

Volume 2015. Journée d'études du REARE

Sous la direction de Claudine Le Blanc, Jean-Pierre Martin et Florence Goyet

Pour sa première livraison (septembre 2015), le Recueil Ouvert a le plaisir de publier sous la direction de Claudine Le Blanc, Jean-Pierre Martin et Florence Goyet les actes de la Journée d'études du Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées (REARE), qui s'est tenue à l'Université Paris III le 17 octobre 2014.

- **Claudine Le Blanc, Jean-Pierre Martin et Florence Goyet**
Journée d'études du REARE (2015). Les études épiques aujourd'hui : corpus et méthode
- **Anazildo Vasconcelos Da Silva**
Voix narrative et voix lyrique dans l'épopée moderne
- **Bassirou Dieng**
Étude théorique des épopées africaines
- **Alpha O. Barry**
Rhétorique du discours épique peul au Foûta Jalon : la représentation en parallèles de figures exemplaires au confluent des cultures (Journée d'études du REARE, 17 octobre 2014)
- **Christina Ramalho**
Poèmes épiques brésiliens : stratégies de lecture
- **Danielle Buschinger**
À quel genre littéraire appartient le poème du poète géorgien Chota Roustavéli, *Le Chevalier à la peau de tigre*
- **Luana Quattrocelli**
Fuerunt ante Homerum poetae. Parcours de poésie épique pré-homérique, entre oralité et images
- **François Dingremont**
L'*Odyssée* est-elle moins épique que l'*Iliade* ? (Journée d'études du REARE, 17 octobre 2014)
- **Jean-Pierre Martin**
Le paradoxe de l'épopée médiévale : construire la vérité sur le passé avec les outils du conte populaire
- **Emmanuel Matateyou**
L'Épique dans les recherches universitaires au Cameroun. Corpus et méthodes
- **Lilyan Kesteloot**
Quelques propositions pour la recherche et l'analyse des épopées et des mythes oraux africains
- **Nina Soleymani Majd**
L'épopée entre jeu et sérieux : la Geste de Guillaume d'Orange, la *Digénide* et le *Shâhnâmeh*
- **Claudine Le Blanc**
Journée d'études du REARE (2015). Hétérogénéité, hybridité, diversité

Journée d'études du REARE (2015). Les études épiques aujourd'hui : corpus et méthode

Claudine Le Blanc, Jean-Pierre Martin et Florence Goyet

Texte intégral

À mi-chemin entre le VI^e Congrès du REARE à Strasbourg en septembre 2012, et le VII^e prévu à Paris en septembre 2016, la journée d'étude organisée par le REARE le 17 octobre 2014 à l'Université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3 s'était donné pour but un état des lieux de la recherche sur l'épopée, assorti d'une réflexion sur le passé, le présent et l'avenir du Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées (REARE). Il s'agissait en particulier de réfléchir à la relation avec le Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) de l'Université Fédérale de Sergipe (UFS, Brésil), réseau international d'études sur l'épopée (comprenant des membres du REARE), créé en 2013 par Christina Bielinski-Ramalho, qui était présente lors de la journée.

Depuis une vingtaine d'années, les recherches sur l'épopée ont en effet été largement renouvelées par de nombreux travaux qui ont, d'une part, étendu le champ des textes, d'autre part, contribué à revenir sur les méthodes employées. La poursuite de l'exploration du fonctionnement de la tradition orale par John Miles Foley, la prise en compte des traditions extra-européennes mais aussi médiévales dans une perspective comparatiste de plus en plus affirmée, une élaboration théorique telle que la notion de " travail épique " de Florence Goyet ont contribué à enrichir l'approche d'un genre dont Etiemble déplorait en 1974 dans l'article " Épopée " de l'*Encyclopaedia Universalis* l'appréhension étroitement européenne.

Fondé en novembre 2000 à Dakar à l'initiative de Lilyan Kesteloot, directrice de Recherches à l'Institut Fondamental d'Afrique Noire, et François Suard, président honoraire de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, le REARE a pris sa part dans ce renouvellement, puisqu'il s'agissait à l'origine de rapprocher des productions africaines encore vivantes et des textes huit fois centenaires dont le mode de performance reste largement inconnu, en tentant un croisement fructueux des problématiques : celle de la philologie romane et celle du contexte ethno-historique, dominant dans les études des épopées africaines. Lors des cinq congrès qui se sont tenus depuis (Amiens, septembre 2002 ; Niamey, janvier 2005 ; Arras-Lille, septembre 2006 ; Dakar, mars 2009 ; Strasbourg, septembre 2012), des communications ont également abordé les épopées de la Grèce, du monde arabe, de l'Iran, de l'Inde et du Japon, ainsi que les résurgences de la poésie épique dans la littérature contemporaine, et elles ont contribué à l'ouverture comparatiste et à l'enrichissement théorique de la réflexion.

La journée d'étude d'octobre 2014 a permis d'ébaucher un bilan de la recherche africaniste au premier chef (v. Bassirou Dieng, " Étude théorique des épopées africaines " ; Emmanuel Matateyou, " L'épique dans les recherches universitaires au Cameroun " ; et Lilyan Kesteloot, " Quelques conseils pour la recherche et l'analyse des épopées et des mythes oraux africains "). L'apport de nouvelles méthodes, fondées sur l'analyse du discours (" Alpha O. Barry, " Rhétorique du discours épique peul au Foûta Jalon : la représentation en parallèle de figures exemplaires au confluent des cultures ") ou, dans le domaine grec, l'archéologie (Luana Quattrocchi, " *Fuerunt ante Homerum poetae*. Parcours de poésie épique pré-homérique, entre oralité et images) n'a pas été ignoré. Il est toutefois apparu que tant sur des corpus bien connus que d'autres plus méconnus, l'effort pour saisir les traits définitoires du genre restait primordial, et qu'il se caractérisait souvent par l'exploration de pistes à l'encontre des idées reçues, qu'il s'agisse de la place du lyrisme dans l'épopée (" La

théorie d'Anazildo Vasoncelos de Silva"), du recours aux schémas du conte (Jean-Pierre Martin, " Le paradoxe de l'épopée médiévale : construire la vérité sur le passé avec les outils du conte populaire "), de la possibilité d'une gloire non héroïque (François Dingement, " L'*Odyssee* est-elle moins épique que l'*Illiade* ? ") ou des enjeux des développements ludiques (Nina Soleymani, " L'épopée entre jeu et sérieux : la Geste de Guillaume d'Orange, la *Digénide* et le *Shâhnâme* "). De façon générale, l'hétérogénéité des textes considérés, manifeste dans un poème comme le *Chevalier à la peau de tigre* (Danielle Buschinger, " À quel genre littéraire appartient le poème du poète géorgien Chota Roustavéli, *Le Chevalier à la peau de tigre* ? ") a semblé au cœur de la réflexion contemporaine sur l'épopée (v. " Conclusions de la journée ").

