans son esprit, principe omniprésent à travers les vingt et un chants du poème, étant donné que dans cette narration prédominent le combat et la mort. Tandis que les chrétiens sont envoyés au paradis ou à « la suprema altura » (II, 58) ou à la « región serena » (V, 31), pour jouir de la gloire éternelle, puisqu'ils ont versé leur sang pour la gloire de Dieu (I, 18), les Sarrasins sont jetés en enfer ou à « la casa de la muerte bruta » (II, 75), ou bien au « reino del eterno fuego » (XV, 31), ou encore aux « escuros reinos de Megera » XV, 106), ou enfin à « la playa de Cosito » (I, 30).

Ainsi que d'autres dignités païennes, la Parque apparaît aussi quelques fois comme simple synonyme de la mort, par euphémisme ou périphrase, comme on peut le déduire du passage suivant : « *Prometistes al Rey que defendidos / serían estos muros, y guardados / en tanto que la Parcha endurecida / no tornase el estambre de la vida* » (II, 9). Celui qui s'exprime ainsi est le commandant Luis Hernández, dans une exhortation véhémente à ses soldats frappés de pusillanimité parce qu'encerclés par l'ennemi à Alhama.

Pour citer un autre cas d'utilisation de la mythologie comme pure décoration rhétorique, voyons ce passage où le soldat chrétien, Paulo Urfino, combat avec un tel courage qu'il « *iguala al valeroso Alcide* » (XV, 106) ; ou bien ces autres passages où les deux héros de la bataille de Lépante, Don Juan d'Autriche et le Marquis de Santacruz, reçoivent respectivement l'épithète de Mars : « *Austrio Marte* » (XV, 66) et « *subido Marte* » (I, 21).

Pour ce qui concerne le merveilleux païen proprement dit, la première entité mythologique qui apparaît dans le poème héroïque de Duarte Dias est la Renommée [7]. Cela se passe au cinquième huitain du Chant I. Le roi de Grenade ayant violé la paix qu'il avait célébrée avec les Rois Catholiques, la Renommée, « *batiendo las alas presurosas / manifiesta la nueva lastimera / a las almas de honor tanto zelosas.* [8] »

---

7. Il va sans dire que la muse qui surgit au dernier vers du premier huitain du Chant I du poème est une référence à la poésie et non à la fille du dieu Apollon : « Los Catholicos hechos, las hazañas, / el esfuerço inmortal, lleno de gloria : / las obras de virtud, al mundo estrañas, / dignas de celebrar en alta historia, / La fuerça que expelio de las Españas / el nombre de Mahoma, y la victoria / havida de la fiera paganía, / aquesto ha de cantar la musa mía. »

8. À la réflexion, nous tenons à convenir du fait que, d'une certaine façon, le poète, préoccupé de la fidélité au principe de clarté qu'il se dit professer en tant que poète, prend

Face à un comportement aussi insolite et inespéré de la part du roi de Grenade, le roi Ferdinand d'Aragon et de Castille ouvre totalement « *la puerta de Jano* » (I, 6), le dieu bifrons gardien des portes du temple, et se prépare pour la guerre [9].

Et c'est alors que fait son apparition dans le poème une autre figure mythologique : Vulcain, qui « *en la morada concava se encierra, / a servir el exercito Christiano* » (I, 7).

Le Roi Catholique ayant décidé d'une vengeance exemplaire à la suite de l'insulte que le roi de Grenade lui avait faite, en violant le pacte qu'ils avaient solennellement célébré, la Renommée intervient encore une fois pour donner connaissance de cette vengeance au roi maure : « *En esto rodeada de lamentos, / a desatado vuelo iba buscando / la fama los reales aposentos, / la dolorosa nueva publicando* » (I, 37).

Dans le huitain 53 du Chant I, on trouve la Renommée, qui fait à nouveau son apparition pour avertir le roi de Grenade de l'approche de l'armée chrétienne (I, 53).

Naturellement, après la Renommée, Janus et Vulcain, vient le dieu de la guerre, Mars : « *No se verá jamás que el mundo diga / que la famosa gente donde sella, / el soberano Marte, su grandeza / recibe sólo un punto de flaqueza* » (I, 21).

D'ailleurs, et pour une raison évidente, Mars est la divinité païenne la plus souvent mentionnée dans le poème. Il apparaît sous le nom de Marte plus de cinquante fois, et sous le nom de Mavorte, au moins six fois.

Dans un poème qui a la guerre pour thème, sous-thème et motif, nous ne nous étonnons pas que les entités mythologiques les plus visibles soient celles qui sont le plus directement en relation avec le « *marcio juego* » (XIV, 64) ou le « *mavorcio juego* », c'est-à-dire, avec la guerre, avec la violence et avec la mort. Et c'est ce qui explique qu'après Vulcain et Mars apparaîsse, dans toute sa majesté, la déesse Pallas.

Afin que Don Rodrigo puisse se défendre de l'armée sarrasine, la « *gallarda Palas* », pleine de compassion, lui envoie des « *cavalleros esforçados* » (I, 43).

Et pour que la liste des dieux en rapport avec la guerre, la violence et la mort soit complète, il est nécessaire qu'elle contienne, comme partie intégrante du merveilleux païen, les Parques, étant donné leur association avec la mort. Et c'est ce qui se passe aussi dans le Chant I : « *Y ansi lasti-*

---

soin de faire une descritpion plastique des entités mythologiques comme s'il craignait d'être mal compris de certains lecteurs, faute dont il accusait les Gongorisants et les Conceptistes représentés par Tirsi, auquel il fait allusion dans l'épître « *A ũa dama* [...] », citée à la note 5.

9. On sait que, chez les Romains, les portes du temple du dieu Janus demeuraient fermées en temps de paix et ouvertes en temps de guerre.

mando el tierno pecho / del Catholico Rey, alça llorando / el infelice campo, el duro hecho / de la enemiga Parcha lamentando » (I, 71).

Associées aux divinités mythologiques, nous voyons aussi la Fortune, la Chance et les étoiles ou les planètes (II, 59), dans une connotation très commune à l'époque : celle d'identités mythologiques responsables d'événements en général néfastes, comme il ressort des trois passages mentionnant respectivement les unes et les autres :

Y pues que las estrellas te desvían
el remedio que pide mal tamaño,
llora, triste Granada, llora triste
aquella libertad en que te viste. (I, 35)

Ya la quiere cercar, pero los hados
que disponen las cosas sin respecto,
cegaron los juicios delicados,
o por libralla del estraño aprieto,
o para que los pechos señalados
mostrasen de valor un alto efecto,
o para algunas almas de aquel suelo
ir a gozar el soberano cielo. (I, 68)

Mas como en fin no quiere la fortuna
que la buena ventura permanezca,
ni permite jamás que cosa alguna
de su felicidad no desfallezca ;
antes a modo y uso de la luna
se muestre, esconda, diminuya y crezca,
al felice español un caso ordena
que a eterno sentimiento le condena. (II, 38)

Tandis que, dans le premier cas, le narrateur fait référence au destin tragique qui attend Grenade, sa conquête future par les forces chrétiennes au moyen de l'intervention des étoiles, dans le deuxième il fait allusion au temps que va prendre le siège de la ville de Loxa par l'armée chrétienne, grâce à l'intervention de la chance. Dans le troisième cas, il fait référence à la mort qui attend un groupe de guerriers chrétiens, sous le commandement de Don Juan, Adelantado de Murcia, dans une lutte inégale avec des guerriers maures. Ce qui montre clairement que toutes trois – les étoiles, la chance et la fortune – sont évoquées dans ces passages pour signifier que, dans le faire et le défaire des choses de ce monde, quelquefois les forces surnaturelles et imprévisibles sont plus puissantes que la volonté des hommes.

Quoiqu'il soit un peu téméraire de parler de synonymie parfaite dans tout le poème entre la chance, la fortune et les étoiles, on trouve des cas où cette synonymie est transparente. Ainsi dans les huitains suivants,

décrivant la destruction impitoyable de la vallée de Grenade, par l'armée chrétienne :

Atajara camina, cuya estrella
parece que la tiene condenada,
estragando la tierra dulce y bella
de la gente del cielo despreciada.
¡ Oh cómo se lastima y se querella
la blanda Filomena, que la amada
rama, ya derribada por el suelo,
no puede en ella respirar su duelo !

¡ Oh cómo Telus se lamenta y quexa,
arrancando los míseros cabellos
del importuno Hernando, que la dexa
sin la riqueza de los campos bellos !
El alma triste de dolor se alexa
a la infelice Flora, que ya dellos
no puede recoger cosa ninguna,
porque todo lo lleva su fortuna. (III, 27-28)

Le premier huitain ouvre avec l'étoile et le deuxième se termine avec la Fortune ; dans chacun d'eux on perçoit la connotation de forces aveugles et inexorables du destin.

Il y a, dans le Chant II, un épisode qui rappelle la bataille de Aljubarrota des *Lusiades*, principalement lorsque Nun'Álvares Pereira encourage ses soldats au combat. Le Comte de Cifuentes, voyant la peur qui s'est emparée de beaucoup de ses soldats, leur parle de cette façon :

Mas, si alguno de vos tan desdichado
pierde tan estimada coyuntura,
vaya para sus tierras afrentado,
y métase en perpetua sepultura.
¿ Mas qué valor, o pecho señalado
permitirá tamaña desventura ?
¿ quál no querrá morir antes que vea
una deshonra estraña y fea ? (II, 71)

Ces mots ayant été prononcés, survient l'intervention du dieu Mars, dans une évidente expression du merveilleux païen :

En esto el alto Marte le aparece,
y arrojando una lança aquella parte
del enemigo chico, le estremece
y derriba en el suelo el estandarte.
Y luego en el momento desaparece
y como rayo lucido se parte.
El Conde que muy bien le conocía
las rodillas en tierra así dezía :

Sígote, bravo Marte, y por do quiera
que tu furor nos lleve y acorremos,
y por tan buena seña la bandera
del Sarracino Rey te prometemos :
y los caballos de la turba fiera
de agora para siempre te ofrecemos,
y de las ricas sedas de Granada
siempre será de nos tu casa ornada. (II, 74)

La bataille s'engagera et la victoire appartiendra à l'armée chrétienne sous le commandement du Comte de Cifuentes. Mais comme cette victoire n'a été possible que grâce à l'aide de Mars, à la fin de la bataille le Comte se met immédiatement à genoux devant lui en lui rendant grâces :

Ya se va a Lucena con las nueve
banderas de los Moros ; ya le veo
escoger una blanca más que nieve
en señal de purísimo tropheo.
Y caballos y gente y una breve
oración dedicar a Marte creo
que va corriendo ya, y de su ara
asido, así despide la voz clara :

Ves aquí la bandera que te ofrezco
del enemigo Rey, y los caballos
tomados en la guerra, y con el fresco
polvo, aquí te traigo sus vasallos.
Si por la voluntad algo merezco
con que vengo, señor, a dedicallos
a tu sagrado templo, en este pecho
alimenta un valor de immortal hecho. (II, 81-82)

Il s'agit là visiblement d'une prière d'action de grâces, d'une prière imprécatoire et d'une prière propitiatoire.

Ces passages montrent que Duarte Dias va encore plus loin que Camoëns lui-même, dans l'utilisation du merveilleux païen. En fait, tandis que celui-ci n'a jamais fait plier le genou à aucun de ses héros devant une divinité païenne, Duarte Dias n'hésite pas à les présenter dans cette posture, bien que ce soit lors d'une prière imprécatoire ou propitiatoire.

Dans le Chant VIII, le roi Ferdinand, comme pour compenser la défaite où ont perdu la vie quelques-uns de ses meilleurs guerriers chrétiens, se lance intrépidement à la conquête de diverses villes maures. Mais, comme il s'agit d'une aventure extrêmement difficile et dangereuse, le roi implore l'aide de la déesse païenne, Pallas :

Mas porque de la empresa no se quede
el tiempo y la fatiga despendida,

los ojos para el cielo levantando
así ora el Catholico Fernando :

O intrépida Palas, que compuesta
de puro hierro y afinado azero,
me pareces mejor que en blanda siesta
la madre de Cupido a Marte fiero ;
o diosa, cuya lança firme y presta
abate el más sublime caballero,
haga tu braço, en todo soberano,
esta sierra difícil largo llano ;

Ordene tu grandeza que mis tiros
pasen ligeramente aquel camino,
y arranquen los últimos sospiros
a aquel ayuntamiento Sarracino.
Yo prometo, Señora, en cien mil giros
del luminoso Phebo el peregrino
favor reconoscer, con ricos dones,
quemándote moriscos coraçones. (VIII, (53-55)

Nous savons tous que, dans des situations identiques, Vasco da Gama dans *Les Lusiades* de Camões implore l'aide de Dieu ou de son Ange Gardien, mais après il voit venir à son aide Vénus, Mars ou d'autres divinités païennes. Ce n'est pas le cas ici avec les personnages du poème épique de Duarte Dias. Ferdinand s'adresse à la déesse Pallas, divinité païenne, et c'est cette déesse elle-même qui vient à son secours, comme le prouvent ces deux huitains qui suivent les deux que nous venons de citer :

Oyó la pía y valerosa diosa
la devota oración y humilde ruego,
y baxando del cielo presurosa,
qual ligera paloma, o presto fuego,
facilita la sierra monstruosa
en estilo que llevan con sosiego
los desmayados bueyes la artillería
adonde el santo Rey la pretendía. (VIII, 56)

Y ella por su mano descargando
las pieças que serán maravillosas,
las fue en aquellas partes asestando
a la contraria gente más dañosas.
Ya pues el Castellano devisando
que eran aquellas cosas milagrosas
el cielo regradesce, y, combatiendo,
a los moros en ansia va poniendo. (VIII, 57)

Notons avant tout que Pallas, à l'encontre de ce qui se passe normalement avec les divinités païennes invoquées dans d'autres poèmes héroïques, va jusqu'à combattre elle-même aux côtés des guerriers chrétiens.

Nous notons aussi qu'en faisant descendre la déesse Pallas du ciel, « *qual ligera paloma, o presto fuego* », le narrateur, consciemment ou inconsciemment, établit une comparaison avec la manière dont le Saint-Esprit est descendu, respectivement, sur Jésus quand Jean-Baptiste lui administrait le baptême dans le Jourdain, et sur les apôtres réunis dans le cénacle après la résurrection.

Mais ce ne sont pas seulement Mars et Pallas, dieux de la guerre, qui sont l'objet de prières particulières de la part des personnages de *La Conquête*. Connu pour forger les armes de la guerre, le dieu Vulcain, lui aussi, sera invoqué, dans une belle et émouvante prière dite par un artilleur :

Flamígero señor, caro Vulcano,
que fabricaste rayos tan temidos
que libraron el choro soberano
de los fieros gigantes atrevidos,
haga la industria de tu rara mano
que los fuegos que van aquí escondidos
quemen aquella torre, do se guarda
la pólvora, y con ella toda se arda.

Yo prometo, Señor, de lavantarte
un templo de riquísima valía,
y provocar el mundo a celebrarte
en nueva marauilla, noche y día ;
y bravas cimitarras dedicarte
quitadas en aspérrima porfía,
y guarnecidas de oro puro y fino
para ser mi servicio peregrino. (X, 31-32)

Comme lorsque les guerriers chrétiens invoquent d'autres divinités païennes, cette fois-ci également les prières de l'artilleur au dieu Vulcain ont été immédiatement entendues :

Oyó el coxo Dios al artillero,
y del rico servicio codicioso
abre cierto camino al tiro fiero,
para hazer el efecto venturoso. (X, 33).

Si les divinités évoquées jusqu'ici font leur entrée en scène en vertu de leur relation avec la matière du poème proprement dite, d'autres figurent dans les pages de cette œuvre en raison de leur relation avec l'auteur. C'est le cas d'Apollon et surtout des Muses qui sont invoqués constamment et invités à intervenir pour donner au poète l'inspiration nécessaire à la

réussite de son entreprise épique. Un exemple de ce phénomène se trouve dans le huitain où le poète se rend compte qu'il s'éloigne de la mission qu'il s'était proposé d'accomplir, en donnant trop d'attention à l'ennemi des forces chrétiennes :

> Pero yo que me meto en la braveza
> de la pérfida gente, si pretendo
> sólo texer de la Española alteza
> la tela immortal que voy urdiendo ?
> Vos, Católicas almas, vos, belleza,
> por quien España está resplandeciendo,
> a vos quiero cantar, sólo a vos quiero
> dar el estilo que de Apolo espero. (II, 33) [10]

Dans ce contexte, l'un des cas les plus curieux pour ce qui concerne le merveilleux se trouve au commencement du Chant XI. Ce Chant marque précisement la moitié du poème épique qui contient 21 chants, comme nous l'avons déjà dit.

Ayant besoin de repos pour pouvoir poursuivre « *la tomada empresa* », le poète est tombé dans un « *amoroso sueño.* » Mais, quand la lumière du matin commence à paraître à l'horizon, une chose étrange survient. Cupidon apparaît intempestivement près de son lit, tandis qu'il dort encore :

> Todo viene desnudo el niño fiero :
> sólo trae una venda por los ojos
> que pone al miserable prisionero,
> para no ver su daño y sus enojos.
> Y un arco en la mano que yo espero
> que no terná de mí ya más despojos,
> que del me guardaré con el cuidado
> que suele el paxarillo escarmentado. (XI, 3)

Ayant tout de suite suspendu son arc aux rameaux d'un saule, « *que esparzía / dulces y frescas sombras* » sur le lit où le poète repose, Cupidon lui parle de cette façon : « *si quieres o pretendes a tu fama / eternos y divinos resplandores / dexa las armas, canta los amores* » (XI, 4). Et Cupidon continue à invectiver le poète, en lui disant que les faits guerriers célébrés

10. Avant d'aller plus loin, nous désirons attirer l'attention sur l'analogie qui existe entre le tissage d'un tissu et la confection d'un poème, analogie qui établit à la fois une convention littéraire et une réalité artistique. La première peut se voir, par exemple, dans l'Églogue III de Garcilaso, où le poète nous présente les nymphes tissant des histoires d'amours tragiques ; la seconde dans la présence d'une tapisserie consacrée à la reproduction de scènes guerrières, aussi bien mythologiques qu'historiques, racontant, par exemple, pour les premières, les poèmes homériques, et, pour les secondes, des œuvres de Thucydide et de Tite-Live.

avec sa lyre ne peuvent absolument pas se comparer avec les « *hechos milagrosos* » réalisés par lui, Cupidon, et dont le poète n'a que trop de preuves. D'autre part, le poète devrait savoir que la force taumaturgique de Cupidon est visible dans tout l'univers : « *en el cielo, tierra, mar y escuro infierno. / Júpiter la probó harto a la clara ; / el mundo la conosce ; el simpiterno / movedor de las aguas se le inclina, / y Plutón la venera por divina* » (XI, 7).

Et, à peine Cupidon vient-il d'encourager avec véhémence le poète à remplacer la poésie épique par la poésie lyrique, que dans un autre huitain fait son apparition « *el belicoso Marte / con la lança enristrada* », pour en percer le dieu de l'amour. Ce qui le sauve c'est la soudaine apparition de la « *bella Vénus* » qui, en tant que mère du « *condenado moço* », supplie son « *querido Marte* » de ne pas déverser sur lui son « *alta furia* » et de ne pas prendre « *sus cosas por injuria* » (XI, 10-11). Et Vénus fait voir à Mars que ce n'est pas par haine que Cupidon a encouragé le poète à abandonner l'entreprise de célébrer le grand courage (« *grande valor* ») du dieu de la guerre, mais par désir de faire entendre le nom du dieu de l'amour qui en « *soberano canto resonase* », XI, 11.

Dans deux autres huitains, Vénus réussit à empêcher que son adorable Mars ne prenne une vengeance cruelle « *Contra un niño desnudo y desarmado / y ciego, que no sabe repararse* » (XI, 13). Mais ce que Vénus ne réussit pas à empêcher c'est que Mars, d'une voix horrible (« *voz horrífica* »), fasse disparaître de la présence du poète l'« *engañoso* » et « *lisongero / enemigo mortal de fama y gloria* », pour que celui-ci puisse occuper « *la pluma gloriosa / en mis heróicas rimas* » :

Vete, dexa la pluma gloriosa
en mis gloriosas rimas ocupada ;
vete, vete, tirano, que famosa
ha de ser por la guerra de Granada.
Y tú, Duarte, si a dichosa
suerte quieres tu fama levantada,
si le buscas divinos resplandores,
canta las armas, dexa los amores.

Y por que con más ímpetu y pujança
levantes el esfuerço de la España,
toca, toca en el hierro desta lança
y darás a tu pluma fuerça estraña.
Yo, todo alborotado, sin tardança,
tócola presuroso y con tamaña
braveza recordé, que en el instante
pensé era tornado algún gigante.

Ya furioso brado sin sosiego :
venga, venga papel, venga la pluma y tinta

porque siento en el alma un vivo fuego
que maravillas me promete y pinta.
Venga, venga de presto, porque luego
ha de cantar el cerco que destinta
la fuerça dexará aquella tierra
de quien el moro triste se destierra. (XI,15-17)

Après avoir proféré ces paroles, le poète, possédé d'une vraie fureur poétique à la façon du Socrate de Platon, se lance dans la description du siège de Malaga, ainsi que l'énonce la brève prose qui précède le chant.

Outre celles auxquelles on vient de se référer, plusieurs autres divinités ou entités mythologiques marquent de leur présence les 1 644 huitains et 13 152 vers qui constituent le poème épique de Duarte Dias.

Voici ces autres divinités ou entités païennes avec leur fonction respective en termes de merveilleux ou de décoration stylistique.

Associés aux châtiments infernaux, on trouve le Cocyte (« *playa de Cocito* ») (I, 30), le Styx (« *lago Estígio* ») (IV, 14), le Léthé (« *rio Letes* ») (I, 28 ; XV, 86), Pluton (XI, 7) et Proserpine (XVI, 65), dieux des enfers ; la déesse du Tartare (« *Tartaria Diosa* ») (XVIII, 54), Cerbère (XVII, 55), le chien à quatre têtes qui garde la porte des enfers, Mégère (XI, 45 ; XV, 106 ; XXI, 58), Alecto (XXI, 58) et Tisiphoné (XXI, 58), les trois Euménides, Érinyes ou Furies infernales qui tourmentent les âmes condamnées à la souffrance éternelle dans le Tartare. Liées à la guerre, outre les divinités citées, se trouve aussi Bellone (VII, 11 ; XV, 27), autre nom donné à Pallas. Associés aux éléments, il y a les vents Borée (IV, 45 ; V, 8 et 51), Notos (XI, 72 ; XIV, 26) ; associés à l'eau, on trouve Neptune (XIV, 27 et 28 ; XVI, 58), Leucothée (XII, 44), déesse de la mer, Tithonos (VI, 10) et Protée (XIV, 30). Associés à la Poésie, Apollon ou Phébus, les Muses, Calliope (IX, 1), les Camènes (IV, 16) et, indirectement, Eurydice (IX, 17) et Philomène III, 27 ; V, 1 ; XI, 48). On trouve encore Castor (VII, 52), Diane (III, 33) en sa qualité de déesse des bois ; la nymphe Echo (III, 17) qui, par erreur typographique, apparaît comme Ero ; Phèdre et Hippolyte (IX, 16), le second étant désigné par une périphrase – « *el entenado áspero* » [de Phèdre] – ; Flore (III, 28) ; Jovis (VIII, 58) ; Jupiter (XI, 7) ; Minerve (XV, 100), que le poète qualifie de « *santa* » ; les Nymphes (XIV, 20, 26, 28, 31 ; XV, 2, 19, 71) ; Nucibele (III, 19), « *músico devino / cuya cítara dulce enterneciera / la más horrible y rigurosa fiera.* »

Après ce voyage rapide à travers l'intervention du merveilleux – surtout du païen – dans quelques-uns des événements présents dans *La conquête [...] du Royaume de Grenade,* nous pouvons affirmer que, malgré le credo poétique que l'auteur professe publiquement dans l'épître ci-dessus mentionnée, aucune de ces divinités païennes ou entités surnaturelles ne semble être utilisée gratuitement. Et, ce qui est bien plus important, c'est surtout grâce à la mythologie utilisée comme merveilleux et comme décoration stylistique que *La conquête [...] du Royaume de Grenade* n'est

pas la réplique ou, comme on dirait aujourd'hui, le clone de la *Crónica de los Reyes Católicos* du secrétaire Fernando del Pulgar, raison pour laquelle chacun peut savourer en tant que poésie le poème épique du Portugais Duarte Dias, en lui trouvant un certain intérêt culturel et un certain plaisir esthétique.

Ouvrages cités

ANDRADE, Francisco de, *O Primeiro Cerco de Diu*, Lisbonne, Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, 1852.

ARES MONTES, José, « Duarte Dias, autor de la conquista de Granada », *Revista de Filología Románica*, v. II, Editorial Universidad Complutense de Madrid, 1984.

ASENSIO, Eugenio, *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1974.

CAMÕES, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, Lisbonne, 1572.

DIAS, Duarte, *Várias Obras de Duarte Diaz em Lingoa Portuguesa, e Castelhana*. Dirigidas a Dona Margarida Corte Real, Con Privilegio, Em Madrid, por Luis Sanches, Año M.D.X.CII.

DIAS, Duarte, *Várias obras em língua portuguesa e castelhana*, Introdução e notas por António Cirurgião, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

DIAS, Duarte, *La Conquista que Hizieron los Poderosos y Catholicos Reyes Don Fernando, y Doña Ysabel, en el Reyno de Granada*, Compuesta en Octava Rima, por Duarte Dias, Lusitano. Dirigida a Don Christoual de Moura, Comendador mayor de Alcantara, y de la Camara de su Magestad, y de su Consejo de estado, y semiller de Cors del Principe Don Felipe, nuestro Señor. Con Licencia y priuilegio. En Madrid. Por la viuda de Alonso Gomez, Impressor del Rey nuestro Señor. Año de. 1590.

ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de, *La Araucana*, Parte Primera y Parte Segunda, Madrid, 1578.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obras*, Edición, introducción y notas de T. Navarro Tomás, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1966.

PULGAR, Fernando del, *Crónica de los Reyes Católicos por su Secretario Fernando del Pulgar*, Volumen Segundo, Guerra de Granada, Edición y Estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1943.

TASSO, Torquato, *La Gerusalemme Liberata*, Nota a cura di Ludovico Magugliani, Milano, Rizzoli Editore, 1950.

Francisco de Monçon et la « pédagogie spéculaire » à la Cour portugaise (XVIe siècle)

ANA ISABEL BUESCU

En 1537, dans le cadre de l'ambitieuse réforme des études entreprise par le roi Jean III, l'Université fut transférée de Lisbonne à la ville de Coïmbre. Reflétant, d'une certaine manière, la conception sous-jacente à cette initiative royale, véritable « refondation » de l'institution universitaire au Portugal, un nombre très réduit de professeurs ont accompagné ce déplacement [1]. Parmi eux, se trouvait Francisco de Monçon, professeur de Théologie à l'Université de Lisbonne depuis 1535.

Les informations biographiques sur Monçon sont très lacunaires. Né probablement à Madrid, Monçon aurait fréquenté dans sa jeunesse la Cour des Rois Catholiques, étudié ensuite Arts et Philosophie à l'Université d'Alcalá de Henares, où il obtint le grade de Maître ès Arts en 1526, et où il occupa les chaires de Logique (1529-30), de Physique (1530-31) et de Métaphysique (1531-32). Quelque temps plus tard, il obtint le grade de docteur en Théologie à cette même Université [2]. En 1535 il s'installa au Portugal sur ordre de l'impératrice Isabelle, sœur de Jean III, un fait d'ailleurs confirmé par Monçon lui-même, qui affirme avoir quitté la Cour castillane, où il prêchait « con harta aceptación [3] », par décision de l'impératrice. Au Portugal, au-delà de ses fonctions universitaires comme « catedratico de sancta theología », Francisco de Monçon devint chapelain et prédicateur du roi, avec une certaine notoriété, semble-t-il [4].

Son séjour à l'Université de Coïmbre devait être cependant relativement court. Chargé en 1537 de la chaire de Vêpres de Théologie, ses

---

1. Sur l'Université de Coïmbre et les réformes de Jean III, v. Mário BRANDÃO e Manuel Lopes de ALMEIDA, *A Universidade de Coimbra. Esbôço da sua História*, Coïmbre, 1937, pp. 151-227 et José Sebastião da Silva DIAS, *A Política Cultural da Época de D. João III*, surtout vol. I, t. II, Coïmbre, 1969.

2. Manuel Augusto Rodrigues, *A Cátedra da Sagrada Escritura na Universidade de Coimbra. Primeiro século (1537-1640)*, Coïmbre, 1974, pp. 65-66.

3. Cette information nous est donnée dans la 2e édition de son œuvre *Libro Primero del Espejo del Principe Christiano*, chap. XXXVI, Lisbonne, 1571, le fl. 85^v, étant absent de la 1re édition de 1544, que nous utilisons ici. V. *infra*, note 12.

4. Pedro de MARIZ, *Dialogos de Varia Historia*, Dialogo V, cap. III, Coïmbre, 1597, fl. 335^v.

fonctions furent renouvelées en 1539 pour trois ans [5], mais en 1541, par ordre du roi, Monçon occupa la chaire de l'Écriture Sainte, dont le responsable était jusqu'alors Frei Martinho de Ledesma, théologien prestigieux, qui prenait en charge, à son tour, la chaire de Vêpres [6]. Il semble que ce changement ne fut pas bien accepté par Monçon, qui demanda immédiatement l'exemption des activités scolaires, ce que le roi lui accorda; néanmoins, ce changement a probablement déterminé son départ définitif de l'Université en 1544 [7]. À la même époque – on ne connaît pas la date exacte – par voie de concours, il siégea, comme chanoine, au chapitre de la Cathédrale de Lisbonne [8], qu'il occupa jusqu'à sa mort, en 1575 [9], tout en conservant les titres de chapelain et prédicateur du roi sous le règne du jeune Sébastien [10].

Son départ de l'Université en 1544 n'a pourtant pas signifié un éloignement du roi et de la Cour puisque Monçon était toujours chapelain et prédicateur du roi. En outre, la publication, cette même année, chez Luís Rodrigues, libraire du roi [11], du traité *Libro Primero del Espejo del Principe Christiano*, dédié à Jean III et destiné à l'éducation du prince héritier, alors âgé de 7 ans, témoigne d'une proximité indiscutable avec la

---

5. Le diplôme est daté du 18 août 1539, publié par Mário BRANDÃO, *Documentos de D. João III*, vol. I, doc. XCVI, Coïmbre, 1937, p. 168.

6. Francisco Leitão FERREIRA, *Alphabeto dos Lentes da Insigne Universidade de Coimbra desde 1537 em diante* (1729), publié par Joaquim de Carvalho, Coïmbre, 1937, p. 26; diplôme daté du 19 juillet 1541, publié par Mário BRANDÃO, *op. cit.*, vol. II, doc. CXCII, Coïmbre, 1938, pp. 44-45.

7. Dans son œuvre *Libro Primero del Espejo del Principe Christiano*, publié en 1544, Monçon se présente encore au roi comme « su indigno capellan y predicador [...] Catedratico de Theologia en su insigne universidad de Coimbra » (*Prologo Primero*, fl. 1), mais en 1546, lors de la publication du *Norte de Cõfessores*, il n'apparaît plus que comme chapelain et prédicateur de Jean III.

8. Manuel Pereira da Silva LEAL, *Catalogo dos Conegos Magistrais da Sé de Lisboa*, in *Catálogo dos Conegos Magistraes, e Doutoraes, que a Universidade de Coimbra appresenta nas Sés deste Reyno*, fols. 155-157; Francisco Leitão FERREIRA, *Noticias Chronologicas da Universidade de Coimbra*, publié par Joaquim de Carvalho, I, Coimbra, 1937, pp. 494-495; Francisco Carneiro de FIGUEROA, *Memórias da Universidade de Coimbra*, Coïmbre, 1937, pp. 176-179. Monçon fait probablement une allusion à cette nouvelle charge dans le *Norte de Cõfessores* (1546): « parescio me que hazia buena obra si les [aux confesseurs] leyesse enesta yglesia que rijo por mano de vuestra alteza alguna doctrina clara: que les enseñasse como se avian de guiar y regir en las confessiones delos seglares » (*Prologo*, fl. [3v]).

9. Jorge CARDOSO, *Agiologio Lusitano*, II, Lisbonne, 1657, texte relatif au 20 mars, date de la mort de Francisco de Monçon, pp. 243-244 et 250.

10. V., par exemple, l'*Epistola Dedicatoria* de l'édition de 1571 du *Libro Primero del Espejo del Principe Christiano*, édition dédiée au roi Sébastien.

11. Artur ANSELMO, « O livreiro Luís Rodrigues », *Cadernos BAD*, 1, 1992, pp. 89-94. Dans le colophon du *Norte de Cõfessores* (1546), Luís Rodrigues est identifié comme imprimeur, libraire du roi et « escudero de su casa ».

Cour [12]. Du reste, le caractère même de l'œuvre et l'engagement personnel apparent du souverain lors de la publication laissent penser que la faveur royale lui était conservée. Cette proximité se manifeste aussi dans la dédicace au roi du *Libro Segũdo del Espeio del Perfecto Principe Christiano*, œuvre sur la fonction royale et la conception de la « république parfaite », ainsi que dans la dédicace à la reine Catherine du *Libro Primero del Espeio dela Pricesa Christiana*, destiné à l'infante Marie, à l'occasion de son mariage avec le prince Philippe d'Espagne, en 1543.

Francisco de Monçon a donc vécu au Portugal pendant 40 ans, et c'est au Portugal que l'on peut suivre son itinéraire intellectuel. Toute sa production écrite est, sans exception, en langue castillane, ce qui n'est pas surprenant, étant donné la proximité politique et culturelle des deux royaumes au XVIe siècle. Il est évident que la ressemblance linguistique entre les deux langues favorisait, au Portugal, la familiarité avec le castillan. Dans le *Diálogo de la Lengua*, Juan de Valdès (? - 1545) constate à propos des langues de l'*Hispania :* « La portuguesa tiene más del castellano que ninguna de las otras, tanto que la principal diferencia que, a mi parecer, se halla entre las dos lenguas, es la pronunciación y la ortografía [13] ». Mais c'est plutôt le rapprochement systématique des liens entre les deux Cours péninsulaires, dû à la politique matrimoniale des rois portugais et castillans dans le cadre d'une stratégie d'unification dynastique des deux Couronnes [14], qui détermine le bilinguisme de la cour portugaise au XVIe siècle et favorise un ascendant indiscutable de la langue et de la culture castillanes dans l'ensemble des cercles lettrés et courtisans au Portugal [15]. Dans un des trois *Prólogos* de son édition du *Libro Primero del*

---

12. Le titre complet est le suivant : *Libro Primero del Espejo del Principe Christiano : que trata como se ha de criar un Principe o Niño Generoso des de su tierna niñez cõ todos los Exercicios & Virtudes que le convienen hasta ser Varon Perfecto . Contiene muy Singulares Doctrinas Morales y Apacibles*, Lisbonne, 1544.

13. Juan de VALDÈS, *Diálogo de la Lengua* (1re éd. 1753), col. Clásicos Castellanos, v. 86, édition, introduction et notes de José F. Montesinos, Madrid, 1969, p. 34.

14. En 1497 le roi Manuel Ier se marie avec Isabelle, décédée l'année suivante, en 1500 avec Marie, toutes deux filles des Rois Catholiques, et en 1518 avec Eléonore, sœur de Charles V, roi d'Espagne et futur empereur ; après la mort du roi portugais cette dernière sera reine de France. La même politique est suivie par Jean III, marié en 1525 avec Catherine, elle aussi sœur de Charles V. Le prince héritier Jean, fils de Jean III se maria, à son tour, avec Jeanne, fille de Charles V.

15. Les études sur le bilinguisme portugais-castillan à l'époque moderne sont très abondantes, et nous ne donnons ici qu'une indication sommaire de quelques-unes des plus significatives : Sousa VITERBO, « A litteratura hespanhola em Portugal », *Historia e Memorias da Academia das Sciencias de Lisboa*, t. XII, II Partie, n° 5, Lisbonne, 1915, pp. 152-155. L'Introduction avait été déjà publiée par Sousa VITERBO dans son étude *A Civilização Portugueza e a Civilização Hespanhola. Sua Influencia Mutua*, Porto, 1892 ; Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *Notas Vicentinas*, IV - *Cultura intelectual e nobreza literária*, « Parte Quarta : O Poliglota », Coïmbre, 1922, pp. 373-418 ; Eugenio ASENSIO, « Prologo » à Jorge Ferreira de Vasconcelos,

Espejo del Principe Christiano, Francisco de Monçon affirme, de façon significative, que son option linguistique a oscillé entre le castillan, « para que todos comunmente los pudiessẽ ler », et le latin [16].

Le *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, publié en 1516, intègre déjà des compositions qui datent du règne d'Alphonse V (1432-1481). Il est bien, par ailleurs, le témoin, d'une inspiration directe dans le *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511) et de la présence de la langue castillane dans la culture portugaise de l'époque. Environ un septième de toutes les compositions sont écrites en castillan, ce qui démontre l'ascendant de la langue et des modèles esthétiques et littéraires des grands auteurs castillans sur des poètes et des écrivains comme Duarte de Brito, le Comte de Vimioso, Gil Vicente ou Garcia de Resende [17]. Le minutieux *Catalogo Razonado Biográfico y Bibliográfico de los Autores Portugueses que Escribieron en Castellano*, de Domingo García Peres, publié en 1890, permet d'évaluer l'étendue du bilinguisme dans le Portugal du XVIe siècle, bien au-delà des figures emblématiques de Gil Vicente, Sá de Miranda ou Camoëns.

Sur un autre plan, est attestée la présence de plusieurs centaines de membres des ordres religieux venus d'Espagne, dont certains avaient acquis des positions de choix dans la hiérarchie ecclésiastique au Portugal [18] et à la Cour, comme chapelains, prédicateurs – et c'est justement le cas de Monçon – ainsi que comme confesseurs de nombreux membres de la famille royale. Il faut ajouter à cela, le nombre très important de professeurs espagnols invités par le roi à l'Université de Coïmbre [19], ces profes-

---

Comedia Eufrosina, texto de la edición príncipe con las variantes de 1561 y 1566, Edición, Prólogo y notas de Eugenio Asensio, Madrid, 1951 ; Edward GLASER, « Introduccion » à *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro*, Madrid, 1957 ; Paul TEYSSIER, *La langue de Gil Vicente*, IIe Partie, « Le bilinguisme », Paris, 1959, particulièrement pp. 293-301 ; Albin E. BEAU, « Sobre el bilinguismo en Gil Vicente », *Studia Philologica – Homenaje a Dámaso Alonso*, I, Madrid, 1960, pp. 217-24 ; Martim de ALBUQUERQUE, *A Consciência Nacional Portuguesa. Ensaio de História das Ideias Políticas*, I, Lisbonne, 1974, pp. 273-334 ; Pilar VÁSQUEZ CUESTA, « O bilinguismo castelhano-português na época de Camões », *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI, Paris, 1981, pp. 183-200 ; Id., *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes*, Lisbonne, 1988.

16. Francisco de MONÇON, *Libro Primero del Espejo del Principe Christiano*, Lisbonne, 1544, « Prologo II », fl. 5.

17. Pilar VÁSQUEZ CUESTA, *op. cit.*, p. 44.

18. Pour son exemplarité, voir le cas de D. Julián de Alva, étudié par José da Silva TERRA, « Espagnols au Portugal au temps de la reine D. Catarina. D. Julião de Alva (*c.* 1500-1570) », *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. IX, Paris, 1975, pp. 417-506 ; du même auteur, « D. Julião de Alva (*c.* 1500-1570). Novos documentos », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XXXVII, *Homenagem a Maria de Lurdes Belchior*, Lisbonne-Paris, 1998, pp. 155-184.

19. Francisco Leitão FERREIRA, *Noticias Chronologicas da Universidade de Coimbra*, 4 vols, Coïmbre, 1937-44 ; Id., *Alphabeto dos Lentes da Insigne Universidade de Coimbra desde 1537 em diante*, Coïmbre, 1937.

seurs ayant également contribué de façon décisive à renforcer une influence linguistique et culturelle déjà considérable. L'activité éditoriale est aussi un indicateur significatif comme le montre la publication de livres en langue castillane qui atteint près de 15 % du total des livres imprimés au Portugal pour l'ensemble du XVIe siècle [20].

La vaste œuvre écrite de Francisco de Monçon, que nous ne connaissons, soulignons-le, que partiellement et depuis peu pour une partie, est tombée, pour l'essentiel, dans l'oubli. Son passage par l'Université de Coïmbre et son engagement idéologique en faveur de positions orthodoxes, notamment sa défense acharnée de l'Inquisition [21] et l'exercice d'activités de censure [22], n'ont que peu éveillé l'intérêt des chercheurs [23]. Cependant, d'autres aspects de son activité comme écrivain sont en train d'être réévalués, selon des perspectives, des méthodologies et des points de vue divers ; c'est le cas, par exemple, des travaux d'Álvaro do Nascimento Terreiro [24], de Maria de Lurdes Correia Fernandes [25], de Pierre Civil [26] et de moi-même [27].

Nous avons déjà souligné que Francisco de Monçon était relativement proche de la Cour et du souverain portugais. C'est justement cette proximité et l'évidence de la faveur royale qui permettent de comprendre l'un des thèmes les plus significatifs de sa production écrite. Cette dernière

---

20. Ana Isabel BUESCU, « "Y la Hespañola es facil para todos". O bilinguismo, fenómeno estrutural (séculos XVI-XVIII) », *Memória e Poder. Ensaios de História Cultural (séculos XV-XVIII)*, Lisbonne, 2000, p. 55.

21. Cette position de Monçon est claire dans la dédicace enflammée de son œuvre *Avisos Spirituales* (1563) au Cardinal Henri, Grand Inquisiteur du royaume.

22. Notamment dans le cadre du procès inquisitorial de Frei Valentim da Luz, qui fut condamné au feu en 1562. V. José Sebastião da Silva DIAS, *Erasmismo e Inquisição. O processo de Frei Valentim da Luz*, Coïmbre, 1975, pp. 247-248.

23. José Sebastião da Silva DIAS, *A Política Cultural...*, *op. cit.*, pp. 605-606 ; Id., *O Erasmismo e a Inquisição*, *op. cit.* ; Manuel Augusto RODRIGUES, *op. cit.*, pp. 65-72.

24. Álvaro do Nascimento TERREIRO, *Um pedagogo espanhol na corte portuguesa no século XVI : Francisco de Monçon e os seus tratados de educação de príncipes* (thèse de doctorat inédite présentée à l'Université Pontificale de Salamanque), 1972.

25. Maria de Lurdes Correia FERNANDES, « Francisco de Monzón, capelão e pregador de D. João III e D. Sebastião », *Lusitania Sacra*, 2e série, 3, 1991, pp. 39-70 ; « Francisco de Monzón e a "princesa cristã" », *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Annexe V, *Espiritualidade e Corte em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, Porto, 1993, pp. 109-121 ; *Espelhos, Cartas e Guias : casamento e espiritualidade na Península Ibérica (1450-1700)*, 2 vol., Porto, 1995.

26. Pierre CIVIL, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle : le traité* Norte de Ydiotas *de Francisco de Monzón (1563)*, Paris, 1996.

27. Ana Isabel BUESCU, *Imagens do Príncipe. Discurso Normativo e Representação (1525-1549)*, Lisbonne, 1996 ; « A educação de príncipes e *niños generosos*. Um modelo quinhentista peninsular », *Revista de História das Ideias*, vol. 19, *A Cultura da Nobreza*, org. António Resende de Oliveira, 1998, pp. 339-381.

correspond de façon évidente au milieu social et politique de la Cour, comme le montre l'ensemble de ses traités « pédagogiques » sur l'éducation du prince, sur le « portrait » de la princesse parfaite et l'image du souverain vertueux. Ces écrits de Monçon, dans les années quarante, constituent, sans doute, un cas singulier dans le cadre de l'histoire des représentations politiques et de la culture de la Cour au Portugal au XVIe siècle. De ces trois œuvres, seul le *Libro Primero del Espejo del Principe Christiano* a été publié, en 1544. Les deux autres écrits de ce véritable « triptyque » – le *Libro Segûdo del Espejo del Perfecto Principe Christiano*, et le *Libro Primero del Espejo dela Prîcesa Christiana* – sont restés inconnus, respectivement, jusqu'en 1991 [28] et 1972 [29], et inédits jusqu'à nos jours [30].