Mais le bilan des problématiques de recherche selon les corpus analysés a aussi fait surgir la diversité des traditions universitaires, et c'est là sans doute que la journée d'étude a été la plus inattendue. La communication de Christina Bielinski-Ramalho a ainsi suscité le débat, dans la mesure où des traits définitoires très classiques (invocation à la muse, merveilleux, etc.) s'y trouvaient illustrés par des poèmes brésiliens contemporains qui, aux yeux de la plupart des participants à la journée, n'apparaissaient pas de nature épique (" Poèmes épiques : stratégies de lecture "). Contrairement à ce qui est souvent le cas avec des œuvres extra-européennes qu'on assimile volontiers à des épopées par l'effet qu'elles produisent à la lecture alors que l'analyse peine à y retrouver toutes les caractéristiques du genre, ici des œuvres méconnues en Europe remplissant tous les critères formels du genre seront difficilement reconnues comme épiques par des chercheurs qui, en l'absence d'une pratique et d'une fonction communautaires, y verraient plutôt un long poème narratif exhibant les signes de l'épique.

Par-delà les différences dans les traditions d'études des chercheurs brésiliens, européens et africains, le débat posait la question de la possibilité d'une épopée littéraire contemporaine au sens strict, à distinguer des œuvres qui, bien qu'en prose ou en images, produisent un effet épique incontesté et sont désormais intégrées à la réflexion sur l'épique. Pour beaucoup, le problème a rappelé le cas du poème héroïque de la Renaissance et de l'âge classique, et sa théorisation par Le Tasse notamment : de ce dernier *Discours de l'art poétique* (1564-1565) et *Discours du poème héroïque* (1595) se présentent comme un commentaire de la *Poétique* d'Aristote redécouverte au début du XVI^e siècle, mais cette référence classique sert surtout à justifier les innovations et les écarts de *La Jérusalem délivrée* par rapport au modèle épique aristotélicien – tout ce qui, nourri des *Métamorphoses* d'Ovide et de la pastorale, subvertit l'épique et fait de l'épopée un genre sous le signe de la métamorphose, conduisant du roman de chevalerie et de la geste au roman et à l'opéra.

Cependant, comme le poème du Tasse, trop mal connu, les longs poèmes narratifs qui ont fleuri au Brésil au XX^e siècle sont des textes ignorés hors du monde lusophone, et qu'il convient de découvrir : en affirmant sa dimension comparatiste et en nouant une relation avec le CIMEEP, le REARE confirme son expansion géographique et temporelle, et ajoute à la mise en regard des chansons de geste et des épopées africaines la découverte de nouveaux mondes épiques, qui est aussi l'occasion, comme cela a été le cas le 17 octobre, d'interroger la place de l'oralité, ou plutôt, pour reprendre le terme de Paul Zumthor, de la *vocalité*, dans les textes auxquels s'est depuis l'origine intéressé le Réseau.

Pour citer ce document

Claudine Le Blanc, Jean-Pierre Martin et Florence Goyet , «Journée d'études du REARE (2015). Les études épiques aujourd'hui : corpus et méthode», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 13/09/2016, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_222-les-etudes-epiques-aujourd-hui-corpus-et-methode.html

Quelques mots à propos de : Claudine LE BLANC

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Quelques mots à propos de : Jean-Pierre MARTIN

Université d'Artois

Quelques mots à propos de : Florence GOYET

Université Grenoble Alpes

Voix narrative et voix lyrique dans l'épopée moderne

Anazildo Vasconcelos Da Silva

Résumé

L'article se propose de présenter la théorie développée par le sémioticien brésilien Anazildo Vasconcelos da Silva dans les années 1980 en la replaçant dans son contexte, en rappelant brièvement ses principes et en proposant une application : celle faite par da Silva lui-même au poème *Message* de Pessoa. Constatant l'existence au XXe siècle, dans le monde lusophone notamment, de nombreux poèmes longs à dimension historique et mythique que la théorie traditionnelle d'un genre narratif (issue d'un Aristote « tronqué ») ne permet pas d'appréhender, da Silva entreprend de redéfinir l'épopée par la nature hybride de son instance d'énonciation, à la fois narratif et lyrique, selon des proportions variables. Cette redéfinition permet dès lors de rendre compte des productions postmodernes où l'instance lyrique devient une fonction structurante décisive, en même temps que de l'histoire du genre tout entier comme celle de l'infléchissement de la prééminence du narratif à celle du lyrique.

Abstract

This article aims to define epic through its unique blend of lyrical and narrative voices. The traditional view of Aristotle's theory does not allow us to think about the genre in its modern developments, whereas attention to these voices is a good way to understand its unity.

Texte intégral

Cette étude se développe en deux parties. Dans la première, j'énonce un ensemble théorique et critique succinct, à partir de la ré-élaboration des concepts de base de ma théorie épique¹, avec pour objectifs de définir la spécificité du discours épique et de distinguer les éléments structurels de l'épopée. Dans la deuxième partie, je réalise les opérations nécessaires à la mise en œuvre de mes présupposés théoriques en les appliquant au poème *Message*², de Fernando Pessoa, afin de mettre en évidence la légitimité des épopées au xx^e siècle, et en démontrant, par la même occasion, l'efficacité de l'application de ma théorie³.

I. Théorie du discours épique

Le discours épique se caractérise par sa nature hybride, c'est-à-dire par l'existence d'une double instance d'énonciation, narrative et lyrique, qui mélange donc dans ses manifestations les genres narratif et lyrique. Ainsi ces instances d'énonciation se déterminent, respectivement, grâce à la présence dans l'épopée d'un narrateur et d'un " je " lyrique. Dans l'épopée classique, l'instance d'énonciation narrative l'emporte sur l'instance lyrique, étant donné l'origine sémiotique de la matrice épique classique (catégories que nous développerons ultérieurement), et Aristote démontre, justement, le caractère essentiel du récit dans l'épopée grecque. Cependant, la conversion de la proposition aristotélicienne en théorie du discours épique a imposé la reconnaissance de l'épopée uniquement par le moyen de son instance narrative, prédominante dans l'élaboration discursive de l'Épopée Classique, ce qui explique que la critique ait, par inadvertance, inscrit l'épopée dans le genre narratif, en la situant au côté du récit de fiction.

Toutefois, à mesure que l'instance d'énonciation lyrique, par une injonction naturelle de l'évolution des formes artistiques, jouait un rôle structurant et se superposait progressivement à l'instance narrative, la critique montrait une réticence grandissante à reconnaître la légitimité de l'existence des épopées. Les dernières œuvres encore considérées comme des épopées, par le consensus critique, et avec d'importantes restrictions, furent celles de la Renaissance, car ces œuvres, favorisées par le rapprochement entre la Renaissance et le Classicisme, avaient pris l'épopée gréco-romaine pour modèle. Suite à la perte de la prééminence narrative, on en est même venu à affirmer la fusion entre l'évolution

de l'épopée et celle du récit de fiction, ainsi que la décadence inéluctable du discours épique, le roman historique étant désormais désigné comme successeur de l'épopée.

Or, si la spécificité du discours épique repose sur l'articulation d'une double instance d'énonciation, il est évident que la prééminence structurante de l'une sur l'autre n'en altère pas la nature épique. Par conséquent, le passage de la prééminence narrative à la prééminence lyrique, que l'on observe dans le parcours de l'épopée occidentale, est une suite naturelle du caractère hybride du discours épique, et n'est donc point un obstacle à la reconnaissance de l'existence d'épopées depuis l'Antiquité classique jusqu'à la post-modernité, des épopées aussi légitimes les unes que les autres.

II. Le genre épique

Fondamentalement, les discours se distinguent les uns des autres par l'instance d'énonciation qui leur est propre et, de façon complémentaire, par les logiques sémiotiques qui intègrent cette instance d'énonciation dans les manifestations discursives. Pour la formulation de ma théorie, je me suis particulièrement intéressé à deux genres de discours : le narratif et le lyrique. Le premier se définit à travers l'instance d'énonciation narrative, ce que l'on appelle communément le narrateur, ainsi que par les logiques sémiotiques du personnage, de l'espace et de l'événement, qui s'annexent à l'instance pour le développement de la fonction structurelle du récit. Le deuxième discours se détermine à travers l'instance d'énonciation lyrique, le " je " lyrique, et à travers les logiques sémiotiques de sentimentalité, de redoublement, de mentalisation, qui s'associent à ce type d'instance pour l'exercice de la fonction structurelle de l'expérience lyrique. Le discours épique se traduit par une instance d'énonciation hybride, une unité articulatoire formée par les instances narrative et lyrique, et de ce fait, par les logiques sémiotiques du personnage, de l'espace et de l'événement, qui incorporent l'instance narrative, ainsi que par les logiques de sentimentalité, de redoublement et de mentalisation, qui introduisent l'instance lyrique.

En ce sens, le discours épique, qui se caractérise par une double instance d'énonciation et qui ne peut se passer d'aucune des deux, se définit comme un discours hybride. En ce sens également, si la spécificité du discours épique ne se détermine pas par ses instances narrative ni lyrique articulées indépendamment, mais uniquement par sa nature hybride, il doit alors être reconnu comme un discours autonome.

L'instance d'énonciation doublement sémiotique distingue le discours épique de tous les autres, y compris de ceux qui lui donnent son origine hybride (le narratif et le lyrique), qui sont, à l'opposé, des discours d'instances d'énonciation " unisémiotiques ". D'ailleurs, quand Aristote⁴ a proposé un genre épique, au côté du lyrique et du dramatique, il a certainement inféré la spécificité et l'autonomie du discours épique, mais il n'était sans doute point dans ses intentions de les formuler sous forme de théorie. L'alternance " genre épique ou narratif ", qui a poussé l'épopée à intégrer le genre narratif, a été une élaboration de la Poétique Classique qui, fondée sur l'erreur d'interprétation consistant à considérer la proposition critique d'Aristote comme une théorie du discours, a reconnu la spécificité épique uniquement dans l'une de ses instances sémiotiques, le récit, qui est prééminent dans l'épopée classique.

La formulation de la spécificité du discours épique dans l'hybridisme de la double sémiologie de son instance d'énonciation, ici développée, fait de lui un discours autonome et impose, nécessairement, la reconnaissance d'un genre épique également indépendant. En ce sens, les catégories " récit épique " et " poésie épique ", dont la critique littéraire s'est servie, se révèlent inadaptées à l'épopée, car il nous faut désormais une nouvelle formulation de la classification des genres littéraires, ce qui élève leur nombre à cinq, à savoir : le lyrique, l'épique, le dramatique, le narratif et l'essai, comme manifestations autonomes de ces

différents discours.

Néanmoins, il convient d'affirmer que, bien qu'elle soit narrative, l'épopée ne saurait être confondue, pour différentes raisons, avec le récit de fiction : en effet, à la différence de celui-ci, l'épopée présente un " je " lyrique qui intègre l'expression formelle dans la structure narrative de fiction ; elle utilise comme unité le vers, explore des procédés rythmiques et se divise en chants, tandis que le récit de fiction ne dispose que de la voix narrative, utilise la phrase comme unité et se divise en chapitres. De même, la nature de la proposition de réalité structurée est une autre différence fondamentale entre épopée et récit de fiction, également importante pour les distinguer. Le récit de fiction structure une proposition de réalité fictionnelle étant donné qu'elle est une élaboration imaginaire de la relation existentielle de l'homme avec le monde. Quant à l'épopée, qui se nourrit du réel et du mythe, mêlés dans la matière épique, elle élabore une proposition de réalité historique. Le récit de fiction structure une matière romanesque, élaboration littéraire du réel imaginaire ; tandis que l'épopée structure une matière épique, fusion du réel historique avec le mythe. L'épopée a été le privilège des poètes car, pour l'intégration de l'expression formelle dans la structure narrative, la présence d'un " je " lyrique est indispensable, ce qui implique que l'auteur épique soit, nécessairement, un poète.

D'autre part, l'épopée ne se confond pas non plus avec le poème lyrique qui, même s'il introduit l'expression formelle dans sa structure sémique à travers la voix lyrique, est dépourvu d'une instance narrative, qui assure la proposition de réalité historique.

Nous voulons donc souligner qu'une épopée peut être dotée d'une prééminence narrative ou lyrique, en accord avec la spécificité hybride de l'instance d'énonciation épique, ce qui ne contrarie pas la légitimité de sa nature épique sans l'incorporer dans le genre narratif ni dans le genre lyrique. Il en résulte le besoin théorique et critique de reconnaître l'existence indépendante du genre épique.

III. La matière épique

La matière épique constitue l'un des principaux facteurs qui permettent l'identification du caractère épique d'une manifestation discursive, quelle qu'elle soit, indépendamment du style ou de l'époque de son auteur.

La matière épique doit être comprise, initialement, comme une formation autonome, établie par rapport à la réalité objective, comme conséquence de la fusion entre le réel historique et le mythe. À l'origine de la formation de la matière épique se trouve un fait historique. À l'instant même où celui-ci se produit, il est uniquement " réalité " et son récit est " histoire ". Mais si ce fait est grandiose et fantastique, au point de dépasser la limite du réel (c'est-à-dire, la capacité de compréhension par l'homme de l'époque où l'événement s'est produit), il suscite alors une adhésion mythique, qui le déréalise en quelque sorte (par l'atténuation de sa dimension réelle en tant qu'" histoire ") ; à mesure que le temps passe, cette adhésion mythique se mêle aux faits historiques, produisant alors la matière épique. En ce sens, la matière épique a deux dimensions : l'une réelle, nourrie par les faits historiques qui en sont à l'origine, et l'autre mythique, nourrie par l'adhésion mythique qui s'intègre à l'événement initial. La matière épique est d'autant plus parfaite que la déréalisation imposée par l'adhésion mythique aux faits historiques est importante, ce qui est susceptible de la rapprocher du concept de légende.