La « constellation pédagogique » constituée par ces traités s'inscrit dans la tradition des *specula principis*, discours très hétérogène qui intègre une très vaste littérature politique, juridique, morale et pédagogique sur le prince et la royauté dont la finalité centrale est la *représentation* du prince idéalement vertueux. Dans ce sens précis, les miroirs des princes sont, sans doute, une des multiples possibilités d'auto-représentation et de légitimation que la littérature offre au pouvoir politique [31]. On peut faire remonter la première formulation du genre à l'Antiquité Classique [32], mais ce n'est qu'au Moyen Âge qu'il fut définitivement fixé, notamment à partir du XIIIe siècle, à la Cour capétienne, dans un cadre idéologique d'affirmation et de propagande de l'institution monarchique [33], sa fortune se prolongeant

---

28. Maria de Lurdes FERNANDES, « Francisco de Monzón, capelão e pregador... », *op. cit.*, pp. 39-70.

29. V. A. do Nascimento TERREIRO, *op. cit.*, note 24.

30. Arquivos Nacionais/Torre do Tombo (AN/TT), Livraria, ms. 618, *Libro Segûdo del Espejo del Perfecto Principe Christiano* et ms. 616, *Libro Primero del Espejo dela Prîcesa Christiana*.

31. Monica Ferrari ALFANO, « I trattati sull'educazione del sovrano », chap. 6 de l'œuvre collective de Roberta BALZARINI, Monica Ferrari ALFANO, Monica GRANDINI, Sara Micotti GAZZOTTI et Marc Hamilton SMITH, *Segni fanzia. Crescere come re nel Seicento*, Milano, 1991, p. 379.

32. V. Nair Nazaré de Castro SOARES, *O príncipe ideal no século XVI e o "De Regis Institutione et Disciplina" de Jerónimo Osório*, Coïmbre, thèse de doctorat polycopiée, 2 vol., 1989; Maria Helena Ureña PRIETO, « O "ofício de rei" n'*Os Lusíadas* segundo a concepção clássica », *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, pp. 772-774; Id., *Política e Ética. Textos de Isócrates*, Lisbonne, 1989.

33. Bernard GUENÉE, *L'Occident aux XIVe et XVe siècles. Les États*, Paris, 1971, pp. 137-138; Jean-Philippe GENET, « General Introduction », *Four Political Tracts of the Later Middle Ages*, Londres, 1977, pp. IX-XIX; Jacques KRYNEN, *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen Âge (1380-1440). Étude de la littérature politique du temps*, Paris, 1981, p. 54. Colette BEAUNE, *Naissance de la Nation France*, Paris, 1985, pp. 207-229; Andrew LEWIS, *Le sang royal. La famille capétienne et l'État. France, Xe-XIVe siècles*, Paris, 1986, pp. 143-201.

jusqu'au XVIe et même jusqu'au XVIIe siècle [34]. Le modèle indiscutable de cette abondante littérature normative sur le prince et la monarchie est, à partir du XIIIe siècle, l'œuvre de Egidius Romanus, *De Regimine Principum* (*c.* 1287), véritable somme de la pensée médiévale sur la royauté [35], écrite pour le roi de France, Philippe le Bel [36].

Au Portugal, et à l'exception du *Speculum Regum* (1341-1344), œuvre de l'évêque Álvaro Pais dédiée au roi Alphonse XI, un des vainqueurs de la bataille de Salado (1340) [37], c'est seulement au XVe siècle, à la Cour des princes d'Avis, que l'on peut signaler la présence de cette littérature sur l'image du prince et de la royauté, présence tardive, si l'on considère son expression en France à partir du XIIIe siècle. Cette présence traduit, néanmoins, de nouvelles orientations dans la culture de la Cour portugaise, et s'inscrit dans un cadre d'affirmation idéologique d'une dynastie – celle d'Avis – récemment instaurée [38]. En tout cas, ce moment devait être sans continuité ; c'est seulement en 1496, vers la fin du siècle, que l'on voit apparaître une œuvre de thématique semblable, le *De Republica Gubernanda per Regem*, de Diogo Lopes Rebelo, œuvre solitaire publiée dans la conjoncture de la montée du roi Manuel Ier (1495-1521) sur le trône [39].

Sous le règne de Jean III (1521-1557), au contraire, on voit se multiplier les ouvrages qui, sous des forme hétérogènes et diversifiées, témoignent de l'importance idéologique conférée à la constitution d'un discours sur le prince et la monarchie, à laquelle paraît s'associer le roi lui-même. C'est le cas de l'édition de Lisbonne du *Relox de Principes* (1529) de

---

34. Entre la fin du XIIIe et le XVIIe siècle on peut faire référence à un très large nombre de ces traités normatifs sur le prince et la monarchie un peu partout en Europe. Voir la tentative d'inventaire de titres, assez imprécise et lacunaire, mais quand même impressionnante, dressée par Lester BORN, « Erasmus on Political Ethics : the *Institutio Principis Christiani* », *Political Science Quarterly*, XLIII, 1928, pp. 540-543.

35. Diego QUAGLIONI, « Il modello del principe cristiano. Gli "specula principum" fra Medio Evo e prima Età Moderna », *Modelli nella storia del pensiero politico*, I, a cura di V. I. Comparato, Florence, 1987, p. 116. V. également Gerardo BRUNI, « Il "De regimine Principum" di Egidio Romano. Studio Bibliografico », *Aevum*, 6, fasc. 23, 1932, pp. 339-372 ;

36. L'œuvre de Egidius Romanus fut traduite en français à la demande du souverain par Henri le Gauchi, *c.* 1296, avec le titre de *Livre du gouvernement des rois*, publié para S. F. Molenaer, New York, 1899.

37. Álvaro PAIS, *Espelho de Reis (Speculum Regum)*, éd. bilingue avec texte établi et traduit par Miguel Pinto de Menezes, 2 vol., Lisbonne, 1955 et 1963.

38. José Adriano Freitas de CARVALHO, « Princes, armes et lettres », *Aux Confins du Moyen Âge. Art Portugais XIIe-XVe siècles*, Gent, 1991, pp. 77-82 ; João Gouveia MONTEIRO, « Orientações da cultura da corte na primeira metade do século XV (a literatura dos príncipes de Avis) », *Vértice*, 2e série, n° 5, août 1988, pp. 89-103.

39. Diogo Lopes REBELO, *De Republica Gubernanda per Regem / Do Governo da República pelo Rei*, reprodução fac-similada da ed. de 1496, Introduction et notes de Artur Moreira de Sá, traduction en portugais de Miguel Pinto de Menezes, Lisbonne, 1951.

Frei Antonio de Guevara, l'une des œuvres majeures sur le modèle du prince vertueux au XVIe siècle, commandée par Jean III à peine quelques mois après l'édition originale de Valladolid [40]. Du reste, l'importance d'une telle littérature dans le cadre plus vaste de l'histoire des représentations politiques doit être réévaluée, étant donné que, dans certains cas, nous nous trouvons face à des textes majeurs de cette « pédagogie spéculaire » qui sont restés inédits ou méconnus jusqu'à ce jour [41].

C'est précisément le cas des œuvres de Francisco de Monçon dont nous nous occupons aujourd'hui. On peut même dire que les trois livres considérés ici constituent l'ensemble le plus important d'exposé de doctrines sur l'éducation du prince, sur l'image du souverain idéal, sur la république en tant que « corps politique », sur la princesse vertueuse et le monde de la Cour, qui ait été écrit au Portugal au XVIe siècle [42]. Essayons donc de les présenter, quoique brièvement.

Dédié au roi Jean III, le *Libro Primero del Espejo del Principe Christiano*, a été écrit à l'intention de l'éducation du prince héritier, et imprimé en 1544, à peine quelques mois après la cérémonie solennelle du serment du prince Jean, héritier du trône, aux *cortes* d'Almeirim. Le *Libro Primero...* a pour objet central la pédagogie du prince, une dimension absente dans l'ensemble des traités écrits au Portugal à l'époque, qui privilégient l'image du souverain *in officio*, comme c'est le cas du *De Republica Gubernanda per Regem* (1496) de Diogo Lopes Rebelo, de la *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes* (1525) de Frei António de Beja ou du *Tratado dos Trabalhos do Rei* de Lourenço de Cáceres (déc. 40). En effet, le *Libro Primero...* constitue l'explicitation d'un minutieux programme éducatif, qui embrasse l'apprentissage des lettres et des sciences, la piété chrétienne, l'acquisition individuelle des vertus, les jeux et les divertissements, la relation avec les parents et les maîtres, l'intériorisation des conduites nécessaires à la sociabilité de Cour et les exercices militaires. Mais, il faut le dire, si le *Libro Primero...* est adressé au prince héritier, il a comme destinataires aussi, et de façon explicite, les jeunes nobles, qui partagent avec le futur roi les modèles de conduite sociale dans un milieu qui leur est commun : la Cour. Cette double finalité est d'ailleurs inscrite

---

40. Sur Antonio de Guevara et son œuvre, l'étude de référence est toujours le monumental ouvrage de Augustin REDONDO, *Antonio de Guevara (1480 ?-1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux œuvres politico-morales*, Genève, 1976. Sur la présence de Guevara au Portugal, v. Ana Isabel BUESCU, *Imagens do Príncipe...*, pp. 181-187.

41. Pour un aperçu des titres les plus importants dans la première moitié du siècle, v. Ana Isabel BUESCU, « A "pedagogia especular" em Portugal no século XVI », *Memória e Poder...*, *op. cit.*, pp. 75-78.

42. Une analyse circonstanciée de ces trois traités est faite dans notre étude *Imagens do Príncipe...*, *op. cit.*, pp. 104-137, 193-211 et 215-236.

dans le titre même de l'ouvrage, destiné à « como se ha de criar un principe o niño generoso desde su tierna niñez... [43] ». En effet, l'itinéraire pédagogique systématisé dans le *Libro Primero...* constitue l'explicitation d'un ensemble de valeurs et de pratiques sociales propres à la Cour et concerne donc aussi un public aristocratique. Cette « appropriation aristocratique » [44] de zones spécifiques d'une pédagogie de la royauté s'accentue à l'aube de l'Époque Moderne, dans le cadre de l'affirmation de la société de Cour. Si au XVIe siècle on voit se multiplier toute une littérature destinée aux nobles dont l'œuvre fondatrice est *Il Libro del Cortegiano* (1528) de Baldassar Castiglione, on assiste parallèlement à un phénomène de « porosité » sociale de la pédagogie du prince, en ce qui concerne, en particulier, l'apprentissage de pratiques et codes de conduite relatifs à un milieu commun – le milieu aristocratique. Comme le dira Michel de Montaigne à la fin du siècle, en établissant implicitement ce lieu d'intersection, « en une Monarchie, tout gentil'homme doit estre dressé au port d'un courtisan. [45] » Le *Libro Primero del Espejo del Principe Christiano* est, sans doute, le traité pédagogique de portée aristocratique le plus important publié au Portugal au XVIe siècle, et a été l'objet d'une deuxième édition, refondue, publiée en 1571 et dédiée au roi Sébastien [46].

Francisco de Monçon a conçu une suite de son modèle pédagogique, constituée par le *Libro Segũdo del Espejo del Perfecto Principe Christiano* (*c.* 1545), dédié à Jean III, manuscrit existant aux Archives Nationales et repéré pour la première fois par Maria de Lurdes Fernandes en 1991 [47]. L'articulation entre les deux textes est évidente, et réitérée de façon explicite dans le *Prologo* I. Si, de par sa condition singulière parmi tous les autres hommes, le prince ne peut pas être à la fois un bon roi et un être plein de vices, se comporter en homme vertueux n'est pas non plus suffisant pour être un bon souverain puisqu'il y a des conditions et des vertus propres à l'exercice de la fonction royale. Le *Libro Primero...* s'était occupé de l'acquisition des vertus individuelles et de la relation à travers l'établissement d'un itinéraire pédagogique pour le prince, dimension qui intègre les *specula principis* depuis le Moyen Âge, sans doute une réponse à la

---

43. V. le titre complet *supra*, note 12.

44. Expression de Nicholas ORME, *From Childhood to Chivalry. The Education of the English Kings and Aristocracy, 1066-1530*, Methuen-London-New York, 1984, pp. 88-98. V. aussi Aldo SCAGLIONE, *Knights at Court. Cortliness, Chivalry & Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1991, pp. 83-86.

45. Michel de MONTAIGNE, « De l'institution des enfants », *Essais*, Livre I, chap. XXV.

46. Sur cette deuxième édition, v. Ana Isabel BUESCU, *Imagens do Príncipe...*, *op. cit.*, pp. 135-136.

47. Maria de Lurdes FERNANDES, « Francisco de Monzón, capelão e pregador... », *op. cit.*

notion progressivement incontournable de l'éducation du prince comme nécessité poli-tique[48]; le *Libro Segũdo* s'occupera, selon son auteur, des vertus propres à l'exercice de la fonction royale[49].

Mais le *Libro Segũdo...* ne se réduit pas à une exposition systématique et judicieuse des vertus du bon roi et de l'excellence de la monarchie selon les modèles déjà consacrés depuis le Moyen Âge. Le bon gouvernement et l'ordre social dérivent non seulement des vertus du souverain, mais de son interaction avec les vertus de tous ses sujets[50], et c'est pourquoi une attention identique est portée à la *tête* et au *corps* de la république. Le discours sur la république parfaite – le véritable objet du *Libro Segũdo...* – a pour fondement la traditionnelle conception corporative de la société : le roi est la tête de la communauté politique, et tous ses sujets, selon les états auxquels ils appartiennent, constituent le corps social, les vertus et les fonctions de l'un et des autres permettant la configuration d'une république idéalement ordonnée, véritable « cuerpo místico de una república muy elegante y conforme: con tener la cabeça y miembros muy bien proporcionados. [51] » La conception de la communauté politique en tant que *corps mystique* [52], métaphore centrale dans le *Libro Segũdo...*, est devenue un lieu commun depuis le Moyen Âge pour signifier l'ordre et l'harmonie de la société[53], et elle maintient une extraordinaire vitalité dans le discours politique à l'Époque Moderne, notamment dans le monde hispanique[54]. Cette métaphore veut, en somme, représenter l'ordre idéal

---

48. Monica Ferrari ALFANO, « I trattati sull'educazione del sovrano »..., p. 383 ; Jacques KRYNEN, *Idéal du prince...*, p. 54 ; Jean BARBEY, *Être roi. Le roi et son gouvernement en France de Clovis à Louis XIV*, Paris, 1992, pp. 71-110.

49. AN/TT, Livraria, Ms. 618, *Libro Segũdo...*, *Prologo I*, *op. cit.*, fl. 1v-2.

50. En s'adressant au roi, Francisco de Monçon affirme que le but de son œuvre est que « conozcan los principes como han de regir sus republicas : y quales han de procurar que sean todos sus subditos : segun la diversidad de sus estados y condiciones : para que de todos resulte una republica tan ordenada : hermosa ; y bien compuesta [...] ». *Libro Segũdo...*, *Prologo I*, *op. cit.*, fl. 2.

51. *Ibid.*, fl. 3v-4.

52. Cette conception est, comme le note Georges Duby, l'aboutissement d'un processus de « laïcisation » de l'idée pauline de *corpus mysticum*, à travers une « profanation » : la transposition de la métaphore du corps de l'Église à la communauté politique. V. Georges DUBY, *As Três Ordens, ou o Imaginário do Feudalismo*, Lisbonne, 1982 (1re éd. française 1978), pp. 289-293 ; José Antonio MARAVALL, « La idea de cuerpo místico en España antes de Erasmo », *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, I - *Edad Media*, 3e éd., Madrid, 1983, pp. 181-89.

53. Ernst KANTOROWIKZ, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, 1985 (1re éd. américaine 1957), pp. 188-259.

54. Pierre CIVIL, « Le corps du roi et son image. Une symbolique de l'État dans quelques représentations de Philippe II », *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles. Du corps métaphorique aux métaphores corporelles*, Colloque International (Sorbonne et Collège d'Espagne, 1-4 octobre 1990), Études réunies et présentées par Augustin

de la république, tout en soulignant une dimension hiérarchique – la prééminence et le rôle unificateur et régulateur du roi – mais aussi solidaire, à travers l'union indissoluble entre les divers membres d'un même corps.

C'est donc la description de cette république parfaite, hiérarchique et solidaire, fondée sur l'analogie du corps humain et du corps social, qui fait l'objet du *Libro Segũdo...*, et qui décrit de façon minutieuse les vertus et les attributions de la tête de ce corps (le roi), du cœur et des yeux (les magistrats et officiers de justice), des mains (les nobles) et finalement des pieds (les « labradores offiçiales y gente popular » [55]). La systématisation très détaillée de normes et de règles relatives à tous les membres du corps politique a donc pour but la représentation d'une république harmonieuse et parfaite, où chacun occupe son rang dans l'ordre social destiné au bien commun. Fondée sur la conception organique de la société, cette description rend explicite, à travers un « examen fonctionnel », « la diversité et l'irréductibilité des diverses fonctions sociales [56] », fondement de l'ordre de la république et principe politique central de la société d'ordres [57].

Le dernier volet de ce triptyque est centré sur un portrait au féminin. La pédagogie du prince et la réflexion sur le pouvoir et la royauté concernent « naturellement » un univers masculin, dans lequel la femme est une présence implicite, mais très fugace. L'exception surgit dans les traités dont le modèle exprès est l'œuvre d'Egidius Romanus, où la dimension familiale de la relation du prince avec sa femme et ses enfants a une place importante, comme, par exemple, dans le *Relox de Principes* (1529) d'Antonio de Guevara [58]. En tout cas, aux XVe et XVIe siècles, et sur un plan plus général, la multiplication d'un discours sur l'univers féminin est indiscutable, il faut en souligner l'effort humaniste envers l'éducation et la valorisation de la femme, ainsi que le long et abondant débat de la *Querelle des Femmes*.

Redondo, Paris, 1992, pp. 12-14. Voir l'ensemble d'études publiés dans ce volume, particulièrement les parties I et II, qui s'occupent de la récurrence et de la signification de la métaphore dans le discours politique de l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles (*op. cit.*, pp. 11-139). Sur l'importance de la conception corporative dans la pensée politique portugaise au XVIIe siècle, v. Martim de ALBUQUERQUE, *Para uma Teoria Política do Barroco em Portugal. A « Summa Politica » de Sebastião César de Menezes*, tiré à part de *Revista de História*, 2, 1979.

55. Francisco de MONÇON, *Libro Segũdo...*, *op. cit.*, cap. 1, fol. 13v.

56. António Manuel HESPANHA, *As Vésperas do Leviathan. Instituições e Poder Político. Portugal século XVII*, Lisbonne, 1986, I, P. III, 2, p. 411.

57. Jose Antonio MARAVALL, « La idea de cuerpo mistico... », *op. cit.*, p. 194.

58, « Este relox de Principes se divide en tres libros. En el primero se trata que le Principe sea buen Christiano. En el segundo como el Principe se ha de aver con su muger e hijos : En el tercero, como ha de gobernar su persona, y Republica ». Frei Antonio de GUEVARA, *Libro Aureo del Gran Emperador Marco Aurelio, com el Relox de Principes, Prologo General*, Madrid, 1658, fl. 18.

Dédié à la reine Catherine, le *Libro Primero del Espejo dela Prĩcesa Cristiana* [59] fut écrit par Monçon à l'occasion du mariage de l'infante Marie avec le futur Philippe II d'Espagne, en 1543, et son objet est de présenter à la jeune princesse et future reine un « miroir » des vertus dues à son rang. Nous ne connaissons que sept des treize conditions établies pour le portrait de la parfaite princesse chrétienne [60], présentées dans le *Libro Primero...*, les autres étant l'objet du *Libro Segũdo...*, inconnu jusqu'à ce jour. Nous ne pouvons donc faire qu'une lecture partielle de ce projet plus vaste. Quoi qu'il en soit, le *Libro Primero...* présente des aspects intéressants, notamment en ce qui concerne le rôle politique de la princesse et la représentation de son image dans le milieu social qui est aussi le sien : la Cour. En particulier, l'articulation avec le *Libro Segũdo del Espejo del Perfecto Principe Christiano* est évidente : si, comme nous l'avons vu, l'objectif central du gouvernement est la constitution d'une république parfaite et solidaire, seule la présence d'une princesse sage, prudente et vertueuse près du souverain peut contribuer, par le conseil au roi et l'exemple à toutes les femmes du royaume, à l'harmonie de la république. Dans ce sens-là, le portrait de la princesse parfaite acquiert une dimension politique évidente.

Mais la représentation de la princesse parfaite est indissociable du milieu où elle vit et où elle se montre en premier lieu : la Cour. La thématique relative à la Cour et aux courtisans acquiert une importance de premier plan dans l'économie du *Libro Primero...* – comme d'ailleurs dans les autres traités de Francisco de Monçon – et c'est à la Cour, espace privilégié de la sociabilité aristocratique, que la princesse représente un modèle pour toutes les femmes nobles. Tout comme le traité sur la pédagogie du prince et, dans une certaine mesure, le traité sur la « république parfaite », le *Libro Primero del Espejo dela Princesa Christiana* concerne aussi un public aristocratique.

Mais cet ouvrage a sans doute une portée sociale et idéologique plus ample que son objet explicite ne le laisse supposer. En effet, bien que plutôt aristocratique et courtisan, il s'ouvre à une réflexion plus globale sur l'univers et le quotidien féminins (si l'on veut utiliser les mots de Monçon, la « republica de las mugeres »), dont la princesse doit être, sur le plan moral, le principal modèle de conduite, et exercer un rôle régulateur et même législatif. Bien au-delà du monde de la Cour, en effet, le *Libro*

---

59. AN/TT, Livraria, ms. 616.

60. « Las quales son, ser sabia conseiera de su marido, prudête legisladora de sus mugeres, hermosa en el cuerpo, gualana en el traie, efforcada [*sic*] en el animo, discreta en las palabras, avisada en las fiestas, generosa en linaje, docta en varias lecyones, adornada de todas virtudes, amadora cõ sãcto zelo de su marido, instituidora de castas dõzelhas, y reformadora de honestas biudas ». Francisco de Monçon, *Libro Primero del Espejo dela Prĩcesa Christiana*, *Prologo tercero*, fl. 9-9v.

Primero del Espejo dela Princesa Christiana – dont la proximité idéologique avec l'*Institutione Feminae Christianae* (1524) de Juan Luis Vives a déjà été soulignée [61] – retrace le portrait de la femme vertueuse, et rend explicites, de façon parfois « torrentielle » les pratiques, les interdits et les représentations relatifs à l'univers féminin au XVIe siècle, dans un cadre idéologique où est évident un ordre moral renforcé par les valeurs contre-réformistes.

*

La « constellation pédagogique » de Francisco de Monçon, écrite dans les années quarante du XVIe siècle est, en tant qu'ensemble, un cas singulier dans le cadre de la culture érudite au Portugal. Elle traduit diverses orientations que nous avons essayé de retracer dans leurs lignes générales : tout d'abord, ces œuvres, écrites par quelqu'un proche de la Cour, s'insèrent dans le cadre plus vaste des dispositifs idéologiques de célébration du prince et de la monarchie, et de réflexion sur la fonction royale et ses limites ; en second lieu, elles témoignent de l'interaction entre un discours sur le prince et la culture aristocratique, et c'est pourquoi la Cour, forme sociale fondamentale de l'État moderne [62], lieu privilégié de représentation

61. Álvaro Terreiro, qui pour la première fois repéra le manuscrit du *Libro Primero...* en 1972, a souligné la proximité du *Libro Primero...* de l'œuvre de Juan Luis Vives, *De Institutione Feminae Christianae* (1524), dédiée à Catherine d'Aragon, reine d'Angleterre, qui connut une grande notoriété surtout après sa traduction en castillan en 1528 (Álvaro TERREIRO, « A educação da mulher em Luis Vives e F. Monçon », *Brotéria*, vol. 102, 1976, pp. 326-38 et 451-63). En effet, la formulation et l'exposé de quelques questions nous permettent de considérer l'*Instrución de la Muger Christiana* comme une des sources possibles de Monçon, en particulier en ce qui concerne la critique des livres de chevalerie (chap. 5), les ornements, « atavios y enfeites » (9, 26), les vertus et les exemples (23), les conduites sociales (14-16), l'amour (17). Il est d'ailleurs fort improbable que Monçon ignorât une œuvre qui était la référence la plus importante de l'éducation féminine à l'époque. À son tour, Maria de Lurdes Fernandes voit plutôt dans ce rapprochement entre les deux œuvres la présence de thèmes - l'éducation de la femme, son rôle dans la société, la revalorisation du mariage prônée par les moralistes chrétiens, la réflexion sur la beauté de la femme, la critique violente des livres de chevalerie ou des amours considérés comme illicites - qui faisaient partie de la réalité sociale et culturelle du XVIe siècle (Maria de Lurdes Correia FERNANDES, « Francisco de Monzón, capelão e pregador... »). Sur le destin de cette œuvre de Vives, v. Marcel BATAILLON, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Madrid-Buenos Aires, 1979 (1re éd. française, 1937), pp. 633-635 ; Julia VARELA, *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*, Madrid, 1983, pp. 179-186 ; Margaret KING, *A Mulher do Renascimento*, Lisbonne, 1994 (1re éd. 1991), pp. 173-174.

62. Norbert ELIAS, *La dynamique de l'Occident*, Paris, 1975 ; Id., *La société de cour*, Paris, 1974 ; Roger CHARTIER, « Construction de l'État moderne et formes culturelles : perspectives et questions », *Culture et idéologie dans la genèse de l'État Moderne*, Actes de la table ronde organisée par le CNRS et l'École Française de Rome, Rome, 1985, pp. 501-503 ; Cesare MOZZARELLI, « Principe, corte e governo tra '500 e '700 », *ibid.*, pp. 367-379 ; Giorgio Bárberi SQUAROTTI, « Il "Cortegiano" come trattato politico », *L'onore in corte. Dal Castiglione al Tasso*, Milano, 1986, pp. 41-89.

d'un système de valeurs aristocratiques, a une place aussi importante dans ce « triptyque ». Monçon a aussi été, par ailleurs, l'auteur d'un ouvrage intitulé *Del Perfecto Cortesano*, aujourd'hui inconnu [63] et dont le modèle évident est très vraisemblablement le livre de Castiglione, ce qui confirme l'importance de la réflexion sur le monde de la Cour dans sa production écrite. Finalement, par sa portée normative, ces œuvres doivent être insérées dans le contexte plus vaste de toute une littérature qui, notamment avec la Contre-Réforme, accentue le besoin de modèles et de « systèmes d'exemplarité », évident dans la multiplication de manuels de confesseurs, « miroirs » de la perfection chrétienne, du parfait médecin, du mariage parfait [64]. Ce sont, en fait, des modèles qui reflètent des mécanismes d'intériorisation et de reproduction de normes sociales, dans le cadre du *processus de civilisation* conçu et décrit par Norbert Elias.

63. Maria de Lurdes Correia FERNANDES, « Francisco de Monzón, capelão e pregador... », *op. cit.*, pp. 56-59 et Ana Isabel BUESCU, *Imagens do Príncipe...*, *op. cit.*, p. 136.

64. Julia VARELA, *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*, Madrid, 1983, pp. 29-30 ; Francisco BETHENCOURT, « O campo ético no século XVI », *Estudos e Ensaios em Homenagem a Vitorino Magalhães Godinho*, Lisbonne, 1988, pp. 251-261. Francisco de Monçon fait encore mention, dans le *Libro Segũdo del Espejo del Perfecto Principe Christiano* à deux autres ouvrages dont il est l'auteur, sur le parfait capitaine et la vieillesse parfaite, aujourd'hui également inconnus.

Aspects de la spiritualité de la Contre-Réforme dans la Péninsule ibérique : de quelques écrits en castillan de religieux portugais

PIERRE CIVIL

Souvent peu amène, conventionnelle ou répétitive, la littérature dévote des XVIe et XVIIe siècles ne suscite guère aujourd'hui l'intérêt des chercheurs. Une large production, aux contours parfois mal définis, de traités, manuels, commentaires exégétiques, recueils de sermons ou récits de vies de saints a constitué sur la période le support nécessaire de la piété intérieure comme de la religiosité collective. Ainsi, c'est à travers l'étude d'un ouvrage un peu oublié de l'Espagnol Francisco de Monzón, le *Norte de Ydiotas*, qu'il nous a été donné d'aborder dans un travail antérieur le contexte particulier de la spiritualité portugaise du milieu du XVIe siècle [1]. Cette méthode d'oraison, rédigée par celui qui fut le chapelain et le prédicateur de Jean III, s'inscrit dans un panorama plus ambigu qu'il n'y paraît de prime abord. Lié au courant de la *piedade nova* qui intéressa certains milieux courtisans au cœur du XVIe siècle, le petit livre se révèle bien éloigné de la religion dite « populaire ». Il témoigne d'une réelle fluidité des échanges à l'intérieur même de la péninsule ainsi que d'une certaine communauté de vue qui présidait alors dans les aires d'influence (que l'on qualifiera de supranationales) revendiquées par les ordres monastiques.

Pas plus que de la présence de bon nombre de religieux espagnols dans le Portugal du XVIe siècle, on ne saurait s'étonner du parti pris de certains hommes d'Église portugais de rédiger en castillan des textes de piété. Cependant, plusieurs questions s'imposent dès lors que l'on s'attache à préciser de tels constats. Les choix d'écriture dépassaient-ils la simple circonstance ou la motivation personnelle ? Quelle pouvait être alors la part de la stratégie éditoriale dans l'utilisation d'une langue propre à illustrer des visées doctrinaires plus qu'à soutenir une expression littéraire ? Au-delà du clivage traditionnel entre la période pré-philippine et l'étape dite de la « monarchie duelle », les idéaux de la Contre-Réforme catholique,

---

1. Pierre CIVIL, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle : le traité* Norte de Ydiotas *de Francisco de Monzón (1563)*, Paris, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996. Le texte n'est connu qu'à travers sa réédition par João Blavio de Colonia en 1563 à Lisbonne.

tels que les prirent en main autour de 1560 les pouvoirs politiques et religieux, ont-ils favorisé l'uniformisation linguistique d'une production imprimée qui a nourri le sentiment de dévotion du plus grand nombre ? Autant d'interrogations auxquelles nous ne prétendons apporter ici que quelques éléments de réponse.

La prise en compte d'ouvrages de second plan sur lesquels se fonde ce travail engage à adopter une perspective essentiellement bibliographique qui peut éclairer certains aspects de la diffusion, de la réception et de la circulation d'un nombre somme toute limité de textes publiés pendant la deuxième moitié du XVIe et au début du XVIIe siècle.

L'utilisation du castillan par plusieurs auteurs portugais sera avant tout observée dans ses formes et dans ses usages socio-historiques. Les historiens du religieux invitent à ne pas perdre de vue qu'un livre publié, même avec des objectifs clairement revendiqués, n'était pas tout à fait celui qui était lu et, dans le meilleur des cas, assimilé [2]. Il y a donc lieu de relativiser l'impact et l'influence de l'écrit sur les comportements religieux individuels ou collectifs. Par ailleurs, la recherche d'un aspect spécifique peut avoir pour conséquence d'exagérer certains effets et de diluer la globalité du phénomène. Ainsi, dans le champ de la production imprimée, elle peut entraîner à négliger l'importance de textes aujourd'hui perdus ou à sous-estimer certaines permanences. Se posent alors avec d'autant plus d'acuité les problèmes de la finalité de telles œuvres, ceux des milieux sociaux et des groupes visés de façon plus ou moins explicite ainsi que ceux de l'implication des ordres religieux dans la politique éditoriale.

Rappelons une évidence. Certain catalogue biblio-chronologique de la littérature portugaise de spiritualité fait apparaître que le nombre d'ouvrages rédigés directement en castillan fut minoritaire et représenta une pratique plutôt marginale [3]. Cependant, les hommes, les œuvres et les idées circulaient à travers la péninsule. Dans son ouvrage désormais classique sur les courants du sentiment religieux dans le Portugal du XVIe siècle, José Sebastião da Silva Dias a analysé toute la complexité des influences mais n'a accordé qu'une attention limitée à la question des voies de pénétration des formes de la spiritualité européenne et de leur diffusion [4]. Les élites portugaises lisaient les écrits en latin et en

2. Voir, par exemple, Gabriella ZARRI, « Note sulla diffusione e circulazione di testi devoti (1520-1550) », *Libri, idee e sentimenti religiosi nel cinquecento italiano*, Ferrara, Panini, 1987, pp. 131-150, et Guy LEMEUNIER, « El nuevo coloquio divino. Investigaciones sobre la oración mental metódica en la literatura del Siglo de Oro », *Revista Murciana de Antropología*, 2, 1995, pp. 41-63.

3. José Adriano de Freitas CARVALHO, *Bibliografia cronológica da literatura de espiritualidade em Portugal, 1501-1700*, Porto, Fac. de Letras do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1988.

4. José Sebastião da Silva DIAS, *Correntes de sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, 2 vol., Coïmbre, Universidade, 1960.

langues étrangères ; elles connaissaient tout particulièrement le castillan que certains auteurs choisissaient parfois comme langue d'expression littéraire [5].

C'est donc à relever quelques traits spécifiques dans un panorama très nuancé que prétend ici la prise en considération d'exemples significatifs, inscrits dans ces formes complexes de la vie religieuse dont nous a entretenus jadis Julio Caro Baroja dans une étude toujours suggestive [6].

*

Durant tout le XVIe siècle, en Espagne comme au Portugal, bon nombre de textes traditionnels, en latin ou en langue vernaculaire, continuèrent à avoir la faveur des lecteurs : ceux de Jean Tauler, de Gerson, de Thomas a Kempis, de Cayetano ou encore des représentants de la mystique rhénane, mais aussi les écrits de saint Bonaventure ou les épîtres de saint Augustin. Par ailleurs, les œuvres d'Érasme furent connues des milieux lettrés (qu'elles visaient, il est vrai, plus spécifiquement), en latin comme en version castillane [7].

Les traductions ont joué à cet égard un rôle essentiel. Pour s'en tenir à quelques œuvres majeures publiées dans la péninsule au XVIe siècle, soulignons certains effets croisés non dénués d'intérêt. L'œuvre de Fray Luis de Granada qui résida plusieurs années à Évora fut publiée à Lisbonne en latin et en castillan, mais aussi, chez le même éditeur, en version portugaise, tel ce *Compendio de doctrina Christão* de 1559 [8]. Frei Bartolomeu dos Mártires et, plus encore, Frei Heitor Pinto furent en leur temps traduits avec succès en castillan [9]. Pour sa part, Martín de Azpilcueta, professeur à

---

5. Les liens matrimoniaux régulièrement scellés entre les deux dynasties péninsulaires ont assuré l'essor du castillan à la cour des Avis.

6. Julio CARO BAROJA, *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sarpe, 1985.

7. Voir, bien sûr, Marcel BATAILLON, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. A. Alatorre, México - Madrid - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2e éd., 1966 (1ère éd. 1937), et *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme*, Coïmbre, Université, 1952.

8. Sur le dominicain espagnol et ses liens avec le Portugal, voir Maria Idalina RESINA RODRIGUES, *Fray Luis de Granada y la literatura de espiritualidad en Portugal (1554-1632)*, trad. de Maria Victoria Navas, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca / Fundación Universitaria Española, 1988.

9. M. I. RESINA RODRIGUES, « Luis de Granada, Bartolomeu dos Mártires e Luís de Sousa : o relacionamento através dos textos », *Estudos ibéricos da cultura à literatura. Séculos XIII a XVII*, Lisbonne, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987, pp. 327-349. Plus largement, sur le contexte de la spiritualité portugaise, voir Raul ROLO, « A teologia portuguesa no século XVI », *Bracara Augusta*, 1990, pp. 31-50, et José Adriano de Freitas CARVALHO, « O contexto da Espiritualidade portuguesa no tempo de Fr. Bartolomeu dos Mártires, o.p. (1514-1590) », *ibid.*, pp. 101-131.

l'université de Coïmbre, fut abondamment publié en latin et castillan mais aussi en portugais, à l'exemple du *Manual de confessores* qui sortit des presses de João de Barreyra, dans la ville du Mondego en 1560 [10]. Ces points engagent sans doute à reconsidérer l'idée trop bien ancrée selon laquelle tout le monde comprenait le castillan dans le Portugal du XVIe siècle. Ils témoignent en tout cas de la volonté de diffuser le plus largement possible les œuvres spirituelles, de manière à atteindre un public nouveau.

Les communautés religieuses avaient, semble-t-il, leurs propres traducteurs. Adapter le texte d'un confrère appartenant au même ordre représentait un moindre coût et facilitait donc la publication de celui-ci. Enfin, l'autotraduction n'était pas rare (ainsi que l'atteste, par exemple, le cas de Fray Antonio de Portalegre [11]). Publier au Portugal revenait moins cher qu'ailleurs en Espagne. Les critères qui présidaient aux choix éditoriaux, au-delà de la recherche du succès et du bénéfice financier, restent difficiles à estimer. Ainsi, bien des aspects de l'activité de João Blavio de Colonia, l'imprimeur allemand installé « rua dos Escuderos » à Lisbonne, de 1554 à 1564, demeurent encore mal connus. Ce dernier se spécialisa dans la publication d'une littérature religieuse à tonalité ascétique et morale qui visait à la formation des fidèles ou des ecclésiastiques et proposait des exercices spirituels orientant la dévotion individuelle. Il fit paraître une cinquantaine d'ouvrages, parmi lesquels les premières éditions en espagnol des écrits les plus importants de Fray Luis de Granada : les deux parties de la *Guía de pecadores* (1556-1557), les *Oraciones y exercicios de devoción* (1557), un *Tratado de la oración* (1559) [12]. On relève encore parmi les textes publiés plusieurs éditions du *Tratado de la oración y meditación* de Pedro de Alcántara, le *Directorio de confesores y penitentes* du jésuite Juan Polanco, des collections de sermons et des « classiques » du genre, tels que le *Contemptus Mundi* de Thomas a Kempis, le *Tractado da Perfeição da vida* de saint Bonaventure ou la *Escala espiritual* de saint Jean Climaque. En ces temps de crispation religieuse, certains ouvrages considérés comme hétérodoxes firent l'objet d'une mise à l'index inquisitorial de 1559 [13].

L'intérêt manifesté pour la pensée d'Érasme et pour les courants de rénovation religieuse avait entraîné, dans les années 1540-1550, la multi-

---

10. Martín de AZPILCUETA, *Reportorio geral & muy copioso do Manual de confessores...*, Coymbra, Ioam de Barreyra, 1560. Voir Maria Alzira PROENÇA SIMÕES, *Catálogo dos impressos de tipografia portuguesa do século XVI. A colecção da Biblioteca Nacional*, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1990, p. 57.

11. Voir Francisco de Sousa VITERBO, « A litteratura espanhola em Portugal », *Historia e memorias da Academia das Sciencias de Lisboa*, t. XII, part. II, n° 5, 1915.

12. Voir M. I. RESINA RODRIGUES, *Fray Luis de Granada...*, pp. 20-22.

13. Voir notre *Image et dévotion...*, « Tiempos peligrosos », pp. 19-23.

plication de versions partielles de la Bible en castillan : les *Psalmos penitenciales*, le *Psalterio de David* ou encore ces *Proverbios de Salomón*, ouvrage que le traducteur portugais soutenait avoir écrit en langue étrangère pour répondre à l'exigence des imprimeurs, bien qu'il crût la langue castillane inférieure à la portugaise [14]. Le compilateur anonyme de la *Primera parte de las sentencias* (publiée à Lisbonne en 1554) déclarait que :

> « Aceptóse este lenguaje, no por mejor, mas por más general [...] y como estas dos naciones, sean en vecindad y en amor y tratamiento tan conformes, es justo que se comuniquen en todo lo que virtuosamente pudieran. Y si algunos recibieran esta razón por bastante, creyendo que por más copioso o por más apacible se escogió este lenguaje, respondo que fácilmente se debe sufrir ser vencido en palabras [15]. »

De façon générale, comme le faisait apparaître le titre même d'une réédition de 1555 du *Tratado de cómo san Francisco buscó y halló a su muy grande señora la sancta pobreza*, la langue castillane était choisie « por aprovechar en toda España [16] ».

L'organisation transfrontalière des ordres religieux favorisait les échanges dans les milieux cléricaux. La Compagnie de Jésus qui s'installa au Portugal dès 1542 avec l'appui de la couronne affirmait, malgré l'universalité de ses objectifs, un caractère profondément espagnol [17]. Au cours de ces mêmes années, bien des religieux castillans vinrent au Portugal pour œuvrer à la réforme interne des couvents franciscains, bénédictins ou hiéronymites.

Enfin, la formation universitaire de certaines élites portugaises a aussi contribué au processus de « castillanisation ». L'Université de Salamanque, en raison de son prestige mais aussi de sa commodité d'accès, exerça un attrait permanent et accueillit en grand nombre les étudiants originaires des zones frontalières et même au-delà de celles-ci. Si l'influence intel-

---

14. Sur cette traduction de Nuno Fernandes do Cano (1544), voir Eugenio ASENSIO (éd.), Comedia eufrosina *de José Ferreira de Vasconcelos*, Madrid, 1951, Instituto Miguel de Cervantes, introduction, p. XLVII. Sur les problèmes de la langue, voir aussi l'ouvrage classique de Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *La lengua de Cristóbal Colón. El estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe, 5e éd., 1968 (1re éd. 1942).

15. *Ibid.*, p. L.

16. *Tratado de cómo san Francisco buscó y halló a su muy querida señora la sancta pobreza*, Lisbonne, João Blavio de Colonia, 1555 (edição fac-similada, intr. de Francisco Leite de Faria, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1981).

17. Voir Antonio LOPES, « Ignace de Loyola, François Xavier et Jean III du Portugal », *Ignacio de Loyola y su tiempo*, éd. Juan Plazaola, Bilbao, Universidad de Deusto, p. 635-682, et João Francisco MARQUES, « Confesseurs des princes, les jésuites à la Cour de Portugal », *Les jésuites à l'âge baroque (1540-1640)*, éd. Luce Girard et Louis de Vaucelles, Grenoble, Jérôme Millon, 1996, pp. 229-260.

lectuelle des théologiens de l'École de Salamanque fut importante, il n'est pas moins évident que, bien que les études se fissent alors en latin, le passage par la ville du Tormes de nombreux Portugais – tels André de Resende ou João de Barros – facilita largement l'acquisition du castillan [18].

Les sermons manuscrits de Frei Heitor Pinto

Un aspect jusqu'ici peu étudié de l'œuvre de Frei Heitor Pinto peut offrir une bonne illustration d'une utilisation épisodique de la langue castillane, liée à une circonstance ponctuelle [19]. Le théologien hiéronymite se rendit à Salamanque au début de l'année 1568 pour y faire imprimer ses *Comentaria* à Ezéchiel. Les prédications du Carême qu'il fit au couvent de la Victoria enflammèrent son auditoire au point qu'on demanda pour lui une chaire d'exégèse biblique à l'Université. Cette exigence ne fut pas du goût de tous et suscita des oppositions, notamment de la part de fray Luis de León. La candidature de Frei Heitor Pinto fut officiellement rejetée en juillet de la même année. Un manuscrit conservé à Rome consigne la transcription de 29 des sermons qui furent prononcés en castillan suivant l'organisation du calendrier liturgique. Les textes, parfois incomplets, ne constituent pas une version définitive. Il s'agit là très vraisemblablement d'un projet éditorial inabouti. Comme dans le cas d'écrits à caractère célébratif, les *sermonarios* étaient souvent imprimés « à chaud », proposant les textes à l'édification du lecteur, peu de temps après la prédication.

Les sermons de Frei Heitor Pinto sont des pièces de prose oratoire, parsemées de lusismes, remarquables par leur construction rigoureuse et l'emploi maîtrisé des artifices rhétoriques, fidèles en cela aux préceptes des *ars prædicandi* en vigueur. Ils se distinguent aussi par l'inclusion d'anecdotes suggestives et parfois pittoresques assurant la progression des arguments, par les injonctions et les interrogations multiples, les phrases brèves et ciselées qui restituent la vivacité oratoire.

La capacité de Frei Heitor Pinto à prêcher en castillan ne saurait vraiment étonner. L'intérêt pour diffuser ses discours par le biais de

---

18. Voir Joaquim VERÍSSIMO SERRÃO, *Portugueses no estudo de Salamanca (1250-1550)*, Lisboa, s. e., 1962 et Luis E. RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, « Universidades europeas del Renacimiento : Coimbra y Salamanca », *Centro de Historia Universitaria Alfonso IX*, 2000, pp. 43-58.

19. Je remercie très vivement le professeur Anne-Marie Quint pour les textes des sermons qu'elle a mis à ma disposition et pour l'aide généreuse qu'elle m'a apportée sur ce point. Voir Anne-Marie QUINT, *L'*Imagem da Vida Cristã *de Frei Heitor Pinto. Essai d'interprétation du langage figuré chez un humaniste chrétien*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1996, notamment pp. 40-42.

l'imprimé se justifiait autant par le prestige montant du hiéronymite que par la conviction partagée de ce que le sermon constituait un instrument privilégié de la transmission des messages doctrinaires [20].