La matière épique et l'épopée ne se confondent pas, car, en principe, elles sont issues de deux processus de formation bien distincts : le réel et le littéraire. L'épopée est une réalisation littéraire spécifique d'une matière épique, alors que la matière épique est une formation autonome du processus de réalité, où s'effectue la fusion entre le réel historique et le mythique. La matière épique préexiste à l'épopée et se fait indépendamment de sa réalisation littéraire en épopée. Elle peut, d'ailleurs, s'accomplir tout autant de manière lyrique, fictionnelle et dramatique,

Cela signifie que la reconnaissance d'une matière épique authentique, à elle seule, ne suffit pas pour autant à définir une réalisation littéraire comme l'épopée. Notons cependant que le genre épique est le seul à ne pas pouvoir se passer d'une matière épique, alors que d'autres, comme le genre narratif, par exemple, peuvent aussi bien énoncer une matière épique qu'une matière purement fictionnelle. Pour obtenir une épopée, il faut que cette réalisation littéraire de la matière épique se fasse comme une manifestation du discours épique qui soit structurellement reconnue.

L'épopée offre deux plans structurels : le plan historique, où s'exprime la dimension réelle de la matière épique, et le plan merveilleux, où se manifeste la dimension mythique de la matière épique. La fusion des dimensions réelle et mythique dans la matière épique impose l'interaction entre les deux plans structurels de l'épopée où ces dimensions se manifestent. L'interaction entre les deux est très importante, par exemple, pour la caractérisation épique du héros et du récit, puisque tous deux doivent, en raison d'une exigence épique, être projetés sur le plan du merveilleux.

Pour devenir un héros, le sujet de l'action épique doit agencer les deux dimensions de la matière épique, ce qui exige de lui une double condition existentielle : l'historique (nécessaire à la réalisation du fait historique), et la mythique (nécessaire à la réalisation du fait merveilleux). À supposer que le personnage épique soit un être dont l'existence historique est presque toujours vérifiée, la condition humaine pour traiter le réel historique est un attribut naturel pour lui ; mais elle ne suffit pas à l'élever au statut de héros. En tant qu'homme, il est seulement un être historique, c'est-à-dire, un simple mortel en proie au temps. Il lui faut emprunter le chemin du merveilleux pour transcender sa qualité humaine et atteindre le statut de héros, c'est-à-dire, passer du plan historique au plan merveilleux, afin d'accéder à la " transfiguration mythique " qui, en le libérant du temps historique consommé, lui confère l'" immortalité " épique. Le même phénomène se produit avec le récit. En effet, l'événement historique n'atteint les grandioses proportions épiques que lorsqu'il s'insère dans le merveilleux, en s'éloignant du réel.

L'interaction entre les plans structurels de l'épopée, qui permet de passer librement de l'un à l'autre, admet la transfiguration mythique de l'événement historique et du héros. Cette transfiguration se produit dans n'importe quelle épopée, même si le personnage est un héros épique par nature, c'est-à-dire, s'il possède déjà, grâce à une attribution génétique, les conditions humaine et mythique. C'est le cas, entre autres, d'Achille et d'Enée qui, tous deux fils de mortels et de déesses immortelles, ont, comme attribution originelle, la double condition existentielle qui qualifie le héros épique. En ce qui concerne le héros épique, j'ajoute qu'il ne peut pas se passer de la double condition existentielle, humaine et mythique, sous peine de perdre son héroïcité. Quand Ulysse, dans le chant V de l'*Odyssee*, refuse l'offre de la déesse Calypso de faire de lui un dieu immortel, cela est dû à une contrainte du genre épique même si, pendant toute la durée de la trame, son refus est attribué à son amour pour Pénélope. S'il acceptait l'immortalité offerte, il perdrait sa condition humaine et, avec elle, sa qualité de héros. C'est la raison pour laquelle les dieux, ayant seulement la condition mythique, n'entrent pas dans la galerie des héros épiques.

Le processus de formation de la matière épique a subi une transformation importante au cours de l'évolution de l'épopée, ce qui est naturel. La fusion des dimensions réelle et mythique qui, au départ, était réalisée au niveau du réel uniquement, commence aussi à être élaborée littérairement, comme nous le verrons. Mais cela n'annihile pas les caractéristiques de la matière épique, et ne change pas sa nature, étant donné qu'elle continue à être identifiable à travers la fusion des dimensions réelle et mythique, indépendamment du fait que cette fusion s'effectue au niveau du réel ou lors de l'élaboration littéraire. Je précise encore, pour ne laisser subsister aucun doute, que ces dimensions sont toujours des créations du réel qui s'offrent au poète, et celui-ci se contente de les associer littérairement, sans pour autant les créer.

C'est le cas, par exemple, de *O Guesa*⁵, épopée de Joaquim de Sousândrade, poète du romantisme brésilien, dont la matière épique a pour dimension mythique une légende indienne précolombienne et, pour dimension réelle, l'histoire post-colombienne de la colonisation des peuples américains. Bien évidemment, Sousândrade n'a créé ni le mythe indien du Guesa, ni l'histoire de la colonisation des peuples américains, mais il est certain que la fusion de ces deux dimensions, culturellement et temporellement éloignées, ne pourrait être instituée que littérairement, étant donné que le mythe indien n'est pas issu d'une adhésion mythique engendrée par le fait historique de la colonisation de l'Amérique.

IV. Le modèle épique moderne

J'entends par " modèles épiques " les diverses manifestations du discours épique au cours de l'évolution de l'épopée occidentale, modulé par différentes conceptions littéraires inhérentes à l'élaboration signifiante des formes artistiques. Les modèles épiques s'attachent, donc, aux matrices épiques gérées par les rhétoriques, au cœur desquelles les manifestations discursives se réalisent.

Ainsi, la matrice épique classique intègre les manifestations du discours épique au sein de la rhétorique classique, que nous qualifions, conformément aux conceptions littéraires qui les ont modulées, de modèle épique classique, modèle épique de la Renaissance, modèle épique arcadien néo-classique et modèle épique réaliste-naturaliste.

Dans le cadre de la rhétorique romantique, les manifestations discursives établissent les modèles épiques médiéval, baroque, romantique et symboliste-impresionniste, qui sont liés à la matrice épique médiévale.

En rapport avec la matrice épique moderne, les modèles épiques modernes et post-modernes définissent les manifestations épiques insérées dans la rhétorique moderne.

En ce sens, le modèle épique moderne constitue une nouvelle manifestation du discours épique au ^{xx}e siècle, modulé par une conception littéraire dite moderniste. Ce nouveau modèle épique, à l'inverse des modèles classiques et de la Renaissance, n'a pas encore été formulé par rapport à ses éléments structurels. Les œuvres qui l'intègrent n'ont pas encore vu leur spécificité épique reconnue par la critique qui, à force de considérer la proposition critique d'Aristote comme une théorie épique, n'a pas encore admis l'évolution de l'épopée. Pour formuler le modèle épique moderne comme une nouvelle étape évolutive de l'épopée, il nous semble donc nécessaire de relever et systématiser ses éléments structurels. C'est pourquoi il convient d'entreprendre une réflexion théorique qui, considérant les différentes conditions de signification face à l'évolution naturelle de l'art et des nouvelles conceptions littéraires, permette la reconnaissance épique de ces mêmes éléments structurels.