Les écrits du franciscain Manoel Rodrigues Lusitano

Manoel Rodrigues offre l'exemple caractéristique de ces religieux dont les œuvres connurent de grands succès d'édition, dans la péninsule et ailleurs, mais qui aujourd'hui sont parfaitement ignorés. Né à Villa de Estremoz en 1545, étudiant en droit civil, droit canon et théologie à Coïmbre, il embrassa la « regular observancia de nuestro padre san Francisco », puis devint « definidor de la Provincia de Santiago », ainsi que le proclament les titres de ses ouvrages. Il accomplit dès lors l'essentiel de sa carrière à Salamanque où il termina ses jours en 1613 [21]. Il n'est pas surprenant qu'après s'être essayé à la rédaction de ses premiers textes en latin, il ait choisi délibérément le castillan afin de donner à ses écrits une audience péninsulaire. L'*Explicación de la Bulla de la Sancta Cruzada y de las cláusulas de los jubileos y confessionarios* fut publiée à Alcalá de Henares en 1589, puis rééditée de façon continue dans des versions révisées et augmentées par l'auteur lui-même [22]. Le texte va bien au-delà d'une justification de la rente ecclésiastique destinée à la lutte contre les infidèles et propose un ensemble de considérations à tonalité morale destinées à l'usage des prêtres et des religieux. Rejoignant ceux qui « faziam gala do epitheto lusitano », selon l'expression de Sousa Viterbo [23], Fray Manuel Rodrigues fit suivre son patronyme de l'adjectif précisant son origine portugaise.

Dédiée à doña Margarita Corte-Real, comtesse de Castel-Rodrigo, la *Summa de casos de consciencia con advertencias muy provechosas para confessores* – autre de ses ouvrages qui connut le succès éditorial – comporte un index récapitulant « todos los lugares del Concilio Tridentino que se declaran en estos tratados ». Dans une édition de 1604, l'auteur, manifestant un sens évident de la gestion de ses intérêts, déclarait que :

> « Avisado de los notables yerros, que ay en esta Summa por las diversas impresiones que se han hecho en diversos Reynos, no estando yo presente corregí esta Summa y respondo en ella a los que contra mí han

20. Voir, parmi de nombreux travaux sur le sujet, Fernando NEGREDO DEL CERRO, « Levantar la doctrina hasta los cielos. El sermón como instrumento de adoctrinamiento social », *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen*, éd. de E. Martínez Ruiz et V. Suárez Grimón, Las Palmas de Gran Canarias, Universidad, 1995, pp. 55-63.

21. Diogo Barbosa MACHADO, *Biblioteca lusitana*, 4 vols, Coimbre, Atlântida, 1965-1969, t. 3, pp. 354-355.

22. On a relevé 7 éditions jusqu'en 1610, dont 2 imprimées à Lisbonne en 1591 et 1592.

23. Francisco de Sousa VITERBO, *A litteratura espanhola em Portugal...*, p. 171.

escrito y no reconozco por mías las que se imprimen en Zaragoza y Cataluña sino las que se imprimen en Salamanca [24]. »

Manuel Rodrigues fut aussi le traducteur d'un texte de Frei Bartolomeu dos Mártires qu'il intitula *Catechismo de doctrina Christiana y de prácticas espirituales*, « libro provechoso para predicadores, confesores y curas más aún para cualquier cristiano » – selon la formule consacrée par les imprimeurs – « pues en él se declaran con espíritu llano y devoto los principales misterios de la fe ». Dans le prologue, l'auteur justifie son projet de « traduzir de lengua portuguesa en castellana para que todos se pudiesen aprovechar de este escondido tesoro » et ajoute avec gravité : « [intenté] traducir el espíritu en el qual su autor le escrivió para que mi traducción no careciera de la inflamada devoción con la qual el original se compuso [25] ».

Ce cas exemplaire de « castillanisation » est à relier sans doute à l'engagement déclaré de Manoel Rodrigues à assumer avec efficacité une mission de formateur. Salmantin d'adoption, le franciscain mit sa plume et sa parfaite orthodoxie au service de l'institution ecclésiastique, sans pour autant renier ses origines, et devenant dans une certaine mesure, à travers son expérience de traducteur, une sorte de passeur culturel.

Un traité du jésuite João Rebello

La production des écrits de João Rebello, quantitativement beaucoup plus restreinte, n'en est pas moins significative. Après des études poursuivies à Coïmbre, le jeune jésuite ne quitta pas, semble-t-il, sa terre natale. Il exerça un apostolat de 44 ans au service de la Compagnie, essentiellement dans la région de l'Alentejo, prêchant la pénitence et la charité, et mourut pieusement à Évora en 1602 [26].

C'est dans cette même ville qu'il avait publié en 1599, chez l'imprimeur Manoel de Lyra, un traité en castillan intitulé *Rosario de la Santissima Virgen María Madre de Dios y Sennora* [sic] *nuestra, compuesto por Juan Rebello de la Compañía de Jesús*. L'édition remaniée en 1600 accom-

24. Manuel RODRIGUES, *Summa de casos de consciencia (primero-segundo tomo) con advertencias puy provechosas para confessores, añadida de nuevo en muchas cosas y corregiada por el mismo autor*, Lisbonne, Antonio Alvarez, 1567 (1597), prologue.

25. *Catechismo de doctrina Xna y de practicas espirituales sobre dominicas del adviento y quaresma y sobre todas las fiesta sprincipales del año ordenado por don Fray Bartholome de los Martyres* [...] *traducido de lengua portuguesa en lengua castellana por el padre Manuel Rodrigues* [...] *de la regular observancia de nuestro padre Sant Francisco*..., Salamanque, Diego Cussio, 1602, prologue.

26. Nous tirons ces informations de Diogo Barbosa MACHADO, *Biblioteca lusitana*...

pagna le nom de l'auteur de la mention de « Natural de Prado de Lamego ». Ce fort volume en petit format réunit trois livres consacrés successivement à la « devoción del Rosario », à une « declaración de los 15 misterios del Rosario », enfin un « modo de rezar el Rosario ». Sous ce large découpage, Rebello fait figurer des considérations de tous ordres sur les péchés, sur la mort, l'enfer, les diverses formes de la prière, les méditations sur les 7 paroles du Christ sur la croix, les mérites de l'examen de conscience, une suite de cas exemplaires et de visions. Une attention toute particulière est accordée aux miracles que Dieu opère par l'intermédiaire du Rosaire qui, assure-t-on, se révèle être un remède efficace contre la peste. Le jésuite confie même au lecteur curieux que certaines « descomodidades que uvo por causa de la peste en Lisboa » l'ont empêché de mettre au point cette partie et promet, « con el favor divino », la publication prochaine d'un complément. Ce vade-mecum, conforme à bien des écrits du même type, s'adresse à l'évidence à un large public, toujours friand des manifestations extraordinaires du divin, au seuil du « milagrero siglo XVII [27] ».

L'ouvrage, dédié au Père Cristobão Gouvea, « Provincial de la Provincia de Portugal », comporte un double privilège pour le Portugal et pour la Castille. Déclaré « de provecho dentro de los colegios y universidades de la Compañía », il visait donc une diffusion péninsulaire. Juan Rebello a-t-il délibérément choisi d'écrire en castillan ou s'est-il soumis à une commande de ses supérieurs ?

On relève dans le prologue « Al lector » une brève allusion à travers laquelle le Père jésuite fait remarquer, avec conviction ou peut-être avec dépit, que :

> « El peso y gravedad de las cosas, no se debe tomar de la lengua en que se escrive, que a su nación es vulgar, sino de la sustancia y propiedad de la materia que se trata. »

Mais il reconnaît, par ailleurs, s'être plié à :

> « La necesidad de estilo llano y poco retórico, dejando por agora toda argentaria de flores y elegancias retóricas que algunos piden en la lengua española [28]. »

L'expérience ne semble pas avoir atteint les résultats escomptés. Le complément annoncé fut publié en portugais, toujours à Évora, sous le

---

27. Voir l'étude de Raphaël CARRASCO, « Milagrero siglo XVII », *Estudios de Historia Social*, 36-37, 1986, pp. 401-422.

28. *Jesús. Rosario de la sanctíssima Virgen María madre de Dios. Compuesto por el padre Juan Rebello, de la Compañía de Jesús natural de Prado de Lamego...*, Évora, Manuel de Lyra, 1600 (Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris : D 8° 6225 inv. 7929 FA.)

titre de *Historia dos milagros do Rosario* en 1602, puis en 1608 et 1614. À sa mort, le jésuite laissa, semble-t-il, quatorze traités préparés pour l'impression, dont une *Vida de Jesuchristo* et des *Dialogos en louvor de Nossa Senhora*. Seuls l'*Adicions a doutrina Christiana do Padre Marcos Jorge (compostas em varia historia de exemplos espirituae)* sortit des presses de Manoel de Lyra en 1603. Ajoutons que le propre frère de l'auteur, Fernão Rebello, jésuite lui aussi, écrivit des *Assertiones Dialecticae* en latin, comme il était d'usage pour un traité de théologie.

Le *Rosario* apparaît donc pleinement conforme à une production de littérature pieuse centrée sur la dévotion à la Vierge qui entrait sans doute dans les stratégies éditoriales de la Compagnie. Rappelons certaines évolutions en la matière : dans ces mêmes années, prenant le relais des fameuses *Cartas de jesuitas* publiées dès le milieu du XVIe siècle en portugais et aussi en castillan, à Lisbonne ou à Coïmbre, les collections de relations venues d'Orient et d'Amérique que publiait de façon régulière le Père Fernão Guerreiro étaient désormais traduites à Madrid avant d'être diffusées à travers l'Europe catholique [29].

*

Les religieux portugais qui choisirent de rédiger certains de leurs textes en langue castillane ont traité de façon privilégiée les thèmes convenus de la pénitence ou du culte marial, les cas de conscience éclairants et les formes communes de l'oraison. Ces écrits s'inscrivent dans une production routinière visant à l'édification du plus grand nombre, parfois destinée à la formation professionnelle du clergé. Un tel conformisme répondait à une certaine volonté d'uniformisation des pratiques, en même temps qu'à un élargissement du champ de réception vers le « populaire ».

La perspective bibliographique ici adoptée a conduit à rencontrer essentiellement des ouvrages contrôlés par le pouvoir religieux, vecteurs implicites de l'idéologie officielle. Si l'objectif premier de la diffusion semble, dans bien des cas, avoir fondé le choix de la langue péninsulaire dominante, il est permis d'avancer aussi d'autres arguments manifestes tels que le souci de la vulgarisation, le poids des circonstances, les lieux de résidence et de carrière de l'auteur, peut-être aussi les rapports d'autorité.

Les ordres religieux à travers lesquels se structurait la littérature dévote constituaient alors des espaces relativement autonomes, au-dessus des nations et ouverts au plurilinguisme. Le castillan comme support du texte de piété a été préféré par certains auteurs portugais pour sa finalité

---

29. Voir notre « *Historia y anual relación de las cosas que hicieron los Padres de la Compañía de Jesús por las partes de Oriente y otras (1607-1608)*, Cristóbal Suárez de Figueroa, traducteur de Fernão Guerreiro », dans *Vents du large. Hommage à Georges Boisvert*, éd. J. Penjon et A.-M. Quint, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 167-181.

pratique et son efficacité de langue majoritaire, sans pour autant que lui soit reconnue une supériorité intrinsèque. La littérature militante de la Contre-Réforme a accordé plus de prix au contenu et à la qualité du message doctrinaire qu'à la question de la langue vernaculaire. Le phénomène apparaît tout aussi remarquable dans la couronne d'Aragon en ce qui concerne l'utilisation du catalan [30].

Comme on l'a parfois fait remarquer à propos de la géographie des lettres portugaises à l'époque, la géographie péninsulaire du sentiment religieux ne coïncidait pas exactement avec celle de la langue. Toutefois, si le castillan bénéficiait de son ouverture sur l'Europe, le portugais n'en revendiquait pas moins, à un autre niveau, sa vocation universelle. Aux missions intérieures menées dans les régions plus ou moins reculées de la péninsule répondait alors l'épopée des missions évangélisatrices où s'illustraient les fils d'Ignace de Loyola [31]. Dans le domaine de la conquête spirituelle des terres lointaines, la langue portugaise continuait à s'affirmer, face au castillan, comme la « compagne de l'Empire [32] ».

30. Voir Manuel PEÑA DÍAZ, « Religiosidad y libros *populares* en el siglo XVI », *Política, religión e Inquisición en la España moderna. Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, éd. P. Fernández Albaladejo, J. Martínez Millán, V. Pinto Crespo, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1996, pp. 529-545.

31. Sur les missions intérieures et l'œuvre des jésuites, voir Eugénio dos SANTOS, « Missões do interior em Portugal na época moderna. Agentes, métodos, resultados », *Arquipiélago*, 6, 1984, pp. 29-65, Marie-Lucie COPETE, Federico PALOMO, « Des carêmes après le carême. Stratégies de conversions et fonctions politiques des missions intérieures en Espagne et au Portugal (1540-1650) », *Les jésuites dans le monde moderne. Nouvelles approches, Revue de Synthèse*, 2-3, avril-septembre, 1999, pp. 359-380.

32. Nous renvoyons, bien sûr, à la fameuse formule d'Antonio de Nebrija proclamant en 1492 la langue castillane « compañera del Imperio ».

Les sonnets en castillan de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco : un cas d'artifice

LUÍS GOMES *

L'œuvre de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco, qui s'étend sur une période d'environ vingt-cinq ans, est aussi variée que problématique. Dans cet exposé, je m'intéresserai spécifiquement à sa production de sonnets en langue castillane, car le choix de la langue tout comme sa manifestation poétique sont importants pour comprendre l'œuvre de ce poète largement inconnu.

Quevedo était de la famille noble des Quebedo de Setúbal [1], toujours liés d'une manière ou d'une autre à la Cour, aux hommes de droit et de lettres. Sans doute né vers 1570, fils de Francisco Mousinho, il était le petit-fils de l'ecclésiastique Vasco Anes de Mousinho. On pense que cela explique la rareté des informations biographiques disponibles, son nom étant absent des registres paroissiaux et d'un grand nombre de généalogies. Diplômé de droit canon et civil de l'Université de Coïmbre en 1596, sa mort se situe peu de temps après 1619, année de son ultime publication [2].

Il semble que son dernier ouvrage, le *Triumpho del monarcha Philippo tercero en la felicissima entrada de Lisboa*, (Lisbonne, Jorge Rodrigues, 1619), n'explique pas tant l'oubli dans lequel il se trouve aujourd'hui que sa marginalisation d'alors. En effet, le terme péjoratif d'« anti-patriote », fort souvent utilisé quand on parle de Quevedo, a été appliqué au langage (le castillan) et au sujet du *Triumpho...*, bien que, souvent, les poètes qui ont écrit des ouvrages semblables (tel Rodrigues Lobo) [3] aient échappé

---

* Boursier de Doctorat PRAXIS XXI - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal.

1. Le premier Quevedo était Diogo de Cabedo (enfant d'un fils aîné de Llaredo, dans le royaume des Asturies), qui vint au Portugal avec le Prince Pierre, fils du roi Jean Ier (*cf.* Fernando Falcão MACHADO, « Os Cabedos de Setúbal », *Boletim Estremadura – Junta de Província de Estremadura* 24/25, Maio/Dezembro, 1950, pp. 225-251).

2. L'*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (Madrid, Espasa-Calpe, 1976) donne la date de 1627, mais je n'ai pu trouver de preuve de cela nulle part.

3. Bien que l'ouvrage *La Jornada que la Magestad Catholica del Rey Don Phelippe III. de las Hespañas Hizo a su Reyno de Portugal ; y el Triumpho, y Pompa con que le Recibió la Insigne Ciudad de Lisboa el Año de 1619 : compuesta en varios romances / por Francisco Rodriguez-Lobo*, Lisbonne : Pedro Crasbeeck, 1623, ait autrefois flétri la réputation de Lobo ; cette

à cette diffamation. Cependant, pour comprendre l'étendue de cette question, il nous faut tout d'abord faire un bref bilan de l'ensemble de l'œuvre de Quevedo.

La première publication de Quevedo est le *Discurso Sobre a Vida e Morte de Santa Isabel, Rainha de Portugal, e Outras Varias Rimas* (Lisbonne, Manuel de Lira, 1596) [4]. C'est dans cet ouvrage que se trouvent tous ses sonnets connus écrits en castillan que nous allons étudier. Son second ouvrage est le poème épique *Afonso Africano* (Lisbonne, António Álvares, 1611) [5]. Almeida Garrett trouve de nombreuses vertus à ce poème, et appelle Quevedo « Depois de Camões, nosso primeiro épico. [6] » On trouve en outre quelques poèmes épars ainsi que le manuscrit *Dialogos de varia doctrina illustrados com emblemmas* [7]. Enfin, il y a le *Triumpho...*, en 1619. Les critiques se sont employés à juger son œuvre poétique à partir de leurs convictions politiques, poussés en cela par la ferveur nationaliste de la Restauration de la monarchie après 1640. Voici quelques exemples en guise d'illustration :

> « Havendo Portugal sacudido o jugo Hespanhol, proclamando Rei a D. João IV, e achando-se por isso empenhado em uma guerra mortífera, e duradoura, só algum Portuguez degenerado : que felizmente eram mui raros, podia achar prazer lendo os louvores dos seus inimigos [8]. »

> « Precisamente nesses nefastos dias em que Portugal prostrado pela dor chorava a sua má sorte e a mais negra escravidão, é que Vasco Mouzi-nho de Quevedo, satisfeito e prazenteiro, saiu a público, ostentando galas e espargindo flores sobre a cabeça do chefe dos carrascos do seu país ! Nos seus cânticos fementidos, hipócritas e vendidos, é ele próprio quem reconhece o infortúnio da sua terra, e ouve os prantos da dor que a consterna [9]. »

---

dernière a depuis été rétablie à juste titre. V. *Poesia de Rodrigues Lobo,* introduction et notes de Luís Miguel Nava, col. Textos Literários, Lisbonne, Editorial Comunicação, pp. 56-58.

4. Appelé le *Discurso...* La copie de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, Res. 4248, nous sert de référence. Certaines copies sont datées de 1597, peut-être parce que l'impression va de fin 1596 à début 1597 ; elles sont, cependant, identiques.

5. Également réimprimé à Lisbonne, Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, 1786 ; et Lisbonne, Typographia Rollandiana, 1844.

6. Almeida GARRETT, « Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa », *Obras Litterarias do V. de Almeida-Garrett*, éd. G. Guimaraens, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1877, 24 vol. ; XXIV - *Escriptos Diversos*, pp. 88-89.

7. Récemment étudié par Isabel ALMEIDA, « Fina Prata : os *Diálogos de Varia Doutrina Illustrados com Emblemmas*, de Vasco Mousinho de Quevedo », *Românica*, 9, 2000, pp. 77-88.

8. José Maria da Costa e SILVA, *Ensaio Biográphico-Crítico Sobre os Melhores Poetas Portugueses*, éd. João Pedro da Costa, Lisbonne, Imprensa Silviana, 1850-1855, p. 221.

9. Almeida CARVALHO (1817-1897), *Acontecimentos, Lendas e Tradições da Região Setubalense*, 6 vol., Setúbal, Junta Distrital de Setúbal, 1968-72 ; II - *Dominação Filipina*, intro. de Óscar Paxeco (1968), p. 27.

Même une lecture attentive du texte, cependant, ne trouve trace de ces remarques désobligeantes : c'est pourquoi elles ne doivent pas être prises en compte sans réserve jusqu'à ce que des preuves formelles soient trouvées. Il semble que les autorités municipales de Lisbonne, pour commémorer la visite longuement attendue du roi du Portugal de l'époque dans son royaume, aient commandé à Quevedo un poème pour célébrer l'événement [10]. Le Portugal n'avait pas eu de cour royale depuis plus de vingt ans, et la venue du monarque était donc d'une grande importance. La visite royale conférait de la dignité à un royaume qui avait le sentiment de devenir progressivement une province [11]. De plus, les précédents ouvrages de Quevedo donnent suffisamment de preuves de ses convictions politiques en tant que sujet des Philippe régnant sur le Portugal. En fait, l'utilisation de la langue ne semble pas constituer un engagement politique, mais, on note, çà et là, son attachement à la langue portugaise. Les sujets de ses deux poèmes épiques précédents exceptés (la grandeur de la « Reine Sainte » Isabelle du Portugal et du roi Alphonse V), le *Discurso...* comporte par endroits des remarques concernant l'affliction des Portugais depuis la mort du roi Sébastien :

> Começar do destorso Lusitano,
> E ruína total da glória altiva,
> Com que fez rico ao pobre Mauritano
> Sebastião, cuja morte inda hoje é viva [12].

En effet, des indications plus claires de son affection pour la langue portugaise se trouvent dans le sonnet XVII :

> Soneto XVII
>
> **A Pero de Maris sobre o seu livro**
>
> Sentindo-se de força e vigor falta,
> Mal a que o tempo enfim todos condena,
> Renovar-se outra vez a Águia ordena,
> Abre as asas ao Sol, e as nuves salta.

---

10. *Cf.* Alberto PIMENTEL, *Memória Sobre a História e Administração do Município de Setúbal*, préf. de Albérico Afonso da Costa Alho, 2e éd., col. Biblioteca Pública Municipal de Setúbal, 1, fac-similé de l'éd. de Lisbonne, Typopraphia de G. A. Gutierres da Silva, 1877, Setúbal, Câmara Municipal de Setúbal, 1992, et D. Domingo GARCÍA PÉREZ, *Catalogo Razonado Biográfico y Bibliográfico de los Autores Portugueses que Escribieron en Castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890, p. 474.

11. *Cf.* Joaquim Veríssimo SERRÃO, *História de Portugal*, 14 vol., Lisbonne, Verbo, 1979 ; IV - *Governo dos Reis Espanhóis (1580-1640)* (1979), pp. 86-91.

12. *Discurso...*, fl. 2r, vv. 9-12.

Despois que lá se vê soberba e alta,
Lança-se ao mar com fúria não pequena,
E caindo-lhe a velha e antiga pena,
De nova glória se reveste e esmalta.

Mar sois Maris, a língua lusitana
É esta Águia, que antiga se renova
E os ares sobre todas livre raia.

Temo-lhe o caso de Ícaro de ufana;
Mas se do Sol queimada em mar o prova,
Será para que sempre nova saia [13].

Étant donné ces considérations, la question se pose de savoir pourquoi Quevedo écrivit de la poésie en castillan. Notre étude insistera sur le cas particulier des sonnets, publiés dans les *outras rimas varias* du *Discurso...*: dans cet ouvrage, le castillan est employé dans le poème en *terza rima*, dans vingt et un *romances* (sur vingt-six), trente-deux gloses (sur trente-sept) et dans la *endecha*. En accord avec les conventions, certains des titres de ses emblèmes sont également en castillan. Enfin, le castillan est également utilisé dans six sonnets (sur cinquante et un).

Les sonnets castillans sont soit laudatifs, soit amoureux même si certains révèlent un certain conceptisme, d'autres font appel à un langage beaucoup plus basé sur l'image. On constate qu'ils peuvent être organisés en deux groupes: les sonnets XII et XIII, et les sonnets XLVIII à LI. Les autres compositions en castillan sont aussi réunies dans cette œuvre, ce qui suggère un certain degré de différentiation de la langue lors de l'organisation des textes. Plus loin, l'ensemble des *romances*, gloses et complaintes castillans précèdent les *romances* et gloses en portugais. Cependant, bien qu'ayant été imprimé sous la direction de l'auteur, le livre comporte de nombreuses erreurs, et bien que Quevedo reconnaisse les fautes dues à des causes externes, il n'a pas de scrupules à admettre qu'il n'est pas vraiment inquiet quant à la qualité finale du produit [14]. On pourrait en conclure que la contribution de l'auteur est importante, dans la mesure où l'on a de bonnes raisons de penser qu'il n'a pas regroupé les sonnets en castillan exclusivement en raison de la langue utilisée.

Le sonnet XII est dédié à un professeur, peut-être en raison d'un cours qu'il avait donné à l'université de Coïmbre, et le sonnet XIII est dédié au

---

13. *Discurso...*, fl. 68r. V. également Vítor Manuel de AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coïmbre, Centro de Estudos Românicos, 1971, pp. 389-392.

14. *Discurso...*, p. VII : « Confesso que inda estes [erros] poderã [*sic*] ser menos, se eu fora mais solícito em os atalhar, e se de indústria (querendo quebrar com a poesia) por me cair da graça não pretendera desgraças suas, que enfim fica em parte afeada com estes que aponto para desculpa dos que lhe forem afeiçoados, que quanto a mi como não grangeio ventures nem as espero de trabalhos semelhantes, não há que temer avessos ».

Recteur. Les textes ont tous les deux un titre et un style semblables, comme nous le verrons plus loin. On est enclin à inclure également le sonnet quadrilingue dans ce groupe, car, bien qu'il ne comporte pas de dédicace écrite, il chante les louanges d'un « signor » parfait, à un niveau qui se retrouvera dans les sonnets portugais IV, XXXII et XXXVIII, également dédiés au Recteur. De plus, si l'on s'attachait à prendre en compte les circonstances auxquelles le titre du sonnet XII fait référence, « declarando ũa materia escura », comme étant celles d'une *oposição* (soutenance de thèse) ou de toute autre cérémonie publique, où on lisait de la poésie pendant un intermède, on pourrait alors suggérer que, face à un auditoire aussi distingué d'universitaires et d'autorités, un poète tenterait certainement de démontrer son talent. Ceci, bien entendu, expliquerait le langage hautement obscur et hermétique de ces sonnets, puisque le public présent disposerait de la clef nécessaire pour les comprendre. Notre suggestion concernant l'intervention de Quevedo dans l'organisation des sonnets castillans prend également en compte le fait qu'aucune raison apparente n'explique la relégation à la fin de la série des sonnets d'amour en castillan XLVIII, XLIX et L, étant donné qu'ils pourraient s'insérer aisément dans la disposition presque aléatoire du reste des sonnets. Ces trois textes, cependant, se ressemblent en ce qu'ils sont dépourvus de la profondeur de la plupart des sonnets de Quevedo, au profit d'une forme syntaxique ou structurelle plus créatrice. On pourrait suggérer qu'un auteur est plus conscient de ces nuances qu'un imprimeur. Le sonnet LI, dernier de la série, est un poème laudatif qui va de pair avec le sonnet I également laudatif (en portugais), dédié lui aussi à un personnage public de très haut rang.

Nous allons maintenant étudier les sonnets castillans, pour tenter de trouver une raison au choix de la langue. Peut-être les sonnets XII et XIII sont-ils les plus riches sur le plan des images. Dédié à un « Doctor lente declarando ũa matéria escura », le premier est contruit autour d'images signifiant la compréhension de quelque chose qui a été éclairé :

Soneto XII

A um Doctor lente declarando ũa matéria escura.

En la noche el camino de horror lleno
El Sol hermoso le haze quando viene,
El Alpe fiero mansedumbre tiene
Después que le ha passado el fiero Peno.

El bravo mar de mansedumbre ageno,
A quien saña y furor solo conviene,
En el ya qualquier árbol se detiene
Después del Argonauta y del Tirreno.

Camino heziste ya do no lo havía,
A la materia informe forma diste,
Y diste vida a la materia muerta.

Con la lengua su parto adorna y viste
El osso, y el león al tercer dia,
Con bramidos del sueño le despierta [15].

Le soleil éclaire un chemin sombre, les Alpes sont moins féroces après le passage d'Hannibal et la mer moins agitée après la traversée des Argonautes et des Phéniciens. La chute du sonnet arrive de façon inattendue dans le premier tercet (plutôt que dans le second tercet), encore qu'elle ne soit pas totale : la conclusion requiert la contextualisation figurative des trois derniers vers pour que la clef de la compréhension du texte soit donnée. Ainsi, tandis que le lion souffle sur un lionceau âgé de trois jours pour lui donner la vie, et tandis que l'ourse lèche son ourson pour lui donner sa forme, le « doctor lente » donne forme au matériau informe et donne vie à la matière morte (vers 10, 11) – c'est-à-dire que quelque chose qui était mort pour l'esprit (quelque chose d'incompris) a été éclairé à force d'être patiemment expliqué.

Un artifice semblable est utilisé dans le sonnet suivant :

Soneto XIII

Ao Reitor António de Mendonça

Que nube de oro es esta, que hermosea
La noche obscura y muestra el buen camino
Al cansado estudioso pirigrino,
Y le haze sombra quando la desea ?

Aquel planeta que la mar platea
Quando con más beleza al cielo vino,
Y la sombra del plátano, o del pino,
No es possible tan agradable sea.

Nube, de sombra, que hazes sombra al mundo ;
Nube, de resplandor, que el mundo alumbras ;
Dichoso el hemisferio que te encierra.

Nube, que con el tiempo más te encumbras,
Las agüas que recibes del profundo,
Échalas dulces a la seca tierra [16].

---

15. *Discurso...*, fl. 65v. Ligne 4, « Peno » du latin *poeni :* Carthaginois, le plus célèbre de tous étant Hannibal.

16. *Discurso...*, fl.. 66r. On lit « Ao Leitor... » dans le texte original ; néanmoins, comme D. António de Mendonça n'enseignait pas à l'Université, on peut assurer qu'il s'agit d'une erreur typographique ; *cf.* Manuel Augusto RODRIGUES, *A Universidade de Coimbra e os Seus Reitores – Para Uma História da Instituição*, Coïmbre, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1990, p. 402.

Comme dans le sonnet précédent, les images sont utilisées dans leur ensemble en raison de leur signification obscure sous-jacente. Ce qui rend ce poème encore plus difficile à déchiffrer est l'absence d'une clef pour comprendre son réseau d'images. C'est en appréciant le rôle du Recteur à l'université de Coïmbre que l'on peut se risquer à suggérer une interprétation : les nuages représenteraient la sagesse du Recteur, le pèlerin un étudiant (ou l'Université). La double fonction du nuage qui projette lumière et ombre représenterait la politique souple du Recteur (en effet, l'Université prospérait sous le mandat de D. António de Mendonça) [17]. Suivant toujours cette lecture, l'excellence de D. António de Mendonça est plus grande que le platane ou le pin, plus plaisante encore que la plus belle pleine lune. Enfin, l'amélioration générale de la situation à Coïmbre, grâce à ce recteur, est mise en image par le biais de la fertilisation par des eaux plus profondes d'un monde stérile.

Ce qui frappe dans ces deux poèmes, c'est le fait qu'ils soient construits autour d'une série d'images sans lien entre elles, mais dont le décodage fournit le sens du sonnet. Dans le premier cas, non seulement on est forcé de lire entre les lignes, mais il faut également relire le texte, étant donné que des sens nouveaux apparaissent à chaque vers. Ceci s'applique également au second sonnet mentionné, qui présente une difficulté supplémentaire puisque la clef donnant accès au réseau d'images demeure inconnue, laissant le lecteur encore moins à même de comprendre. Toutefois, ce qu'il faut noter ici, c'est la manière dont la lecture de ces textes ressemble au processus mental requis pour lire les emblèmes (que Quevedo aimait particulièrement). Je me réfère au principe de base qui sous-tend les premiers emblèmes d'Alciat, dénués d'illustrations ; Alciat destinait les épigrammes très descriptives à un public cultivé possédant la clef pour les interpréter. Elles étaient construites sur une juxtaposition de pièces figuratives, comme dans une mosaïque (d'où le terme « emblème », dérivé du grec εμβλημα), mais il fallait comprendre chaque unité avant d'être capable de comprendre le tout, qui incluait le *motto* [18]. Dans les sonnets XII et XIII de Quevedo, le lecteur doit suivre pratiquement le même processus. Néanmoins, ce procédé est également présent, entre autres, dans ses sonnets portugais III et VII [19].

---

17. *Ibid.*, pp. 85-86.

18. *Cf.* l'analyse et la discussion du terme « emblème » et de ses usages par Alciat *in* Bernhard F. SCHÖLZ, « Libellum composui epigrammaton cui titulum feci Emblemata, Alciatus' Use of the Expression Emblema Once Again », *Emblematica*, I, n° 2 (Fall 1986), pp. 213-226.

19. Le sonnet XVII, ci-dessus, et d'autres semblables, ont également été associés à la littérature emblématique (Maria Vitalina Leal de MATOS, « Vasco Mousinho de Quevedo Castelbranco », *Arquivos do Centro Cultural Português* (1998), pp. 417-434, et pp. 421-428. Ceux-ci, néanmoins, font spécifiquement référence aux trois parties de l'emblème : *motto*, illustration, et épigramme.

Mais le langage pictural de Quevedo sert aussi d'autres fins plus modestes. Dans le sonnet LI, on constate que le réseau d'images est utilisé comme une métaphore rhétorique de sa moralité :

Soneto LI

Na partida do Sereníssimo Cardeal Alberto para Madrid

Dexas sin gloria y lumbre, ínclito Alberto,
Triste el reino, que tan triste hora llora,
Y con el alma que en ti mora, adora
Tu sombra, en tanto desconcierto, incierto ?

Irá tras ti qual nel desierto abierto
Con sus bramidos tigre voladora
Va siguiendo la mano, que atesora
Su penor dulce, que recela muerto ?

No, que correr tras ti no le aprovecha :
Sigue la madre al hijo de amor lleno,
El bien, que el sigue, le huye y le desecha.

Llore luego el passado tiempo bueno,
Pues vino su viudez cansada y estrecha,
Criar por suyo, un hijo, que era ajeno [20].

Le sonnet parle du départ à Madrid en 1593 du Cardinal Archiduc Alberto (il résidait au Portugal depuis 1583). C'est un exercice complexe de différentes strates de sens qui requiert la possession préalable d'une clef pour le comprendre complètement. La réponse à la question posée dans le premier quatrain est seulement donnée dans les tercets. La réponse se présente également sous la forme d'une histoire, celle d'une tigresse qui pourchasse le chasseur qui a volé ses petits. Dans *Hieroglyphica*, 1556, de Piero Valeriano (que Quevedo avoue avoir lu), quand la rapide tigresse se rapproche du chasseur en fuite qui a capturé sa progéniture, ce dernier jette vers elle un de ses petits afin qu'elle se retarde en s'occupant de lui et permette ainsi au chasseur de voir ses intentions couronnées de succès [21].

---

20. *Discurso...*, fl. 85r. Au vers huit, le lusisme « penor » signifie progéniture (*cf.* António FERREIRA, *Castro*, I, pp. 107-110). Ligne 11 on lit, dans l'original : « El bien, que el sigue le huye y le desecha » ; nous supposons qu'il s'agit soit d'une erreur sur le genre du pronom dans « el » [él] (s'il faisait référence à la tigresse, il devrait y avoir « ella »), soit tout bonnement d'une erreur typographique (*cf.* note 24 ci-dessous).

21. Piero VALERIANO, *Hieroglyphica siue de sacris Aegyptiorum literis commentarii...*, Basel, [Michael Isengrin], 1556. Le chasseur laisse alors le cheval sur la plage et la tigresse se venge sur lui (livre XI, fl. 84v, 85r, VLTIO). Cette image est aussi commune dans les livres d'emblèmes, parfois avec la variante suivante : une sphère de verre est jetée à la tigresse qui approche afin que, retardée par la supposition que son propre reflet dans la sphère est celui

Cette image sert de source à une leçon de morale dont le sonnet doit tirer sa propre conclusion. La question du premier quatrain est maintenant de savoir si le royaume (la mère) doit suivre Alberto sur le point de partir (le petit qui est emmené) pour essayer de le garder. La réponse à la question est également la morale de l'histoire : comme l'image dresse un portrait des efforts difficiles et vains de la tigresse pour récupérer ses petits (c'est-à-dire pour les empêcher de partir), de la même manière les Portugais devraient s'abstenir d'essayer de retenir Alberto dans le royaume. Ainsi, Quevedo enjoint-il le Portugal devenu orphelin (c'est-à-dire sans roi) de pleurer le départ de son fils adoptif, Alberto, tout en se rappelant les belles années de sa présence. Faire la louange d'Alberto consiste à lui reconnaître l'honneur d'être un enfant du Portugal. De ce fait, l'image est uniquement utilisée pour l'interprétation partielle qui la sous-tend (donnée dans les vers 9 à 11), plutôt que pour ses éléments picturaux.

À la suite de cela, la complexité du mode de lecture de ce sonnet laudatif peut sembler contraire à son intention première. Ceci serait particulièrement vrai si le sonnet était, en fait, présenté à Albert en public, comme les circonstances le suggèrent [22]. Cependant, la difficulté du sonnet impliquerait une sélection parmi ceux qui pourraient le comprendre, et l'excellence du texte est l'excellence du poète et, par extension, du sujet de ce poème.

Par contraste, cependant, les deux poèmes d'amour castillans (XLVIII et L) sont étonnamment simples :

Soneto XLVIII

Encubre de sus rayos la lux pura
Al relumbrante Sol, en medio el cielo
Llevantada del húmido ancho suelo,
En el invierno turbio nube obscura.

Pero en vano, mi bello Sol, procura
El triste luto, y obscuro y negro velo,
Nel invierno de lágrimas y duelo,
Quitar a tus cabellos la hermosura.

---

d'un des petits, elle laisse au chasseur le temps de s'échapper (*cf.* Arthur HENKEL et Albrecht SCHÖNE, *Emblemata : Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1967, p. 403.

22. Alberto quitte Lisbonne le 16 août, s'arrête deux jours à Azeitão et Setúbal où le Duc et la Duchesse d'Aveiro organisent des réceptions en grande pompe et lui offrent des cadeaux. Gardant à l'esprit le fait que le *Discurso* est dédié au Duc d'Aveiro lui-même, ce sonnet fut très probablement présenté à Alberto à l'une de ces occasions. *Cf.* Francisco CAEIRO, *O Arquiduque Alberto de Austria, Vice-rei e Inquisidor-mor de Portugal, Cardeal Legado do Papa, Governador e Depois Soberano dos Países Baixos ; História e Arte*, Lisbonne, [éd. de l'auteur], 1961, pp. 350-352 et Pedro Rodrigues SOARES, *Memorial (1565-16 ? ?)*, ed. Manuel L. de Almeida, Coïmbre, Universidade de Coimbra, 1953, p. 299.

Sentió tus rayos mi alma, y en ellos arde,
Y más que el rayo al huir ligera fuiste,
Que en el Oriente vi tu ocaso luego.
Buelve mi hermoso Sol al alma triste,
No seas Sol de inverno en salir tarde,
Ya que Sol de verano eres nel fuego [23].

Soneto L

A do vas esperança mal regida ?
Alto buelas, y temo que en el fuego
Del Sol ardiente te consumas luego.
No quedes abrasada y consumida ?
Si el que te lleva Amor, te haze atrevida,
Mira por ti, que quien te lleva es ciego,
Fuérçame hazerte este piedoso ruego
El interés de mi cansada vida.
Por esta mía, mi esperança debes
Perdonar a la tuya, aunque es ya tarde
Que quasi no te veo en alto buelo.
Mas buela, porque sólo de covarde
Puedes perderte quando no te atreves,
Y no hay mayor peligro, que el recelo [24].

Basée sur des images et des concepts pétrarquistes, c'est essentiellement la structure des phrases des sonnets qui crée une tension et captive le lecteur. Par exemple, dans le sonnet XLVIII, le sujet de la phrase est placé uniquement à la fin de la première strophe. La simplification du contenu dans ces deux sonnets contraste avec la structure de plus en plus artificielle du sonnet XLIX :

Soneto XLIX

Pastora mía, gloria de la vida,
Vida, que vida y muerte das por suerte,
Suerte mejor que vida y peor que muerte,
Muerte para jamás morir venida,

23. *Discurso...*, fl. 83v. Comme le lusisme « inverno » (ligne 13) ne modifie pas la métrique de la strophe, il est difficile de savoir s'il faut l'attribuer à Quevedo ou au compositeur typographe.

24. *Discurso...*, fl. 84v. Ligne 13, on lit « (...) y quando no te treves » dans certaines copies du livre mais « (...) y quando no te atreves » dans d'autres. Notre solution de compromis (en quelque sorte suggérée par la correction du manuscrit dans notre copie) semble être celle qui a le plus de sens au niveau de la sémantique et de la métrique. Cette correction n'apparaît pas dans l'Erratum, ce qui nous amène à penser qu'il y a eu des corrections au cours de l'impression (ceci arrive également ailleurs dans le livre).

Venida por aquella dulce herida,
Herida, que dio al alma el solo verte,
Verte para perderse y para perderte,
Perderte es lo más cierto una perdida.

Perdida va, y sin abrigo muere,
Muere pues no la acojes, mi Pastora,
Pastora, que de todas más dessea,

Dessea, pues que todas más te adora,
Adora, pues que todas más te quiere,
Quiere, y Dios quiera, que querida sea [25].

Les sonnets à répétition comme celui-ci devinrent de plus en plus populaires à partir de la moitié du XVIe siècle, et Quevedo était évidemment conscient de cette tendance [26]. Contrairement aux sonnets précédents, cependant, celui-ci s'appuie très peu sur des métaphores visuelles. C'est aussi une simple déclaration d'amour dans les circonstances les plus difficiles de la vie, selon Pétrarque, qui vaut seulement la peine d'être vécue si l'amour est réciproque, car autrement la vie ressemble à la mort. La simplification de l'intrigue, dans le contexte des autres sonnets, plus élaborés, de Quevedo, est compensée par la complexité de la forme. Le texte s'appuie sur une syntaxe répétitive qui, par la nature même du procédé, rompt la continuité de l'exercice de lecture. C'est, néanmoins, un artifice habile.

Ceci nous amène à notre conclusion. À la lecture des poèmes castillans de Quevedo, on a, par endroits, l'impression que le castillan a été calqué sur le portugais (remarquons le curieux emploi de « echar » au vers 14 du sonnet XIII, par exemple) [27]. Néanmoins, le fait que la plupart de ces sonnets aient été présentés en public peut expliquer qu'ils manifestent de l'*agudeza* et du talent. Toutefois, ce même principe s'applique à certains de ses sonnets en portugais, particulièrement aux sonnets XXI, XXII et XLII, qui se trouvent tous dans Gaspar dos Reis, *Relacam do solenne recebimeto* [sic] *das Santas Reliquias que forao leuadas da See de Coimbra ao real*

25. *Discurso...*, fl. 84r.

26. Pour d'autres exemples de ce type de sonnet, *cf.* Arthur Lee-Francis ASKINS, *The Hispano-Portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 144 (Chapel Hill, University of North Carolina, Department of Romance Studies, 1974), sonnet 64 et pp. 223-238. V. également AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, *op. cit.*, p. 379.

27. Néanmoins, il est possible de trouver des exemples de cet emploi chez certains autres auteurs de la période ; même dans les cas où « nel » est utilisé, l'absence de l'apostrophe marquant l'élision du « e » [(e)nel = en el] n'est pas rare chez les auteurs castillans pendant une bonne partie du XVIe siècle [par exemple, c'est utilisé dans Sebastián de HOROZCO, *Representación de la Historia de Ruth (1550)*, éd. par Fernando González Ollé (Madrid : Castalia, 1979), p. 185 : « BOBO : No querría algún espanto nel camino... »].

Mosteyro de Santa Cruz (Coimbra : António de Mariz, 1596)[28]. En fait, dans ces derniers, Quevedo se permet une plus grande liberté d'expression. Nous trouvons des sonnets portugais traitant non seulement de louanges ou d'amour, mais aussi de ferveur religieuse, de moralité et certains où l'auteur s'aventure dans une autoanalyse plus poussée. Aucun des sonnets en castillan ne s'efforce d'aller si loin. Il semble même que la langue elle-même soit utilisée comme un artifice, comme on peut certainement s'en assurer avec le sonnet XIV, quadrilingue :

Soneto XIV

Dis placitum cæli quondam est in ora,
Perfectiorem fæminam creare
Cunctis ; cœpere sua dona dare,
Illique nomen inditum Pandora.

Così natura saggia al mondo ancora
Volendo un uomo simile donare,
Vi feci mio signor di grazie rare,
E col vostro tesor se stessa onora.

Y como sois insigne y raro espejo
De belleza, a los ojos siempre os lleva
Y su lindo pinzel y mano admira.

Mas quando nesta glória mais se enleva,
Como de avantajar-se tem desejo,
Vendo não poder mais, chora, e suspira[29].

L'histoire de Pandore est utilisée uniquement partiellement (une tactique déjà remarquée au sonnet LI, ci-dessus), car elle peut seulement égaler la perfection en termes physiques (bien que très belle, Pandore n'était pas très intelligente et sa curiosité eut pour conséquence de déclencher tous les maux du monde). C'est donc une excellence complète qui est mentionnée quand le *mio signor* atteint la perfection absolue possible par Nature. Le sens du sonnet, cependant, est éclairé progressivement, pas tant par l'explication du réseau d'images ou par son contenu, que par le choix des langues.

Ainsi donc des niveaux de traits d'esprit et d'*agudeza* semblables peuvent apparaître à la fois dans les sonnets portugais et castillans. Dans les sonnets castillans les aspects externes du sonnet impliquent un aspect artificiel un peu plus grand que dans ceux écrits en portugais. Dans les

28. Les sonnets de Quevedo apparaissent dans les fl. 124r, 124v and 125r. Il y a également deux autres sonnets portugais de Quevedo qui n'ont pas été inclus dans le *Discurso...* : « Ouço, divino engenho, a peregrina » (p. IV) et « Ditoso Abrahão, se hoje fizera » (fl. 123v).