Dans l'épopée moderne, l'élaboration littéraire de la matière épique met en relief le troisième plan structurel – le littéraire – omniprésent dans les épopées, même si jusqu'à l'époque moderne il apparaît sous une forme plus discrète. Ce plan littéraire est structuré par la conscience lyrique (du poète-narrateur), projetée dans l'épopée moderne par la fonction structurante de l'instance d'énonciation lyrique. À dire vrai, l'importance du plan littéraire s'est formée tout au long de l'évolution de l'épopée, comme une conséquence naturelle de l'amplification du rôle de l'instance d'énonciation lyrique dans la structuration du récit. Le rôle de l'instance d'énonciation lyrique était limité, au départ, à l'exigence épique d'intégrer l'expression formelle dans la structure narrative. Avec l'évolution de l'épopée, l'instance lyrique a assumé progressivement une fonction structurante décisive, favorisant l'engagement croissant du narrateur dans le monde narré, légitimant sa condition d'instance énonciatrice du discours épique. Par conséquent, l'élaboration littéraire de la matière épique et le développement de ce plan structurel étaient déjà théoriquement prévisibles dans le processus évolutif, puisque le discours épique présente deux instances d'énonciation légitimes.

Dans les épopées classique et de la Renaissance, l'instance narrative joue un rôle essentiel en tant que fonction structurante, puisque le récit se concentre sur la dimension réelle de la matière épique et la structuration à partir du plan historique vers le merveilleux. C'est pourquoi on peut dire que, dans les modèles épiques classique et de la Renaissance, l'épopée est essentiellement narrative. Quant à l'épopée moderne, l'instance lyrique qui participe également de la fonction structurante, parvient à s'imposer dans plusieurs œuvres, puisque le récit se focalise sur la dimension mythique de la matière épique et la structuration à partir du plan merveilleux vers l'historique. L'épopée, par conséquent, perd définitivement son caractère essentiellement narratif.

Le modèle épique moderne, théoriquement formulé, constitue une nouvelle étape dans la critique et l'évolution de l'épopée occidentale, qui intègre structurellement une série de transformations dont on reconnaît la nature épique : l'élaboration littéraire de la matière épique, l'instance d'énonciation lyrique ayant pour rôle la formation structurante, la structure mythique comme forme de représentation historique et la focalisation du récit sur la dimension mythique de la matière épique. De ces transformations découlent les principaux éléments structurels qui définissent l'épopée moderne :- structuration qui va du plan merveilleux vers le plan historique ;

- mise en relief du plan littéraire comme plan structurel de l'épopée ;
- pleine participation du narrateur dans le monde narré ;
- dimension temporelle du présent ;
- emploi de la première personne, intégrant le narrateur et le héros ;
- une conscience lyrique alliée au fil narratif ;
- enchaînement atemporel des faits ;
- totale liberté sur le plan de la versification.

V. La structure épique de *Message*

Ayant pour objectif de mettre en évidence la réalisation du modèle épique moderne, je me propose de prendre à présent comme objet d'étude le poème *Message* de Fernando Pessoa (1888-1935).

Le poème, dont le récit se focalise sur la dimension mythique de la matière épique, se structure à partir du plan merveilleux vers le plan historique. Le héros du poème, le roi Dom Sébastien, apparaît sous sa condition mythique pour la première fois dans le dernier des *Écussons*, le cinquième, comme seul agent possible du plan merveilleux. Il s'achemine ainsi vers le plan historique, et réintègre, dans son difficile voyage de retour, sa condition humaine nécessaire à l'agencement du réel historique.

Conformément à la conception littéraire moderniste, qui a modulé ce discours épique, *Message* se caractérise par une totale liberté de création. Le poème se divise en trois parties, chacune ayant un titre (*Blason*, *Mer portugaise* et *Le Roi caché*). Ces parties se subdivisent en poèmes, 44 au total, qui ont eux aussi un titre et font preuve de variété sur le plan de la versification et du rythme. La narration se fait à la première et à la troisième personnes, avec la présence de la double instance d'énonciation, lyrique et narrative, ce qui permet le plein engagement du narrateur dans le monde narré. Le poème n'énonce pas son intention littéraire de manière traditionnelle, car il n'y a pas de proposition, d'invocation, de dédicace, bien que les deux premiers poèmes jouent un rôle similaire à celui qui est joué par les vers " *as armas e os barões assinalados* " et " *Que eu canto o peito ilustre lusitano* " ⁶, dans la proposition des *Lusíades* de Camões. En effet, le premier poème du *Message*, " *Le champ des châteaux* " , situe le Portugal géographiquement, indiquant le référent historique du livre :

*A Europa jaz, posta nos cotovelos, De Oriente a Ocidente jaz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabelos
Olhos gregos, lembrando.
[...]*

*Fita, com olhar esfíngico e fatal,
O Ocidente, futuro do passado.
O rosto com que fita é Portugal.*

L'Europe est un gisant reposant sur les coudes :Oui, elle gît d'Orient en Occident, le regard fixe,
De romantiques mèches de cheveux tombant
Sur ses yeux grecs, occupés à se souvenir.
[...]
Elle fixe, de son regard de sphinge, de son regard fatal,
L'Occident, futur du passé.
Son visage au regard fixe est le Portugal.⁷

Quant au second poème, " Le champ des écussons " , qui fait référence à ceux qui s'opposent à la Nature, il constitue le référent symbolique du livre :

*Os Deuses vendem quando dão.Compra-se a glória com desgraça.
Ai dos felizes, porque são
Só o que passa !
[...]
Foi com desgraça e com vileza
Que Deus ao Cristo definiu :
Assim o opôs à Natureza
E Filho o ungiu.*

Les dieux vendent cher ce qu'ils donnent.La gloire s'achète avec le malheur.
Misère des heureux, parce qu'ils sont
Seulement ce qui passe !
[...]
Ce fut par le malheur et l'infamie
Que Dieu détermina le Christ
Ainsi, à la Nature il l'opposa
Et le Fils le consacra.⁸

Dans les modèles de l'Antiquité et de la Renaissance, la matière épique était une formation autonome du processus de réalité que l'on produisait, et se présentait toute prête au poète, développant ainsi une perspective temporelle du passé, qui empêchait l'engagement du narrateur dans l'univers narré. Mais au cours de l'évolution de l'épopée occidentale, l'instance d'énonciation lyrique a assumé, progressivement, une fonction structurante, développant par conséquent, une perspective temporelle du présent, de façon à permettre l'engagement de plus en plus important du narrateur dans le monde qu'il narre. Dans le modèle épique moderne, dont le récit se focalise sur la dimension mythique de la matière épique et la conséquente structure qui va du plan merveilleux au plan historique, la fonction structurante de l'instance lyrique est reconnue comme épique. La matière épique s'organise ainsi littérairement, avec l'utilisation d'une structure mythique comme forme de représentation historique, ce qui implique l'engagement du narrateur dans le monde narré. On observe cela chez Joaquim de Sousândrade et, après lui, chez Pablo Neruda, Ezra Pound, Jorge de Lima et beaucoup d'autres auteurs épiques modernes. La matière épique, formée de façon autonome par le processus de réalité ou organisée littérairement, ne subit aucune altération. Qu'elle se constitue à partir d'un fait historique grandiose suscitant une adhésion mythique (qui finit par se confondre avec lui) ou à partir d'une structure mythique utilisée littérairement comme forme de représentation des faits historiques, la matière épique est tout aussi légitime, reconnue dans les deux dimensions qui définissent sa nature (la réelle et la mythique). Quand Sousândrade a utilisé le mythe précolombien du Guesa comme forme de représentation historique de la colonisation des peuples américains, en les associant littérairement, il a élaboré une matière épique aussi légitime que n'importe quelle autre fondée sur la réalité.

La matière épique de *Message* est élaborée littérairement à travers la fusion du

mythe messianique et de la représentation historique du Portugal. Ces deux dimensions, qui déterminent les plans merveilleux et historique du poème, sont présentés dans les champs : des Châteaux (externe), qui fait référence à la dimension réelle ; et des Écussons (interne), qui fait référence à la dimension mythique.

Ainsi, la matière épique de *Message* est légitime, car reconnaissable à travers ses deux dimensions (réelle et mythique) ; le héros du poème, articulé dans sa double condition existentielle comme agent de l'histoire et du merveilleux, est lui aussi légitime ; de même, *Message* est une épopée légitime, qui présente la double instance d'énonciation, intègre l'expression formelle dans la structure narrative, configure un plan merveilleux et un plan historique. Et, parce qu'il s'agit d'une épopée moderne, son récit se focalise sur la dimension mythique de la matière épique et se structure à partir du plan merveilleux vers le plan historique.

La première partie de cet ouvrage se construit à partir du *Blason*, une structure mythique utilisée comme forme de représentation de l'Histoire du Portugal, autour de laquelle le récit se fonde. Si l'on associe les poèmes avec les parties du *Blason* qui les intègrent, nous avons, dans la structure mythique, la représentation de la formation historique de l'Empire portugais. Les poèmes qui s'insèrent dans " Les Châteaux " , " La Couronne " et " Le Timbre " élaborent le récit-support dans la structure mythique du blason, comme représentation d'une image du monde historiquement structurée. Tous les personnages présents dans ces poèmes ont la condition historique requise pour développer la structure mythique et possèdent la double condition existentielle qui caractérise le héros épique. Leurs faits constituent la matière narrée du passé historiquement réalisé. C'est pourquoi le récit se fait à la troisième personne, grâce à l'utilisation de l'instance d'énonciation narrative.

Quant aux poèmes qui intègrent " Les écussons " , ils n'élaborent pas le récit à partir du développement historique de la structure mythique. Ils permettent de fixer, au niveau narratif, la structure mythique qui rend possible la forme de représentation historique. Les personnages présentés dans ces poèmes n'ont pas réalisé leurs faits dans la dimension historique du réel, et par conséquent il leur manque la double condition existentielle qui définit le héros épique. Ils ne sont que des agents d'une structure mythique pour laquelle il n'y a pas de représentation historique possible. Étant donné que les personnages n'ont pas réalisé de faits historiques, les poèmes qui intègrent " Les écussons " n'ont pas de récit narratif et sont donc écrits à la première personne de l'instance d'énonciation lyrique. Dom Sébastien apparaît également dans le dernier écusson, comme simple agent de la structure mythique, car il n'a pas non plus accompli de faits historiques. Mais, contrairement aux autres personnages de cette première partie, Dom Sébastien n'est pas " consumé " historiquement. À l'exception de ce dernier, tous les autres personnages – qu'ils aient ou non réalisé des faits historiques, qu'ils soient dotés ou dénués du statut de héros – sont déjà historiquement " consumés " et il leur est donc impossible d'agir sur le présent de la narration. Dom Sébastien est le seul qui soit projeté dans le présent du récit et, de ce fait, le seul, qui ait le pouvoir d'action :

*Não coube em mim minha certeza ;Por isso onde o areal está
Ficou meu ser que houe, não o que há.
Minha loucura, outros que me a tomem
Com o que nela ia.*

En moi ne put trouver place ma certitude ;Voilà pourquoi là-bas où s'étendent les sables
Demeura mon être qui fut, non pas celui qui est.
Cette mienne folie, que d'autres s'en emparent
Avec tout ce qu'elle drainait !⁹

Dom Sébastien, qui agence la structure mythique, se libère du temps historique (" onde o areal está [...] meu ser que houe " : " là-bas où s'étendent les sables [...] mon être qui fut. "), et se projette dans le présent narratif, l'être " qui est ". Il est le

seul qui, historiquement non consommé, apparaît comme agent de la structure mythique, capable d'agir sur le présent du récit et assume ainsi la condition épique du héros messianique. Dom Sébastien est le héros de *Message* mais il lui faudra entreprendre le difficile voyage de retour, de la dimension mythique à la dimension réelle, et réaliser la structure mythique dont il est l'agent, comme forme de représentation historique du Portugal. Autrement dit, les faits historiques qu'il n'a pas réalisés dans le passé, il devra les réaliser maintenant, dans l'ubiquité mythique du présent de la narration.

Dans la deuxième partie, *Mer portugaise*, le récit est également focalisé sur la dimension mythique de la matière épique, la mer inconnue, précédant la navigation, et évolue en ce sens vers la dimension réelle de la matière épique, la mer connue, c'est-à-dire, réalisée historiquement. Les poèmes qui intègrent cette deuxième partie, révèlent le récit des découvertes qui développent la structure mythique de la mer et annoncent, à travers la représentation historique de l'expansion de l'Empire, la transformation de la mer mythique en mer portugaise, comme dans le poème " Horizon " :

*Ó mar anterior a nós, teus medos
Tinham coral e praias e arvoredos.
Desvendadas a noite e a cerração,
As tormentas passadas e o mystério,
Abria em flor o Longe, e o sul sidério
Splendia sobre as naus da iniciação.
Linha severa da longinqua costa -
Quando a nau se aproxima ergue-se a encosta
Em árvores onde o Longe nada tinha ;
Mais perto, abre-se a terra em sons e cores :
E, no desembarcar, há avec, flores,
Onde era só, de longe a abstracta linha.
O sonho é ver as fórmis invisíveis
Da distância imprecise, e, com sensíveis
Movimentos da esperança e da vontade,
Buscar na linha fria do horizonte
A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte -
Os beijos merecidos da Verdade.*

O mer antérieure à nous, tes frayeurs
Recelaient des coraux, des plages, des
bouquets d'arbres.