29. *Discurso...*, fl. 66v.

sonnets de Quevedo, la différence la plus significative dans le choix de la langue semble reposer sur le fait qu'un sonnet castillan proposerait à un public portugais un degré de difficulté légèrement plus élevé. Outre le fait de montrer un plus grand talent, ceci le mettrait également en accord avec la tendance poétique propre à l'écriture en castillan (contre laquelle António Ferreira s'était rebellé de façon si notoire en écrivant uniquement en portugais). Ce choix de langue d'expression est donc une forme d'artifice plutôt qu'une tentative de s'engager pour une quelconque autre cause, politique ou non.

L'*Arte poética en romance castellano* de Miguel Sanches de Lima

ANÍBAL PINTO DE CASTRO

Avant même de commencer mon intervention, je veux remercier de tout mon cœur notre cher collègue et ami, le Professeur Francisco de Bethencourt de m'avoir invité à joindre mon humble parole à toutes celles qui sont venues étudier la production d'auteurs portugais en langue castillane.

Mais je voudrais aussi le remercier du thème de notre colloque. En effet, les études consacrées aux rapports entre la littérature portugaise et la littérature espagnole se sont presque toujours développées dans le sens Castille-Portugal, ce qui d'ailleurs se comprend, mais le sens contraire représente, en effet, même aujourd'hui, un champ de recherche et d'intérêt suffisamment important pour qu'il fasse l'objet d'une attention nouvelle.

J'ai choisi comme thème de mon intervention une œuvre dont le contenu, mis à part l'intérêt que lui a porté notre collègue, le Prof. António Cirurgião, dans un article intitulé « O portuguesismo de Miguel Sanches de Lima », publié dans la revue *Biblos*, v. LVI (Coïmbre, 1980), n'a pas encore attiré l'attention des chercheurs. Il est vrai qu'en 1944, Rafael de Balbín Lucas en a donné une édition, incluse dans la « Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos », dirigée par Joaquín de Entrambasaguas, pour l'Instituto Nicolás Antonio, mais, même si cette édition a le mérite de nous faciliter l'accès à l'œuvre de Sanches de Lima, cette dernière n'a guère été envisagée que sous l'aspect de rareté bibliographique. D'autre part, la mention qu'en fait Menéndez y Pelayo se réduit à une brève allusion aux aspects techniques sur l'art du versificateur, tout en affirmant une fidélité, d'ailleurs assez discutable, à la Poétique d' Horace [1].

Mon but est donc de donner une idée un peu plus précise de sa place et du rôle de son contenu dans l'ensemble de la théorie poétique ibérique, dans le cadre de transition de la Renaissance au Baroque.

---

1. *Historia de las ideas estéticas en España*, 3e éd., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, vol. II, pp. 214-215.

En 1580, sortait des presses de Juan Iñíguez de Lequerica, à Alcalá de Henares, un petit *in octavo*, de 9 × 14 centimètres, comprenant 65 feuilles, dont le titre était :

> EL ARTE / POETICA EN RO-/mance Castellano. Cõpuesta / por Miguel Sanchez de Lima Lu/sitano, natural de Via / na de Lima. /PEGASO [vignette représentat le cheval symbole de la poésie] / CON LICENCIA. / Impresso en Alcala de Henares, en / casa de Iuan Iñiguez de Le-/ querica. Año 1580. / A costa de Diego Martínez mercader de libros.

L'ouvrage devait être achevé depuis quatre ans au moins, car les autorisations royales pour l'impression sont datées du 7 mars 1576.

Sans que l'on sache très bien pourquoi, cette édition est devenue extrêmement rare. En effet, déjà en 1889, Bartolomé José Gallardo la considérait comme très rare [2]. Barbosa Machado n'en parle pas et d'autres bibliographes la signalent d'une façon trop brève et même inexacte. C'est le cas de Nicolás Antonio qui croit que l'auteur est natif de Viana, au Pérou, peut-être d'après la mention du toponyme *Lima*, sans pour autant omettre l'hypothèse d'une nationalité portugaise [3] ; le cas aussi de Salvà, qui dit que l'édition a été imprimée en 1680 [4], ou de D. Domingo García Pérez, qui pense qu'il s'agit d'une deuxième édition [5].

De son auteur on ne sait presque rien.

D'après les indications du frontispice de l'*editio princeps*, il est né à Viana de Lima, c'est-à-dire à Viana da Foz do Lima, la ville qui porte aujourd'hui le nom de Viana do Castelo, au nord du Portugal. C'est le sonnet de D. Francisco de Maldonado, qu'il a fait imprimer au paratexte de son volume (fl. 4r), qui nous donne quelques petits renseignements, quoiqu'on ne puisse guère les prendre au pied de la lettre car ils expriment de toute évidence la louange hyperbolique de l'amitié et du style de l'époque :

> Levanta, ó Lusitania tu sentido,
> Verás un nuevo Apolo, que ha estado
> Su claro resplandor como eclipsado,
> Y agora por el orbe se ha esparzido.

---

2. *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1889, t. IV, p. 473. Je peux pourtant signaler sa présence à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, à la British Library (C.63.a.21) et à la Nationale de Madrid (2 copies).

3. « Lusitanum credidit Cardosus, in quo nolim sequutum eum fuisse cognominis judicium, cum ejusdem nominis alia sint Castellae oppida. Idem tamen alibi vocat Michaelem Sanchez de Lima, natum in oppido Viana de Lima » (*Bibliotheca Hispana Nova*, t. II, p. 146).

4. *Catálogo de la Biblioteca de Salvà*, Valencia, 1872, t. I, p. 327.

5. *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, 1890, p. 512.

De gracia y discreción enriquecido,
De que naturaleza le ha dotado,
De nobleza, y virtud acompañado,
De ingenio delicado, y muy subido.

Mas sola nuestra España ha merecido
La gloria, pues en ella se ha criado
Este ingenio tan claro y excelente.

Que aúnque en ti, Lusitania, fue nacido,
Le vimos siendo niño desterrado
Y acá se hizo varón sabio y prudente.

À l'en croire, Miguel Sanches de Lima serait parti très jeune ou même enfant pour l'Espagne et il y aurait développé ses qualités d'esprit, conformément au portrait baroque du *discreto*, où grâce, discrétion, noblesse, *ingenio* et excellence se conjugaient pour définir un type humain et littéraire qui était, en Espagne, une version spécifique de l'« honnête homme » français.

Plus enflé encore est l'autre sonnet qu'il a reproduit, sur le feuillet suivant, de la plume de Juan de Espinosa :

Las Musas del Parnaso religioso
De su valor con vos bien repartieron,
Una solo vos el lauro concedieron
Aquellas nueve hermanas más precioso.

Del Pegaseo licor tan abundoso
El vaso del deseo tanto hincheron,
Que podeis repartir de lo que os dieron,
Con el que como yo es menesteroso.

En vos tan caudal es la Cabalina,
Que si viviera agora el gran Homero,
Os bolviera la gloria que ha ganado.

Y viendo una tal obra y tan divina
Meligenes, quedara por grosero
Y tosco, ante un ingenio tan limado.

Qu'ils étaient prompts à se louer mutuellement ! Et comme ils se trompaient les uns les autres !...

Mais était-il clerc ou prêtre, d'autant plus que son laudateur parle des « Muses du Parnasse religieux » ? Je n'en saurais rien dire, du moins pour le moment, puisqu'il faudrait faire de longues recherches aux archives de Braga et surtout à celles de la maison du Marquis de Villena, D. Juan Fernández Pacheco, en Espagne, et je n'en ai pas eu le temps.

En effet, il dédia son œuvre à ce noble Castillan dans une courte lettre où il ne dépasse pas, d'ailleurs, les topiques de ce genre de discours, en déclarant modestement la petitesse de sa valeur littéraire et la témérité de son

geste. La seule information qu'on peut y trouver c'est qu'il se considérait son *criado*, c'est à dire, quelqu'un qui appartenait à son proche entourage.

On ne sait donc rien sur sa formation culturelle et littéraire.

De toute façon, on peut conclure, sans trop se tromper, qu'elle s'appuyait surtout sur une connaissance assez solide et proche de la poésie lyrique et du roman bucolique, selon les modèles hérités de la Renaissance, plutôt que sur les traités de Poétique de l'Antiquité ou sur leurs traductions italiennes. Il est du reste curieux qu'il laisse *Les Lusiades*, publiées depuis 1572, dans un oubli total, malgré la réception que le poème avait connue auprès de Philippe II lui-même, ce qui explique la publication presque simultanée des deux traductions castillanes de Benito Caldera, également à Alcalá, chez Juan Gracián — il est curieux de constater que la vignette qui figure sur le frontispice de cette édition est la même qu'on trouve à l'édition de la *Arte poetica* de Sanches de Lima — et de Luís Gómez de Tapia, à Salamanque.

Dans un bref prologue « au lecteur », Sanches de Lima déclare que, malgré son insuffisance, il a décidé d'écrire son « art » parce que le manque de règles ne permettait pas aux écrivains et aux poètes (aux *ingenios*) de corriger les défauts de la nature et de perfectionner leurs œuvres basées sur des aptitudes naturelles, mais qui s'avéraient, pour cette même raison, imparfaites. Çela veut dire qu'on était parvenu au dernier quart du seizième siècle sans avoir, dans la Péninsule, une théorie capable de mettre au goût du jour la poétique classique !... Et il n'étais pas loin de la vérité.

Un des aspects les plus intéressants du livre est sa structure d'organisation, par le biais du dialogue, un procédé qui depuis l'aube de la Renaissance s'était répandu comme une forme de communication de plus en plus utilisée pour des œuvres didactiques et philosophiques, selon les modèles de Cicéron, de Platon et, malgré la surveillance de l'Inquisition, des *Colloques* d'Erasme [6].

L'œuvre de Sanches de Lima se présente donc sous la forme de trois dialogues dont le premier et le troisième sont sûrement les plus intéressants — le premier parce que les deux interlocuteurs y exposent leurs points de vue sur la nature et la substance de la poésie et sur son excellence ; et le troisième parce qu'il contient un récit des amours de Calidónio, un des interlocuteurs, pour la bergère Laurina. Le deuxième, de caractère plutôt technique, est consacré au « modo de las composturas », c'est-à-dire aux structures des formes métriques et strophiques les plus usitées à l'époque.

---

6. Sur ce sujet on peut voir, outre la synthèse de António Manuel Ribeiro REBELO dans *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas em Língua Portuguesa*, vol. 2, pp. 82-93, D. MARSH, *The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Innovation*. 1980 ; E. KUSHNER, « Vers une poétique du dialogue de la Renaissance », *Comparative Literary Studies*, 1983 ; *Le Dialogue au temps de la Renaissance*, 1984 ; Jorge Alves OSÓRIO, « O Diálogo no Renascimento português », *O Humanismo Português*, 1988.

Les personnages qui dialoguent sont Sílvio et Calidónio. Leur caractérisation est totalement dépourvue d'expression, quoiqu'il soit assez facile d'identifier les positions théoriques du premier avec celles de l'auteur. Par contre, on trouve une préoccupation visible de placer l'entretien dans un paysage champêtre, aux environs de la capitale de l'Espagne, pendant la sieste. Pour fuir l'inconvénient des fâcheux et des sots ignorants qui encombraient les rues de Madrid, ils se promènent dans la prairie de Saint Jerôme, jusquà ce qu'un peu las, ils décident de s'asseoir à l'ombre des peupliers, pour poursuivre à leur aise leur discussion littéraire, profitant des délices du *locus amoenus*, de si longue tradition poétique, renouvelée par Pétrarque, surtout à partir de la chanson *Chiare, fresche e dolci acque*, si présente dans la mémoire et sous la plume de Garcilaso et de Camoëns. Calidónio dit :

> « ... debaxo destos alamos estaremos bien, pues podremos participar de dos cosas, es a saber, del ruydo del agua de aquella clara fuente, que en el verano aplaze mucho a los oídos, y de poder llegar a bever quando la necesidad nos lo pida » (fl. 24r).

Ce décor peut, à mon avis, montrer la façon dont le savoir poétique de Sanches de Lima, toujours présent cependant, se cache sobrement sous une sorte de naturelle discrétion qui fuit la lourdeur des allusions et des citations, pour nous donner un exemple parfait de la *contaminatio*. Remarquons combien la lecture des *Bucoliques* de Virgile et des auteurs modernes italiens et castillans qui l'avaient pour ainsi dire modernisée, se fond ici avec celle de Platon qui aimait maintenir ses dialogues sous le platane au *Phèdre*, de Cicéron, dans le *De Oratore*, ou de l' *aurea mediocritas* d' Horace, pour qui la fontaine (dans l'épode II, par exemple) devient le symbole de l'état du *beatus ille*. Et sans oublier l'Horace de la Satire IX, quand il parle des fâcheux romains qui lui rendaient si pénible le parcours de la Voie Sacrée – *Ibam forte via sacra sicut meus est mos* ...

De toute façon, dès le début, les positions sont bien établies : au moment où ils se rencontrent, Calidónio dit qu'il était en train de composer un sonnet, ce à quoi Sílvio rétorque immédiatement :

> « Es cierto verdad que os tengo lastima a todos los Poetas : porque todo el dia os andais con más sobra de locura que de dineros. Dezidme, pobre de vos, no veys que trás cada concepto se vos va la mitad del juicio, y que tiene necesidad un buen Poeta de otros tantos juícios, como quantos conceptos se le representa a la memoria ? Y cierto que acertó el que dijo que Musicos y Poetas carecen de seso » (fl. 8v).

Voilà donc le sujet de la discussion : la poésie est-elle une activité bonne pour les oisifs, inutiles et destinés à végéter aux dépens d'autrui, ou au contraire, un noble art digne d'honneur ?

Il est vrai que la poésie était bien déchue de son ancien rang de noblesse et de qualité, puisque le mécénat des grands de ce monde avait disparu. Ils étaient donc nombreux ceux qui ne méritaient plus le nom de poètes, comme, autrefois, Garcilaso, Jorge Manrique, le Connétable D. Pedro de Portugal et le Marquis de Santillana – à qui il donne le titre d'Amiral, peut-être parce qu'il était fils de l'Amiral da Castille –, D. Iñigo Hurtado de Mendoza. Je tiens à souligner que le choix de Calidónio se porte sur des poètes qui, à l'exception de Garcilaso, ont vécu au XVe siècle. C'est qu'il voulait essentiellement prendre des exemples qui puissent illustrer l' idéal renaissant de l'homme capable de porter en même temps l'épée et la plume.

Et pourtant, à ce qu'on peut déduire de ses paroles, cet idéal n'était plus le même. En effet, des héros tels qu'Hector ou Achille ne seraient pas connus, malgré leurs prouesses, s'ils n'avaient pu compter sur Homère et sur Virgile pour les chanter... Et Pétrarque, Boscán, Jorge de Montemayor, Garcilaso ou Garci' Sánchez de Badajoz, quoique déjà si éloignés dans le temps, étaient connus par leurs œuvres, mais non par leurs personnes.

Silvio lui objecte qu'il n'y avait plus désormais de poètes dignes de ce nom. Mais Calidónio n'en est pas convaincu et lui nomme ceux qu'il croyait excellents: Diego Hurtado de Mendoza, D. Juan de Almeida, Francisco de Figueroa y Alonso de Ercilla, dont le poème *La Araucana* lui vaut une mention spéciale. C'est à dire qu'il évoque un petit nombre des poètes qui constituaient alors un canon défini par le code poétique du baroque espagnol qui s'annonçait déjà.

Silvio essaye encore de lui opposer l'argument de la folie qui avait atteint certains des poètes les plus renommés d'Espagne, tels que Garci' Sánchez de Badajoz ou Juan de Mena, et il rappelle la satire que Jerónimo de Arbolanche avait insérée dans ses *Abidas* contre les poètes. Il reconnaît qu'autrefois les vrais poètes ne traitaient que des « cosas muy altas y subidas, como lo hizo Petrarca y todos los demàs que [su interlocutor había] dicho ». Mais à leur époque « no las emplean los poetas, sino en cosas baxas y rateras ». Et pour prouver ses affirmations il cite un sonnet... La poésie était devenue une vraie bouffonnerie, porteuse, en outre, de dangereux messages d'immoralité.

Précédant la célèbre définition que D. Francisco Manuel de Melo, par la voix de Juste Lipse, donnera dans le dialogue *Hospital das Letras*, environ quatre-vingts ans plus tard, et selon laquelle « os versos não [são] lição própria de sesudos, mas de mancebos, damas e ociosos », puisque la poésie est « uma arte florida que pede sujeitos floridos em anos florecentes [7] », le Sílvio de l'*Arte poetica* de Sanches soutient que, pour les

7. Jean COLOMÈS, *Le Dialogue* Hospital das Letras *de D. Francisco Manuel de Melo*. Texte établi d'après l'édition princeps et les manuscrits, variantes et notes, Paris, Centro Cultural Português, 1970, pp. 38 et 85.

dames, la poésie est une *algaravia* et qu'elles préfèrent l'argent à tous les sonnets du monde.

L'accusation d'immoralité – « muchas vezes [los poetas] cometen enormes vicios y pecados, hasta hacerse alcahuetes, a que ellos, mudando el nombre, llaman pages de amores ; y otras maldades y bellaquerías, de que el mundo se escandaliza, de mas de que Dios Nuestro Señor se ofende, con sus muchas dissoluciones » (fl. 19r) – donne à Calidónio l'occasion de produire un argument qui, à l'époque, était déjà devenu un *topos* de la défense de la poésie, et qui prendra de l'ampleur pendant toute la période baroque, c'est à dire son origine divine :

> « aveys quedado tan vazio del entendimiento, que quereys reprovar una cosa tan agradable a Dios Nuestro Señor, como lo es la Poesia, que el Spiritu Santo aprovó, hablando en verso por boca de los profetas » (fl. 20r).

Son contradicteur essaye encore d'invoquer l'autorité de D. Cristóbal de Castillejo, un antipétrarquiste connu qui n'aimait pas la forme du sonnet, mais Calidónio détruit l'argument, non seulement en attribuant cette opinion négative au fait que le critique ne savait pas écrire des sonnets, mais surtout en lui présentant la traduction castillane d'un sonnet soi-disant de Pétraque, *Cuytado, que en un punto lloro y río*. Je dis soi-disant, parce que je ne le trouve pas dans les éditions modernes du poète d'Arezzo et parce que ce même texte transcrit par Sanches de Lima, qui figure dans plusieurs manuscrits (le ms. 4 de la Bibliothèque Nationale de Madrid, un autre d'Oxford [All Souls Coll. N.° 189], le ms. Juromenha, le ms. C-III-22 du Monastètre de l'Escurial), sans indication d'auteur, a été introduit, en version portugaise, dans l'édition de la deuxième partie des *Rimas* de Camoëns, publiée en 1616, d'où Costa Pimpão l'a retranchée avec une argumentation qui ne laisse pas de place au doute [8]. Gracián le transcrit d' ailleurs au Discours XLII de son *Agudeza y Arte de Ingenio* sans l'attribuer ni à Pétrarque ni à Camoëns ! ...

De toute façon l'ingénieuse qualité du poème, fondée sur les antithèses pétrarquistes de l'incertitude de la condition humaine, semble convaincre Sílvio de l'excellence de la bonne poésie ou, du moins, son interlocuteur réussit à réduire considérablement son intransigeance envers les poètes.

Mais il ne semble cependant pas très disposé à renoncer facilement à ses idées ou à son parti pris. Il apporte donc un autre argument en faveur de son opinion, celui de l'excessive importance que la mythologie avait

---

8. Costa Pimpão en a fait l'histoire critique dans l'Introduction à son édition des *Rimas* (Coimbra, Atlântida, 1972, pp. XXXII-XXXVI).

prise en poésie. Il s' agit d'un débat déjà ancien, qui était devenu de plus en plus aigu, surtout à partir des nouvelles orientations spirituelles issues du Concile de Trente et de la pédagogie de la Compagnie de Jésus.

En avouant qu'il était disposé à se montrer plus sensible aux arguments de son adversaire, il met pourtant une condition :

> « Con todo holgaría en estremo que me dixesedes lo que sentis de las excelencias de la Poesía, con tal condición que no me conteis fabulas de Ovidio, ni me digais el cuento del caballo alado que entre los Poetas es llamado Pegaso, ni la Fuente Cabalina, ni me trateis de las ninfas, que son las hermanas nueve, que unos llaman Musas, y otros habitadoras del Parnaso, porque no puedo sufrir oir esas ficciones, ni las de la hermosura de las diosas de las fuentes, y ríos ; tampoco me agrada oir tratar de Nereidas, Napeas, Dríadas, Amadríadas, Oreadas, Satiros, Faunos, ni Silvanos, ni los que Ovidio llama Semideos, que contínuo los Poetas traen entre manos, o por mejor decir, en la punta de la lengua para dezillas, y en la pluma para escrivillas, no hablando jamás palabra, ni escriviendo letra, que no vaya llena destas ficciones, con que dexan suspensos a los mal entendidos lectores. » (fl. 22-22^{v})

Il est curieux de constater que, parmi les raisons de son refus, il ne mentionne pas l'incompatibilité entre la fausseté des dieux de la mythologie et la vérité de la religion chrétienne, comme le fera, quelques années plus tard, Baltasar Estaço.

De toute façon, dans sa réponse, Calidónio élude la question. Il se limite à expliquer l'usage de la mythologie par le besoin d'exprimer symboliquement l'existence (et la nécessité !) de l'inspiration qu'il appelle *vena natural ;* si on en possédait beaucoup, on pouvait devenir un bon poète ; au contraire ceux qui en étaient plutôt dépourvus étaient des médiocres...

Ils semblent ignorer tout à fait, l'un comme l'autre, l'importance poétique de la mythologie, sur le plan symbolique, telle que nous la trouvons chez Camoëns, par exemple. Si Sanches de Lima ne pouvait peut-être pas connaître l'églogue des *Faunos*, puisque ce poème ne sera divulgué qu'à partir de 1595, date de la première édition des *Rimas*, il devait avoir déjà lu *Les Lusiades* et connaître le rôle de la mythologie dans l'épisode de l'Île des Amours. Mais il n'en dit pas un mot, ni pour ni contre !... Et cette matière de discussion ne leur sert que pour les amener directement à définir la Poésie et les conditions nécessaires pour mener à bien le travail de la création poétique.

Calidónio définit donc la Poésie et son excellence selon la théorie horacienne de l'*utile et dulce*, c'est à dire, à partir d' une double et omniprésente fonction pédagogique et ludique ; il me paraît préférable de lui donner la parole :

> « ... la Poesía es la que mata la necedad, y destierra la ignorancia, aviva el ingenio, adelgaza y labra el entendimiento, exercita la memoria,

> ocupando el tiempo el Poeta en estudiosas, y altas consideraciones, tratando conceptos muy subidos, mezclando el agradable y dulce estilo con lo provechoso y muy sentido ; de suerte que la Poesía es causa para conseguir y alcançar qualquier gusto, por ser como es madre de los buenos ingenios. » (fl. 25r)

On comprend donc qu'elle pouvait allumer les pensées de l'homme d'une *fureur* divine, et atteindre ainsi la sphère du sublime, comme l'a souligné Ovide en écrivant : *Est Deus in nobis agitante calescimus illo*, et comme on peut le remarquer dans les *Psaumes* de David ou dans le *Cantique des Cantiques* de Salomon. On comprend donc la valeur et l'importance que, tout au long des siècles, les grands du monde, des Papes aux Rois et aux Mécènes, lui avaient décernée.

La Poésie avait conquis le caractère universel et sublime des choses divines et était devenue une vertueuse et sainte occupation. Il est bon de citer ses paroles, parce qu'elles expriment un véritable hymne de louange au rôle de la poésie dans la société et dans la formation morale et spirituelle de l'Homme, grâce au plaisir esthétique :

> « Y de la Poesía, usando della como se deve, se saca mucha utilidad y provecho, assi para el alma como para el gusto de los hombres de claro juizio y delicado entendimiento : porque en ella se halla muy fina Teología, Leyes, Astrología, Filosofía, y Musica : y en fin todas las siete artes liberales se hallarán escritas en poesía, si bien se quieren buscar. Y demás desto es esta una virtuosa y santa ocupación ; pues que mientras el poeta está componiendo, eleva el sentido en las cosas celestiales, y en la contemplación de su Criador, unas vezes sube al cielo contemplando aquella inmensa y eterna gloria, los escuadrones de los bienaventurados [...] De alli baxa al Infierno, siente las penas de los dañados en espíritu, oye sus gritos, contempla la pena que por la culpa padescen ; otras visita el Purgatorio, donde se pára a mirar las penas que padescen aquellas animas de los fieles... » (fl. 27v-28r)

Après un éloge si chaleureux, le pauvre Sílvio ne pouvait que s'avouer vaincu et convaincu, à l'égard des excellences de la poésie, et il finit même par promettre :

> « Determino de aqui adelante, con el favor divino, defender su partido con tanta eficacia como hasta aquí he hecho el contrario. » (fl. 28v)

À la fin du premier dialogue il était donc prêt à entendre et à apprendre les règles les plus techniques pour bien pouvoir écrire et juger les *composturas del metro castellano*, c'est à dire les différentes sortes de schémas métriques et strophiques les plus usités dans le code formel de la poésie ibérique de son temps.

Bien que cela puisse expliquer l'importance des aspects formels présents dans sa conception de la poésie, je ne m'en occuperai pas mainte-

nant. Je me limiterai à souligner la valeur des exemples qu'il transcrit pour définir le canon poétique de la fin du XVIe siècle dans la Péninsule, sans prendre en compte ce qui, dans ce canon, sépare la poésie espagnole de la poésie portugaise. Je n'en ai pas le temps.

Au commencement du troisième Dialogue, Sílvio fait deux demandes à Calidónio : écrire un petit traité sur tout ce qu'il lui avait dit sur la poésie et ses problèmes ; et, d'autre part, lui racconter l'histoire de ses amours pour Laurina, la bergère qu'il avait courtisée et qui s'était refusée à prêter l'oreille à ses sollicitations amoureuses, attirée qu'elle était par un autre berger. Il s'excuse de ne pas répondre à la première demande, car cela demanderait du temps et il ne se souvient plus de ce qu'ils ont dit.

L'histoire de ses amours, très courte et très simple, suit de près le modèle fixé par la *Diana* de Jorge de Montemayor, qui allait avoir une si grande fortune dans le genre pastoral et chevaleresque du baroque français, comme l'a bien démontré Mme Marta Teixeira Anacleto. Je n'en retiendrai pour le moment que deux ou trois aspects qui me semblent assez intéressants.

Le premier c'est la continuité de la conception pétrarquiste de l'amour, selon laquelle ce sentiment est une fausse et douloureuse façon de tromper ceux qu'il atteint :

> « O falso amor, quan claro nos enseñas
> La crueldad que tienes escondida.
> Captivas con dulçor los corazones,
> Despues con amargor das mil passiones ! » (fl. 71v)

Le second de ces aspects c'est la reprise de certains *topoi* de la poésie de la Renaissance, comme la toute puissance de l'amour, capable de permettre des *impossibilia* ou *adynata* maintenant tournés vers le *topos* du monde à l'envers par l'effet de l'amour qui « ainsi l'ordonnait » :

> « Laurina bien te acuerdas que dezias
> En verme andar penado en tu servicio,
> Que al lobo con la oveja en paz verías,
> Y al frío y al calor trocar su oficio,
> Las tenebrosas noches ser los días,
> La tierra darnos pan sin benefício,
> Las liebres ir tras galgos corredores
> Primero que mudases mois amores. » (*Ibid.*)

Et je soulignerai encore la récupération de la forme du roman en vers de sept syllabes « que tan agradables son, porque saben a aquella compostura antigua castellana, que tanto en los tiempos pasados floreció » (fl. 69v) et qui aura une si grande actualité au cours des XVIIe et XVIIIe siècles.

*

Il est temps de conclure. L'analyse que je viens de vous présenter, quoique de façon synthétique, aura permis (du moins j'en ai l'espoir !...) de mettre l'*Arte Poética en romance castellano*, de Miguel Sanches de Lima, à la juste place qu'il mérite dans l'histoire de ce qu'on pourrait appeler, d'après l'expression de Menéndez y Pelayo, « las ideas estéticas en España ».

Partant d'une connaissance assez vaste de la production poétique ibérique, depuis le XVe siècle, où Pétrarque avait joué un rôle si remarquable[9], il était pourtant bien trop soumis à la théorie horacienne qui avait été à la base de la création et de la réception du lyrisme au commencement de notre Renaissance littéraire. Il ne paraît pas avoir compris ni assimilé les apports que l'étude plus approfondie et mieux connue de la *Poétique* d'Aristote et de certains dialogues de Platon, surtout à travers les collèges des Jésuites, avaient mis en lumière à mesure que l'enseignement et la théorisation poétique s'affirmaient de plus en plus dans le monde des Humanités. Mais son goût, qui se montre très personnel et libre, en mettant en valeur la simplicité et l'importance du *delectare* pour mieux atteindre le *docere*, contient en germe certains aspects que le Baroque enrichira et développera, jusqu'à en faire des signes de qualité de son code poétique. Et en même temps il est responsable de la survivance d'autres aspects, quoique appartenant plutôt aux formes d'expression héritées de la poésie du *Quattrocento* ibérique, que la poésie à l'*italico modo* n'avait pas réussi à éliminer pendant la Renaissance, et qui devaient conserver toute leur vigueur à l'époque suivante, à côté des nouvelles formes introduites chez nous par Garcilaso, Boscán ou Sá de Miranda, ou même formant avec elles de nouvelles combinaisons. Góngora, en Espagne, et D. Francisco Manuel de Melo, au Portugal, en fournissent une excellente preuve.

9. *Cf.* Rita MARNOTO, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coïmbre, « Acta Universitatis Conimbrigensis », 1997.

Réflexions autour des poésies en langue castillane de Pero de Andrade Caminha

VANDA ANASTÁCIO

En 1851, dans son *Ensaio biographico-crítico sobre os melhores poetas portuguezes* [1] qui constitue, comme on le sait, l'une des premières esquisses d'une Histoire de la Littérature portugaise, José Maria da Costa e Silva présente Pero de Andrade Caminha comme étant le disciple le plus dévoué d'António Ferreira et raconte l'anecdote suivante :

> Le respect et l'admiration que Caminha vouait à António Ferreira [...] allaient jusqu'à adopter toutes ses opinions concernant la littérature, qu'il écoutait comme autant d'oracles. Ainsi, Caminha, qui avait, selon l'usage du temps, composé quelques vers en castillan, les envoya pour correction à son ami. Ferreira, qui brûlait d'enthousiasme patriotique pour la langue portugaise, et qui mettait toute son ardeur à l'amender, à la perfectionner et à la divulguer, considérait comme une espèce de crime littéraire qu'un Portugais pût écrire en langue étrangère et lui renvoya ses vers accompagnés d'une épître, qui est la troisième de son second volume [...]

Costa e Silva cite ensuite les vers de cette épître célèbre où Ferreira exhorte Pero de Andrade à écrire en portugais et il conclut :

> La leçon a été sévère, mais profitable ; Caminha n'a plus écrit qu'en portugais et il semble que, pour obéir à Ferreira, il ait brûlé tous les vers qu'il avait écrits en castillan, puisque dans la collection de ses poésies n'apparaît aucune de ces compositions.

Costa e Silva parlait alors de l'édition de l'Académie des Sciences de 1791 [2].

L'anecdote, autant que la façon dont elle fut racontée par le critique méritent toute notre attention. En effet, l'image de Ferreira « brûlant d'enthousiasme patriotique pour la langue portugaise » et comparant le

---

1. José Maria da Costa e SILVA, *Ensaio biographico-crítico sobre os melhores poetas portuguezes*, III, Lisbonne, Na Imprensa Silviana, 1851.

2. Il s'agit de l'édition organisée par José Correia da SERRA, *Poezias de Pedro de Andrade Caminha*, Lisbonne, Academia Real das Sciencias, 1791.

fait qu'un Portugais « écrive en langue étrangère » à « une espèce de crime littéraire » dénonce le type de regard lancé sur les textes du passé par les premiers historiens de la littérature. En fait, les critiques romantiques et positivistes se sont préoccupés de bâtir une Histoire littéraire nationale comme le reflet du passé glorieux de la patrie, et dans laquelle les générations contemporaines puissent se mirer. Pour ces érudits, qui envisageaient le phénomène littéraire à partir du concept « d'originalité » et qui valorisaient dans les œuvres de toutes les époques les manifestations de « l'esprit national », le fait qu'un auteur portugais écrive en castillan était considéré, nous venons de le voir si clairement illustré par les propos de Costa e Silva, comme une « espèce de crime », une trahison à la littérature nationale. Toutefois, envisager ainsi la question correspond, Eugenio Asensio l'a signalé dans un travail célèbre [3], à un anachronisme. En effet, la relation qui existait au XVIe siècle entre le portugais et le castillan ne peut pas être réduite à une simple opposition de locuteurs plus ou moins patriotes, défenseurs de l'une ou de l'autre langue. Ce ne fut que très tardivement que l'association entre l'idée de nationalité et une langue spécifique est apparue dans les cultures ibériques.

En ce qui concerne le Portugal et l'Espagne, le fait qu'il s'agissait de deux pays indépendants ne les a pas empêchés d'avoir une tradition littéraire commune [4] dès le Moyen Âge et jusqu'au XVIIIe siècle. Ceci fut rendu possible grâce, non seulement à la proximité existant alors entre le castillan et le portugais mais, aussi, à d'autres circonstances de nature socio-culturelle : les mariages fréquents entre les membres des familles royales espagnole et portugaise et, aussi, au sein de l'aristocratie des deux nations. Ceci stimula la convivialité entre les deux langues, aussi bien à la Cour qu'au sein des grandes familles [5].

Mais revenons maintenant à l'anecdote racontée par Costa e Silva, qui a été intégrée au discours de la critique à partir de cette date (1851) et répétée pendant plus de quarante ans comme une preuve qu'Andrade

---

3. Eugenio ASENSIO, « La fortuna de *Os Lusíadas* en España », *Estudios portugueses*, Paris, Gulbenkian, 1974, pp. 303-324, lorsqu'il commente le fait que les Portugais écrivaient aussi des poésies en castillan, écrit, p. 311 : « indignarse por esta preferencia dada a un idioma estranjero es incurrir en un vicioso anacronismo. Nacionalidad y lengua no se ligaron con vínculos indisolubles hasta la época romántica. » Dans ce même article, Asensio souligne que le roi Jean IV lui-même, le restaurateur de la monarchie portugaise après la domination espagnole de 1580-1640, a écrit une *Defensa de la música moderna* en castillan. Au sujet de l'utilisation de la langue castillane par des auteurs portugais voir également, du même auteur, « España en la épica portuguesa del tiempo de los Felipes (1580-1640) », *op. cit.*, pp. 455-493.

4. Eugenio ASENSIO, *op. cit.*, p. 304 : « Entre España y Portugal se mantuvo, pese a la separación de naciones y lenguas, una especie de comunidad cultural y literaria. »

5. Eugenio Asensio dit, par exemple, *op. cit.*, p. 305 : « Las dinastías portuguesa y castellana habían cruzado su sangre en numerosos casamientos "hasta el borde del incesto", segun frase del historiador C. R. Boxer. Las familias más ilustres de ambos reinos, igualmente entrelazadas, contaban con antepasados comunes. »

Caminha avait écrit exclusivement en portugais. Imaginons, surtout, la surprise de Sousa Viterbo en 1894 quand il identifia, parmi les fonds de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, un long manuscrit autographe de ce poète qui contenait, entre autres, plus d'une centaine de textes en castillan. Il s'agissait de poèmes en *medida velha* (mesure ancienne) que leur découvreur considéra révélateurs d'une « facette nouvelle et plus attirante du caractère poétique » de Caminha et décrit comme « des bijoux enfouis dans la poussière des bibliothèques et dans l'oubli des siècles [6] ». Cette découverte de Sousa Viterbo a été suivie de près par l'identification, au Musée Britannique, par Joseph Priebsch, d'un autre manuscrit contenant des poésies de Caminha, parmi lesquelles on trouvait également d'autres poèmes en espagnol. L'examen de ces manuscrits, que nous avons mené à bon terme il y a quelques années [7], peut nous aider à caractériser l'usage fait par ce poète de la langue castillane.

Le manuscrit de Lisbonne, autographe, correspond à un projet éditorial inachevé, mais clair dans ses lignes générales : la constitution d'une compilation de l'œuvre intégrale, organisée en sections correspondant aux différents sous-genres poétiques pratiqués par l'auteur (élégies, épîtres, épigrammes, etc.). Chacune de ces sections était précédée d'une ou deux compositions dédiées au mécène de Pero de Andrade, D. Duarte, Duc de Guimarães. Le manuscrit de Londres, dédié à D. Francisca de Aragão, est une anthologie réalisée sous l'orientation de l'auteur, à partir non seulement du document de Lisbonne mais, aussi, d'autres manuscrits perdus. À l'inverse de ce dernier, celui-ci correspond à une réalisation éditoriale menée à bon terme et, s'il n'est pas de la main de Pero de Andrade Caminha, il est de sa responsabilité.

En quelle mesure ces documents sont-ils significatifs de l'usage de la langue castillane par Caminha ?

Le manuscrit de Lisbonne – dont les différents cahiers furent reliés dans un ordre arbitraire au XVIIIe siècle – inclut sur des feuilles collées en plusieurs endroits, des autorisations écrites de la main du censeur inquisitorial Fr. Bartolomeu Ferreira, permettant la circulation et la lecture à haute voix des poèmes qu'il renferme. Ces autorisations nous informent que le « premier livre » de l'œuvre devrait être celui des *cantigas e vilancetes* en portugais et que le livre neuvième (c'est à dire, le dernier) celui des

6. Sousa Viterbo s'est empressé de communiquer la nouvelle de cette trouvaille et a publié un article intitulé « Caminha e a música » dans le journal *Mala da Europa*, Anno I, 31 de Dezembro de 1894, p. 6. Nous faisons allusion ici aux affirmations suivantes : « [...] as *Cantigas e Vilancetes* apresentam uma feição nova e mais atrahente no caracter poetico de Caminha. O lyrismo é menos rude e mais fluente que nos versos de arte maior, o que é devido em parte à qualidade do metro, em parte à natureza da composição. »

7. Vanda ANASTÁCIO, *Visões de Glória (Uma Introdução à Poesia de Pero de Andrade Caminha)*, 2 vols., Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian-JNICT, 1998.

cantigas e vilancetes en espagnol [8]. Dans le manuscrit de Londres, on retrouve la réalisation de cette intention : il s'ouvre sur les poésies *de redondilha* en portugais et se termine par celles en castillan.

Une première conclusion qui peut être tirée de cette disposition est que Pero de Andrade Caminha associe très clairement le castillan à des structures poétiques spécifiques, notamment aux formes en « mesure ancienne » héritées de la poésie péninsulaire des *Cancioneros* de la fin du Moyen Âge. Par contre, il faudrait souligner qu'il ne travaille pas ces formes exclusivement dans cette langue puisqu'il rédige aussi des poèmes en portugais. Ensuite, il nous semble que cette organisation, proposée à deux reprises par le poète, place ses œuvres à l'intérieur d'une espèce de cycle qui s'ouvre et se termine par des formes en « mesure ancienne ». Ceci nous paraît extrêmement intéressant, surtout quand on sait que l'une des caractéristiques les plus marquantes de l'œuvre de Andrade Caminha est, précisément, l'essai permanent de conciliation des structures et des points de vue hérités de la tradition poétique péninsulaire, avec celles qu'il adapte et qu'il reprend des modèles anciens et italiens à la mode à cette époque.

Mais voyons d'un peu plus près les poésies que Caminha a écrites en espagnol. De quoi s'agit-il ? De textes destinés au chant ou à la danse : des *cantigas* et *vilancetes* de « *mote e glosa* », que nous traduirons par « refrain et glose », des *endechas* et des octaves en vers de *redondilha* (5 ou 7 pieds). La relation avec le chant et la danse est signalée par le poète dans quelques-unes de ces compositions. C'est le cas, par exemple, des deux *endechas* en castillan [9], qui sont accompagnées de l'indication de la musique sur laquelle elles devaient être chantées [10]. C'est ce qui se passe aussi avec les références à la danse dans les poèmes *à la Pavane* et *à la Gaillarde* [11].

La grande majorité des textes d'Andrade Caminha en langue castillane correspond donc à des poèmes de « refrain et glose » (129 sur 134 textes)

---

8. *Cf.* le texte des autorisations inquisitoriales du manuscrit de Lisbonne, t. II, fl. 2v et fl. 107v.

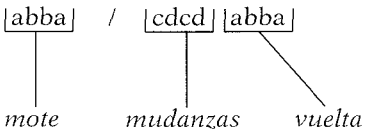
9. On ne connaît que trois *endechas* de Pero de Andrade Caminha : deux en castillan (I. 255 « A mi vida llena » et II.157 « Sin que yo la viesse ») et une en portugais, ayant toutes la même structure formelle : 6 strophes de vers de 5 pieds (*redondilha menor*) et rimes abab/cdcd/etc.

10. On peut lire dans le manuscrit de Lisbonne, en effet, les indications suivantes : pour I. 255 « Endechas ao som de Quien viesse aquel día. » et pour II. 157 « Endechas ao som de Parióme mi madre ».

11. Il s'agit du poème II.175 qui commence par « Quién apartará mis ojos » et du II. 176, dont le premier vers est « Vós sois señora por cuya hermosura ». Nous supposons, en outre, que les huitains adressés par Caminha à Jorge de Montemayor, et qui se trouvent dans le manuscrit de Lisbonne parmi les *cantigas* et *vilancetes* en castillan (II. 166 « Quasi que parece sueño », en vers de *redondilha maior* – 7 pieds – et rimes abbacddc, etc.), étaient destinés aussi à être chantés. Cette composition dédiée à Jorge de Montemayor est, en effet, une « esparsa » du même type que celles que Caminha a écrites à d'autres personnages, en portugais, sous

que l'auteur classe selon le nombre de vers qui leur sert de refrain : il s'agit d'une *cantiga* quand le refrain a quatre vers ou plus, d'un *vilancete* s'il comprend trois vers, d'un *cantar* si le refrain se résume à deux vers ; il appelle *moto* les poèmes construits à partir d'un seul vers.

Cette classification coïncide à peu près [12] avec la manière dont les poètes ibériques envisageaient ces formes. Juan del Encina, par exemple, avait déjà présenté en 1469 dans *Un arte de poesia castellana* une classification qui ressemble à celle que l'on retrouve chez Caminha [13]. Il s'agit en fait de structures du même type, destinées a être chantées et construites à partir du développement d'une courte strophe initiale (le refrain) [14] – *cf.* exemples A et B ci-joints. Le lien entre ce refrain et son développement est renforcé aussi, au niveau formel, grâce à la répétition des rimes initiales à la fin des strophes de glose qui est accompagnée, fréquemment de la répétition de mots, d'expressions et même de vers entiers extraits du refrain. Les rimes des strophes de glose se divisent habituellement en deux sous-groupes (ou *mudanzas*) et un groupe final qui reprend une partie ou la totalité des rimes du mote (*la vuelta*) [15].



Après que, en 1919, Menéndez Pidal a remarqué le style très particulier de beaucoup de ces petits poèmes [16] – dont la diffusion parmi les cercles courtisans avait commencé au moins un siècle avant Caminha – il a été souligné que ces refrains sont, en effet, des adaptations savantes des *villancicos* médiévaux de tradition orale. L'intérêt voué par les poètes

---

cette désignation, et « reconverties », plus tard, en épigrammes. Il est impossible de savoir si ce texte (et la réponse de Montemayor « pelos mesmos consoantes » qui l'accompagne) est resté dans la section des *cantigas* et *vilancetes* en espagnol parce qu'il était en castillan ou parce qu'il se destinait à être chanté. Rappelons que Jorge de Montemayor était non seulement poète et prosateur de mérite (il est l'auteur de la fameuse nouvelle bucolique *Diana* qui a connu une extraordinaire diffusion au XVIe et au XVIIe siècles) mais, aussi, un musicien réputé.

12. À l'exception de la distinction entre « vilancete » et « cantar » que nous n'avons pas trouvée ailleurs.

13. Juan DEL ENCINA, *Cancionero de Juan del Encina* (edição fac-similada), Madrid, Real Academia Española, 1928.

14. Ce développement peut se faire soit par répétition des idées esquissées dans le *mote*, soit par l'amplification de ce qui est dit, soit en le complétant ou encore, en l'expliquant.

15. Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, *El Villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV e XVI*, Madrid, Editorial Gredos, 1969.

16. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, « La primitiva poesía lírica española », *Estudios Literarios*, 10e éd., Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1973, pp. 159-212 [1a ed., 1919].

courtisans des XVe et XVIe siècles à ces petites chansons a abouti à des résultats qui sont parfois très proches, parfois très lointains, par la thématique ou le style, des poésies recueillies de l'oralité : des textes traditionnels côtoient des adaptations savantes et des imitations.