Forcés les secrets de la nuit, de la brume
Serrée, des tourments endurés, du mystère,
Le Lointain ouvrait ses corolles, et le Sud sidéral
Resplendissait sur les nefes de l'initiation.
Ligne sévère de la lointaine côte -
Quand la nef se rapproche la falaise se dresse
De tous ses arbres là même où le Lointain n'avait que du néant ;
La terre, de plus près, en sons et couleurs se déploie :
Enfin, quand on débarque, il y a des oiseaux, des fleurs,
Là où de loin n'était rien que l'abstraite ligne.
Voici le songe : voir les formes invisibles
De la distance vague, et, par de fort sensibles
Élans de l'espérance et de la volonté,
Aller quérir sur la froide ligne de l'horizon
L'arbre, la plage, la fleur, l'oiseau, la source -
Les baisers mérités de la Vérité.¹⁰

La mer mythique est la structure de représentation historique des conquêtes maritimes des navigateurs portugais. Et les héros, dont les faits historiques composent le récit-support de la structure mythique, se succèdent :

Diogo Cão

*O esforço é grande e o homem é pequeno. Eu, Diogo Cão, navegador, deixei
Este padrão ao pé do areal moreno
E para diante naveguei.
A alma é divina e a obra é imperfeita.
Este padrão sinala ao vento e aos céus
Que, da obra ousada, é minha a parte feita :
O por-fazer é só com Deus.*

L'effort est grand, l'homme est petit. Moi, Diogo Cão, navigateur, j'ai laissé
Cette stèle aux abords des sables mordorés
Et plus avant j'ai navigué.
L'âme est divine, l'œuvre est imparfaite.
Cette stèle signale et au vent et aux cieux
Que, de l'œuvre audacieuse, est mienne la part déjà faite,
Car ce qui reste à faire ne regarde que Dieu.¹¹

Bartolomeu Dias

*Jaz aqui, na pequena praia extrema, O Capitão do fim. Dobrado o Assombro,
O mar é o mesmo : já ninguém o tema !
Atlas, mostra alto o mundo no seu ombro.*

Ci-gît, sur la petite plage de l'extrême lointain, Le Capitaine des Confins. Doublée
toute Épouvante,
La mer reste la même : désormais que nul ne la craigne !
Atlas présente bien haut le monde sur son épaule.¹²

Fernão de Magalhães

*De quem é a dança que a noite aterra ? São os Titãs, os filhos da Terra,
Que dançam na morte do marinheiro
Que quis cingir o materno vulto -
Cingi-lo, dos homens, o primeiro -
Na praia ao longe por fim sepulto.*

Qui mène cette danse qui terrifie la nuit ? Ce sont les Titans, les fils de la Terre,
Qui célèbrent en dansant le trépas du marin,
Du marin qui voulut ceindre le maternel
Contour - le ceindre, oui, premier d'entre les hommes -,
Pour finir sur la plage, au loin, enseveli.¹³

Vasco da Gama

*Os Deuses da tormenta e os gigantes da terra Suspendem de repente o ódio da sua
guerra
E pasmam. Pelo vale onde se ascende aos céus
Surge um silêncio, e vai, da névoa ondeando os véus,
Primeiro um movimento e depois um assombro.
Ladeiam-no, ao durar, os medos, ombro a ombro,
E ao longe o rastro ruge em nuvens e clarões.*

Les dieux de la tourmente et les géants de la terre Suspendent brusquement la
haine de leur guerre,
Tout ébahis. Dans la vallée par où l'on monte jusqu'aux cieux
Surgit un long silence, et passent, ondulant du manteau de la brume,
Un mouvement d'abord, puis une apparition.
Et de chaque côté du spectre qui persiste, tout contre ses épaules se pressent les
frayeurs.
Alors dans les lointains son sillage rugit de nuées et de lueurs.¹⁴

Une fois le *récit-support* fini, la mer mythique, réalisée historiquement, devient la
Mer portugaise :

*Ó mar salgado, quanto do teu sal São lágrimas de Portugal !
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram !
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar !*

Ô mer salée, combien dans ton sel tu contiens
De larmes versées par le Portugal !
Pour t'avoir sillonnée, combien avons-nous fait pleurer de mères,
Combien d'enfants avons-nous fait prier en vain !
Combien de fiancées sans époux sont restées
Pour que tu fusses nôtre, ô mer, ô mer salée !¹⁵

Ce poème termine la représentation historique de l'expansion portugaise à travers l'appréciation de la conquête héroïque des océans. Les héros, dont les faits ont été narrés, sont tous consumés historiquement dans leurs propres conquêtes, de sorte qu'ils ne pourraient pas agencer la structure mythique du voyage de *Message*. Les deux derniers poèmes de cette partie, structurés au présent de la narration et à la première personne, préparent la structure mythique pour la représentation historique du déclin de l'Empire, et restituent le héros, Dom Sébastien, seul agent de la structure mythique de représentation, mais capable d'agencer aussi la dimension du réel historique, face à un éventuel retour.

L'origine du mythe se trouve dans une situation procédant de la réalité objective. Le mythe messianique a été créé par une situation de la réalité historique du Portugal, qui a corrélié le déclin de l'Empire avec la mission de Dom Sébastien. Le héros se projette, à présent, sur le plan historique, après avoir atteint la structure mythique dans la situation de réalité qui l'a engendré. Dans le poème " L'ultime nef ", le héros Dom Sébastien, présent dans la temporalité du récit, va du plan merveilleux au plan historique. Ce dernier navire qui partit dans le passé historique, " emportant à son bord le Roy Dom Sébastien ", et qui " Jamais plus ne revint ", peut à présent revenir, réalisant ainsi le déplacement spatio-temporel du héros :

Levando a bordo El-Rei D. Sebastião, E erguendo, como um nome, alto o pendão

*Do Império, Foi-se a última nau, ao sol aziago
Erma, e entre choros de ânsia e de presago
Mistério.
Não voltou mais. A que ilha indescoberta
Aportou ? Voltará da sorte incerta
Que teve ?
Deus guarda o corpo e a forma do futuro,
Mas Sua luz projecta-o, sonho escuro
E breve.
Ah, quanto mais ao povo a alma falta,
Mais a minha alma atlântica se exalta
E entorna,
E em mim, num mar que não tem tempo ou 'spaço,
Vejo entre a cerração teu vulto baço
Que torna.
Não sei a hora, mas sei que há a hora,
Demore-a Deus, chame-lhe a alma embora
Mistério.
Surges ao sol em mim, e a névoa finda :
A mesma, e trazes o pendão ainda
Do Império.*

Emportant à son bord le Roy Dom Sébastien, Et brandissant bien haut, tel un nom,
l'étendard
De l'Empire,
S'en fut l'ultime nef, sous le soleil funeste
Désolée, parmi des sanglots d'angoisse et de pressentiment

D'un mystère.
Jamais plus ne revint. Quelle île non découverte
Fut son havre ? De sa destinée floue un jour
Reviendra-t-elle ?
Dieu préserve la forme et le corps du futur,
Mais Sa lumière le projette, songe obscur
Et fugitif.
Ah, plus l'âme au peuple fait défaut,
Plus s'exalte et déborde mon âme
Atlantique :
Au fond de moi, sur une mer sans lieu ni temps,
J'entrevois dans la brume serrée ta sombre forme
De retour.
Je ne sais l'heure, mais je sais que l'heure existe,
Bien que Dieu la retienne, et que l'âme la nomme
Mystère.
En moi sous le soleil tu surgis, et la brume se dissipe :
C'est bien toi, et tu arbores toujours l'étendard
De l'Empire.¹⁶

Et le poème " Prière ", dernier de cette deuxième partie, est simultanément la représentation historique du déclin et d'une éventuelle préservation, qui invoque le héros et l'incite à réaliser le fait historique rédempteur, créant ainsi la condition contextuelle de représentation, qui se produira dans la dernière partie :

*Senhor, a noite veio e a alma é vil. Tanta foi a tormenta e a vontade !
Restam-nos hoje, no silêncio hostil,
O mar universal e a saudade.
Mas a chama, que a vida em nós criou,
Se ainda há vida ainda não é finda.
O frio morto em cinzas a ocultou :
A mão do vento pode erguê-la ainda.
Dá o sopro, a aragem — ou desgraça ou ânsia -
Com que a chama do esforço se remoça,
E outra vez conquistaremos a Distância -
Do mar ou outra, mas que seja nossa !*

Seigneur, voici la nuit et l'âme est misérable. Tourmente et volonté furent si violents !