Dans ses manuscrits, Pero de Andrade Caminha a la préoccupation de signaler, à chaque fois, l'origine des matériaux qu'il utilise. Il les classe comme « vieux », « d'autrui » ou bien, quand il s'agit d'emprunts à des créations contemporaines, il en identifie l'auteur. La variété d'auteurs cités (il en mentionne 26) aussi bien que le nombre de textes qu'il emprunte à chacun (jusqu'à 4 d'un même auteur) nous informe non seulement de l'intérêt porté par Caminha à ces formes mais, surtout, de l'intense circulation de ces petits textes à l'époque. Quand on observe les noms mentionnés par Pero de Andrade Caminha, on constate qu'il s'agit, dans la plupart des cas, de personnages qui appartenaient ou qui fréquentaient les mêmes cercles et les mêmes Cours et qui ont entretenu avec ce poète des relations littéraires. Mais il faut dire que presque tous ces refrains ont été travaillés par beaucoup d'autres poètes, comme le prouve leur présence dans les *Cancioneros* péninsulaires conservés. En outre, les refrains que Caminha désigne comme « vieux » représentent à leur tour un *corpus* particulièrement intéressant du fait qu'ils ont été travaillés aussi par d'autres auteurs portugais et espagnols, avant et après lui, comme Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Saint Jean de la Croix, Lope de Vega, Góngora, D. Francisco Manuel de Melo, etc.

Un bref regard sur l'inventaire de *villancicos* traditionnels recueillis et rassemblés par Margit Frenk dans son *Corpus de la lírica popular hispánica* [17] confirme que la plupart des refrains que Pero de Andrade classifie comme étant « vieux » y figurent [18], accompagnés de la liste des nombreux poètes castillans et portugais qui les ont « glosés ». Il faut préciser que même les refrains que Caminha considère comme étant « vieux », et qui n'ont pas été recueillis dans cet inventaire, ont eu une diffusion extraordinaire à l'époqu, et qu'on les retrouve, en effet, accompagnés de gloses de plusieurs auteurs dans de nombreux *Cancioneiros* connus, comme celui de la *Biblioteca Publica Hortênsia*, dans le *Cancioneiro Musical* de Paris, le *Cancionero musical de palácio*, la *Flor de Enamorados*, dans le *Cancionero General* de Castillo, le *Cancioneiro de corte e magnates*, etc.

On n'analysera pas ici en détail la façon dont Pero de Andrade travaille ces formes [19]. Mais nous aimerions souligner quelques aspects formels et

---

17. Margit FRENK, *Corpus de la lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2e éd., Madrid, Castalia, 1990.

18. 54 des 76 refrains que Pero de Andrade désigne comme « vieux » figurent dans cet inventaire.

19. Qu'on peut trouver d'ailleurs dans Vanda ANASTÁCIO, *op. cit.*, *cf.* n. 7.

thématiques qui nous permettront de mieux comprendre l'importance qu'ont les poèmes castillans dans son œuvre. Pero de Andrade Caminha a écrit surtout des *cantigas*, c'est-à-dire des développements de refrains de 4 vers et plus (il en a écrit 106 dont 68 en castillan). Mais il a aussi composé un nombre significatif de *vilancetes* (77, dont 29 en castillan) des *cantares* (29 dont 14 en castillan) et, une seule fois, un *moto* fait à partir d'un vers unique en castillan (il s'agit du texte I, 284 « *Lloro el bien y sufro el daño* »). La plupart de ces poèmes présentent des schémas formels très simples qui résultent de l'application des règles de base de composition héritées de la tradition précédente. Caminha a en commun avec Camões et Bernardes (mais pas avec Sá de Miranda) le fait qu'il essaie, en général, de faire correspondre les rimes finales de chaque strophe de glose avec chacune des rimes du refrain, ce qui explique qu'une quantité considérable de textes aient un nombre de strophes de glose égal au nombre de vers du refrain. Pourtant, Pero de Andrade s'éloigne de la pratique de ses contemporains du fait qu'il évite de diversifier les schémas de rimes à l'intérieur d'un même texte. La variété structurelle qu'on trouve dans ses poèmes de refrain et glose est obtenue en variant la manière dont les rimes du refrain réapparaissent, ou en innovant au niveau des séquences de rimes du refrain et de ses développements.

Du point de vue formel, on pourrait dire que Caminha a une vision ordonnée, presque géométrique de ces sous-genres péninsulaires, qui le distingue de ses contemporains. Mais il faut souligner qu'il leur ressemble aussi en ce qu'il se sent libre d'expérimenter et d'introduire des innovations formelles dans ses poèmes, tout en respectant les règles de base des compositions traditionnelles. Quand on compare Pero de Andrade Caminha à d'autres poètes de sa génération, c'est-à-dire Sá de Miranda, Camões et Diogo Bernardes, on observe qu'il a écrit beaucoup plus de poèmes dans les genres péninsulaires que ces derniers. Et on remarquera que seuls Caminha et Bernardes (ceux qui ont fréquenté plus longuement les Cours) préfèrent le castillan au portugais dans les poésies de refrain et glose [20].

Il a été souvent signalé que le castillan écrit par les auteurs portugais du XVIe siècle présente des différences par rapport aux normes du castillan de l'époque. En effet, on trouve chez ces auteurs des constructions syntaxiques, des mots, des expressions, des traductions de phrases idiomatiques qui portent les marques de la langue portugaise. On y rencontre aussi des hésitations qui se traduisent, par hypercorrection, par des réalisations supercastillanisantes par l'application de certaines règles du

20. Sá de Miranda a écrit 51 textes en portugais contre 27 en castillan, Camões (pour autant qu'on le sache) n'aura écrit que cinq de ses 65 compositions de ce type en espagnol et Diogo Bernardes en a écrit 52 en castillan contre 26 en portugais.

castillan à des cas où elles ne devraient pas s'appliquer. L'examen de ces particularités révèle pourtant qu'il ne s'agit pas, le plus souvent, de fautes de « performance », mais d'utilisations spécifiques de cette langue volontairement différenciées de l'usage de Castille. Sa cohérence relative a même permis de parler, comme l'ont fait Dámaso Alonso [21] et Thomas Hart [22], d'un « langage littéraire ». Ces observations, pertinentes quand il s'agit du castillan d'auteurs des générations qui précèdent Caminha, comme Gil Vicente ou Sá de Miranda, ne correspondent pas à l'emploi du castillan par des écrivains comme Pero de Andrade ou Diogo Bernardes. Les différences que les poèmes de Caminha présentent par rapport au castillan de son temps sont minimes, les rares lusismes qu'on trouve dans ses autographes correspondant à des lapsus de la fixation écrite de la langue et ont un caractère purement orthographique [23].

De quoi parle-t-il dans ces textes de refrain et glose ? Presque exclusivement d'amour. Et comment ?

La caractérisation de l'amour dans l'œuvre de Caminha présente une grande cohérence, qu'il s'agisse de poèmes en portugais ou en castillan, qu'il s'agisse de formes d'inspiration classique comme les odes, épîtres, épigrammes, ... ou de structures imitées de Pétrarque comme les sonnets, les chansons, les sextines, etc. Quand il parle de l'amour, Pero de Andrade Caminha essaie de souligner la nature spirituelle qu'il lui attribue : il place la naissance de ce sentiment avant la contemplation de l'objet de la passion, il insiste sur le caractère moral de la beauté de la femme aimée, il la divinise soulignant ainsi son inaccessibilité et sa proximité de la sphère spirituelle. Il confère un poids extrême aux situations d'absence qui mettent à l'épreuve et en évidence les liens spirituels existant entre celui qui aime et son aimée, il préfère le silence de la contemplation parce qu'il le considère plus adapté à l'expression de la transcendance de la passion. Il souligne, en outre, que l'expérience amoureuse mène ceux qui l'éprouvent jusqu'à la limite de l'épuisement, de la déraison, de la destruction. Caminha décrit, enfin, une *ascèse* amoureuse qui acquiert la valeur d'une purification à travers la souffrance et qui progresse grâce à la mise à l'épreuve de l'identité et de l'intégrité de celui qui aime.

---

21. Dámaso Alonso, dans l'étude qui accompagne son édition de la *Trágicomédie de don Duardos* (cité par Hart, v. note 22).

22. Thomas Hart, dans l'introduction à l'œuvre de Gil VICENTE, *Obras dramáticas castellanas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. L : « Hasta podemos afirmar que los escritores portugueses que escribieron en castellano llegaron a crear un lenguage literario con sus propias tradiciones, no siempre idénticas a las del castellano del otro lado de la frontera. »

23. Par exemple, on trouve des formes du type *senhora* au lieu de *señora* ; *proprias* au lieu de *propias* ; *perguntó* au lieu de *preguntó*, etc.

Cette vision de l'amour comme une ascèse spirituelle et comme une perturbation, aussi bien que la vision divinisée de la femme aimée, esquissent une attitude très proche de la conception médiévale et « stilnoviste » de l'amour, malgré les abondantes références à Pétrarque qu'on trouve dans l'œuvre de Caminha. On retrouve cette même conception de l'amour chez d'autres poètes de sa génération comme Sá de Miranda, Camões ou António Ferreira. Comme l'a souligné Pina Martins [24], bien que ces auteurs utilisent des formes du vocabulaire et des expressions forgées par Pétrarque, leur vision de l'amour est plus proche de celle qu'on trouve chez Dante.

Il nous semble que cela s'explique, en grande partie, par le fait que ces auteurs portugais étaient héritiers d'une très forte tradition poétique médiévale où l'amour était présenté comme un « service », marqué par la distance entre celui qui aime et son objet et par l'indifférence de ce dernier. Malgré les changements opérés au cours des siècles au niveau des formes et du langage, cette conception de l'amour est restée inchangée jusqu'au XVIe siècle. Grâce à leur familiarité avec cette vision de l'amour qu'on retrouve chaque fois dans les *Cancioneiros* ibériques, ces poètes seraient peut-être mieux à même d'assimiler, à un niveau plus profond, les valeurs transmises par Dante et ses contemporains, plus encore que par Pétrarque. Non seulement la perspective « stilnoviste » de l'amour était très proche de celle qui était véhiculée encore au XVIe siècle par la poésie péninsulaire, mais elle leur apportait quelque chose de nouveau et de particulièrement séduisant dans un monde qui venait de redécouvrir le platonisme, c'est-à-dire la transformation de la distance entre celui qui aime et son aimée en un « abîme spirituel » entre deux natures (humaine pour l'amateur ; divine pour la femme aimée) et le « service » en ascèse vers le divin.

En fait, il nous semble que la conciliation entre les deux conceptions ne présupposait pas, de la part de la culture d'accueil, un grand effort d'adaptation, ce qui lui a permis d'associer aux éléments reçus des *topoi* cristallisés par la tradition.

Pour terminer, nous voudrions souligner quelques aspects :

D'abord, le fait que Pero de Andrade Caminha restreint son usage poétique de la langue castillane à des textes formellement inspirés de la tradition péninsulaire des *Cancioneiros*, commune au Portugal et à

---

24. Le travail dans lequel ces questions sont traitées avec le plus de détails est peut-être celui de José Vitorino de Pina MARTINS, « Sá de Miranda and the Reception of a revived *dolce stil nuovo* in the Sixteenth Century », in *Portuguese Studies*, 1, London, Modern Humanities Research Association, 1985, pp. 1-10. Mais il faudrait voir également d'autres travaux de cet auteur, comme, par exemple : « O *dolce stil nuovo*, o petrarquismo e alguns dos seus poetas », *Cultura Italiana*, Lisbonne, Verbo, 1971, pp. 123-150 ; ou, encore : « Camões et la pensée platonicienne de la Renaissance », *Visages de Luís de Camões*, Paris, F. Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1982, pp. 55-94.

l'Espagne. Cette tradition lui fournit des règles générales envisagées par l'auteur comme un héritage qui, parce qu'il lui appartient, peut être remanié et actualisé jusqu'à un certain point.

Ensuite, le fait que les idées et les sujets abordés dans les textes castillans de Caminha sont le résultat de la fusion d'éléments hérités de la tradition avec d'autres éléments pris dans la leçon des auteurs italiens à la mode à cette époque.

Pour terminer, nous dirons que les poésies de Pero de Andrade Caminha en langue castillane sont un exemple très clair d'une réalité souvent oubliée: la géographie des Lettres est beaucoup plus vaste que celle des langues et elle coïncide rarement avec celle des frontières politiques.

EXEMPLE A:

A esta CANTIGA alhea

Señora, después que os vi	**a**	
De mí mismo no me fío,	**b**	
Porque en lugar de ser mío	**b**	*mote*
Soy ya por vos contra mí.	**a**	
Pero más contra mí fuera	**c**	
Si por vos no me dexara,	**d**	
La vida no me sufriera	**c**	*mudanzas*
Y el Alma me desechara.	**d**	
Yo soy contento de mí	**a**	
Viendome vuestro y no mío,	**b**	
Aunque de mí no me fío	**b**	*vuelta*
Señora, después que os vi	**a**	

EXEMPLE B:

A esta CANTIGA velha

Tan contento estoy de vos	**a**	
Como de mí descontento	**b**	
Porque no me hizo Dios	**a**	*mote*
A vuestro contentamiento.	**b**	
Todo me hielo y me quemo,	**c**	
No sé si vivo, si muero,	**d**	
Siempre mil tristezas temo	**c**	*mudanzas*
Y nunca un plazer espero.	**d**	

Todo esto siento por vos,	**a**	
Mas mucho más grave siento	**b**	
Ver que no me hizo Dios	**a**	*vuelta*
A vuestro contentamiento.	**b**	
Sería grande locura	**e**	
Prezumir de contentaros	**f**	
Que solo vuestra hermosura	**e**	
Puede señora agradaros.	**f**	
Ponéis los ojos en vos	**a**	
Tenéis lo demás por viento,	**b**	
Porque a vos sola hizo Dios	**a**	
A vuestro contentamiento.	**b**	

Bibliographie

ANASTÁCIO, Vanda, *Visões de Glória (Uma Introdução à Poesia de Pero de Andrade Caminha)*, 2 vols., Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian-JNICT, 1998.

ASENSIO, Eugenio, « La lengua compañera del Imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal », *Estudios Portugueses*, Paris, Gulbenkian, 1974, pp. 1-16.

—, « La fortuna de *Os Lusíadas* en España », *Estudios Portugueses*, Paris, Gulbenkian, 1974, pp. 303-324.

—, « España en la épica portuguesa del tiempo de los Felipes (1580-1640) », *Estudios Portugueses*, Paris, Gulbenkian, 1974, pp. 455-493.

CAMINHA, Pero de Andrade, *Poezias de Pedro de Andrade Caminha*, Lisbonne, Academia Real das Sciencias, 1791.

ENCINA, Juan del, *Cancionero de Juan del Encina* (edição fac-similada), Madrid, Real Academia Española, 1928.

HART, Thomas, « Introducción » *Obras dramáticas castellanas de Gil Vicente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

FRENK, Margit, *Corpus de la lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2e édition, Madrid, Castalia, 1990.

LAPESA, Rafael, « Poesía de cancionero y poesía italianizante », *De la Edad Media a nosotros*, Madrid, 1967.

MARTINS, José Vitorino de Pina, « Sá de Miranda and the Reception of a revived *dolce stil nuovo* in the Sixteen Century », *Portuguese Studies*, I, Londres, Modern Humanities Research Association, 1985, pp. 1-10.

—, « O *dolce stil nuovo*, o petrarquismo e alguns dos seus poetas », *Cultura Italiana*, Lisboa, Verbo, 1971, pp. 123-150.

—, « Camões et la pensée platonicienne de la Renaissance », *Visages de Luís de Camões,* Paris, Fondation Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1982, pp. 55-94.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, « La primitiva poesía española », *Estudios Literarios*, 10e édition, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1973, pp. 159-212 [1re édition, 1919].

PRIEBSCH, Joseph, *Poesias Inéditas de Pero de Andrade Caminha,* Halle, Max Niemeyer, 1898.

ROMERALO, Antonio Sánchez, *El Villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI,* Madrid, Editorial Gredos, 1969.

VITERBO, Sousa, « Caminha e a música », *Mala da Europa*, Anno I, 31 décembre 1894, p. 6.

La poésie satirique et de circonstance autour de l'union ibérique

José Miguel Martínez Torrejón

On sait que l'union ibérique est un sujet qui intéresse au plus haut chef la politique péninsulaire durant deux cents ans, avant, pendant et après les soixante années qui virent la réunion des deux couronnes, de sorte que, si nous faisons exception du connétable D. Pedro (qui, somme toute, était à la recherche d'un « emploi de prestige » dans un Aragon « castillanisé »), et des poètes du XVe siècle, nous pouvons dire, grosso modo, que l'usage du castillan a pour toile de fond le vieux projet de l'unification péninsulaire. À partir du roi Manuel Ier, les mariages hors frontières ne manquent pas de piquant et prennent un caractère qui dépasse le cadre de la simple alliance internationale. Isabel, Maria, Leonor et Catarina, les quatre reines castillanes qui se sont succédé sans interruption sur la couche royale portugaise, sont les inspiratrices, les protectrices et les destinataires d'une abondante littérature portugaise écrite dans leur langue maternelle, mais elles sont également les vivants témoins d'un projet politique qui n'était pas applaudi par tous. C'est dans cette perspective qu'il convient d'ajouter à cette liste les princesses qui n'ont jamais été reines, Juana, la mère de Sébastien, et Isabel Clara Eugenia, la dernière de ses fiancées supposées.

Tous ceux qui ne se conformaient pas à cet état de choses n'adoptèrent pas pour autant la position d'António Ferreira qui, même s'il ne s'emploie pas à faire la satire du royaume voisin, s'oppose au castillan, dans sa recherche d'une intégrité culturelle qui, bien entendu, est nationaliste à son origine [1]. Au contraire, un demi-siècle après le premier mariage interibérique de cette série, le bilinguisme était tellement enraciné que l'opposition à la Castille pouvait s'exprimer en castillan.

---

1. Rappelons toutefois que ce que nous savons de Ferreira (1528-1569) est, pour une grande part, une image créée par son fils dévoué à sa cause et aussi son premier éditeur, Miguel Leite, vingt-neuf ans après la mort de son père (v. T. Earle, l'introduction à son édition des *Poemas Lusitanos*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000). L'épître à Pero de Andrade Caminha (I, iii), dans laquelle il manifeste sa répulsion à écrire en castillan, reprend le topique de la Renaissance du lien entre langue et empire, dans la ligne humaniste de Pétrarque, Valla et Nebrija ; à partir de là il est loisible d'affirmer que les protestations de Ferreira ne sont pas seulement de type culturel mais politique.

La terrible Catherine d'Autriche, la dernière et la plus puissante des quatre reines, qui, par intermittence, eut pendant un demi-siècle une position dominante à la Cour de son époux et de son petit fils, fut la cible de nombreuses flèches. En 1543, à l'occasion du mariage de ses enfants Maria et João avec les princes castillans Felipe et Juana, quelques couplets lui furent adressés qui se trouvent dans, au moins, quatre manuscrits de l'époque ; le plus ancien, la *Miscelânea Pereira de Foyos*, date de 1577 [2]. Son auteur, Nuno Álvares Pereira, qui faisait partie du cercle des amis lettrés de Sá de Miranda ne voit aucun inconvénient à redéfinir la bonté proverbiale de Jean III, destinataire fictif du poème, comme relevant de « l'innocence » (au sens de simplicité d'esprit). Il critique le monarque de permettre à son épouse de s'asseoir à la table du Conseil du Roi où elle ne « tisse » – c'est bien d'une femme – que des méchancetés. Le roi a remplacé le Conseil *varonil* de ses frères, à qui il aurait dû se fier, par un *loco femenil*, qui transforme la politique portugaise en un prolongement de la volonté de Charles-Quint, *aquel tu deudo*, dont l'amitié coûte très cher au roi du Portugal, et qui s'approche de lui *como cordero / hasta donde puede hallar / cosa que puede tragar / como lobo carnicero.* Charles-Quint est le seul intéressé par le double mariage des héritiers des deux royaumes, car il sait que si le prince João meurt jeune (tout le monde pense, avec juste raison, qu'il en sera ainsi), la couronne reviendra à la promise du futur roi castillan, Maria, et aux enfants à venir, de même que le Portugal ; voilà les proies que ce Charles prétend avaler. La version du *Cancionero de Madrid* présente une note explicative qui lie d'une autre façon le mariage de 1543 à la situation de 1580 :

> « Esta profeçia, ainda que se não comprio no casamento da dita Iffante, teve effeito em outro semelhante da Iffante Dona Izabel, filha del rei Dom Manuel, com o Imperador Carlos 5, de que naçeo o dito príncipe que depois succçedeo no Reino de Portugal. » (fl. 81r).

Bien plus conventionnelle, en tant que poésie de Cour, de type officiel, est celle qui est consacrée à la mort des deux princes. Maria, qui allait mourir bien avant son frère, fait l'objet, outre plusieurs épitaphes, d'une églogue anonyme où Felipe, transformé en un berger, Daphnis, que la mort

2. « Trovas de Nunálvarez Pereira quando casou a princesa dona Maria com o príncipe de Castela dom Felipe no ano de 1543, em que parece que profetizou a morte do príncipe dom João, que Deos tem », *Miscelânea Pereira de Foyos*, fl. 22 r-v. Les autres manuscrits qui contiennent ces couplets sont postérieurs à l'incorporation des couronnes ibériques : *Cancioneiro de Corte y Magnates* (fl. 140v), *Cancionero de Madrid* (fls. 77v-81r), *Cancioneiro de Luis Franco Corrêa* (fl. 197v). Ce Nuno Álvares Pereira, pour qui Sá de Miranda écrivit une épître, était le frère du seigneur de Bastos à qui le poète dédia l'églogue *Alexo*. Sur la *Miscelânea Pereira de Foyos*, qui va paraître prochainement en édition critique, v. mon article [2001].

guette, pleure dans sa propre langue, mais truffée de lusismes, la perte de sa bien aimée [3].

À la mort de João, en 1554, Diogo Bernardes consacre une élégie en castillan dans laquelle il demande à son fleuve, le Lima, de prendre part à la peine qui affecte déjà toutes les autres rivières portugaises : ses eaux, ses sables, les fleurs de ses rives, son murmure, ses nymphes..., tout doit fondre immédiatement en larmes [4]. Il est fort probable que cette élégie n'a pas été écrite avant les années 60, bien après la mort du prince héritier, lorsque son fils posthume était déjà roi du Portugal. En effet, Diogo Bernardes, attaché à la chambre de l'enfant-roi Sébastien, allait devenir une sorte de poète officiel dans une Cour où l'élaboration d'une certaine image de la monarchie par le biais de la littérature est décisive pour susciter le mécénat royal [5]. Le poète du Lima paraît avoir été le principal bénéficiaire, mais aussi parfois la victime, de cette politique. C'est ainsi que, sans motif apparent, Bernardes dut se rendre à Madrid en 1576, pour accompagner l'ambassade de Pero de Alcáçova Carneiro, qui devait solliciter de l'aide pour l'expédition en Afrique projetée et traiter du mariage de Sébastien avec une fille de Philippe II. Bernardes revint avec un long poème en portugais, en huitains épiques où sont relatés les détails du voyage et le protocole des réceptions, mais aussi un sonnet en castillan faisant l'éloge de l'Escurial : *Octava maravilla, antes primera...* [6]

Il semble que Sébastien avait fait le projet d'accumuler un vaste ensemble poétique pour qu'on fasse l'éloge de ses actions sur un mode héroïque, parce que nous savons que Bernardes, chargé d'écrire un récit en vers du voyage et de la rencontre, se trouvait en compagnie des gentilshommes qui, à l'occasion de la Noël 1576, accompagnèrent le roi lors de l'entrevue avec Philippe II, au cours de laquelle on allait traiter de ces mêmes sujets. Si toutefois il a été écrit, ce poème ne nous est pas parvenu ; il en va de même, naturellement, pour la dernière grande commande de Sébastien : un chant en l'honneur de celle qui devait être sa grande victoire africaine, en vue de laquelle le roi avait amené le poète au Maroc, où le premier allait trouver la mort et le second la captivité.

Mais Sébastien voyait également d'autres applications plus directes et plus immédiates de la poésie, en tant qu'instrument de persuasion politique. Ce qui nous le donne à penser, c'est le fait qu'aux moments décisifs de ses efforts entrepris auprès de son oncle Philippe, à propos de l'invasion du Maroc, arrivent de Lisbonne deux poèmes dédiés à ce dernier, dans sa langue, dans le but d'attirer son attention en faveur des

---

3. « Égloga en la muerte de la ezellente princesa dona María, mujer del ezellente príncipe dom Felipe », Ms. Biblioteca Nacional de Lisboa, Cod. 11353 (Códice Asensio), fl. 145r ss.

4. Diogo BERNARDES, « Si la causa del lloro te lastima », *Várias Rimas ao Bom Jesus*.

5. Sur la construction de l'image de D. Sebastião, *cf.* mon article *Images of a King*.

6. « Octava maravilla, antes primera », sonnet CXVI, *Rimas Várias. Flores do Lima*.

intérêts portugais. En 1576, Jerónimo de Corterreal lui envoie, manuscrite, sa *Felicíssima Victoria concedida del cielo al señor don Juan d'Austria, en el golfo de Lepanto, de la poderosa armada othomana en el año de nuestra salvación de 1572*. Le titre dit tout et, si je ne m'abuse, Corterreal met sa plume au service de la plus vieille fonction de la poésie épique : remettre en mémoire de celui qui se trouve dans un moment difficile le souvenir d'un épisode historique comparable qui se termine glorieusement ; Sébastien était intéressé à rafraîchir avec le triomphe de Lépante la mémoire de son oncle, alors que ce dernier s'était montré plus que réservé devant ses intentions de se mettre à la tête d'une croisade au Maroc.

Ce lien entre la *Felicíssima Victoria* et l'expédition d'Afrique se comprend mieux à la lumière d'un autre long poème en castillan que l'on peut appeler complémentaire et suite logique de celui de Corterreal, et qui est écrit dans la foulée, à Lisbonne, en 1577. Il est composé de 110 huitains épiques dédiés à Philippe II ; cette fois il n'y a guère de doute qu'il ait été commandé par Sébastien, bien que son auteur ne fût pas Portugais. Il s'agit de certain Francisco de Aldana envoyé par Philippe II à Lisbonne en juin de cette année-là, comme capitaine, avec la consigne de dissuader le jeune roi de réaliser sa campagne d'Afrique projetée pour l'automne. La mission d'Aldana se trouva complètement modifiée car le roi du Portugal le retint à ses côtés pendant plus de six semaines et réussit à lui faire écrire ce long poème où il peint la nécessité de la guerre en Afrique, précisément pour les raisons qui pouvaient préoccuper la Castille : en effet, ce qui était en jeu au Maroc, explique Aldana, ce n'était pas seulement une misérable question dynastique entre deux chefs maures, prétexte servant à justifier la guerre dans l'immédiat, mais bien la possibilité que les Turcs, qui étaient déjà là pour aider le parti jusqu'alors vainqueur, prissent de l'importance dans cette extrémité de l'Afrique et ne s'emparassent des ports de l'Atlantique, se libérant ainsi du contrôle relatif exercé par le Détroit de Gibraltar. Aldana exhorte son roi à participer à l'expédition suivant les plans de l'unique chef de la chrétienté en qui il pût mettre sa confiance : son neveu Sébastien, et à la placer sous le commandement de ce même Don Juan d'Autriche, le vainqueur de Lépante.

Si j'ai commenté, quoique de façon télégraphique, un poème qui sort du corpus qui nous occupe, c'est parce qu'il nous aide à comprendre la transcendance et l'opportunité politique de celui de Corterreal. On n'a pas trouvé de preuve écrite que Dom Sébastien ait commandé aucun des deux, mais cela est fort probable au regard de la présence des deux poètes dans ces deux Cours au même moment et au regard de l'articulation des poèmes autour de la question qui occupait entièrement les relations diplomatiques entre Madrid et Lisbonne [7].

---

7. Nous savons qu'Aldana reçut de Dom Sébastien une chaîne en or de mille ducats, cadeau exorbitant qui pourrait être la récompense d'avoir donné une nouvelle dimension à sa

En envoyant son poème à son destinataire, sous forme manuscrite et orné de riches illustrations, Corterreal avoue avoir été l'objet de critiques de la part de certains de ses compatriotes :

> « *La lengua y frasis castellano escogí, aunque murmurado y argüido de algunos de mi patria,* con los cuales no me ha valido dezir que los Mendoças y Baçanes de Castilla, abuelos míos, a ello me dan licencia, cuya sangre en un mismo grado me fuerza y obliga cuasi con igual razón. *Por estos y por otros mil inconvenientes he pasado.* »

L'œuvre fut du goût de Philippe II, qui fit parvenir à son auteur une lettre d'éloge et de remerciement qui allait être imprimée en introduction à l'édition de 1578. L'existence du *satisfecit* philippin en faveur du *magnífico y amado nuestro Hierónimo Corterreal*, au reste convenu, mais également le geste du poète aristocrate s'employant à célébrer des batailles espagnoles, en espagnol qui plus est, tout cela déplut au parti nationaliste de la Cour, et, cette même année, la lettre de Philippe II fut intégrée dans cette sorte de galerie de l'infâme qu'est la *Miscelânea Pereira de Foyos* [8].

La menace de perte de l'indépendance apparaît comme intimement unie au mauvais gouvernement de Dom Sébastien ; c'est ainsi que dans la même *Miscelânea* on trouve plusieurs exemples des satires qui circulaient contre le roi du Portugal, toutes écrites en espagnol. Ainsi, dans une glose à un *villancico* connu depuis le XVe siècle :

> Adonde tienes las mentes,
> pastorcico descuidado,
> que se te pierde el ganado,

on nous présente un berger qui, peut-être par amour, ne prête plus attention à son troupeau et risque de le perdre et de perdre la vie ensuite. Des

---

mission (peut-être écrire un poème contraire aux désirs de Philippe II ?). Sur le contenu du poème d'Aldana, sa rhétorique et les circonstances de sa composition (juillet-août 1577), v. mon article [1999]. Pour ce qui concerne celui de Corterreal, les dates mentionnées dans les préliminaires sont significatives : la lettre de félicitations de Philippe II, qui dit avoir lu le manuscrit, est datée du 8 novembre 1576, mais la publication du livre prend un retard d'une année, jusqu'au moment de la nouvelle offensive diplomatique, à laquelle Aldana participe quand il revient à Madrid avec son poème : l'Inquisition portugaise ne donne pas son approbation et son autorisation avant les 4 et 7 septembre 1577. L'autorisation de l'ordinaire est du 13 janvier 1578, qui est l'année de la publication. Elle inclut des sonnets laudatifs de D. Fernando Henríquez (en espagnol), de Francisco de Moura (en portugais), de Pero de Andrade Caminha (en portugais), d'André Falcão de Resende (en portugais), de Jerónimo Franchi Conestaggio (en italien), de Ludovico Franchi (en latin) et de Diogo Bernardes (en portugais).

8. « Carta del rei Felipe de Castela a Jerónimo Corterreal em resposta da que lhe escreveo mandando-lhe o livro que fez da batalha naval de dom João d'Áustria », *Miscelânea Pereira de Foyos*, fl. 253v.

vers inoffensifs qui acquièrent une signification politique lorsque nous les lisons dans le contexte de cette miscellanée, où ils sont précisément placés à la suite du poème déjà cité contre la présence de Catherine d'Autriche au Conseil de Jean III, et après un autre du duc de Sessa sur les « conseils » vains et faux (23r-24v).

Le thème du berger négligent de son troupeau comme de lui-même, tout comme celui des mauvais conseillers et la phraséologie de ce *villancico* glosé, sont repris de façon ouvertement politique dans d'autres couplets du même manuscrit qui nous sont parvenus en quatre versions en tout [9]. Le berger est maintenant ambitieux et, pour vouloir accroître son troupeau, il abandonne le sien à son sort :

Pide a tu juicio cuenta,
zagal de ti descuidado,
que se te pierde el ganado
y piensas que se acrecienta.
Traes cercado de engaños 5
la vida, el seso y los años,
de sueños y de locuras.
Perderás, si no te curas,
tu poder y tus rebaños.

Comme Sébastien, un roi qui n'a jamais été proche de son peuple, ce berger se conduit de telle sorte que son troupeau, effrayé de ses folies, fuit sa présence et même son nom. Les pâtres qu'il envoie pour le dominer sont cruels et abusent de leur pouvoir, ils fouettent et tondent les brebis et les abandonnent ensuite. Les bons mâtins qui les protégeaient, également maltraités, s'enfuient en laissant le troupeau aux bons soins des loups. Pendant ce temps-là, le berger se consacre à la chasse, occupation obsessionnelle de Dom Sébastien, et la contradiction imprègne tout ce qu'il fait :

Mucho amas la verdad
y ninguno en ti se fía, 110
no hazes justicia un día
y pregonas igualdad.
Quieres que todo el poblado
te tenga por esforzado,
y no osas a mandar. 115
Quieres te pastor llamar
y de otro eres criado.

9. « Pide a tu juizio cuenta », *Miscelânea Pereira de Foyos*, fl. 126r-130v. Ces vers furent copiés dans le *Cancioneiro de Corte y Magnates* (146r-148v) et dans le *Cancionero de Madrid* (81r-87r), avec, en plus, un titre descriptif : *Aviso profético dado a el Rei Dom Sebastião de Portugal na era de 1572, no mes de octubro. Fausto, pastor, a su amigo Sebasto.* Dans une note en marge, postérieure et sans fondement, ce Fausto est identifié à Francisco de Aldana.

L'allusion au contrôle qu'exercent sur le roi ses jeunes favoris, D. Cristóvão de Távora et D. Luís da Silva, n'est en aucune façon voilée, pas plus du reste que tout cela se fasse au détriment d'une compagnie plus utile et bien meilleure : je veux parler du mariage toujours remis à plus tard du roi, qui, à vingt ans passés, est toujours résolument célibataire et abîmé dans la contemplation des gloires passées et à venir, au lieu d'œuvrer à conserver l'état présent et à le faire prospérer :

Luchas, corres, haces galas,
y aborreces las zagalas,
y en todo te contradizes :

Quieres seguir lo pasado,
el presente se perdía,
mueres por la compañía
y vives desacompañado
por las cosas que atiendes.

Sur ces entrefaites, le berger d'à côté profite de la confusion, menace déjà, de son *soberbio cayado*, les provinces frontalières et accueille dans son troupeau les nombreux déserteurs de celui-ci. Jusqu'à la fin du poème, la responsabilité des mauvais ministres sur le mauvais gouvernement du troupeau ne fait que croître ; c'est dans cette perspective que le poème a été commenté par Pero Roiz Soares, qui l'a copié dans son *Memorial* (fl. 41-45) où il affirmait que, tout comme bien d'autres avertissements de ce genre, le roi avait eu en main une copie de ces vers.

Le *Cancionero de* Madrid contient une suite à ce poème, écrite, ainsi que le dit l'épigraphe, des années plus tard, lorsque la situation avait empiré. On y répète les thèmes du berger subordonné à ses mauvais conseillers qui le distraient avec des jeux, lui font oublier le royaume et se signer si l'on fait mention de femmes. Parmi les quelques nouveautés, une est intéressante car elle nous fait penser que c'est un faux et révèle une source castillane du poème : l'allusion au cardinal Dom Henrique, désireux de voir se produire la mort inévitable du roi pour pouvoir hériter du royaume [10].

Ksar el-Kébir mit fin au mauvais gouvernement de Sébastien et à l'indépendance nationale, mais non à l'opposition qui, durant le court règne du cardinal, continue à exprimer, également en espagnol, son mécontentement devant l'imminence de l'incorporation. On conserve plusieurs copies d'une version des *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, parodiées sur le mode politique et adressées aux gouvernants

10. « Segundo aviso de Franco a su amigo Sebasto », *Cancionero de Madrid*, fl. 87r-102r.

de la ville de Lisbonne, *ciudad dormida*, aveugle face aux périls qui la guettent[11] :

Dexo pestilencia y hambre,
que no te pueden dexar,
dexo guerra,
mas tu libertad y sangre
juntos se van derramar
por tierra.
Triste que siendo princesa
de las ciudades del mundo
soberanas,
de cuya gloria y nobleza
las diosas del mar profundo
son ufanas,
muy presto te volverás
esclava del mar tirano
simulado,
y lo que entonces verás,
jamás nungún pecho humano
le ha probado.

Comme exemple de la cruauté du tyran qui s'approche on mentionne les souffrances des possessions espagnoles en Italie et dans les Flandres, mais la colonne vertébrale du poème est l'attitude des Portugais eux-mêmes. Ce poème s'organise autour des *topoi* de la confrontation des armes et des lettres et de la traditionnelle haine des avocats. On y accuse ainsi les gouvernants de traiter injustement les soldats qui pourraient défendre le royaume et de donner la prééminence aux légistes qui sont en train de le vendre avec la bénédiction de la noblesse et du clergé. Outre la satire, on trouve aussi des conseils concrets, à commencer par celui de jeter *letrados y beatones / en un fuego*, choisir ensuite des conseillers qui les remplacent, et, surtout, agir immédiatement car le cardinal se meurt :

Y pues él así se muere
Dexando males sin cura,
Sin remedio,
Traten de rey lusitano
Aunque sea con guerra
Porfiando.

11. *Recuerda, ciudad dormida. Trovas que se fezerão a Lx.ª no ano de 1578 anos*, AN/TT, Ms. 2290, fl. 145r et suivants. Cette version date ces vers d'août 1578, alors que le *Memorial* de Pero Roiz Soares (fl. 86v), les situe par erreur après la mort de Dom Henrique au moment où les troupes espagnoles sont sur la frontière. Dans le *Cancioneiro* de Luis Franco Corrêa (fl. 198v-200) on trouve ces mêmes strophes parodiques à propos de l'abandon de l'Inde *(Recuerde la India dormida)*.

Peu avant que le cardinal ne s'éteigne, alors que le débat pour savoir qui serait le futur roi du Portugal ne cessait pas, une émeute éclata à Coïmbre en faveur de D. António, prieur de Crato. Ce fait permit au roi d'y dépêcher, avec de larges pouvoirs, Martim Correia da Silva, l'un des agents de Philippe II chargés de promouvoir sa candidature à la succession portugaise. D'après Roiz Soares, les étudiants se soulevèrent et lui remirent quelques couplets qu'il reproduisit dans son *Memorial*. Il s'agit d'une glose en quatrains et « quintilhas » du « romance » *Afuera, afuera, Rodrigo*, dans laquelle Correia da Silva est considéré comme *muy soberbo castellano, que tienes arrenegado el nombre de portugués* [12].

Après la prise de possession du Portugal, Philippe II reçoit à nouveau un déguisement de berger, mais cette fois pour entendre les plaintes de l'état misérable dans lequel s'est trouvé plongé son nouveau royaume maintenant abandonné aux mains de ministres rapaces que le roi lui-même est incapable de contrôler. Le nouveau berger du Portugal a commencé par accabler son troupeau d'impôts excessifs et mal échelonnés, une tonte dont ses brebis n'arrivent pas à se remettre. Les agents du roi ont, en outre, été responsables d'avoir liquidé ce qui restait du bon gouvernement de la période antérieure :

tienes un lobo rapaz
en hábitos de cordero
porque en son de poner paz
pueda ser más carnicero,
en la cueva do yazía
raíces crudas comía
y después que entró lambiendo
en tu fato está mordiendo
los mastines cada día.

L'allusion vise probablement le vice-roi, le Cardinal Alberto. Quoi qu'il en soit, il ne sert à rien de se plaindre, car :

... de los muchos aullidos
que te dan a los oídos
los que andan a tu lado
quando matan a tu ganado
nunca oyes los gemidos.

12. *Hæc musa qualquer que sea*, Al Sr. Capitán Visorrei en Nápoles, Martim Correa da Silva en la ciudad de Coimbra. Glosa de *Se vienes solo por vernos*, Roiz Soares, *Memorial*, fl. 74. La même glose figure dans le Ms. 2290 de la Torre do Tombo, fls. 147v-148r.

L'union ibérique fut une violation, la conquête de Lisbonne une morsure que le berger s'efforça de dissimuler sous une bonne législation apparente, mais seulement au début de son règne. Il en résulta une absurdité, car même si le berger jouit de plus de terres qu'il n'en avait auparavant *para qué quieres las tierras, pues destruyes el ganado ?*

Cependant, tout n'est pas protestation, satire ou supplique. Vis à vis de la situation nouvelle, un sentiment de conformité s'exprime déjà dans l'incertitude des débuts, lorsque Jorge Bocarro, officier aragonais, un temps détaché à Ponte de Lima, tout comme une partie de l'armée d'occupation, écrit à Diogo Bernardes en vantant sa poésie pastorale, en lui demandant d'écrire d'autres poèmes et en manifestant le désir de le connaître. Bocarro fait la description d'un « ici » qui se réfère plus ou moins à l'armée d'occupation mais aussi à l'endroit qu'elle occupe : les bords du Lima et les lieux où, auparavant, dans la poésie de Diogo Bernardes, marchait le doux berger Alcido et où maintenant tout n'est que cruauté et cœurs de pierre belliqueux.

Diogo Bernardes lui répond de façon conventionnelle, en rejetant ses vers anciens : après avoir assisté à la boucherie de Ksar el-Kébir et vécu la captivité, il n'a plus de goût à rien, et ne trouve de consolation que dans le fait que Bocarro se trouve au bord du Lima, car il va rendre à son fleuve sa gloire et sa renommée d'antan. Bocarro répond par de nouveaux éloges en affirmant que si Bernardes ne veut plus maintenant être l'Alcido bucolique, il l'appellera l'épique Homère. Rappelant le vers d'Horace *Græcia capta ferum victorem cepit et artes / Intulit agresti Latio* (Épître 2, 1), le Portugal apparaît comme une nation vaincue qui a su retourner les rôles car, avec sa beauté et celle de ses femmes, il conquiert son conquérant.

La seconde et larmoyante réponse de Bernardes ressemble en tout point à la première, mais il semble qu'il ait compris la comparaison avec Homère comme une incitation à célébrer les dernières campagnes militaires car il explique qu'il ne peut chanter lui-même mais plutôt pleurer sa vie misérable et sa captivité. Son refus inclut cependant une *praeteritio* qui exprime la dimension épique que l'on attend de son chant : le malheur du Portugal trouve une consolation dans le fait que la nation est tombée entre de bonnes mains :

> Quisiera proseguir con mejor verso,
> también con Lusitania me alegrando,
> que cuando el cielo quiso serle adverso
> quedó (con nueva gloria) triunfando.
> Entregue al mayor rey del universo,
> todo, con su favor, lo irá ganando,
> haziendo obedecer a *nuestra España*
> cuanto rodea el Sol, cuanto el sol baña.

Le Portugal, partie intégrale de cette *nuestra España*, trouvera sa propre gloire dans une nation plus grande et finalement réunifiée [13].

Cette attitude résignée qui, chez Bernardes, paraît quelque peu forcée, est plus courante chez des poètes plus jeunes que lui, des Portugais qui se risquent à chanter les gloires castillanes, avec cette idée que l'Espagne représente maintenant un projet commun. Mais la contradiction est toujours valable et on ne la justifie que par des tours de passe-passe. C'est ainsi que, dans son approbation de *La conquista de Granada*, Alonso de Ercilla signale, entre autres vertus de cette œuvre, *que Duarte Dias, autor, merece bien la merced que pide, pues siendo portugués se ha podido vencer a sí mismo, poniendo su cuidado y trabajo en alabança de los castellanos.*

Parmi les sonnets laudatifs placés en tête de l'œuvre, les allusions à la condition portugaise de l'auteur ne manquent pas, et Pedro Liñán s'en prévaut pour souligner la grandeur du sujet :

> Cathólicas cenizas, ved quien fuistes,
> pues siendo vivo el nombre de Castilla
> un lusitano vuestras glorias canta.

Pour sa part, le sonnet en portugais d'un certain lettré Manoel Francisco, vante, de façon paradoxale, l'excellence du poème comme revendicateur de l'honneur portugais, humilié par une Espagne désormais vaincue par la qualité du poème qui chante sa gloire :

> Por ti nos restaura o nome e gloria
> do braço lusitano engrandescido,
> com nova luz, a todo Portugal :
> Que se Hespanha alcançou dele victoria,
> Tomando o que era seu, tu a tens vencido
> Ganhando-lhe por arte o natural.

Ici, l'Espagne ne signifie plus la Péninsule tout entière, mais simplement la partie non portugaise, une perspective que Bernarda Ferreira de Lacerda adopte dans son *Hespanha liberada* (1618), au moment d'expliquer le choix de la langue :

> Y tú, mi patrio reino lusitano,
> que de muchos de Europa eres corona,
> si *por escrevir esto en castellano*
> *he dexado tu lengua*, me perdona,
> que es el origen de la historia *hispano*
> y quiero que mi musa, pues la entona,
> también a lo Hespañol vaya vestida,
> *para ser más vulgar y conocida.*

13. Diogo Bernardes, *O Lima*, lettres XVII-XX.

Le portugais, nous informe Bernarda de Lacerda, est une langue qui ne le cède en excellence qu'au latin :

> Empero, el ser tan buena la escurece,
> y así la extraña gente nunca atina
> con su pronunciación y dulces modos,
> y la Hespañola es fácil para todos.

Il est clair que seule la plus grande diffusion du castillan, inhérente à son infériorité par rapport au portugais, le rend préférable, mais c'est là une question qui ne préoccupe pas autant l'auteur que le sujet de son œuvre (rien de moins qu'un récit de toute la Reconquête), bien plus problématique du point de vue nationaliste. L'histoire du Portugal commence donc en Espagne. Écoutons-la :

> ... porque yo me quede con la gloria
> de que el mundo también el amor vea
> que me mueve a cantar hechos y leyes
> de los antepasados de mis reyes.

Qui peuvent bien être ces *mis reyes ?* S'agit-il des Philippe espagnols ou bien, outre ceux-ci, des seize rois portugais précédents ? Voilà qui n'est pas clair, puisque le long poème n'a pas été mené à sa conclusion. Après avoir couvert dans une première partie l'histoire jusqu'à l'unification de la Castille et du Léon, la seconde partie, dédiée à la mémoire d'Isabelle la Catholique (*con pecho portugués, voz castellana)*, est remplie d'explications *non petitae :*

> Canto la lusitana fortaleza...
> ... Diré de Portugal y de Castilla
> venturosas proezas, altas glorias,

Pour trouver le difficile équilibre, elle se propose d'être objective et affirme que :

> ... están muy confusas las historias,
> porque los lusitanos sólo curan
> de merecer con armas y victorias
> y en letras debujarlas no procuran.
> Las verdaderas seguiré memorias.
> ...
> La verdad seguiré sin que me ciegue
> afición de los míos a que aparte
> mi musa de su vista, ni a que niegue
> las palmas a cualquier otro estandarte.

Mais, en réalité, le poème se limite à inclure de façon épisodique la lignée d'Afonso Henriques et l'indépendance du Portugal ; il n'évoque pas d'autres rois et conclut par la conquête de Séville par Ferdinand III, nous laissant ainsi dans l'ignorance de ce que Bernarda de Lacerda pensait dire d'Aljubarrota.

Une telle glorification de la Castille, tant de pommade et tant d'encens ne révèlent pas la normalisation et la montée en puissance du nouvel état de choses. C'est en revanche le cas des satires contre la ville de Madrid de Pero da Costa Perestrello et d'André Falcão de Resende, qui ne sauraient entrer dans le cadre de l'opposition politique, mais qui s'expliquent, bien au contraire, à partir de la totale « espagnolisation » de ces deux poètes. Leurs confrères espagnols les plus connus ne perdent pas l'occasion de participer aux polémiques pour savoir où devrait être la capitale de l'empire tout au long du règne de Philippe III (Philippe II au Portugal), et qui saluent les changements de la Cour entre Madrid et Valladolid (1601 et 1606) par des satires très virulentes sur l'une ou l'autre ville, tandis que les provinciaux, avec Góngora à leur tête, se plaignent indistinctement de l'une et de l'autre, à l'intérieur du cadre bien connu de la littérature du « mépris de Cour ». Lisbonne aspira également à être la capitale de la monarchie hispanique et c'est peut-être pour cette raison que quelques Portugais, en tant que bons Espagnols, participent à l'attaque contre la ville du Manzanares. André Falcão de Resende, qu'aucun sentiment nationaliste n'empêche de faire, dans un sonnet, le panégyrique en quatre langues du vice-roi, le cardinal Alberto, en compose un autre semblable, pour dénigrer Madrid, qui commence par le vers latin *Filia Babylonis, misera, iniqua.* Il est l'auteur, en castillan cette fois-ci, de deux autres sonnets où trois thèmes sont abordés : la dureté du climat madrilène, la cherté de la vie dans cette ville, et surtout sa population, éventail de tous les vices. Dans le « romance » *Oh Madrid, escuro infierno,* de Perestrello, tout comme dans certains de Góngora, la ville apparaît sale et famélique, sa rivière est misérable et si elle a quelque chose de bon, à savoir le Prado, c'est parce qu'il est hors les murs. Le mépris traditionnel pour ses femmes prend de l'ampleur : on ne trouve là pas d'autre amour que l'amour vénal et ses femelles sont insatiables ; le nombre d'hommes qu'elles font défiler montre que ceux-ci ne le sont pas vraiment. Au Portugal, en revanche, seule note nationaliste, tous les animaux mâles disposent chacun de cent femelles.

Cependant, la présence de la Cour à Madrid finira par s'affirmer au XVIIe siècle, à l'époque où Francisco de Portugal y brille et y distille son *Arte de galanteria*. Sur ces entrefaites, un autre mode d'opposition au gouvernement central s'est développé et a mûri au Portugal ; il s'agit du « sébastianisme », le mythe suivant lequel le roi Sébastien n'est pas mort au cours de l'expédition d'Afrique, et que, à supposer qu'il le fût, il reviendra pour recouvrer son trône et apporter au Portugal indépendance et prospérité. Par ce moyen, on lâche la bride à des rêves utopiques et à des

désirs de vengeance qui s'expriment très souvent en castillan. Parfois, le Portugal se montre clairement espagnol quoiqu'au même moment farouchement anticastillan, et recherche d'autres alliances à l'intérieur même de la Péninsule :

Cuéntase une maravilla
dudo se puede crer,
que se vió por sí tañer
la campana de Velilla.
También se cuenta otra nueva
que el primer rey portugués
dio golpes dos vezes tres
de allá dentro de su cueva.

Entre los reinos d'España
Portugal e Aragón
los mejores reinos son
que la virtud acompaña [14].

Le prodige survenu simultanément à tant de lieues d'écart, à Coïmbre et à Velilla (Aragon), annonce la libération des deux royaumes, et tout cela, naturellement, dans la langue du commun oppresseur, qui unit Portugais et Aragonais, une langue qui n'a pas été bannie de la vie politique, tant s'en faut, après la Restauration. Deux exemples suffiront : un précieux manuscrit de la Bibliothèque de Lisbonne célèbre, avec un luxe de calligraphie et de dessins, le mariage entre Catherine de Bragance et Charles II d'Angleterre (1662), un grand succès diplomatique de la nouvelle dynastie, qui devait donner, avec la protection anglaise, le coup de pouce définitif à l'indépendance portugaise. Cela n'empêche pas pour autant qu'on y trouve également de nombreux poèmes en castillan, en particulier obscènes et pornographiques.

Durant cette période, les Catalans perdent leur propre guerre d'indépendance, mais le Portugal a l'occasion de raviver son alliance avec eux pendant la Guerre de Succession d'Espagne (1700-1715). Face à l'héritier français désigné, le candidat de la Maison d'Autriche se trouve favorisé par la couronne d'Aragon, avec la bénédiction de l'Angleterre. Pour

14. « Em vespra de Sancto Antonio se derão as pancadas dentro na sepultura del rey D. Afonso Henriques no anno de 1601. E no mesmo dia e hora tangeo o sininho de Velilla », Bibloteca Nacional de Lisboa, Ms. 551, fl. 171r-176v. Dans ce même manuscrit, abondent les prophéties anticastillanes, comme celle qui menace Séville de destruction (fl. 127v-130r), datée de 1613 : « Triste de ti, noble Castilla, / en qué apiertos te verás, e te veyo metida. / Pagarás las deudas en solo un día, / y aun mayor rigor estrague Sevilla, / villoperada, afligida y saqueada / por manos de gente no esperada. / Ya no serás quien ser solías, / porque se cumple ya las porfecías / al término dessa gran monarquía / veyo acabada e consumida... »

l'appuyer, le Portugal envahit la Castille et célèbre la guerre, de même que Pierre II, dans la langue de l'ennemi :

Ao sereníssimo rey dom Pedro 2°, soneto acróstico, íntegro, partido e retrógrado

Prodigio sois de Marte	Portentoso
Objecto de Bellona	Exagerado
Raudal que esta corona	Tremolado
Terror que aquel reparte	Receloso
Vencéis en qualquer parte	Valeroso
Galán que hoy en persona	Sal armado
A una y otra zona	Sublimado
Lleváis vuestro estandarte	Emperioso
Luzid, pues del azero	Campeante
Imán sois, y el soldado	Veterano
Aenquanto más guerrero,	Noble Atlante
Regid siguiendo el hado,	Duro Albano
Eumeneis, quando fiero,	Vigilante,
Xantipo, quando airado,	Soberano [15].

Dans le même manuscrit de la Bibliothèque Nationale qui renferme nombre de ces sonnets élogieux, sont incluses, également, force injures échangées entre Espagnols et Portugais à la fin du XVIIe siècle : des séries de sonnets qui se répondent les uns aux autres dans la même langue et sur les mêmes rimes, ce qui donne à cette animosité interfrontalière un aspect ludique, comme il conviendrait à la rivalité entre deux villages voisins [16].

15. Biblioteca Nacional de Lisboa, Cod. 13098, fl. 388.

16. Un exemple suffira, celui de la « Descripción de la Nación portuguesa vulgarizada nesta corte de Lx o anno de 1701 » :

Los portugueses viven sobre la haz
de la tierra, con ser de todos la hez,
en lengua, en uso, en arte, en garbo, en tez,
y en pensar que su guerra les dio paz.
El baile de Guineo es su solaz,
sorben gazpacho en cuerno y vino en pez,
para el ruido usan solo de almirez
y es su común vestir paño de ras.
Son raros figurones de tapiz,
hablan como en remedo de otra voz,
no inclinan a ninguno la cerviz
al tocino le tienen miedo atroz,
los más por su miseria dan en mis,
en fin, bestias que a su amo dieron coz.

Pendant le XVIIIe siècle, d'après des dizaines de manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, l'usage politique du castillan, encore rehaussé par le double mariage princier en 1729, s'efface peu à peu : cette pratique, soutenue au cours des siècles par l'amitié et l'hostilité, sera remplacée par le silence, fils de l'ignorance réciproque.

Références bibliographiques

Ms. Bibliothèque Nationale de Lisbonne, Cod. 551.
Ms. Bibliothèque Nationale de Lisbonne, Cod. 589.
Ms. Bibliothèque Nationale de Lisbonne, Cod. 11353.
Ms. Bibliothèque Nationale de Lisbonne, Cod. 13098.
Ms. Archivo Nacional Torre do Tombo, 2290.

ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, éd. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

BERNARDES, Diogo, *Várias rimas ao bom Jesús e à Virgem Gloriosa Sua Mãe, e a Sanctos Particulares. Com outras mais de honesta e proveitosa lição*, Lisbonne, Simão Lopes, 1594.

—, *O Lima*, Lisbonne, Simão Lopes, 1596.

—, *Rimas várias Flores do Lima*, Lisbonne, Estevão Lopes, 1597.

Cancioneiro de Cortes e de Magnates (Ms. de la Bibliothèque Publique et Archivo Distrital de Évora, CXIV/ 2-2), éd. A. L. Askins, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1968.

Ce à quoi répond un Portugais :

Si vivimos ha tanto en paz y en haz
Por qué queréis que os conozcamos la hez ?
Mirad que nuestro azero en vuestra tez
A chirlos viejos romperá la paz.
Si es sólo un entremes vuestro solaz,
más negras vuestras caras que la pez
a medio día mudo el almirez
y en invierno no ve paño de ras.
Como queréis que el Cid en un tapiz
a quien su romancero presta voz
dome a un ínclito reino la cerviz ?
Pues si hoy viviera, con su gesto atroz
a un zape portugués no hiziera un miz
ni su Babieca le tirara un coz.

(Biblioteca Nacional de Lisboa, Cod. 13098, fl. 546-547).

Cancioneiro de Fernandes Tomás, éd. facsimilée, Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Lisbonne, 1971.

Cancioneiro de Luís Franco Corrêa (1557-89), éd. facsimilée, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, Lisbonne, 1972.

Cancionero de Madrid, Ms. de la Real Academia de la Historia (Madrid), 12-26-8/D 199.

CORTERREAL, Jerónimo de, *Felicíssima Victoria concedida del cielo al señor don Juan d'Austria, en el golfo de Lepanto, de la poderosa armada othomana en el año de nuestra salvación de 1572*, Lisbonne, Antonio Ribeiro, 1578.

DIAS, Duarte, *La conquista que hizieron los poderosos y católicos Reyes Don Fernando y Doña Isabel en el reino de Granada. Compuesta en Octava Rima por Duarte Dias, Lusitano. Dirigida a Don Christóbal de Moura, comendador mayor de Alcántara y de la cámara de su Magestad y de su consejo de estado y sumiller de Cors del Príncipe don Felipe nuestro señor*, Madrid, Viuda de Alonso Gómez, 1590.

—, *Várias Obras em Língua Portuguesa e Castelhana*, [Madrid, 1592], éd. A. Cirurgião, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

FERREIRA, António, *Poemas Lusitanos* [1595], éd. T. Earle, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

GARCÍA SORIANO, Justo, « Una antología hispanolusitana del Siglo XVI », *Boletín de la Real Academia Española*, XII (1925).

LACERDA, Bernarda Ferreira de, *España Libertada. Dirigida al Rey Católico de las Hespañas don Philippe tercero de este nombre, nuestro señor*, Lisbonne, Pedro Crasbeck, 1618.

Miscelânea Pereira de Foyos (Bibliothèque Nationale de Lisbonne, Cod. 8920), éd. José M. Martínez Torrejón, à paraître.

MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel, « Aldana, sus reyes y los retóricos turcos », *in* Abdeljelil TEMIMI, éd., *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti*, Zaghouan (Tunisia) 1999, pp. 437-462.

—, « Secretos a voces en un códice secreto : la *Miscelánea Pereira de Foyos* y sus ocultos motivos », *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, 2001, pp. 164-166.

—, « Images of a King : Dom Sebastião and Al-Ksar-Quibir in contemporaneous literature and early historiography », à paraître.

PERESTRELLO, Pedro da Costa, *Obras inéditas dos nossos insignes poetas*, éd. António Lourenço Caminha, Lisboa, António Gomes, 1791.

PORTUGAL, Manuel de, *Poesia. I : Prophana*, éd. Luís Fernando de Sá Fardilha, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1991.

RESENDE, André Falcão de, *Obras*, Universidade de Coimbra, 1867.

ROIZ SOARES, Pedro, *Memorial que contem todos os casos dinos de memória acontecidos nesta insigne cidade de Lisboa, cabeça prima das Espanhas... começados desd'a era de mil e quinientos e sesenta e cinco por diante...*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Cod. D 938.

De la Comédie espagnole aux textes anti-castillans, l'itinéraire d'un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration : Jacinto Cordeiro

CHRISTOPHE GONZALEZ

Lorsque, en 1621, Jacinto Cordeiro (1606-1646) [1] publie sa première *comedia* intitulée *La entrada del rey en Portugal*, il choisit un événement politique pour situer son intrigue de cape et d'épée : l'entrée de Philippe III à Lisbonne, deux ans auparavant. C'est-à-dire à un moment où il devenait urgent pour le pouvoir espagnol d'apaiser les craintes d'un nombre grandissant de Portugais devant les signes d'une perspective d'intégration de leur pays dans l'ensemble péninsulaire. On sait que l'intention royale restera vaine et, du reste, l'année même où paraît la pièce de Cordeiro, le comte-duc Olivares, arrivé au pouvoir, s'engage sur la voie d'un centralisme dont on connaît les conséquences pour la destinée portugaise. De cette destinée, qui passe par l'effondrement définitif du rêve unitaire, Cordeiro est témoin, lui qui, en 1641, fait imprimer trois textes en langue portugaise où il s'en prend violemment à l'ex-pays usurpateur, tandis qu'il célèbre le nouveau roi lusitanien et l'indépendance retrouvée. Autant dire que l'étude de l'ensemble de cette production, inscrite dans les deux dernières décennies de l'Union ibérique, oblige à envisager un itinéraire créateur qui échappe aux simples aspects littéraires ou culturels. Apparaît alors un parcours qui illustre des questions aussi fondamentales que les choix linguistiques [2], la place de la Comédie espagnole au

---

1. Sur cet auteur, voir notre thèse *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps*, Aix-en-Provence, 1987 (ronéotée). La biographie de Jacinto Cordeiro demeure mystérieuse. Si l'on accepte 1606 comme étant sa date de naissance réelle, il faut admettre qu'il compose sa première œuvre (1621) à 14-15 ans... Natif de Lisbonne, Cordeiro était *alferes* dans une compagnie de *ordenanças da corte* et il est certain qu'aux alentours de 1630, il vit à la cour des Bragance. Dans la préface de la deuxième partie de son œuvre, il évoque les faveurs que D. Duarte lui a accordées « nesta corte de Vilaviçosa ». Dans un prologue, signé le 20 juillet 1641, l'auteur fait allusion à ses deux fils qui servent le Portugal ; l'un se trouve à Ceylan, l'autre porte les armes sur les frontières du pays.

2. Cette question occupera encore longtemps les auteurs portugais. Rappelons, à titre de simple échantillon, qu'en 1716, les sœurs du couvent de Santa Clara, à Lisbonne, chantent une *zarzuela* de Diogo Correa de Sá – en castillan – pour fêter l'élection de leur abbesse

Portugal [3] (et plus largement l'influence du Siècle d'or hispanique dans ce pays), la revendication identitaire ou la problématique des nations dans l'Europe baroque.

I. Approche de l'univers théâtral de Jacinto Cordeiro

Composé de quinze *comedias* [4] et de deux intermèdes [5], le théâtre de Cordeiro connut le succès [6]. Sa thématique conduit le lecteur-spectateur

---

(*cf.* José Javier RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ : « Diogo Correa de Sá, Fiesta de zarzuela (Lisboa, 1716). Presentación y texto », *Criticón*, 77, 1999, Toulouse, pp. 71-139). Deux ans plus tard, Manuel Pacheco de Sampaio Valadares, disciple attardé de Calderón, crée sa pièce *Tenerse muertos por vivos*. Cette même année, en septembre, on annonce la mise en vente des 6 tomes des *autos sacramentales* de Calderón. En 1739 encore, le *Pátio das Comédias* attire les foules avec des comédies espagnoles ; au mois de mars, une compagnie s'annonce en provenance de Madrid ; le marquis de Valença publie son *Discurso Apologético en Defensa del Teatro Español* en s'appuyant sur la figure de Calderón et en attaquant les débuts du théâtre français au Portugal, etc.

3. Au-delà de son aspect textuel, la place de la *Comedia* au Portugal devra être envisagée en tant que système global incluant l'esthétique, la circulation des formes et des idées, l'idéologie, la dimension économique (par exemple l'activité des troupes et des comédiens espagnols sur le territoire lusitanien). Sur cette question, on pourra se reporter à deux études parues dans *Dramaturgia e Espectáculo. Actas do I Congresso Luso-Espanhol de teatro* (Coimbra, 23-26 Setembro 1987), Coimbra, Livraria Minerva, 1987. D'une part : JOSÉ ARES MONTES, « Bodas y divorcio del teatro hispano-portugués », pp. 49-55. D'autre part, de Piedad BOLAÑOS DONOSO y Mercedes DE LOS REYES PEÑA : « El teatro español en Portugal (1580-1775). Estado de la cuestión », pp. 61-81. De ces deux derniers auteurs : « Presencia de comediantes españoles en Lisboa (1580-1607) », *Teatro del Siglo de oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 63-86 ; « Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640) », *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas VII-VIII*, Almería, 1992, pp. 105-134 ; « Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697) », *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, t. III, pp. 863-901. Et aussi : Gastão MELO DE MATOS, « Notas sobre a difusão do teatro espanhol em Portugal », *Anais*, Academia Portuguesa da História, segunda série, XI (1961), pp. 169-175. On consultera aussi : Maria Idalina RESINA RODRIGUES, *De Gil Vicente a Lope de Vega : vozes cruzadas no teatro ibérico*, Lisboa, ed. Teorema, 1999.

4. Sans pouvoir présenter avec minutie ni discuter cet aspect bibliographique, je me limite à signaler titres et dates de parution : 1621, *La Entrada del rey en Portugal*. 1630, premier recueil, contenant : *Amar por fuerza de estrella y un Portugués en Hungría, El juramento ante Dios y lealtad contra el amor, El mayor trance de honor, El hijo de las batallas, Próspera fortuna de Duarte Pacheco, Adversa fortuna de Duarte Pacheco*. 1634, deuxième partie des comédies de Cordeiro : *El secretario confuso, Con partes no hay ventura, El mal inclinado, Los Doce de Inglaterra, Victoria por el amor, Lo que es privar*. La fin du prologue de ce dernier volume annonce une troisième partie. Cordeiro n'a pu mener à bien ce projet. Pourtant, au moins deux pièces auraient pu y trouver place : *El favor en la sentencia* restée manuscrite et datée de 1626, ainsi que *A grande agravio, gran venganza* qui a été imprimée seule. (On pourra consulter : Christophe GONZALEZ, « *El mayor trance de honor*, de Jacinto Cordeiro, ou la tyranie des *celos* et des apparences », *Hommage des hispanistes français à Henry Bonneville*, 1996, pp. 231-254).

du refus du mariage forcé (cinq ouvertures en dépendent) aux surprises des comédies de reconnaissance (*Hijo*, *Secretario*, *Portugués*)[7] et du motif de l'ascension sociale (*Privar*) au vaste territoire de l'amour, présent dans toutes les pièces. Sans oublier les mille facettes de l'honneur : ici, un frère intolérant face à l'amoureux de sa sœur (*Doce*) ; là, la rupture du contrat de confiance entre deux frères (*Trance*) ; ailleurs, le roi bafoue la parole engagée par son général (*Inclinado*), etc. Cet univers dramatique est aussi largement occupé par la question du pouvoir, à commencer par le thème du favori. Mais nombreux sont les souverains, princes régnants ou ducs dans le rôle de galants plus ou moins longuement troublés par la passion. Les monarques injustes ne manquent pas, tel celui qui prendra finalement conscience d'avoir été manipulé (*Próspera fortuna*). Cependant, dans *Agravio*, un sujet agressé ne peut obtenir réparation de la part de son roi : il se fera *bandolero* et, devenu un monstre sanguinaire, il sera finalement tué. Le tyrannicide est également mis en scène, dans *El mal incli-*

---

5. *El entremés de los Sordos* s'inscrit dans le domaine de l'utilisation burlesque des déficiences physiques, ce qui constitue au XVIIe siècle un vaste réservoir où nombre d'auteurs viennent puiser une partie de leurs effets comiques ou satiriques. Chauves, gauchers, borgnes, bossus et sourds, en particulier, alimentent maintes situations plaisantes. Dans ce texte, on se doute que le « dialogue » se trouve émaillé d'une accumulation d'approximations, d'incompréhensions, de glissements de sens qui constituent le contenu même de cette non-conversation à trois. Lorsque l'un des personnages emploie le verbe *escucha*, l'autre s'étonne que l'on parle de *lucha* ; le mot *sordo*, est confondu avec *gordo*, et *criado* avec *cuñado*... (voir : Giancarlo DEPRETIS, « Un testo inedito di Jacinto Cordeiro : *El entremés famoso de los Sordos* », in *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, a cura di B. Periñán e Francesco Guazzelli, Giardini Editori, Pisa, 1989, pp. 185-192).

6. Indépendamment des recueils, les œuvres de Cordeiro ont bénéficié d'une honorable destinée éditoriale, dans diverses anthologies. Une pièce comme *El hijo de las batallas* a été publiée à Séville, imprimée une fois par la Casa de el Correo Viejo et une autre sans indication de lieu. On retrouve le texte de *Victoria por el amor* à Saragosse en 1653/54 et à Madrid en 1667, dans *Parte 28 de comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte. El juramento ante Dios*... a été imprimée à Séville, chez la veuve de Francisco Leefdael, chez Antonio de Hermosilla ainsi que chez Joseph Padrino (le tout s/d). Elle le fut aussi à Saragosse, en 1652, et figure dans *Parte cuarenta y cuatro de comedias de diferentes autores*, chez Pedro Lanaja y Lamarca. Dans cette même ville, elle est réimprimée, en 1653/54, dans l'anthologie *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*. À Madrid, Antonio Sanz l'édite en 1731, en 1740 et en 1753. Toujours dans la capitale, la librairie Quiroga la met en circulation en 1796, et, sans indication d'imprimeur, on l'y trouve aussi en 1746 et en 1792. À Barcelone, Francisco Suria la publie en 1770. On la retrouve encore à Valence, chez Ildefonso Mompié, en 1822, dans *Teatro antiguo español*, t. 27, etc. La pièce *El Juramento ante Dios*..., par exemple, a été représentée à Madrid, au théâtre du Príncipe le 25 mai 1746 (*Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Anejos de *Criticón*, II, Toulouse, PUM, 1996, p. 751). Ces pièces ont été représentées par les troupes de Valdés, Salazar Mahona, Avendaño, Tomás Fernández, Manuel Simón, Bartolomé Romero.

7. Les différentes pièces seront désignées sous forme abrégée. On se reportera à la note n° 4 pour les intitulés complets.

nado [8] où l'acte régicide, assumé par le frère du tyran, ne s'opère qu'au terme d'un long débat et au moment où le monarque devient fou, ainsi abandonné de Dieu... Les relations parents-enfants, jamais harmonieuses, sont par deux fois traitées sur le mode tragique. On note d'ailleurs un goût certain pour le déséquilibre du cercle de famille avec des fils de roi abandonnés, ces mères ou pères retrouvés, ces enfants rebelles... Rivalités de toutes sortes, désillusions, espoirs déçus, identités cachées, sentiment d'injustice, ne constituent qu'une rapide allusion aux ressources de ce théâtre, encore occupé par la veine *costumbrista* ou la critique du cultisme et du poète...

Dans cette société poétique, les personnages de Cordeiro sont pensés dans leur codification traditionnelle et, pour l'essentiel, ils appartiennent à l'aristocratie : sur plus de 200 rôles, une dizaine correspondent à des roturiers. Ils peuplent une géographie de l'ailleurs : si le Portugal est un lieu dramatique très minoritaire, les scènes de Cordeiro se déroulent volontiers en Angleterre, en France, en Bohème, en Espagne, en Hongrie, en Écosse, en Albanie, et encore aux Indes, au Danemark, en Calabre, à Naples ou en Sicile. Aucun de ces endroits n'est particularisé et nous avons en fait la démultiplication d'un monde dont la vision est unique.

Dans le monde rural ou dans la cité, les éléments de la nature ne trouvent que peu de place et font partie du décor « verbal ». Les lieux sont codés : un chemin est l'endroit idéal pour y rencontrer des assaillants ; un balcon est souvent associé au monde amoureux ; un jardin pose toujours le problème du passage intérieur / extérieur. La salle du palais est le lieu où se concentre l'essentiel des tensions de l'univers aristocratique, en tant qu'image de la cour. Son pôle antithétique est la prison qui illustre – pour maints favoris et jeunes premiers empressés – les revers de Fortune ; cependant les besoins de la dramaturgie transforment ce cachot en lieu très fréquenté et tout le monde s'y rencontre... L'espace scénique est structuré par une série d'objets présents sur scène ou évoqués qui répondent aussi à un rôle précis. Les rideaux ménagent des effets de surprise, servent à surprendre les confidences ou à manifester un état affectif en s'y accrochant. Quelques masques et capes cachent les visages et alimentent les jeux des apparences et des réalités. Les nombreuses lettres échangées,

8. Dans un article intitulé « La tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVIIe siècle, et particulièrement le thème du tyran » (*Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, 1973, pp. 73-86), R. MacCurdy présente un résumé de cette pièce et l'utilise comme exemple de la présence des thèmes sénéquiens dans la comédie espagnole. Cette œuvre prend sa place dans un ensemble idéologico-littéraire où l'on rencontre les noms de Mariana, Soto, Molina, Suárez, partisans de la rébellion à outrance, et ceux de Pedro Barbosa Homem (1626) ou João Salgado de Araújo (1627), qui justifient la déposition du roi. Quevedo, Gracián, Álamos de Barrientos se montreront plus réservés sur ce thème et condamneront la rébellion. Juan de la Cueva, Guillén de Castro ou Lope de Vega, d'une manière ou d'une autre, interviennent sur ce sujet.

perdues, retrouvées, interceptées sont les ressorts essentiels de nombreux quiproquos et coups de théâtre. Elles sont associées aux écritoires ou aux *bufetes*. Crucifix, oratoires, rosaires manifestent sur la scène l'espace mental. Bref, pour nous contenter du simple échantillon précédent, disons que le monde des objets renvoie à une interprétation symbolique du monde : les fleurs nous parlent de fugacité, les chaînes et la prison du retournement des destinées, les lettres de la manipulation toujours possible, etc.

Fondamentalement, l'univers créé par Jacinto Cordeiro – malgré la présence d'une indéniable *vis comica* et, selon les pièces, une évidente dimension ludique –, offre plutôt un spectacle empreint de gravité, où affleure une veine néo-sénéquienne et qui entre parfois dans le domaine tragique (tyrannicide, matricide, morts diverses et notamment d'un *gracioso*). La violence, décrite ou représentée, semble être une loi générale et le poète offre une cascade de tentatives d'assassinat, d'enlèvements, de duels, de tournois où l'on meurt (*Hijo*), de rebelles massacreurs (*Agravio*), de traîtres châtiés... Tout est inconstant et passionné, tout manifeste la permanence des agressions. La vie, qui semble conduite par le hasard, prend les allures d'une réalité fuyante, ne garantissant que l'incertitude et la mobilité. Ce hasard n'est que le moyen de l'omniprésente Providence et il se présente sous les formes les plus variées : conversations surprises, arrivées inopinées, rencontres imprévues, messages perdus, mots compris de travers... Tout cela définit un univers où les frontières de l'objectif et du subjectif se dérobent à l'effort de raison. Cette impression est parfois accentuée par le recours à une bague pseudo-magique et à des dessins énigmatiques (*Victoria*). Plus encore, ce monde paraît à l'envers aux yeux du héros qui, souvent, pense se mouvoir dans l'obscurité.

À ce monde perturbé correspond un homme en déséquilibre. À la fragmentation des relations sociales répond la déchirure de l'individu pour qui les rapports sociaux sont d'abord des conflits et des oppositions. Quelle qu'en soit la raison, le divorce du personnage d'avec son groupe apparaît rapidement. Dans la confession jubilatoire de son affectivité (le théâtre de Cordeiro affectionne les longs monologues qui favorisent l'épanchement), le héros entre alors dans une sorte de tourbillon dans lequel il perd ses repères. Le drame prend bientôt la forme de l'extrême relativisation de tout ce qui était absolu et le personnage se retrouve dans un système antithétique où l'apparence se heurte à la réalité, l'harmonie au déséquilibre, le désir d'intégration aux forces d'exclusion, l'ordre souhaité au désordre constaté.

Voilà le héros partagé entre son être individuel et son être social, ballotté entre ce qu'il croit et ce qui est, ce qu'il désire et ce qu'on lui propose, ou impose, entre ce qu'il ressent et son idéologie. Une oscillation permanente se fait jour qui est la dynamique même de l'œuvre. Or ce mouvement fait horreur (c'est une idée maîtresse du XVIIe siècle), et la

relativité qu'il engendre inquiète. Ce qui bouge, c'est le désordre ; l'ordre est ce qui permet la pérennité de la société.

Dans ce cadre, tout est carence à combler dans une trajectoire qui tend à la complétude. Voilà pourquoi, en contrepartie, l'univers de Cordeiro révèle une aspiration à la stabilité. Plongé dans un monde et une société perçus comme un double lieu de tourmente, où se heurtent les facteurs d'instabilité et les principes de permanence, le héros de Cordeiro s'étonne, mais affronte un réel complexe. Comment pourrait-il comprendre (il se soumet avec fatalisme), que la création divine soit aussi contraignante et perturbée ? Et comment la refuserait-il sans faire offense à Dieu ainsi qu'à son lieutenant sur terre, le souverain ? C'est pourquoi les désirs des personnages positifs sont toujours de l'ordre du possible et le héros souhaite se réaliser dans sa société, même s'il accumule les désenchantements, qui se muent en autant d'épreuves, ou de rites de passage, sur le chemin épineux de l'intégration. La plupart du temps, il y parvient, et la porte du salut est souvent celle de la Cité, dans ce cas image de l'Ordre. Cela peut se manifester par le mariage lorsque deux amants surmontent tous les obstacles à leur bonheur. Mais Cordeiro offre des dénouements où se réalisent le désir d'ascension sociale et l'accès aux charges publiques ou le retour à la raison pour qui s'était laissé emporter par la folie d'honneur. De toute manière, le groupe vaincra, quel que soit le prix à payer, et il arrive que les récompenses méritées et attendues ne soient pas au rendez-vous (*Partes*), ou que la femme qui se refuse à l'amour soit envoyée au couvent, le traître exilé, le rebelle ou le tyran tués...

La vision consensuelle est la meilleure façon de capter les esprits, de jouer avec les angoisses et les désirs en explorant quelques possibles vite récupérés, de travailler un imaginaire sans trop de craintes : l'idéologie dominante, parfois écornée, est rétablie dans ses droits. Le contraire serait impensable et l'ordre chrétien, confondu avec l'ordre de nature, triomphe. C'est en quoi le théâtre de Cordeiro, volontiers moralisateur, s'il s'inscrit dans une dialectique, n'est guère le lieu du devenir historique.

On le constate, la production dramatique de Cordeiro obéit aux principes qui régissent l'univers de la *Comedia*, dans sa thématique, sa poétique [9], sa portée idéologique. Situer Cordeiro dans l'histoire de la

---

9. Cela concerne aussi quelques aspects de la poétique, par exemple les réminiscences érudites ou le fameux « conde Julián »... Dans le domaine intertextuel, l'influence de deux grandes figures de la littérature espagnole, Cervantès et Góngora, conduit notre Lisboète à utiliser leur création. De l'auteur du *Don Quichotte*, Cordeiro reprend trois personnages : Chiquiznaque – le fils de Monipodio –, Sancho Pança et Dulcinée. Quant au créateur des *Solitudes* – dont on sait, depuis les travaux de José Ares Montes, qu'il joue un rôle éminent dans la poésie portugaise du XVIIe siècle –, il fournit au dramaturge, par deux fois, le matériau si souvent repris de la *letrilla* « Aprended, flores, de mí » (*cf.* Christophe GONZALEZ, « Note sur quelques échos de Cervantès et de Góngora dans le théâtre de Jacinto Cordeiro », *Hommage à Robert Jammes*, II, (Anejos de *Criticón*, 1), Toulouse, PUM, 1994, pp. 473-479).

comédie espagnole supposerait une étude plus ample que la présente communication, mais disons que le Lisboète apparaît comme un dramaturge de transition, proche de la première manière de Calderón, quand ce dernier repense l'héritage lopesque. En ce qui concerne la typologie des genres, Cordeiro ne compose pas de comédie burlesque, ni de *santos* ni *de capa y espada* au sens strict, si ce n'est, pour une part, *Entrada*. Sa production peut se classer dans le genre général de la comédie sérieuse et dans le groupe particulier des *comedias palaciegas* avec, dans l'ensemble, un goût pour le pathétique et une tendance tragique [10].

Dans ce cadre, reste à savoir si la nationalité de l'auteur apporte à son théâtre une coloration particulière.

La spécificité portugaise s'affirme dans quelques titres [11] ou dans le choix d'un sujet comme les Douze d'Angleterre qui se prêtait évidemment à la louange du Portugal [12]. On la rencontre aussi dans l'utilisation du thème d'Inès de Castro, qui alimente de nombreux vers [13]. Quelques lieux portugais sont cités, en tout petit nombre : le Rossio, le quartier de la Betesga, la Rua Nova, le sable du Tage – un poncif littéraire –, une statue « près du palais », un décor édifié devant « la iglesia mayor », la porte du Ferro ou la porte de la Ribera. Une corrida se déroule à Sintra et un duel près du couvent de « Santo Domingo ». Un valet indique qu'il est né à Santarém ; un autre évoque les vins de Caparica ou de Beja. À quelque chose près, ces références privilégient Lisbonne, ce qui confirme encore le rôle de cette ville dans l'ensemble de la *Comedia* péninsulaire. Dans *Doce*, un personnage, après une visite de Paris, jugera que « Sólo Lisboa le iguala » et les jardins de l'amiral de France n'ont d'équivalents qu'à Lisbonne, ville où les marchands sont le plus heureux (*Entrada*).

Le Portugal est pensé comme une éventuelle terre d'accueil pour l'infant de *Inclinado* qui pense fuir la tyrannie et, dans *Entrada*, Safiro cherche refuge au Portugal... Par ailleurs, si la mise en scène de l'excellence lusitanienne relève de la simple assertion [14], il est fréquent que

---

10. Sur la classification des genres dans l'univers de la *Comedia*, on pourra se reporter à : Marc VITSE, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, France-Ibérie Recherche, Toulouse, 1988, pp. 306-341.

11. C'est le cas de quatre pièces : *La entrada del rey en Portugal*, *Próspera e Adversa fortuna de Duarte Pacheco Pereira*, *Non Plus Ultra*, *Amar por fuerza de estrella y un Portugués en Hungría*.

12. *Cf.* Christophe GONZALEZ, « Héroïsme lusitanien et comédie espagnole : *Los Doce de Inglaterra*, de Jacinto Cordeiro », *Taíra*, 7, Grenoble, 1995, pp. 55-87.

13. Voir notre travail « Le thème d'Inès de Castro dans le théâtre de Jacinto Cordeiro », *Quadrant*, 1988, Montpellier, pp. 25-40.

14. Par exemple, dans *Portugués*, on clame qu'un seul Portugais déploie plus de valeur qu'une cohorte de princes hongrois. Et dans *Entrada*, un personnage affirme que pour immortaliser les fastes de l'entrée de Philippe III, le Portugal ne manque pas de talents bien supérieurs à Homère ou au poète de Mantoue ...

Cordeiro établisse un rapport d'équivalence entre « portugais » et « espagnol ». Ainsi, entre autres exemples, lorsque le dramaturge qualifie Duarte Pacheco Pereira à la fois de Scipion espagnol et de Viriathe lusitanien, il organise une unité référentielle assurant un équilibre au sein du concept de valeur péninsulaire [15]. Mais quelques passages laissent apparaître une appréciation défavorable au pays voisin alors que la matière de Portugal ne fait jamais l'objet d'une affirmation négative. Il arrive qu'une dame se plaigne d'un « falso español Sinón » et lorsque Laura (*Portugués*) présente Carlos comme un « español portugués », Serafina la réprimande en lui faisant remarquer que les dames anglaises doivent tout aux chevaliers portugais... Dans *Entrada*, on entend ce vers : « En Castilla, ¿ qué hay que ver ? », et lorsque Pinardo se battra en duel avec l'Espagnol Safiro, un personnage juge qu'il aura tué le Castillan : « ¿ quién lo duda ? facilmente, / que es un Hector lusitano. »

Valeur et honneur sont liés à un sentiment d'appartenance, à l'origine lusitanienne. Dans *Portugués*, Serafina confesse son amour pour Carlos en disant, dans un premier temps « Vencióme en Hungría, España », mais la dame assimile bien le Portugais à une terre : « Lusitanía ha sido / quien le ha dado honor ». Et le jeune premier ajoutera « Sangre me dio Portugal », avant d'utiliser le fameux thème des racines visigothiques, certes traditionnel dans la *Comedia*, mais en le modalisant : « Tengo sangre de Godos / y Pedro de Portugal / me dio la suya real ; / y he nacido portugués ». Dans *Doce*, Magriço déclare, en différenciant l'origine géographique et la nationalité : « ¿ No veis que soy español / y he nacido portugués ? » ; ailleurs, un personnage affirme de manière péremptoire : « ... basta ser portugués / habiendo nacido Almada » ; Laura s'adresse à ses insulteurs anglais en leur lâchant que les héros lusitaniens sont « vasallos del rey don Juan, / y nacieron portugués » [16].

Nous sommes dans le système de l'honneur, avec ses motifs particuliers que sont la lignée, la naissance, le sang hérité, la valeur reçue du

---

15. C'est bien ce que l'on constate chez Lope de Vega lorsqu'il fait dire à propos des troupes de D. Sébastien : « ¡Oh, qué bellísima armada ! / ¡Bizarra gente española ! » (*Tragedia del rey Don Sebastián,*) ou, dans *El Duque de Viseo* : « No temas, que en la ocasión / serás Ester a sus pies / de este Jerjes portugués / y de este español león. »

16. Ces quelques réflexions posent au fond le problème de l'utilisation des mots « Portugal », « Castille » et « Espagne », au sens de *Hispania*. Les oscillations de ce type de lexique au cours de l'Histoire ont une importance particulière. Au début du XVIe siècle, Duarte Pacheco Pereira se déclare natif de Lisbonne, située, dit-il, dans la « província da Lusitania dos reinos de Portugal » (*in* J. BARRADAS DE CARVALHO, *À la recherche de la spécificité de la renaissance portugaise*, Paris, 1963, p. 24). Souvenons-nous, par exemple, que, hors des frontières de la péninsule, et jusqu'au début du XVIe siècle, les étudiants portugais étaient inscrits dans les universités étrangères sous la rubrique *Hispani*, avec, comme signe distinctif, une référence au diocèse d'origine. À partir de 1500, les étudiants portugais de Salamanque apparaissent comme *Lusitani*. Sur ce point, voir l'étude de Maria da Conceição VILHENA, « Rapports entre le Portugal et la Provence au temps des troubadours », Revue *Marseille*, 1973, pp. 3-5.

lignage, l'obligation de se comporter dignement. On trouve de cela un bel exemple dans *Próspera fortuna...* où Duarte Pacheco cite 23 noms de familles portugaises (parmi lesquelles les Bragance) qui constituent sa lignée et l'apparentent à l'essentiel de la noblesse de son pays, souche qui fait de lui une sorte de « concentré » de la valeur lusitanienne. Au fond, ce personnage est porteur d'un héritage national, pourrait-on dire. Cette dimension de patrimoine, on la trouve encore dans *Portugués* ; lorsque Carlos, qui a emprunté une fausse identité mais qui est en fait le prince Dinis, bat en duel le duc et qu'il se dévoile à lui, ce dernier prédit le futur destin maritime du Portugal, ce qui rattache les vers suivants à la tradition épique et, par là, à une grandeur révolue :

> Goces, portugués soberbio,
> todo el imperio de España,
> corto a tan heroico pecho.
> Surques campos de Neptuno
> con tal multitud de leños,
> que apenas en anchos mares
> des vista a sus blancos lienzos [...]
> Todos te obedezcan, Carlos,
> porque tus merecimientos
> son dignos de sujetar
> nuevos mundos, nuevos reinos.

Dans cet ensemble qui célèbre un passé glorieux, Cordeiro distingue deux personnages qui reviennent assez souvent dans ses œuvres et dont il fait chaque fois l'éloge : D. João I et Nun'Álvares Pereira. Du grand soldat, Magriço, il affirmera que ce « ... rayo violento / don Nuño Álvares Pereira, / de Portugal se hizo dueño... » Et, un peu plus loin, on dira de lui : « débele el rey el ser rey ; / y la libertad amable / Portugal le debe a Nuño ». À un moment où le Portugal n'était plus maître de lui-même, quel rôle pouvait avoir ce genre d'affirmations ? Certes, il s'agissait de rappeler un fait historique lointain, mais il s'était produit aux dépens de l'Espagne... On ne peut manquer de rapprocher cela de quelques affirmations contenues dans *Entrada* [17]. Cette pièce recèle d'immenses tirades descriptives concernant les différentes constructions éphémères élevées à cette occasion ; et la transposition littéraire des scènes représentées sur le décor de la rue donne à l'œuvre une valeur patrimoniale dans la mesure où, entre autres éléments, toute l'histoire du Portugal y défile. Mais Cordeiro s'y fait aussi l'écho du grand espoir qu'avait suscité ce voyage. Deux chevaliers lusita-

17. Sur cette pièce, voir José DOMÍNGUEZ-BÚRDALO, « *Comedia de la entrada del rey en Lisboa* (*sic*) : Jacinto Cordeiro y el teatro español en Portugal en tiempos de Felipe III », Spanish Golden Age Theater Symposium, March 9-11, 2000, El Paso, Texas.

niens dialoguent et évoquent la splendeur de l'accueil réservé au monarque par les Lisboètes en soulignant l'allégresse de tous les foyers de la capitale – unanimisme fort volontariste – après une trop longue attente. L'un d'eux prophétise pour son pays une attention toute particulière de la part du souverain et l'autre personnage se montre persuadé que le roi saura se souvenir de tout ce qui est fait pour lui et se dit convaincu que le monarque réservera mille grâces « a una ciudad tan gallarda ». Il résume sa pensée en affirmant l'impossibilité d'un manquement royal : « No es posible, pues, que el rey / no pague voluntad tanta (...) / con infinitas ventajas ». Pour couronner cette entreprise d'autosuggestion qui dépasse le cadre de la fiction dramatique pour atteindre un aspect de la conscience collective de son temps, Cordeiro donne la parole à Philippe III lui-même, qui déclare justement que le royaume de Portugal sera l'objet de toutes ses faveurs... La revendication tient ici à une plus grande reconnaissance du Portugal par le pouvoir central, et le dramaturge envisage la bonne entente entre les deux Nations : « Cesen odios civiles, cuestiones ; / vivan quinas, castillos y lunes ». C'est Safiro, un galant espagnol, qui prononce ces mots ; il tombera amoureux d'une Portugaise et l'épousera : tout un symbole, et la fiction sert la perspective idéologique...

Au total, l'empreinte lusitanienne existe dans quelques *comedias* de Cordeiro, mais elle y figure de manière très minoritaire et encore faut-il en mesurer la portée exacte. On n'oubliera pas que le Portugal a joué un rôle anecdotique et idéologique parfois important dans le monde de la comédie espagnole. De manière positive ou plus caricaturale (les motifs du Portugais amoureux, des vêtements toujours noirs, de la Rua Nova – rue qui était devenue un véritable poncif), la thématique lusitanienne – et singulièrement Lisbonne [18] –, est présente sous la plume des plus grands auteurs [19]. Cordeiro se coule donc dans ce qui est déjà une riche tradition, sans que l'on puisse parler d'un « esprit lusitanien » insufflé à ses *comedias*. Peut-être sent-on une intensité particulière dans l'exploitation de ce motif, et il y

18. Tirso de Molina se distingue dans l'utilisation du thème lisboète. On se reportera avec profit au travail de Marc VITSE, « La descripción de Lisboa en *El Burlador de Sevilla* », *Criticón*, 2, 1978, pp. 21-41. Le même dramaturge consacre quelques vers à la Rua Nova dans *Doña Beatriz de Silva*.

19. On se souviendra de pièces telles que : *Las quinas de Portugal*, de Tirso de MOLINA, ou *La tragedia del rey Don Sebastián, El duque de Viseo, La fortuna adversa del infante Don Fernando de Portugal, La portuguesa y dicha del forastero*, toutes de LOPE DE VEGA, *Reinar después de morir*, de Vélez de GUEVARA, etc. Sans que le thème apparaisse dans le titre, on sait la place que tient le Portugal dans *El vergonzoso en palacio*, de Tirso... Dans *El Serafín hermano*, Lope fait raconter cette anecdote : « ... Estaba en una azotea / en invierno un portugués, / y otro en la calle, de pies / por falta de chimenea. / Pues para decir si allá / hacía sol que el frío cesa, / en su lengua portuguesa / dijo al otro : "¿Fa Sol La ?" / "Sol Fa" respondió también ; / y así el cantar se inventó / y en Portugal se encontró / por siempre jamás, amén. »

a eu chez Cordeiro une réelle volonté de s'inspirer des choses de son pays. Gardons aussi à l'esprit que cette période du XVIIe siècle est animée par un désir de rénovation des valeurs réputées castillanes et le théâtre utilise la matière de Portugal dans cet objectif, du moins en partie, pour créer un Ailleurs, un Âge d'or, à l'aune desquels sont étalonnées les réalités du présent. En tout cas, il est possible d'affirmer que, pour Cordeiro dramaturge, le Portugal et ses héros deviennent des éléments de référence. Mais, pour en prendre la véritable mesure, il convient de situer ce thème dans sa relation avec la production non théâtrale largement occupée, à des degrés différents, par la visée nationaliste.

II. Les textes non théâtraux

Les prologues et dédicaces de Cordeiro, toujours rédigés en portugais et adressés à des personnalités portugaises [20], contiennent des éléments idéologiques relatifs à la patrie. Ainsi, dans la préface de *Entrada,* le jeune auteur se lamente que Renommée ne hausse pas assez les grandeurs de son pays et il emprunte à Horace ce vers : « Dulce et decorum est pro patria mori ». Le ton est ferme, la volonté aussi, car l'auteur annonce l'achèvement de certaines œuvres déjà commencées « de herois valerosos que na Índia me convidaram com o belicoso som de suas valerosas proezas ». Il s'agit bien sûr des deux pièces sur Duarte Pacheco Pereira, et, dans le prologue de la première de ces deux œuvres, Cordeiro insiste encore sur son amour de la patrie qui l'a poussé à traiter ce sujet compte tenu du peu d'intérêt que cet « esforçado capitão » a suscité chez les chroniqueurs, alors que ses hauts faits méritent qu'on en éternise le souvenir. Les lignes introductives du deuxième recueil reviennent sur ce désir d'immortaliser la patrie « venerando todos os engenhos que o merecem com as submissões que se lhes devem ». Dans ce même ouvrage, la dédicace à Dom Duarte est essentiellement centrée sur l'idée de patrie. L'auteur commence par glorifier les aïeux du duc, des braves au service du Portugal, puis il s'en prend à nouveau aux chroniqueurs qui n'ont pas su rapporter les grandes entreprises portugaises avec assez d'enthousiasme. Et Cordeiro ajoute que ces faits sont si incroyables qu'ils surpassent toutes les monarchies du monde...

Ce même militantisme patriotique anime son *Elogio de Poetas Lusitanos* [21] paru en 1631. Il s'agit d'une réponse-complément au *Laurel de Apolo*

---

20. Il s'agit de : Fernão Martins Mascarenhas, Grand Inquisiteur, Gabriel Pereira de Castro, *corregidor do crime da Corte*, Manuel Álvares Pinto, D. Cecília de Meneses, Dom Duarte.

21. *Elogio de Poetas Lusitanos*. Al Fénix de España Fr. Lope Felix de Vega Carpio en su *Laurel de Apolo*, por el Alférez Jacinto Cordero, con una carta en respuesta al autor, del mismo Fenix de España, dirigido a la señora D. Cecília de Meneses, año de 1631. En Lisboa,

de Lope de Vega (1630), recueil versifié qui consigne près de 300 auteurs, avec, parmi quelques étrangers, 18 Portugais [22]. Dans sa longue suite d'octaves royales qui recensent 78 auteurs, Cordeiro commence par inviter Lope de Vega à écouter la plainte du Portugal, car, dit-il, sa liste est incomplète, et il ajoute « Honrar la patria en mí no es desatino, / Que es lei y obligación... » Le catalogue des auteurs est un panégyrique aux formules euphoriques et répétitives, où personne n'est réellement individualisé, à l'exception d'une poignée de titres et de rares citations et où, bien entendu, toute distance critique est absente. Mais, outre les conditions de l'époque, cela n'intéressait pas Cordeiro, car seul le nombre des auteurs cités donne son sens à une entreprise destinée à démontrer que le Portugal tient un rôle fort honorable dans le domaine de la création intellectuelle. Ce faisant, le Lisboète se place à la fois dans le dialogue ibérique – c'est la révérence à Lope de Vega –, et dans un processus identitaire en devenant le porte-parole d'un espace culturel spécifique clairement inscrit à l'intérieur de frontières marquant les limites d'une nation.

Cette problématique nationale, jusqu'ici réduite à l'expression d'un sentiment d'appartenance et à la revendication intellectuelle, prendra un tour bien différent dix ans plus tard, lorsque, en 1641, les armes sont sur le point de prendre la place de la plume, ou même se servent d'elle, comme on le constatera dans les trois textes où Cordeiro, en récupérant sa langue nationale, prend la défense de la Restauration.

L'un de ces trois textes parus en 1641 est une glose d'un *mote* que Cordeiro puise dans l'œuvre de Camões, ce qui montre une nouvelle fois, si besoin était, le rôle joué par le chantre de la nation pendant et après l'Union ibérique. Mais le premier « acte militant » de Cordeiro, consiste à manipuler les vers du poète lyrique pour les faire entrer dans sa vision idéologique :

CAMÕES	CORDEIRO
Campos bem aventurados, tornai-vos agora tristes, que os dias que me vistes alegre já são passados.	Campos bem aventurados, não tornareis a ser tristes, que os dias que me vistes tão tristes já são passados.

con todas las licencias necesarias, por Jorge Rodríguez. Il semble bien qu'il n'y ait plus trace de l'édition originale de ce texte. On peut cependant en lire l'intégralité dans le catalogue de García Pérez (pp. 124-137). Il est néanmoins dommage que ni la dédicace ni la lettre de Lope de Vega n'aient été reproduites. Il existe aussi une édition plus récente de ce texte, d'après celle de Pérez, parue à Valence, en 1959, dans la collection « Duque y Marqués » (pp. 107-129). Il s'agissait d'un opuscule pour bibliophiles, à tirage très faible et sans appareil critique.

22. Une louange de Lisbonne ouvre ce passage, suivie d'une évocation des aventures maritimes portugaises – en particulier l'épisode de Manuel de Sousa de Sepúlveda et de son épouse Leonor, puis viennent les noms des écrivains retenus.

Le texte de cette lamentation sur le passé et de joie à propos de l'indépendance retrouvée, qui se développe à partir de ces vers, accompagne une composition de plus haute envolée avec laquelle elle se trouve imprimée, la *Silva a D. João IV*[23]. Cette œuvre prend sa place dans le vaste territoire de la littérature justifiant la Restauration et qui, dans tous les genres et en trois langues – castillan, portugais, latin –, paraît au Portugal comme à l'étranger[24]. Cette *Silva* de 258 vers, au ton euphorique, belliqueux, à la volonté mobilisatrice, est structurée autour de trois axes. Un premier niveau est constitué par le constat du rétablissement de la destinée portugaise dans les voies qui avaient été prévues à Ourique et qui s'étaient déjà manifestées après Aljubarrota. Cela permet à Cordeiro de procéder à une série d'assimilations à partir d'Afonso Henriques appelé « pai da pátria », en passant par D. João I surnommé « restaurador do reino », pour en venir à D. João IV, qui devient « agora pai da pátria » et « restaurador da pátria ». Le deuxième aspect consiste à insérer le nouveau monarque dans la lignée des rois héroïques qui, depuis les origines, ont lutté pour former le territoire lusitanien, le préserver et l'amplifier outre-mer. Une grande galerie des souverains occupe le cœur du texte et se limite à un relevé des hauts faits de chacun. Il était fondamental de montrer que le nouveau roi était lui aussi un guerrier, puisque la guerre se prépare. On aborde alors le troisième volet de cette œuvre, relatif à l'effort de mobilisation, au consensus populaire autour du monarque et à la nécessité de trouver des alliances à l'étranger, perspective qui constitue le fond du dernier document considéré ici, le *Triunfo francês*[25].

Ce « triomphe » qui narre l'arrivée à Lisbonne des trente-deux bâtiments de la flotte du marquis de Maillé-Brézé apparaît d'abord comme le complément portugais du texte qu'António Henriques Gomes avait publié la même année – à Rouen et à Lisbonne –, intitulé *Triunfo lusitano*

---

23. Silva / a el-Rey nosso / senhor Dom Ioam / quarto / que Deos guarde felicissimos annos. / Por seu menor Vassalo / o alferez Iacinto Cordeiro / (ici se place une petite vignette en forme de fleur à quatre pétales) Com todas as licenças necessarias./ Em Lisboa. / Na oficina de Lourenço de Anveres. / Ano de 1641. 16 p. ; in-4°. 205 x 143 cm. Nous avons étudié et édité ce texte dans notre article « La littérature d'adhésion à la Restauration de 1640 : l'exemple de la *Silva a D. João IV* de Jacinto Cordeiro (suivi d'une glose de Camões). Présentation et textes » Sous presse (Montpellier).

24. Voir par exemple : Iva DELGADO, *Escritores políticos de Seiscentos*, Biblioteca Breve, Lisbonne, 1986.

25. Triumpho Frances / recebimento que mandou fa / zer sua Magestade elRey Dom Ioão o quarto de / Portugal ao Marquez de Bressè Embaixa / dor, Capitão General delRey / de França. / Dirigido ao cristianissimo e po / derosissimo Monarcha Luis Decimo Terceiro Rey / de França. / Pelo Alferez Iacinto Cordeiro. / (ici s'intercale une petite vignette) / Com todas as licenças necessarias. / Em Lisboa na Officina de Lourenço de Anuere (*sic*) Ano 1641. / A custa de Lourenço de Queiros livreiro de estado/ de Bragança. / 207 x 159 cm ; 12 feuilles.

et qui raconte le voyage et la démarche des ambassadeurs de Jean IV auprès de Louis XIII. Depuis les temps agités qui suivirent la mort de D. Sebastião, la France s'était intéressée à la question dynastique au Portugal. Elle avait réactivé cet intérêt à partir des années 1635, lorsque ce pays pouvait représenter un élément de faiblesse pour l'empire des Habsbourg, dans le cadre de la guerre de Trente Ans. Un peu plus tard, la politique de Richelieu avait même constitué un élément de conviction pour le duc de Bragance lorsqu'il lui avait fallu répondre à l'attente insurrectionnelle. On sait qu'après la Restauration, Jean IV avait imaginé la constitution d'une Ligue Formelle avec la France et la Hollande.

À l'arrivée de cette armée navale dans les eaux du Tage, Cordeiro est au rendez-vous. Les vers qu'il laisse de ce moment conjuguent l'esthétisation d'un aspect du grand théâtre du monde et le rappel constant du sens politique d'un événement crucial pour l'avenir du pays. Magnifier, héroïciser, mythifier même et, encore, mobiliser, tels sont les objectifs de l'auteur. Cordeiro recourt d'abord au mythe, comme dans le texte précédent : l'actualité était inscrite dans la parole donnée par Dieu lors de la bataille d'Ourique, de sorte que l'aide étrangère apparaît elle-même comme un don divin. Dans ce cadre, l'issue de la guerre contre le pays voisin ne peut être que positive pour le Portugal. D'ailleurs tout ce qu'entreprend la France effraie la Castille ; Richelieu, Louis XIII et Maillé-Brézé deviennent des Mars invincibles ; le Portugal et la France sont unis dans une communion d'amitié, de foi, de volonté. Au-delà de la dimension idéologique, ce texte est aussi un exemple d'esthétisation de l'événement raconté qu'il transforme en parangon d'écriture baroque, dans l'ostentation, le sensualisme des notations. Ce travail sur la langue, cette accumulation d'images, d'éléments plastiques, l'évocation des sons, les couleurs chatoyantes, tout cela dresse devant le lecteur un monde spectaculaire, renforcé par les réminiscences littéraires et les panégyriques de certains personnages, qui rehausse l'événement politique. L'esthétisme est un relais de la circonstance, et l'apparat se veut déjà un acte d'intimidation contre la Castille...

Au terme de cet exposé, on a pu se rendre compte combien Jacinto Cordeiro présente une trajectoire qui épouse de manière exemplaire les modes et les tensions de son époque telles qu'elles se sont manifestées au Portugal sous le gouvernement des Philippe. Comme dramaturge, le Lisboète entre parfaitement dans le cadre global de la *Comedia*, dont il est l'un des bons représentants ; une *Comedia* qui fait bien partie de l'histoire du théâtre au Portugal. En tant que poète « idéologue », notre auteur est au rendez-vous avec la destinée de son pays et il prend sa place dans le mouvement de revendication nationaliste, sans qu'il y ait contradiction avec la perspective précédente. Pour ces raisons, Cordeiro se trouve au carrefour des grandes questions du XVIIe siècle péninsulaire, et peut-être faudrait-il réactiver les préoccupations de Sousa Viterbo, qui souhaitait mesurer « le

degré de vitalité de la civilisation ibérique » [26]. Mais, à ce croisement, Cordeiro s'y trouve en termes d'héritage – le partage d'un univers linguistique et culturel – et de fracture – la revendication identitaire et le repli national. Tel est le parcours d'un homme pleinement de son époque, le parcours d'un créateur des temps baroques.

26. Sousa VITERBO, *A literatura espanhola em Portugal,* Lisbonne, Imprensa nacional, p. 1.

II

Résumés · Resumos · Abstracts

Ivo Castro

Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais

L'auteur passe en revue un certain nombre d'écrivains portugais qui, dès le XVe siècle, ont choisi d'écrire en castillan. Le fait que certains d'entre eux, tel Sá de Miranda, connus pour leur nationalisme, aient écrit en castillan s'explique par l'acceptation générale d'un bilinguisme culturel qui fut, de la fin du Moyen Âge au XVIIIe siècle, une source de richesse et d'inspiration pour la littérature portugaise. Plus que de bilinguisme, il faut plutôt parler de « langue seconde » pour les Portugais ayant résidé en Espagne, et de « langue étrangère » pour ceux qui résidaient au Portugal et qui sont ceux qui ont émaillé leur production du plus grand nombre de lusismes. Sur ce dernier plan, il convient de signaler que le castillan utilisé aux XVIIe et XVIIIe siècles est bien meilleur que celui des siècles précédents. Par ailleurs, des tableaux montrent l'évidence de la densité d'utilisation du castillan sous la monarchie dualiste.

Acerca do bilinguismo literário castelhano-português

O autor passa em revista um certo número de escritores portugueses que, desde o século XV, optaram por escrever em castelhano. O facto que alguns deles, como Sá de Miranda, conhecidos pelo seu nacionalismo, tenham escrito em castelhano explica-se pela aceitação geral de um bilinguismo cultural que constituiu, desde o fim da Idade Média até ao século XVIII, uma fonte de riqueza e de inspiração para a literatura portuguesa. Mais do que bilinguismo, é preciso falar de « segunda língua » para os Portugueses que residiam em Espanha, e de « língua estrangeira » para os que residiam em Portugal e que são os que esmaltaram a sua produção com um maior número de lusismos. Nesta perspectiva, convém notar que o castelhano utilizado nos séculos XVII e XVIII é bem melhor que o dos séculos precedentes. Além disso, os quadros revelam a densidade de utilização do castelhano sob a monarquia dual.

On literary Portuguese-Castilian bilingualism

This article reviews a number of Portuguese authors who, as of the 15th century, opted for Castilian as their literary language. Why did some of them, such as Sá de Miranda, who was known for his strong national feelings, write in Castilian ? From the late Middle Ages to the 18th century, cultural bilingualism was generally accepted in Portugal as a source of enrichment and inspiration for Portuguese literature. But are we really dealing with a case of bilingualism ? Was Castilian not rather a "second language" for the Portuguese writers who had lived in Spain, and a "foreign language" for those who had not, and who sprinkled their Castilian with as many Portuguese expressions as possible ? Ivo Castro notes that the Castilian used in Portugal in the 17th and 18th centuries was a good deal better in quality than that used in previous centuries. The density of the use of Castilian under the Dual Monarchy is shown in tables.

Après une série de remarques qui montrent que les différences dialectales étaient nettement moindres qu'aujourd'hui, l'auteur étend ensuite son champ d'investigation à l'influence de la littérature française ancienne en Espagne et en Italie.

Após uma série de observações que mostram que as diferenças dialectais eram muito menores do que hoje, o autor alarga em seguida o campo da sua investigação à influência da literatura francesa antiga em Espanha e na Itália.

After noting that dialectical differences were a good deal less marked at the time than they are today, Ivo Castro broadens his field of study to include the influence of French literature of the period in Spain and Italy.

Ignacio Navarrete

Sá de Miranda et Diogo Bernardes, imitateurs de Garcilaso

L'imitation des modèles canoniques apparaît comme l'un des traits les plus distinctifs de la poésie de la Renaissance, plus précisément comme le véhicule de propagation des normes culturelles italiennes en Europe. Mais ce n'étaient pas seulement les grands poètes classiques ou italiens que l'on érigeait en modèles ; l'œuvre de Sá de Miranda témoigne en effet d'une fréquentation assidue de la poésie castillane de son contemporain, Garcilaso de la Vega. Une telle fréquentation, déjà décelable dans certains échos linguistiques ainsi que dans la dédicace de certaines églogues, se révèle surtout dans l'adoption de

Sá de Miranda e Diogo Bernardes, imitadores de Garcilaso

A imitação dos modelos canónicos surge como uma das características distintivas da poesia do Renascimento, mais precisamente como o veículo de propagações das formas culturais italianas na Europa. Mas não eram apenas os grandes poetas clássicos ou italianos que eram erigidos como modelos ; a obra de Sá de Miranda revela com efeito uma leitura assídua da poesia castelhana do seu contempôraneo Garcilaso de la Vega. Tal proximidade, já verificável em certos ecos linguísticos bem como na dedicatória de algumas éclogas, revela-se sobretudo na adopção da técnica

Sá de Miranda and Diogo Bernardes, imitators of Garcilaso

Imitation of canonical models was a distinctive trait of Renaissance poetry. This practice served in particular to spread Italian norms throughout Europe. Yet it was not only the great Classical and Italian poets who were taken as models. The work of Sá de Miranda shows that he was familiar with the Castilian poetry of his contemporary, Garcilaso de la Vega. This is evidenced in a number of linguistic echoes and in the dedicatory verses of a number of his eclogues, but it is most obvious in his adoption of the particular technique used by Garcilaso to structure his pastorals, to distance poetic voices and to incor-

la technique de Garcilaso (structuration de la poésie pastorale, distanciation des voix poétiques et inclusion de matière mythologique). Cette triple caractéristique se retrouve dans le poème de Sá de Miranda intitulé *Mondego*, dont le début fait retentir des échos de la première églogue de Garcilaso, alors que sa structure imite la troisième églogue du même poète castillan, tout en reliant le paysage national contemporain à celui de la mythologie antique. Diogo Bernardes, quant à lui, évite toute structure complexe, préférant imiter la première églogue de Garcilaso qui met en valeur l'expression directe de l'émotion par le truchement d'une accumulation d'images.

de Garcilaso (estruturação da poesia pastoral, distanciação das vozes poéticas e inclusão de elementos mitológicos). Esta tripla característica encontra-se no poema de Sá de Miranda intitulado *Mondego*, cujo início funciona em eco da primeira écloga de Garcilaso, enquanto a sua estrutura imita a terceira écloga do mesmo poeta castelhano, ao mesmo tempo que associa a paisagem nacional contemporânea com a da mitologia antiga. Diogo Bernardes, por seu lado, evita qualquer estrutura complexa, preferindo imitar a primeira écloga de Garcilaso que valoriza a expressão directa da emoção através de uma acumulação de imagens.

porate mythological material. All three of these characteristics are to be found in Sá de Miranda's poem *Mondego*. Its beginning echoes Garcilaso's first eclogue, while its structure imitates the latter's third eclogue, at the same time as linking the contemporary Portuguese scene to Classical mythology. Diogo Bernardes, on the other hand, avoids complex structures, and prefers imitating Garcilaso's first eclogue, which expresses feelings directly through an accumulation of imagery.

Maria de Lourdes Crispim

Le Connétable D. Pedro : écrire en castillan... Et pourquoi pas ?

L'article se propose de revisiter l'œuvre, écrite en castillan, du Connétable D. Pedro, qui vécut à une époque de luttes intestines entre l'Aragon et la Castille et qui combattit contre les

O Condestável D. Pedro : escrever em castelhano... E porque não ?

O artigo propõe revisitar a obra, escrita em castelhano, do Condestável D. Pedro, que viveu numa época de lutas intestinas entre Aragão e Castela, e que combateu contra os

The Constable Don Pedro : Writing in Castilian... Why not ?

This article revisits the work of the High Constable Don Pedro, who lived during the period of internal strife between Aragon and Castile, who fought against the

Arabes avant de monter sur le trône de Catalogne.
Son œuvre littéraire dit son mépris de la vie et est empreinte d'une culture classique nourrie de la pensée stoïcienne.
Cette pensée stoïcienne est remarquable dans la *Tragedia de la Insigne Reina Doña Isabel*, considérée comme « une autobiographie psychologique », mais également, quoique de manière plus formelle, dans les *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo*.
Dans son œuvre de jeunesse intitulée *Satira de infelice e felice vida*, D. Pedro explique qu'il a choisi d'écrire en castillan par nécessité, mais on peut se demander s'il ne souhaitait pas, par ce biais, être lu d'un plus grand nombre de lecteurs, tant il est vrai qu'à cette époque la langue n'était pas liée au concept de nation ou d'empire.
C'est ce qui explique que la Péninsule ibérique ait connu une première période au cours de laquelle la langue littéraire était le galaïco-portugais, puis une seconde où le castillan était prédominant.
À la question de savoir pourquoi le bilinguisme a persisté au Portugal au moment où la littérature portugaise produisait des chefs-d'œuvre, on peut avancer une explication de type sociolinguistique.

Árabes antes de subir ao trono de Catalunha.
A sua obra literária revela o seu desprezo pela vida e é atravessada por uma cultura clássica alimentada pelo pensamento estóico.
Este último é notável na *Tragédia de la Insigne Reina Doña Isabel*, considerada como uma « autobiografia psicológica », mas também, embora de maneira menos formal, nas *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo*. Na sua obra de juventude intitulada *Satira de infelice e felice vida*, D. Pedro explica porque escolheu escrever em castelhano por necessidade, mas podemos nos perguntar se ele não desejaria, por este meio, ser lido por um maior número de leitores, de tal forma é verdade que nesta época a língua não estava ligada ao conceito de nação ou de império. É o que explica que a Península Ibérica tenha conhecido um primeiro período durante o qual a língua literária era o galaico-português, depois um segundo em que predominava o castelhano.
À questão de saber por que razão o bilinguismo persistiu em Portugal no momento em que a literatura portuguesa produzia obras-primas, podemos responder com uma explicação de tipo socio-linguístico.

Arabs, and mounted the throne of Catalonia.
His literary work is in Castilian, full of a proud disdain for life. Classical in culture, it is steeped in Stoic thought.
This comes out clearly in his *Tragedia de la Insigne Reina Doña Isabel* – usually considered to be his "psychological autobiography" – and also, though in a more limited, formal way, in his *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo*.
In his early work, *Satira de infelice e felice vida*, Don Pedro explains that is of necessity that he has chosen to write in Castilian, but the modern reader wonders whether it was not also in order to reach the broadest possible public. At the time, there was little notion of a link between language and nationality or imperium.
The initial literary language of the Iberian peninsula was Galician-Portuguese, it was only subsequently that it was to change to Castilian.
But why did bilingualism persist in Portugal at a time when Portuguese literature was producing its greatest masterpieces ?
This would have to be explained in socio-linguistic terms.

ISABEL AMEIDA

Inventer en castillan, illustrer le portugais : les exemples de Pero de Magalhães Gândavo et de Jorge Ferreira de Vasconcelos

La production de textes en castillan par des auteurs portugais est généralement vue comme un phénomène d'assimilation et d'imitation de modèles étrangers, ou une pratique, basée sur une forte communion culturelle, qui permettait aux Portugais d'être reliés à un univers plus vaste. Dans cet article, l'auteur part de cette idée mais pour rappeler aussi que le bilinguisme, cultivé ponctuellement, peut être au service de la défense du portugais ou de la construction de représentations intéressantes des rapports luso-castillans fort complexes. Deux textes où on note le travail de mimésis (un dialogue de Pero de Magalhães Gândavo, une comédie de Jorge Ferreira de Vasconcelos) sont pris comme exemples.

Inventar em castelhano, ilustrar o português : os exemplos de Pero de Magalhães Gândavo e de Jorge Ferreira de Vasconcelos

A produção de textos em castelhano por autores portugueses é encarada geralmente como um fenómeno de assimilação e de imitação de modelos estrangeiros, ou uma prática baseada numa forte comunhão cultural, que permitia aos Portugueses manterem-se ligados a um universo mais vasto. Neste artigo, a autora parte desta ideia mas para lembrar também que o bilinguismo, praticado pontualmente, pode estar ao serviço da defesa do português ou da construção de representações interessantes das relações luso-castelhanas bastante complexas. São tomados como exemplos dois textos em que se nota o trabalho de mímes : um diálogo de Pero de Magalhães Gândavo, uma comédia de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Composing in Castilian to enhance Portuguese : Pero de Magalhães Gândavo and Jorge Ferreira de Vasconcelos as examples

The production of texts in Castilian by Portuguese authors is generally seen as an assimilation and imitation of foreign models, or as a means used by Portuguese writers to gain access to a broader universe by taking advantage of the strong cultural links which existed between Iberian peoples. Isabel Almeida's article takes up this idea, but shows that the bilingualism which was cultivated from time to time could also serve to defend Portuguese and to construct an interesting representation of the complex relationships which existed between the Portuguese and Castilian cultural spheres. She has selected two texts to study this mimesis : a dialogue by Pero de Magalhães Gândavo, and a comedy by Jorge Ferreira de Vasconcelos.

JUAN MONTERO

Jorge de Montemayor, Castillan d'élection

Jorge de Montemayor représente, au cœur du XVIe siècle, un cas exceptionnel de totale adoption du castillan comme langue littéraire par un auteur portugais.
La consécration qu'il obtint en Espagne et au-delà des frontières péninsulaires – grâce à la répercussion européenne de la *Diana* – a fait de lui un classique des Lettres espagnoles.
Mais il convient de ne pas perdre de vue que le choix de Montemayor s'explique par des facteurs à la fois personnels et culturels, pleinement enracinés dans le contexte historique dans lequel il vécut. Pour cette raison, il apparaît opportun de se demander aujourd'hui si – au-delà du concept de *literatura nacional* en vigueur au XIXe siècle – il ne devrait pas occuper aussi une place privilégiée dans les Lettres portugaises.

Jorge de Montemayor, Castelhano de eleição

Jorge de Montemayor representa, no coração do século XVI, um caso excepcional de total adopção do castelhano como língua literária por um autor português.
A consagração que obteve em Espanha e para além das fronteiras peninsulares – graças à repercussão europeia de *A Diana* – fez dele um clássico das Letras espanholas.
Mas convém não perder de vista que a escolha de Montemayor se explica por factores simultaneamente pessoais e culturais, plenamente enraízados no contexto histórico em que viveu. Por esta razão, parece oportuno perguntarmos hoje se, para além do conceito de *literatura nacional* em vigor no século XIX, ele não deveria também ocupar um lugar privilegiado nas Letras portuguesas.

Jorge de Montemayor, exclusively Castilian

Jorge de Montemayor is an exceptional literary figure in 16th century Portugal – a Portuguese author who chooses to express himself exclusively in Spanish. His *La Diana* became a classic of Spanish literature and made him famous throughout Europe, well beyond the borders of his own country.
Montemayor's choice of Spanish can be explained by factors both personal and cultural, rooted in his historical background.
This is why today we should perhaps re-examine and go beyond the 19th century concept of *literatura nacional* and give Montemayor the place he also deserves in Portuguese letters.

António Cirurgião

Le merveilleux dans La Conquête [...] du Royaume de Grenade, *de Duarte Dias*

La Conquête [...] du royaume de Grenade n'ayant presque jamais fait l'objet d'études critiques, comme la plupart des œuvres de tous les autres écrivains portugais qui ont écrit en castillan sous la dynastie philippine, il convient de prêter attention à l'un des aspects du poème épique : le merveilleux. Jusqu'au moment de la publication du poème de Duarte Dias, dans l'épopée de tradition classique prédominaient quatre types de merveilleux : le païen, le chrétien, l'allégorique et le magique ou fantastique. Dans *La conquête [...] du Royaume de Grenade* on trouve les trois premiers, avec une prédominance visible du merveilleux païen. Si nous comparons ce poème héroïque à d'autres poèmes identiques du XVIe siècle, nous pouvons conclure qu'il occupe une place intermédiaire parmi ceux qui utilisent au maximum le merveilleux païen, dont le paradigme serait constitué par *Les Lusiades*

O maravilhoso na Conquista [...] do Reino de Granada *de Duarte Dias*

Não tendo *A Conquista [...] do Reino de Granada*, sido quase nunca objecto de estudos críticos, como a maior parte das obras de todos os outros escritores portugueses que escreveram em castelhano durante a dinastia filipina, convém prestar atenção a um dos aspectos deste poema épico : o maravilhoso. Até ao momento da publicação do poema de Duarte Dias, na epopeia de tradição clássica, predominavam quatro tipos de maravilhoso : o pagão, o cristão, o alegórico, e o mágico ou fantástico. Na *Conquista [...] do Reino de Granada* encontramos os três primeiros tipos com predominância visível do maravilhoso pagão. Se compararmos este poema heróico com outros poemas idênticos do século XVI, podemos concluir que ocupa um lugar intermediário entre os que utilizam ao máximo o maravilhoso pagão, cujo paradigma seria constituído pelos *Lusíadas*

The fantastic in Duarte Dias' Conquest [...] of the Kingdom of Granada

Virtually no critical study has ever been made of *The Conquest [...] of the Kingdom of Granada*, by Duarte Dias. The same can be said of most of the work of Portuguese authors writing in Castilian under the Philippine dynasty. This article focuses on the fantastic in Duarte Dias' epic. Until this poem was published, four types of fantasy were to be found in the epics composed in the classical tradition : the pagan, the Christian, the allegorical and the magical. In *The Conquest [...] of the Kingdom of Granada*, we find the first three types, with the pagan predominating. If we compare this epic with others of the same type during the same historical period, we find that it can be placed in an intermediate position between those which maximise pagan fantasy – the paradigmatic work being Camoëns' *Lusiads*, published in 1572, and those which contain none of it whatrever,

de Camoëns, publiées en 1572, et parmi ceux qui ignorent presque complètement ce type de merveilleux, dont le paradigme serait constitué par *La Jérusalem délivrée* du Tasse, publiée en 1581.

de Camões, publicado em 1572, e os que ignoram quase completamente este tipo de maravilhoso, cujo paradigma seria constituído pela *Jerusalém libertada*, de Tasso, publicado em 1581.

the paradigmatic work being Tasso's *Jerusalem Delivered*, published in 1581.

ANA ISABEL BUESCU

Francisco de Monçon et la « pédagogie spéculaire » à la Cour portugaise (XVIe siècle)

Francisco de Monçon, professeur de théologie à Lisbonne et à Coïmbre, avait également enseigné à Alcalá de Henares. Quoiqu'ayant vécu quelque 40 ans au Portugal, c'est en castillan qu'il écrit ses ouvrages « para que todos comunmente los pudiessẽ ler », ce qui est un témoignage supplémentaire de l'ascendant de la langue castillane au Portugal, manifeste par ailleurs dans les divers *cancioneiros* du XVIe siècle. Ses trois traités sur l'éducation des princes ont un but pédagogique évident et s'inscrivent dans la ligne des « specula principis » qui légitiment, en quelque sorte, le pouvoir royal, depuis

Francisco de Monçon e a « pedagogia especular » na Corte portuguesa (século XVI)

Francisco de Monçon, catedrático de teologia em Lisboa e Coimbra, tinha também ensinado em Alcalá de Henares. Embora tenha vivido cerca de 40 anos em Portugal, é em castelhano que escreve as suas obras « para que todos comunmente los pudiessẽ ler », o que é um testemunho suplementar do ascendente da língua castelhana em Portugal, presente aliás nos diversos cancioneiros do século XVI. Os seus três tratados sobre a educação dos príncipes têm uma finalidade pedagógica evidente e inscrevem-se na linha dos « specula principis » que legitimam, de certa forma, o poder real,

Francisco de Monçon and "mirror pedagogy" at the Portuguese Court during the 16th century

Francisco de Monçon, Professor of theology at Lisbon and Coimbra, had previously taught also at Alcalá de Henares. Though he lived in Portugal for some forty years, he wrote in Castilian "para que todos comunmente los pudiessẽ ler". This gives yet further evidence of the ascendancy of the Castilian tongue in Portugal, as can also be seen in various 16th century *cancioneiros*. Francisco de Monçon's three treatises on the education of princes are obviously pedagogical in aim, in the line of the "specula principis" which from the 13th to the 18th centuries also served to legitimate royal power.

le XIIIe jusqu'au XVIIIe siècle. Tout un programme d'éducation élitiste est proposé et s'adresse, au-delà des princes, aux jeunes nobles, mettant en valeur l'image d'une société harmonieuse, un véritable « corps mystique », qui révèle une conception organique de la société. Le troisième volet du triptyque s'intéresse à la condition féminine et trace le portrait de la parfaite princesse chrétienne qui doit contribuer à l'harmonie de la république.

desde o século XIII até ao século XVIII.
É proposto todo um programa de educação elitista, que se dirige, para além dos príncipes, aos jovens da nobreza, pondo em destaque a imagem de uma sociedade harmoniosa, um verdadeiro « corpo místico », que revela uma concepção orgânica da sociedade. O terceiro aspecto do tríptico interessa-se pela condição feminina e traça o retrato da perfeita princesa cristã que deve contribuir para a harmonia da república.

They offer a complete course in elitist education not only to princes but also to young noblemen.
They extol the virtues of the harmonious society, a veritable "mystical body", an organic society.
The third part of the triple study carried out in this article deals with the condition of women, portraying the perfect Christian princess, who adds to the harmony and enhances the common weal.

Pierre Civil

Aspects de la spiritualité de la Contre-Réforme dans la Péninsule ibérique : de quelques écrits en castillan de religieux portugais

Au cours du XVIe siècle, plusieurs religieux portugais rédigèrent des textes de piété en langue castillane. Ce point témoigne de la fluidité traditionnelle des échanges à l'intérieur de la péninsule

Aspectos da espiritualidade da Contra-Reforma na Península Ibérica : acerca de alguns textos de religiosos portugueses escritos em língua castelhana

No decorrer do século XVI, vários religiosos portugueses redigiram textos de piedade em língua castelhana. Este facto testemunha da fluidez dos intercâmbios no interior da península e da realidade

Aspects of Counter-Reformation's spirituality within the Iberian Peninsula : an account on some works in Castilian tongue written by Portuguese clerics

In the course of the 16th century several Portuguese clerics wrote works of piety in the Castilian tongue.
This confirms that traditionally exchange within the Iberian Peninsula was

et de la réalité du bilinguisme dans une période de vives tensions religieuses. Triomphent à partir des années 1560 les perspectives de la Contre-Réforme d'édifier le plus grand nombre, à travers une production routinière de traités, recueils de sermons, vies de saints, etc. La prise en compte de la question linguistique sous l'angle d'une approche bibliographique permet de relever des points de vue personnels face au problème de la langue vernaculaire ainsi que des positions relatives à la diffusion des œuvres spirituelles. Quelques études de cas mettent en avant la complexité du phénomène.
Il en va ainsi des sermons de Frei Heitor Pinto, prononcés à Salamanque en 1568 et conservés manuscrits en castillan. Le franciscain Manoel Rodrigues, connu en Espagne comme « Lusitano », publia largement en castillan et traduisit le *Catechismo de doctrina Cristiana* de Bartolomeu dos Mártires, manifestant son engagement délibéré au service de l'Église. Le jésuite João Rebelo, qui ne semble pas avoir quitté le Portugal, publia en castillan un *Rosario de la Santissima Virgen María*,

do bilinguismo durante um período de tensões religiosas vivas. A contar dos anos 1560, triunfam as perspectivas da Contra-Reforma pretendendo edificar grande parte da população por meio de uma produção regular de tratados, recolhas de sermões, vidas de santos, etc. A tomada em conta da questão linguística a partir de uma aproximação bibliográfica permite salientar pontos de vista pessoais frente ao problema da língua vernacular, assim como posições relativas à difusão de obras espirituais. Alguns estudos de casos particulares põem em relevo a complexidade do fenómeno. Assim ocorre com os sermões de Frei Heitor Pinto, pronunciados em Salamanca em 1568 e que permaneceram manuscritos em castelhano. O franciscano Manoel Rodrigues, conhecido em Espanha sob a alcunha de « Lusitano », publicou numerosas obras em castelhano e traduziu o *Catechismo de doctrina Cristiana* de Frei Bartolomeu dos Mártires, manifestando assim o seu deliberado compromisso ao serviço da Igreja.
O jesuíta João Rebelo, que, ao que parece, não saiu de Portugal, publicou

fluid, and that during this period of heightened religious tension bilingualism was very real.
As of the 1560s the Counter-Reformation held sway, massively applying a policy of edification by regularly bringing out a variety of treatises, books of sermons, and lives of saints. The bibliography shows that, as far as the linguistic situation was concerned, views varied from person to person as regards both the use of the vernacular and the diffusion of pious literature. Several case studies show just how complex these matters could be. One of these is the Castilian manuscript which enshrines the sermons delivered by Frei Heitor Pinto in Salamanca in 1568. Another is that of the Franciscan Manoel Rodrigues, known in Spain as "Lusitano", publishing extensively in Castilian, and translating Bartolomeu dos Mártires' *Catechismo de doctrina Cristiana*, deliberately asserted his commitment to service of the Church.
The Jesuit João Rebelo, who apparently never left Portugal, published his *Rosario de la Santissima Virgen Maria* in Castilian at Evora in 1599. A number of allusions in the prologue

à Évora, en 1599. Certaines allusions du prologue soulignent le caractère expérimental de ce choix de langue. De tels gros plans sur une littérature dévote peu considérée aujourd'hui attestent une relative volonté d'uniformisation et une préoccupation affirmée de vulgarisation et d'efficacité. Cette ouverture opérée par le biais du castillan (mais dans un nombre de cas limités) relève de façon remarquable des stratégies éditoriales propres à certains ordres religieux au niveau de la péninsule.

em castelhano um *Rosario de la Santissima Virgen Maria* em Évora em 1599. Certas alusões do prólogo sublinham o carácter experimental da escolha desta língua. Tais estudos sobre uma literatura devota pouco considerada hoje em dia dão a prova de uma relativa vontade de uniformização e uma preocupação nítida de vulgarização e eficácia. Esta abertura efectuada pelo meio do castelhano (embora num reduzido número de casos) resulta de forma notável das estratégias editoriais próprias de certas ordens religiosas a nível da península.

bring out the experimental nature of his choice of language. "Close-ups" on pious literature of this sort, which is usually neglected today, evidences both a determination to achieve a certain uniformity and a marked preoccupation with popularisation and effectiveness. The use of Castilian (in a limited number of cases) enlarged access to the public, highlighting the "pan-Peninsular" publishing strategies characteristic of certain religious orders.

Luís Gomes

Les sonnets en castillan de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco : un cas d'artifice

Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco est un poète portugais du XVIe siècle dont l'œuvre commence à peine à recevoir la reconnaissance méritée que l'histoire littéraire portugaise lui a presque constamment refusée pendant plus

Os sonetos em castelhano de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco : um caso de artifício

Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco é um poeta português do século XVI cuja obra mal começa a receber o reconhecimento merecido que a história literária portuguesa lhe recusou quase durante mais de trezentos anos.

The Castilian sonnets of Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco : a case of artifice

Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco was a 16th century Portuguese poet whose work is only just beginning to receive the attention it deserves. Historians of Portuguese literature have neglected it for more than three centuries.

de trois cents ans.
Près d'un tiers de son œuvre poétique a été écrite en langue castillane.
De ce tiers, les sept sonnets étudiés dans cet article font partie du premier recueil de poésie publié, le *Discurso Sobre a Vida e Morte de Santa Isabel, Rainha de Portugal, e Outras Varias Rimas* (Lisbonne, Manuel de Lira, 1596). En essayant de comprendre pour quelle raison le castillan est utilisé dans certains sonnets, nous nous avons pensé que les motivations politiques pouvaient sous-tendre son choix. Au bout du compte cependant, la décision semble reposer sur l'emploi d'une langue différente, comme artifice poétique plutôt que comme engagement politique.

Cerca de um terço da sua obra poética foi escrita em castelhano. Deste terço, os sete sonetos estudados neste artigo fazem parte do primeiro volume de poesia publicado, o *Discurso sobre a Vida e Morte de Santa Isabel, Rainha de Portugal, e Outras Varias Rimas* (Lisboa, Manuel de Lira, 1596). Ao tentar compreender a razão da utilização do castelhano em certos sonetos, tomamos em consideração as motivações políticas que estão subjacentes à sua escolha. No entanto, esta escolha parece corresponder ao uso de uma língua diferente, como artifício poético muito mais do que como comprometimento político.

Almost a third of his work is in Castilian.
The seven sonnets studied in this article are part of his Spanish opus.
They are taken from his first published collection: *Discurso Sobre a Vida e Morte de Santa Isabel, Rainha de Portugal, e Outras Varias Rimas* (Lisbon, Manuel de Lira, 1596). To understand why he uses Castilian in certain sonnets, though one should certainly take into account the underlying political reasons, in the final analysis the decisive factor would seem to be poetic artifice rather than a political commitment.

ANÍBAL PINTO DE CASTRO

*L'*Arte poética en romance castellano *de Miguel Sanches de Lima*

L'auteur se propose d'étudier la place et le rôle de l'écrivain Miguel Sanches de Lima, dans le cadre de la transition entre la Renaissance et le Baroque. L'œuvre

A Arte poética en romance castellano *de Miguel Sanches de Lima*

O autor propõe estudar o lugar e o papel que ocupa o escritor Miguel Sanches de Lima, no âmbito da transição entre o Renascimento e o Barroco. A obra

Miguel Sanches de Lima's Arte poética en romance castellano

This article looks into the position and role of the writer Miguel Sanches de Lima during the transition from the Renaissance to the Baroque periods. The work exami-

étudiée est l'*Arte poética en romance castellano*, publiée en 1580.
Si nous ne savons que peu de choses de la vie de cet auteur, sur le plan littéraire cette œuvre révèle une connaissance certaine de la lyrique et de la bucolique issues de la Renaissance.
Cet « art poétique » s'organise sous forme de trois dialogues : nature et excellence de la poésie (par le biais du débat de deux bergers, l'excellence de la poésie relève de la théorie horatienne de l'*utile et dulce*, Sanches prônant une simplicité qui donne de l'importance au *delectare* afin de mieux atteindre le *docere*) ; structures des formes métriques et poétiques ; enfin, amours de Calidónio et de Laurina.

estudada é a *Arte poética en romance castellano*, publicada em 1580.
Se pouco sabemos acerca da vida do seu autor, no plano literário esta obra revela um conhecimento seguro da lírica e da bucólica renascentista.
Esta « arte poética » organiza-se em função de três diálogos : a natureza e excelência da poesia (através do debate de dois pastores, a excelência da poesia desposa a teoria horaciana do *utile et dulce*, preconizando Sanches uma simplicidade que confere importância ao *delectare* de forma a melhor atingir o *docere*) ; as estruturas das formas métricas e poéticas ; por fim, os amores de Calidónio e de Laurina.

ned is his *Arte poética en romance castellano*, pubished in1580.
Though we know little about the life of the author, this work shows that he was familiar with the lyrical and bucolic literature that came from the Renaissance.
His "arte poética" takes the form of three dialogues : on the nature and excellence of poetry (in the form of a debate between two shepherds, the excellence of poetry deriving from the horatian theory of the *utile et dulce*, with Sanchez advocating a simplicity which stresses *delectare* in order to promote *docere*) ; on the structure of poetic and metrical forms ; and on the loves of Calidónio and Laurina.

Vanda Anastácio

Réflexions autour des poésies en langue castillane de Pero de Andrade Caminha

Partant d'une anecdote célèbre, rapportée par J. M. da Costa e Silva, selon laquelle António Ferreira, par patriotisme, aurait refusé à Pero de Andrade Caminha de revoir

Reflexões acerca das poesias em língua castelhana de Pero de Andrade Caminha

A partir de uma célebre história, contada por J. M. da Costa e Silva, segundo a qual António Ferreira, por patriotismo, teria recusado a Pero de Andrade Caminha

Thoughts on the Castilian poetry of Pero de Andrade Caminha

Starting out from the famous anecdote told by J. M. da Costa e Silva about António Ferreira, who refused out of Portuguese patriotism to revise the poems written

ses poèmes composés en castillan, l'auteur s'insurge contre cette vision par trop romantique et anachronique de l'histoire de la Littérature portugaise.
Du Moyen Âge jusqu'au XVIIIe siècle, le concept de langue lié à celui de nation n'existait pas véritablement et la convivialité entre les deux langues était entretenue par de nombreux mariages royaux ou aristocratiques. La découverte, à la fin du XIXe siècle, de manuscrits de Pero de Andrade Caminha, a mis en évidence qu'il avait écrit de nombreux poèmes en castillan.
Leur étude révèle que la langue choisie dépendait du genre et de la forme poétique (*medida velha*) et également du fait qu'ils étaient destinés à être chantés ou dansés.
Tous, ou presque, parlent d'amour, mais d'un amour empreint de spiritualité et d'ascèse amoureuse.

rever os seus poemas escritos em castelhano, o autor insurge-se contra esta visão demasiado romântica e anacrónica da história da literatura portuguesa. Da Idade Média até ao século XVIII, o conceito de língua relacionado com o de nação não existia verdadeiramente e a convivência entre as duas línguas era mantida por numerosos casamentos reais ou aristocráticos.
A descoberta, no fim do século XIX, de manuscritos de Pero de Andrade Caminha, revelou que ele tinha escrito numerosos poemas em castelhano.
O seu estudo revela que a escolha da língua dependia do género e da forma poética (*medida velha*) e também do facto de serem destinados ao canto ou à dança.
Todos, ou quase, falam de amor, mas de um amor marcado pela espiritualidade e pela ascese amorosa.

in Castilian by Pero de Andrade Caminha, Vanda Anastácio criticises this over-romantic and outdated vision of Portuguese literature. From the Middle Ages to the 18th century, in Portugal there was little idea of a link between language and nationality. Friendly intercourse between the two Iberian languages was kept up by matrimonial alliances between royal and aristocratic houses.
When Pero de Andrade Caminha's manuscripts were discovered at the end of the 19th century, it was found that he had written many of his poems in Castilian. On examination, it would seem that his choice of language was linked to the poetic form (*medida velha*) with which he was dealing, and also to the use to which his verse was to be put: music or dance.
Almost all deal his poems with love, a love full of spirituality and amorous asceticism.

José Miguel Martínez Torrejón

La poésie satirique et de circonstance autour de l'union ibérique

L'usage du castillan au Portugal a pour toile de fond le vieux projet d'union ibérique. Le bilinguisme, au Portugal, était ancré à un point tel que l'opposition à la Castille s'écrivait en castillan. L'auteur fait état de poèmes satiriques à l'encontre de la reine Catherine d'Autriche, épouse de Jean III, qui favorisait la politique de Charles Quint. Il évoque ensuite Diogo Bernardes, servant l'ambition africaine de Sébastien en allant plaider sa cause auprès de Philippe II, puis J. de Corterreal qui envoie, toujours avec cette même intention, un poème épique au roi d'Espagne. En contrepartie, les poèmes satiriques de la *Miscelânea Pereira de Foyos* se livrent, en castillan également, à une attaque en règle du mauvais gouvernement de Sébastien, mauvais berger livrant son troupeau à l'ennemi (l'Espagne). On retrouve ce type de poésie pseudo-pastorale dans le *Cancionero de Madrid*, qui s'en prend au roi d'Espagne, lui aussi mauvais berger.

A poesia satírica e de circunstância em torno da união ibérica

A utilização do castelhano em Portugal tem como pano de fundo o velho projecto de união ibérica. O bilinguismo, em Portugal, era tão forte que a oposição a Castela se escrevia em castelhano. O autor apresenta poemas satíricos contra a rainha Catarina de Áustria, esposa de D. João III, que favorecia a política de Carlos V. Evoca, em seguida, Diogo Bernardes que serviu a ambição africana de D. Sebastião indo defender a sua causa junto de Filipe II. Apresenta depois J. de Corterreal que envia, sempre com a mesma intenção, um poema épico ao rei de Espanha. Em contrapartida, os poemas satíricos da *Miscelânea Pereira de Foyos* entregam-se, também em castelhano, a um ataque severo do mau governo de D. Sebastião, mau pastor que entrega o seu rebanho ao inimigo (a Espanha). Encontramos este tipo de poesia pseudo-pastoral no *Cancionero de Madrid*, que acusa o rei de Espanha, também ele mau pastor.

Satirical and occasional poetry on the union of Iberia

The use of Castilian in Portugal should be seen in the light of the time-honoured project to achieve unity in the Peninsula. Bilingualism was so deeply-rooted in Portugal that even opposition to Castile was expressed in the Castilian tongue. This article is a study of satirical poems attacking Catherine of Austria, John III's queen, who favoured the policies of Charles V. It subsequently studies Diogo Bernardes, who furthered the African ambitions of Sebastian by pleading his cause to Philip II; and finally focuses on J. de Corterreal, who with the same aim in mind sent an epic poem to the King of Spain. In contrast, the satires in the *Miscelânea Pereira de Foyos* attack the government of Sebastian, seen as a bad shepherd delivering over his flock to the Spanish enemy. This type of pseudo-pastoral is also to be found in the *Cancionero de Madrid*, which attacks the King of Spain, also accused of being a bad shepherd.

On s'aperçoit que le castillan est utilisé parce qu'il est une langue de plus grande diffusion, avant que les auteurs portugais, le temps passant, ne l'abandonnent.

Compreende-se que o castelhano é utilizado porque se trata de uma língua de maior difusão, até que, com a passagem do tempo, os autores portugueses o abandonam.

Castilian is used in these cases simply because it is more widely known than Portuguese, and it is only with time that Portuguese authors give it up.

CHRISTOPHE GONZALEZ

De la Comédie espagnole aux textes anti-castillans, l'itinéraire d'un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration : Jacinto Cordeiro

Jacinto Cordeiro (1606-1646) est l'un des grands artisans de la comédie espagnole au Portugal.
Son œuvre théâtrale se coule dans les modèles de la *comedia* aux plans thématique, esthétique, idéologique, aux plans des structures internes et externes. Il s'agit d'un théâtre où ne manquent ni la dimension ludique ni la *vis comica*, mais où l'on distingue une dominante grave avec une propension néo-sénéquienne et, parfois, une entrée en tragédie.
Sans vraiment apporter une

Da Comédia espanhola aos textos anti-castelhanos, o itinerário de um dramaturgo português entre a Monarquia duela e a Restauração : Jacinto Cordeiro

Jacinto Cordeiro (1606-1646) é um dos grandes autores da comédia espanhola em Portugal.
A sua obra teatral inscreve-se nos modelos da *comedia* sob o ponto de vista temático, estético, ideológico, bem como no plano das estruturas internas e externas.
Trata-se de um teatro a que não falta nem a dimensão lúdica, nem a *vis comica*, mas onde se distingue uma dominante grave com uma tendência neo-senequiana e, por vezes, uma intromissão na tragédia.
Sem realmente introduzir

From Spanish Comedy to anti-Castilian commitment : the itinerary of a Portuguese dramatist between the Dual Monarchy and the Restoration : Jacinto Cordeiro :

Jacinto Cordeiro (1606-1646) is one of the major authors of Spanish comedy in Portugal.
His drama is based on the Spanish model in its themes, its aesthetics, its ideology and its structure, both internal and external.
Though light heartedness and *vis comica* are by no means lacking in it, there is nonetheless a certain gravity about his work which shows a neo-Senecan cast of mind sometimes bordering on tragedy.
Though he does not

couleur nationale à sa production dramatique, Cordeiro utilise plusieurs fois la matière de Portugal et fait de son pays un lieu de références et de valeurs. Avec son *Éloge des Poètes lusitaniens*, il s'inscrit aussi dans une perspective de revendication identitaire et, en reprenant sa langue natale, il deviendra l'un des chantres de la Restauration de 1640.

uma cor nacional na sua produção dramática, Cordeiro utiliza várias vezes a matéria portuguesa e faz do seu país um lugar de referências e de valores. Com o seu *Elogio dos Poetas Lusitanos*, inscreve-se também numa perspectiva de reivindicação identitária e, ao retomar a sua língua-mãe, tornar-se-á um dos defensores da Restauração de 1640.

actually give a specifically Portuguese tone to his drama, Cordeiro does use Portuguese material, taking his country as a reference and using it as a source of values. In his *In Praise of Lusitanian Poets*, he embraces the claims of Portuguese identity and subsequently, returning to his native language, becomes one of the proponents of the 1640 Restoration.

III

Exposition du Fonds de la Bibliothèque du Centre Culturel Calouste Gulbenkian

La littérature d'auteurs portugais en langue castillane

les 25 et 26 octobre 2001

ŒUVRES

BERNARDES, Diogo, *Obras completas*, com pref. e notas do prof. Marques Braga, Lisbonne, Sá da Costa, 1945, 3 v. (Clássicos Sá da Costa).

—, *Rimas várias : flores do Lima*, introd. de Aníbal Pinto de Castro, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, imp. 1985, 408 p.
Reprodução fac-similada da edição de 1597

BRANDÃO, Diogo, *Obras poéticas*, fixação do texto, introd. e notas por Valeria Tocco, Lisbonne, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, 169 p. (Outras margens. Poesia do tempo dos Descobrimentos).

CAMÕES, Luís de, *Éclogas*, texto restituído por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, VIII, 87 p.

—, *Poesias castelhanas y autos*, edición y notas por Marques Braga, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1929, 137 p.

Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques, de P.e Francisco da COSTA, introd. e notas de Domingos Maurício Gomes dos Santos, SJ, Lisbonne, Agência Geral do Ultramar, 1956, CLX, 673 p., 2 fac-símiles.

Cancioneiro da Ajuda, ed. lit., de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, introd. por Ivo de Castro, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990, 2 v.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional antigo Colocci-Brancuti, leitura, comentário e glossário por Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado, Revista de Portugal, 1949, 8 v.

Cancioneiro de corte e de magnates : Ms CXIV/2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, edição e notas por Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1968, 604 p. (University of California publications in modern philology ; 84).

Cancioneiro geral, de Garcia de Resende, New York, Kraus Reprint Corporation, 1967, 227 p.

Cancioneiro geral, de Garcia de Resende, ed. preparada pelo Dr. A. J. Gonçalves Guimarães, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910-1917, 5 v. (Jóias Literárias).

Cancioneiro (The) de Cristóvão Borges, ed. and notes by Arthur Lee-Francis Askins, Paris, Jean Touzot, 1979, VIII, 356 p. (École Pratique des Hautes Études, IVe Section, Centre de Recherches sur le Portugal de la Renaissance ; Textes 1).

CASTRO, Gabriel Pereira de e GALLEGOS, P.e Manuel de, *Ulyssea, ou Lisboa edificada : poema heroico*, 4.a ed., Lisboa, Typografia Rollandiana, 1826, [37], 413 p.

CÉU, Maria do, Soror, *Triunfo do rosário repartido em cinco autos*, trad. e apresentação de Ana Hatherly, Lisbonne, Quimera, 1992, 293 p.

Cuidar (O) e sospirar 1483, fixação do texto, introd. e notas por Margarida Vieira Mendes, Lisbonne, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, 190 p. (Outras margens. Poesia do tempo dos Descobrimentos).

Fénix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses..., publ. por Matias Pereira da Silva, Lisbonne, Na oficina de José Lopes Ferreira, 1716-1746, 5 v.

MACHADO, Simão, OFM, *Comédia de Dio*, ed. critique, introd. et commentaire par Paul Teyssier, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, 418 p.

Mejores (Las) poesias (liricas) de los mejores poetas – Luís de Camões, Barcelone, Editorial Cervantes, [19...], 66 p.

MELO, Francisco Manuel de, *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña*, ed., introd. y notas de Joan Estruch Tobella, Madrid, Castalia, imp. 1996, 415 p. (Clássico Castalia ; 224).

MIRANDA, Sá de, *Cartas*, anotadas e prefaciadas por Teixeira Leite, Lisbonne, Empresa Nacional de Publicidade, 1938, 172, [1] p.

—, *As Obras*, prol. Domingos Fernandes, [Lisbonne], por Vicente Aluares, 1614, [11], 160 f.

—, *Obras*, Lisbonne, na Typografia Rollandiana, 1784, 2 v.

—, *Obras completas*, texto fixado, notas e prefácio pelo prof. M. Rodrigues Lapa, Lisbonne, Sá da Costa, 1942-1943, 2 v. (Clássicos Sá da Costa).

—, *Poesias*, acompanhadas de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Halle, Max Niemeyes, 1885, 2 v., 946 p.

MIRANDA, Sá de, *Poesias*, edição organizada por José Pereira Tavares, Porto, Lelo & Irmão, [1937], XXXI, 216 p. (Lusitânia ; 61).

MONTEMOR, Jorge de, *A Diana*, trad. em português de Afonso Lopes Vieira, Lisbonne, Portugal-Brasil, imp. 1924, LXXII, 246 p.
Première édition, Valência, 1542

—, *La Diane*, mise en nouveau langage, avec une idylle sur le mariage de Mme la Duchesse de Lorraine, et des lettres en vers burlesques par Mme Gillot de Saintonge, Paris, Veuve Daniel Hortemels, 1699, 471 p.

NUNES, Pedro, *Obras*, nova ed. rev. e anotada por uma comissão de sócios da Academia das Ciências, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1940-1960, 6 v.

PEDRO, Infante de Portugal, 4.° Condestável de Portugal, *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo*, ed. preparada por Aida Fernanda Dias, Coimbra, Almedina, 1976, [10], 141, [3] p., il.

—, *Obras completas*, introd. e ed. diplomática de Luís Adão da Fonseca, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, imp. 1975, XXXII, 403 p., il. (Cultura portuguesa).

—, *Tragédia de la insigne reina Doña Isabel*, 2.ª ed. rev. e pref. por D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, XI, 167 p.

PORTUGAL, Francisco de, 1.° Conde de Vimioso, *Poesias e sentenças*, fixação do texto, introd. e notas de Valeria Tocco, Lisbonne, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999, 266 p. (Outras Margens. Poesia do Tempo dos Descobrimentos).

PORTUGAL, Manuel de, *Poesia*, ed. de Luís Fernando de Sá Fardilha, *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, anexo 4, 1991, XLV, 145 p.

RESENDE, Garcia de, *Poesia*, ed. de José Camões, Lisbonne, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999, 334 p. (Outras Margens. Poesia do Tempo dos Descobrimentos).

SOUSA, Manuel de Faria e, *Epitome de las historias portuguesas...*, Lisbonne, na Oficina de Francisco Villela, 1673-1674, [748] p.

—, *Europa portuguesa*, Lisbonne, Officina de Antonio Craesbeeck, 1671, 1679, 1680, 3 tomos.

—, *The "Fortuna" of Manuel de Faria e Sousa : an autobiography*, introd., ed., notes and index by Edward Glaser, Muster Westfalen, Aschendorfche, 1975, VIII, 413 p. (Portugiesische Forschungen der Gönesgesellschaft ; 4).

—, *Historia del Reyno de Portugal, dividida en cinco partes, que contienen en compendio,...*, nueva ed., enriquezida con las vidas de los quatro ultimos Reyes, y con las cosas notables que acontecieron en el mundo, durante el reynado de cada Rey, hasta el anno de 1730, Lisbonne, Casa de Joan-Francisco Borel e Diogo Borel, 1779, XXI, 456, [67] p., il.

—, *Império de la China y cultura evangelica en el, por los religiosos de la Compania de Jesus*, Lisbonne, na Of. Herreriana, 1731, 252 p.

—, *Noches claras divinas y humanas flores* compuestas por Manuel de Faria y Sosa... y por el mismo añadidas y emendadas en esta impression, Lisbonne, Officina de Antonio Craesbeeck de Mello, 1674, [4], 417 [i.e. 437], [3] p.

VICENTE, Gil, *Comédia del viudo*, ed., prólogo y notas de Alonzo Zamora Vicente, Lisbonne, Centro de Estudos Filológicos, 1962, 93 p. (Publicações do Centro de Estudos Filológicos ; 13).

—, *Compilaçam de todas las obras*, introd. e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, 2 v. (Biblioteca de autores portugueses).

—, *Obras dramáticas castellanas*, ed., estudio y notas de Thomas R. Hart, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, 278 p. (Clássicos castellanos).

—, *Théâtre espagnol du XVIe siècle*, ed. établie par Robert Manast, comportant avant-propos, chronologie, bibliographie, notices et notes, relevé de variantes, introd. de Jean Canavaggio, trad. de Paul Teyssier, Paris, Gallimard, 1983, LXXXIV, 1184 p.

ÉTUDES CRITIQUES

BUESCU, Ana Isabel, « Um Discurso sobre o Príncipe : a "pedagogia especular" em Portugal no século XVI », *Penélope : fazer e desfazer a História*, Lisbonne, n° 17, Outubro 1997, pp. 33-50

—, « A Educação de príncipes e niños generosos : um modelo quinhentista peninsular », *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v. 19, 1998, pp. 339-381.

—, *Imagens do príncipe : discurso normativo e representação : (1525-1549)*, Lisbonne, Cosmos, 1996, 434 p. (Cosmos História ; 14)

CIRURGIÃO, António, [recensão crítica a] D. MANUEL DE PORTUGAL, *Poesia*, de Luís Fernando de Sá Fardilha, *Colóquio. Letras*, n° 129-130, Julho-Dezembro 1993, pp. 239-241.

CIVIL, Pierre, « De Saint Jacques Matamore à Saint Ignace de Loyola : stratégies de l'image des saints face à l'altérité religieuse (Espagne, XVIe-XVIIe siècles) », *Les Représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, sous la dir. d'Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991-1993, v. 2, pp. 75-95.

—, « Religiosité populaire et religiosité des élites à travers le *Flos Sanctorum* de la fin du XVIe siècle », *Cahiers de l'UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n° 11, 1997, p. 77-94.

DIAS, Duarte, *Várias obras em língua portuguesa e castelhana*, introd. e notas por António Cirurgião, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1991, 276 p.

GARCIA PERES, Domingo, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escrebieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordos-Mudos y de Ciegos, 1890, XIII, 660 p.

GLASER, Edward, *Estudios hispano-portugueses : relaciones literarias del siglo de oro*, Valencia, Castalia, 1957, XII, 273, [4] f. (Biblioteca de erudición y crítica ; 3).

—, *Portuguese studies*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1976, XVII, 277, [2] p, (Civilização portuguesa ; 4).

GONZALEZ, Christophe, *Le Dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps*, Lille, A.N.R.T., Université de Lille III, 1987 (Lille-Thèses ISSN 0294-1767).

Thèse microfilmée

—, « Héroïsme lusitanien et comédie espagnole : "Los Doce de Inglaterra », de Jacinto Cordeiro », *Taíra*, Grenoble, n° 7, 1995, p. 55-87.

—, « Une lecture de l'Églogue III, de Luís de Camões », *Les Langues Néo-Latines*, Paris, n° 292-293, 89e année, fasc. 1-2, 1995, pp. 27-48.

JENSEN, Gordon e CIRURGIÃO, António, « Poesia peninsular do séc. XVI : o seu a seu dono », *Biblos*, Coimbra, n° XLVII, 1971, p. 567-589.

LEMOS, A. Vieira de e MARTÍNEZ ALMOYNA, Julio, *A Obra espanhola de Camões*, Porto, [s.n.], 1959, 293 p.

MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel, « Secretos e voces en un códice secreto », *Leituras*, Lisboa, n° 8, Primavera 2001, pp. 164-166.

MATEUS, Osório, « Vicente anónimo castelhano », *Estudos literários : (entre) ciência e hermenêutica : actas. I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1990, II, pp. 131-136

OSÓRIO, João de Castro, *Florilégio das poesias portuguesas escritas em castelhano e restituídas à língua nacional*, Lisboa, Editorial Império, 1942, 136 p. (Cultura literária. Estudos diversos ; série B).

ROIG, Adrien, *Correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega*, Toulouse, Pamplona, AISO, 1996, pp. 475-486.

—, *L'Églogue Nemoroso de Sá de Miranda : llanto pour la mort de Garcilazo*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1993, pp. 535-547.

Extrait de l'*Hommage à Nelly Clemessy*, n° 14, nouvelle série, 1993 des Publications de la Faculté de Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice.

VITERBO, Sousa, *A Literatura hespanhola em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1915, p. 151-454.

Tiré à part de *História e Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*, nova série, 2.ª classe, Ciências Morais e Políticas e Belas Letras, v. XII, parte II-2, 1918.

IV

Activités du Centre Culturel Calouste Gulbenkian en 2001

I

Expositions

16 janvier – 6 mars
Manuel Amado
« La grande crue »

13 mars – 4 mai
Graça Morais
« Terra quente »

15 mai – 29 juin
« Autoportraits »
œuvres sur papier de la collection du Centre d'Art Moderne
José de Azeredo Perdigão
de la Fondation Calouste Gulbenkian

18 septembre – 17 octobre
« Le Patrimoine Historique Portugais à l'étranger »
l'intervention de la Fondation Calouste Gulbenkian
Photographies de Rui Ochôa

23 octobre – 20 novembre
Sérgio Telles
« Portugal – peintures »

27 novembre – 21 décembre
« Le Corps »
exposition collective de sculptures de
Joaquim Baptista Antunes
Sílvia Hestnes Ferreira
Dimas Macedo
Mónica Machado
António Saint Silvestre

II

COLLOQUES

1er – 2 mars
Le Portugal et la Méditerranée

Intervenants :

Bernard Vincent (EHESS), *L'esclavage, le Portugal et la Méditerranée (XVe-XVIIe siècles)* ; José Pedro Paiva (Univ. Coimbra), *La réforme catholique au Portugal : originalités et similarités avec l'Europe de la Méditerranée* ; Philippe Boutry (EHESS), *Le modèle attestataire de l'apparition : de La Salette (1846) à Fátima (1917)* ; Anne-Marie Quint (Univ. Paris III), *Les humanistes portugais et la Méditerranée – Le cas de Frei Heitor Pinto* ; Saulo Neiva (Univ. Clermont-Ferrand II), *Les représentations de l'amitié parfaite et la diffusion de l'humanisme (XVIe-XVIIe siècles)* ; Luís Adão da Fonseca (Univ. Porto), *Le Portugal et la Méditerranée au XVe siècle* ; António Dias Farinha (Univ. Lisboa), *Les rapports entre chrétiens et musulmans au Maroc aux XVe et XVIe siècles* ; Filipe Themudo Barata (Univ. Évora), *Vers l'Atlantique : quand le Portugal s'éloigne de la Méditerranée. Un débat au XVe siècle* ; Michelle Janin-Thivos (Univ. Aix-Marseille I), *Marseille, un port-relais du XVIIIe siècle pour les échanges du Portugal en Méditerranée ?* ; Sylvie Deswarte (CNRS), *Histoire mythique et images cartographiques* ; Lucília Verdelho da Costa (Docteur en Histoire de l'Art), *L'art portugais entre la Méditérranée et l'Atlantique (XIXe-XXe siècles)* ; Tiago Reis Miranda (CNCDP-Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes Portugaises), *La dimension européenne de la pensée politique au Portugal : 1706-1777* ; François Guichard (Univ. Bordeaux III), *En relisant Orlando Ribeiro : et si la Méditerranée n'était plus tout à fait ce qu'elle a été ?* ; Robert Rowland (ISCTE, Lisboa), *Régime démographique et systèmes familiaux.*

31 mai – 1er juin
L'Europe du Sud, de l'émigration à l'immigration : bilan et perspectives

Intervenants :

Maurice Aymard (Maison des Sciences de l'Homme) ; Georges Dertilis (EHESS) ; Franco Ferrarotti (Universitá di Roma La Sapienza) ; Jorge de la Barre (EHESS) ; Marnia Belhadj (EHESS) ; Margarida Marques (Univ. Nova de Lisboa) ; Joaquín Arango (Univ. Complutense de Madrid) ; Rachid Benattig (sociologue) ; Youssef Courbage (INED) ; Mouna Viprey (IRES) ; Vincenzo Ruggiero (Middlesex University) ; Roxanne Silberman (LASMAS) ; Patrick Simon (INED) ; Joaquim Nunes de Almeida (Commission Euro-

péenne) ; Jean-Pierre Garson (OCDE) ; Catherine de Wenden (CERI) ; Laura Zanfrini (ISMU, Milan).

25 – 26 octobre
La littérature d'auteurs portugais en langue castillane

Intervenants :

Ivo Castro (Univ. Lisboa), *Le castillan de Sá de Miranda* ; Maria de Lourdes Crispim (Univ. Nova de Lisboa), *Condestável D. Pedro – écrire en castillan, pourquoi pas ?* ; Isabel Almeida (Univ. de Lisboa), *Inventer en castillan, illustrer le portugais : les exemples de P. Magalhães Gândavo et de Jorge Ferreira de Vasconcelos* ; Ignacio Navarrete (Univ. California, Berkeley), *Sá de Miranda et Diogo Bernardes, imitateurs de Garcilaso* ; Vanda Anastácio (Chercheur), *Réflexions autour des poésies en langue castillane de Pero de Andrade Caminha* ; António Cirurgião (Univ. Connecticut), *Fictions édéniques dans la poésie amoureuse de D. Manuel de Portugal* ; Luís Farinha Franco, (Biblioteca Nacional de Portugal), *Autour de Garcia Perez et de son « Catalogo Razonado de los Autores Portugueses que escribieron en castellano », 1890* ; Ana Isabel Buescu (Univ. Nova de Lisboa), *Francisco de Monçon et la pédagogie spéculaire à la cour portugaise (XVIe siècle)* ; Pierre Civil (Univ. Paris III), *Aspects de la spiritualité de la Contre-Réforme dans la Péninsule ibérique : de quelques écrits en castillan de religieux portugais* ; Aníbal Pinto de Castro (Univ. Coimbra), *L'Art poétique de Miguel Sanches de Lima* ; Luís Gomes (Keble College, Univ. Oxford), *Les sonnets en castillan de Vasco Mousinho Quevedo Castelo Branco : un cas d'artifice* ; José Miguel Martínez Torrejón (Queens College – CUNY), *Satire et poésie de circonstance autour de l'union ibérique* ; Christophe Gonzalez (Univ. Toulouse Le Mirail), *De la comédie espagnole aux textes anti-castillans, l'itinéraire d'un dramaturge portugais entre la monarchie dualiste et la Restauration : Jacinto Cordeiro* ; Juan Montero (Univ. Sevilla), *Jorge de Montemayor, castillan d'élection.*

III

Conférences / Tables Rondes

Séminaire « Cultures et Sociétés luso-afro-brésiliennes » : Les représentations

8 janvier – *La plus brésilienne des fêtes : le carnaval*
Walnice Nogueira Galvão (USP) ; Françoise Gründ (Univ. Paris X)

22 janvier – *La femme et la famille dans le Portugal contemporain*
Maria Luís Rocha Pinto (UNL)

5 février – *Saudade*
João Leal (ISCTE)

26 février – *La ville coloniale portugaise : nouvelles approches*
Cláudia Damasceno Fonseca (EHESS)

12 mars – *Eça de Queiroz : une vision panoptique de la décadence*
Lucette Petit (Paris IV) et Rita Godet (Paris VIII)

2 avril – *Contacts, échanges, créolisations – le cas du capverdien*
Nicolas Quint (CNRS) et Henriette Walter (EPHE)

14 mai – *Manifestations sacrées et profanes à Salvador de Bahia : carnaval, candomblé, capoeira*
Kadya Tall (CEA / EHESS)

28 mai – *Gastronomie*
Joaquim Pais de Brito (ISCTE, Lisboa) et Christian Coulon (CNRS)

22 octobre – *Commémorations*
Abdoolkarim Vakil (Univ. Londres)

12 novembre – *Expositions universelles*
Filipa Vicente (chercheur)

19 novembre – *Expositions coloniales*
Francisco Bethencourt

26 novembre – *Statuaire publique*
Fernando Catroga (Univ. Coimbra)

10 décembre – *Toponymie*
José Carlos Calazans (EPHE) et François Guichard (CNRS)

Table Ronde

15 mai – *L'Autoportrait*
Jorge Molder (Centro de Arte Moderna, F.C.G.) et Jean-Michel Ribettes (Critique d'Art)

Conférence

25 septembre – *La neurochirurgie et l'intervention sur le corps*
João Lobo Antunes (neurochirurgien)

IV

LECTURES / PRÉSENTATION DE LIVRES

6 juin

Lancement de *Trésors, anthropologie analytique de la valeur* de Christian Geffray (Éd. Arcanes). Présentation par Jean-Pierre Dozon (EHESS), Françoise Héritier (Collège de France), Claude Meillassoux (anthropologue) et Moustapha Safouan (psychanalyste).

22 juin

Rencontre-débat autour du n° 7 (*Géométrie du secret/Geometria do Segredo*) de *Sigila – Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret*.
Intervenants :

- Walter Appel (mathématicien et écrivain).
- Chloë Langlais (sociologue).
- Laurence Motoret (bibliothécaire).
- Bruno Queysanne (professeur à l'École d'Architecture de Grenoble).

20 novembre

Lancement du livre *Rio de Janeiro, la ville métisse*, illustrations et commentaires de Jean-Baptiste Debret (éd. Chandeigne).
Textes de Serge Gruzinski, Luís Felipe de Alencastro, Tierno Monénembo, réunis et présentés par Patrick Straumann et Anne Lima.
Intervention des auteurs.

12 décembre

Table Ronde sur la parution du numéro spécial sur l'Histoire de l'Art au Portugal de la *Revue de l'Art*, n° 133/2001-3.

Intervenants :

- Luís de Moura Sobral (Univ. Montréal), *Présentation du volume. Les Études sur le Baroque.*
- Sylvie Deswarte (CNRS, Univ. Lumière-Lyon II), *L'Art et l'Humanisme.*
- Rafael Moreira (Univ. Nova de Lisboa), *Architecture militaire, arts de l'expansion.*
- Raquel Henriques da Silva (Institut Portugais des Musées), *Les Musées et la recherche sur l'art contemporain.*

V

ACTIVITÉ ÉDITORIALE

En 2001 le Service des Éditions du Centre Culturel Calouste Gulbenkian a publié les ouvrages suivants :

Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, v. XLI, *Communication*, Lisbonne-Paris, 2001, XII, 266 p. Avec la collaboration des auteurs : Robert Bréchon, écrivain ; Colette Callier-Boisvert, École des Hautes Études en Sciences Sociales ; Joaquim Ramos de Carvalho, Universidade de Coimbra ; Claude Chaline, Université de Paris XII ; Fernando Gil, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Université Nouvelle de Lisbonne ; Andrée Mansuy Diniz Silva, chercheur ; Jean-Yves Mérian, Université de Rennes II ; Vasco Graça Moura, écrivain, député européen ; Agílio Pádua, Université de Clermont-Ferrand ; Jacques Parsi, critique de cinéma ; Carlos Vinhas Pereira, *Fidelidade* Assurances ; Marie-Hélène Piwnik, Université de Paris-Sorbonne ; Nuno Portas, Faculdade de Arquitectura do Porto ; José Rebelo, ISCTE, Lisbonne ; Graça dos Santos, Université de Rennes ; Thomas Vincent-Cyril, président du Festival International du Film de l'Internet ; Jorge Vala, ICS, Lisbonne ; Aude Viaud, chercheur ; Roselyne de Villanova, IPRAUS, Université de Paris X-Nanterre.

Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, v. XLII, *Le Portugal et l'Atlantique*, Lisbonne-Paris, 2001, X, 222 p. Avec la collaboration des auteurs : Maria Fernanda Bicalho, Universidade Federal Fluminense ; Michel Cahen, CNRS, Centre d'Études d'Afrique noire de l'IEP de Bordeaux ; Isabel Castro Henriques, Universidade de Lisboa, Catherine Coquery-Vidrovitch, Université de Paris VII, Armelle Enders, Université de Paris IV, Serge Gruzinski, École des Hautes Études en Sciences Sociales ; François Guichard, CNRS, Bordeaux ; Maria Ioannis Baganha, Universidade de Coimbra ; Yves Léonard, FNSP ; João Baptista Lukombo-Nzatuzola, Universidade A. Neto, Luanda ; Laura de Mello e Souza, Universidade de São Paulo ; Joaquim Romero de Magalhães, CNCDP, Lisbonne.

Inquisition et Société au Portugal. Le cas du tribunal d'Évora (1660-1821), par Michèle Janin-Thivos Tailland, Paris, 2001, 536 p., 14 ill.

Correspondance d'un Ambassadeur Castillan au Portugal dans les années 1530. Lope Hurtado de Mendonza, commentaire et présentation par Aude Viaud, Lisbonne – Paris 2001, 656 p., 15 ill.

Emmanuel Nunes, compositeur portugais (XXe siècle), par Hélène Borel, Alain Bioteau et Eric Daubresse, Paris, 2001, 210 p., 15 il.

Décembre 2001 : Éditions du Centre Culturel Calouste Gulbenkian. Lancement en présence des auteurs.

VI

CONCERTS ET RÉCITALS

De février à juillet, le Centre Culturel Calouste Gulbenkian a organisé les concerts suivants :

Février : *Les Motets de la Semaine Sainte à Goa.* Récital par les Segréis de Lisboa. Interprétation d'œuvres anonymes goannaises du XIXe siècle.

Mars : Récital par Aníbal Lima (violon), Maria José Falcão (violoncelle) et Michel Gal (piano). Interprétation d'œuvres de Richard Strauss et de Frédéric Chopin.

Avril : Récital par Sinéad Mulhern (soprano) et David Zobel (piano). Interprétation d'œuvres de Gabriel Fauré, Francis Poulenc, Richard Strauss, Serge Rachmaninov et William Walton.

Mai : Récital par Adrineh Simonian (mezzo-soprano) et Ilse Schumann (piano). Interprétation d'œuvres de Jules Massenet, Gabriel Fauré, Henri Duparc, Ernest Chausson, Giuseppe Verdi, Vicenzo Bellini et Gioacchino Rossini.

Juin : *Autour de Luiz Costa.* Récital par Bruno Belthoise (piano) avec la participation de Alexandre Delgado (alto). Interprétation d'œuvres d'Armando José Fernandes, Francisco Lacerda, Luiz Costa, Claude Debussy, Francis Poulenc et Alexandre Delgado.

Juin : *Fête de la Musique.* Récital dans le cadre des ateliers proposés par Jorge Chaminé et Marie-Françoise Bucquet avec la participation de 40 musiciens de divers pays.

Pendant le deuxième semestre de 2001, saison 2001/2002, ont eu lieu au Centre Culturel Calouste Gulbenkian les concerts suivants :

Octobre : *Le piano dans l'*Art Musical *de Jorge de Sena.* Récital par Sofia Lourenço (piano) et António Durães (récitant). Interprétation d'œuvres de J.-S. Bach, Domenico Scarlatti, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt, Frédéric Chopin, Richard Wagner, Erik Satie et Claude Debussy. Lecture de poèmes de Jorge de Sena.

Novembre : *Rendez-vous avec Emmanuel Nunes*. Récital par Hae-Sun Kang (violon), Christophe Desjardins (alto), Pierre Strauch (violoncelle). Présentation par Pedro Amaral (compositeur). Interprétation d'œuvres d'Emmanuel Nunes.

VII

BIBLIOTHÈQUE

2001

I

Le mouvement Lecteurs/Consultation du fonds de la Bibliothèque du Centre Culturel Calouste Gulbenkian en 2001 a été le suivant :

Mois	Circulation			
	Fréquentation	sur place	à domicile	postal et inter-bibliothèques
Janvier	356	986	103	2
Février	242	878	74	3
Mars	199	983	100	7
Avril	128	700	46	6
Mai	185	893	95	5
Juin	134	616	49	7
Juillet/Septembre	114	649	56	3
Octobre	146	693	105	5
Novembre	233	991	97	7
Décembre	132	633	52	3
TOTAL	**1 869**	**8 022**	**777**	**48**

II

En 2001, le numéro général d'inventaire est passé de 44 386 à 45 475.

Le total d'acquisitions a atteint cette année 2 237 titres, dont 1 666 achats, 524 dons et 47 échanges.

En ce qui concerne les périodiques, nous avons fait 47 abonnements et reçu, sous forme d'offre, 480 fascicules, et en échange, 209.

III

En 2001, 159 lecteurs se sont inscrits à la Bibliothèque, dont 18 professeurs et 6 collectivités.

IV

Expositions bibliographiques

Colloques

1er trimestre	**Le Portugal et la Méditerranée**
2e trimestre	**L'Europe du Sud : émigration et immigration – le Portugal**
3e trimestre	**La littérature d'auteurs portugais en langue castillane**

V

Dans le cadre de nos acquisitions, nous avons pu enrichir notre fonds de Réservés avec les titres suivants :

CARROLL, Lewis et PLEYNET, Marcelin, *La Chasse au snark ; L'Entrée de Frida Kahlo au Paradis : contes moraux*, Paris, La Différence, 1999, 115 p., il.

CARITA, Rui, *Livro de plataforma das fortalezas da Índia da Biblioteca da Fortaleza de S. Julião da Barra*, Lisbonne, Inapa, 1999

FRANÇA, José-Augusto, *O Palácio de S. Bento,* versão inglesa The British Council, versão francesa Marie-Thérèse Mandroux-França, Lisbonne, Assembleia da República, Divisão de Edições, 2001, 231 p., il.

KOSTER, Henri, *Voyages dans la partie septentrionale du Brésil depuis 1809, jusqu'en 1815, comprenant les provinces de Pernambuco (Fernambouc), Seara, Paraïba, Maragnan, etc.*, trad. de l'anglais par M. A. Jay, Paris, Chez Delaunay Librairie, 1818, 2v. (XLIX, 376 p.) (510 p.), il.

SILVA, J. M. Pereira da, *Situation sociale, politiquee et économique de l'empire du Brésil*, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1865, 245 p., il.

VI

La Bibliothèque a adopté, en novembre 2001, la version 7.0 du système Horizon de Novabase.

Le dernier registre créé en 2001 a été le 70 826.

INDEX

INDEX DES AUTEURS

ALMEIDA, Isabel

Inventer en castillan, illustrer le portugais : les exemples de Pero de Magalhães Gândavo et de Jorge Ferreira de Vasconcelos 59-73

ANASTÁCIO, Vanda

Réflexions autour des poésies en langue castillane de Pero de Andrade Caminha 153-164

BUESCU, Ana Isabel

Francisco de Monçon et la « pédagogie spéculaire » à la Cour portugaise (XVIe siècle) 101-114

CASTRO, Ivo

Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais 11-23

CIRURGIÃO, António

Le merveilleux dans La conquête [...] du Royaume de Grenade *de Duarte Dias* 85-99

CIVIL, Pierre

Aspects de la spiritualité de la Contre-Réforme dans la Péninsule ibérique : de quelques écrits en castillan de religieux portugais 115-125

CRISPIM, Maria de Lourdes

Le Connétable D. Pedro : écrire en castillan... Et pourquoi pas ? 41-57

GOMES, Luís

Les sonnets en castillan de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco : un cas d'artifice 127-139

GONZALEZ, Christophe

De la Comédie espagnole aux textes anti-castillans, l'itinéraire d'un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration : Jacinto Cordeiro 183-197

MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel

Prologue 3-10

La poésie satirique et de circonstance autour de l'union ibérique 165-181

MONTERO, Juan

Jorge de Montemayor, castillan d'élection 75-84

NAVARRETE, Ignacio

Sá de Miranda et Diogo Bernardes, imitateurs de Garcilaso 25-40

PINTO DE CASTRO, Aníbal

*L'*Arte poética en romance castellano *de Miguel Sanches de Lima* . . 141-151

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE, par FRANCISCO BETHENCOURT VII

COLLABORATEURS AU VOLUME XI

I. **LA LITTÉRATURE D'AUTEURS PORTUGAIS EN LANGUE CASTILLANE** 1

JOSÉ MIGUEL MARTÍNEZ TORREJÓN, *Prologue* 3

IVO CASTRO, *Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais* 11

IGNACIO NAVARRETE, *Sá de Miranda et Diogo Bernardes, imitateurs de Garcilaso* 25

MARIA DE LOURDES CRISPIM, *Le Connétable D. Pedro : écrire en castillan... Et pourquoi pas ?* 41

ISABEL ALMEIDA, *Inventer en castillan, illustrer le portugais : les exemples de Pero de Magalhães Gândavo et de Jorge Ferreira de Vasconcelos* 59

JUAN MONTERO, *Jorge de Montemayor, castillan d'élection* 75

ANTÓNIO CIRURGIÃO, *Le merveilleux dans* La conquête [...] du Royaume de Grenade *de Duarte Dias* 85

ANA ISABEL BUESCU, *Francisco de Monçon et la « pédagogie spéculaire » à la Cour portugaise (XVIe siècle)* 101

PIERRE CIVIL, *Aspects de la spiritualité de la Contre-Réforme dans la Péninsule ibérique : de quelques écrits en castillan de religieux portugais* 115

LUÍS GOMES, *Les sonnets en castillan de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco : un cas d'artifice* 127

ANÍBAL PINTO DE CASTRO, *L'*Arte poética en romance castellano *de Miguel Sanches de Lima* 141

VANDA ANASTÁCIO, *Réflexions autour des poésies en langue castillane de Pero de Andrade Caminha* 153

JOSÉ MIGUEL MARTÍNEZ TORREJÓN, *La poésie satirique et de circonstance autour de l'union ibérique* 165

CHRISTOPHE GONZALEZ, *De la Comédie espagnole aux textes anti-castillans, l'itinéraire d'un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration : Jacinto Cordeiro* 183

II. **RÉSUMÉS . RESUMOS . ABSTRACTS** 199

III. **EXPOSITION DU FONDS DE LA BIBLIOTHÈQUE DU CENTRE CULTUREL CALOUSTE GULBENKIAN. *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*** 219

IV. **ACTIVITÉS DU CENTRE CULTUREL CALOUSTE GULBENKIAN EN 2001** 225

I. EXPOSITIONS 227

II. COLLOQUES 228

III. CONFÉRENCES / TABLES RONDES 229

IV. LECTURES / PRÉSENTATION DE LIVRES 231

V. ACTIVITÉ ÉDITORIALE 232

VI. CONCERTS ET RÉCITALS 233

VII. BIBLIOTHÈQUE 234

INDEX 237

INDEX DES AUTEURS 239

TABLE DES MATIÈRES 241

ESTE VOLUME XLIV DOS **ARQUIVOS DO CENTRO CULTURAL CALOUSTE GULBENKIAN**, COM XII + 244 PÁGINAS DE TEXTO, ORGANIZADO E SUPERVISIONADO POR LUÍSA BRAZ DE OLIVEIRA, FOI COMPOSTO, IMPRESSO E BROCHADO NAS OFICINAS GRÁFICAS DE BARBOSA & XAVIER, LIMITADA, 4700-385 BRAGA (PORTUGAL). INICIADA A COMPOSIÇÃO EM JUNHO DO ANO DOIS MIL E DOIS, ACABOU DE IMPRIMIR-SE EM SETE DE DEZEMBRO DO MESMO ANO.

ISBN 978-972-25-5

972-8462-25-5

FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

Délégation en France

CENTRE CULTUREL CALOUSTE GULBENKIAN