Il nous reste à ce jour, dans le silence hostile,
L'universelle mer et l'absence poignante.
Mais la flamme, qu'en nous la vie a fait jaillir,
Ne saurait, tant qu'il yade la vie, être éteinte.
De cendres le froid de la mort l'oculta :
La main du vent peut encore la ranimer et la dresser.
Lance le souffle, la brise - malheur ou angoisse -,
En qui reprend vigueur la flamme de l'effort,
Et fais que nous partions conquérir à nouveau l'Étendue -
De la mer ou d'ailleurs, pourvu qu'elle soit nôtre !¹⁷

Dans la troisième et dernière partie, *Le roi Caché*, l'ensemble du récit se situe dans la dimension temporelle du présent de la narration. Centré sur la dimension mythique de la matière épique, il a évolué, ainsi, vers la dimension historique du *récit-support*. Cette troisième partie, subdivisée en trois, " Les symboles ", " Les avertissements " et " Les temps ", mêle les dimensions réelle et mythique du poème pour la préservation du présent historique du Portugal. Le voyage de retour de Dom Sébastien se réalise, de la dimension mythique à la dimension réelle, afin d'assumer, à travers le déplacement spatio-temporel, la condition humaine de l'être historique, nécessaire à l'agencement de la dimension réelle. De ce fait, il peut maintenant inscrire ses faits héroïques dans la dimension du réel historique, et ainsi

atteindre la condition épique du héros.

Comme nous l'avons vu, c'est une situation concrète du réel qui, projetant l'être historique hors des limites de la réalité, engendre l'être mythique dans sa trajectoire. Et l'être mythique, pour récupérer sa condition historique, doit se déplacer de la dimension mythique à la dimension réelle, puis réintégrer la situation de réalité qui en est à l'origine, en inversant, ainsi, la trajectoire du mythe. C'est pourquoi, dans cette troisième partie de *Message*, le récit littéraire, qui renverse la trajectoire du mythe, pousse l'être mythique du héros à entreprendre son voyage de retour, pour assumer la situation concrète de la réalité portugaise qui l'a créée, et revenir dans la dimension du réel historique.

Le retour du héros se produit dans les poèmes qui intègrent " Les symboles ", à travers la présentation du héros dans la situation de réalité qui a généré la structure mythique :

Que importa o areal, a morte, a desventura, Se com Deusme guardei ?

É o que eu me sonhei, que eterno dura,

É Esse que regressarei.

[...]

Onde quer que, entre sombras e dizeres,

Jazas, remoto, sente-te sonhado,

E ergue-te do fundo de não-seres

Para teu novo fado !

Qu'importent donc les sables, la mort, la malencontre, Si au plus près de Dieu je me suis préservé ?

Il est Celui où j'ai puisé le songe où je me rêve, et il dure à jamais,

C'est transmué en Lui que je vous reviendrai.

[...]

Où que tu sois, parmi ombres et inscriptions,

Gisant, si loin de nous, éprouve que tu es notre songe.

Et du fond du non-être où tu dors dresse-toi

Vers ta nouvelle destinée !¹⁸

Dans " Les avertissements ", l'espace historique s'inscrit dans l'espace mythique, qui projette le héros dans le contexte historique :

Só te sentir e te pensar Meus dias vacuos enche e doura.

Mas quando queres voltar ?

Quando é o rei ? Quando é a hora ?

[...]

Quando virás, ó Encoberto,

Sonho das eras portuguez,

Tornar-me mais que o sopro incerto

De um grande anceio que Deus fez ?

Ah, quando queres, voltando,

Fazer minha esperança amor ?

Da névoa e da saudade quando ?

Quando, meu Sonho e meu Senhor ?

Le seul fait de te pressentir, de te penser, Emplit mes vides jours et les recouvre d'or.

Mais quand voudras-tu revenir ?

C'est quand, le Roi ? L'Heure, c'est quand ?

[...]

Quand viendras-tu, ô Roi Caché,

Ô songe portugais des ères,

Faire de moi bien plus que le souffle incertain

D'une aspiration immense que Dieu fit ?

Ah, quand voudras-tu, grâce à ton retour,

Rendre mon espérance amour ?

Hors de la brume et de l'absence dont je souffre,
Quand ?... Mais quand donc, mon Songe et mon Seigneur ?¹⁹

Dans " Les temps ", l'intemporalité mythique intègre le temps historique, qui projette le héros dans la temporalité historique :

*Nem rei nem lei, nem paz nem guerra, define com perfil e ser
este fulgor baço da terra
que é Portugal a entristecer –
brilho sem luz e sem arder,
como o que o fogo-fátuo encerra.
Ninguém sabe que coisa quere,
Ninguém conhece que alma tem,
nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ância distante perto chora ?)
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...
É a Hora !*

Ni roi ni loi, ni paix ni guerre, Ne définit avec profil et être
Cette brillance blême sur la terre
Qu'est un Portugal de plus en plus triste –
Halo sans lumière ni flamme,
Tout semblable à celui qu'un feu follet recèle,
Personne ne sait ce qu'il veut
Personne ne connaît l'âme qui est la sienne
Ni ce qui est mal, ni ce qui est bien.
(Quel angoissant désir lointain pleure tout proche ?)
Tout est incertain, tout est sur la fin.
Tout est dispersé, plus rien n'est entier.
Te voilà aujourd'hui brouillard, ô Portugal...
C'est l'Heure !²⁰

CONCLUSION

Le récit épique de *Message* est, donc, celui du voyage mythique de Dom Sébastien. Le héros, dans sa pénible aventure, se déplace de l'intemporalité du mythe à la temporalité historique, afin de projeter ses faits historiques dans la dimension objective de la réalité. De même, le récit épique des *Lusiades* est le voyage de départ de Vasco da Gama. Le héros camonien, dont l'aventure est inverse, se déplace de la temporalité historique vers l'in-temporalité mythique, dans le but de projeter ses faits historiques dans la dimension du réel merveilleux. Dans les deux cas, l'Histoire du Portugal sert de contexte spatio-temporel aux voyages qui se réalisent dans le temps présent de la narration. *Les Lusiades*, dont le récit se focalise sur la dimension réelle de la matière épique, s'organise à partir du plan historique vers le plan merveilleux. Le héros de Camões fait le parcours qui va du réel historique (terre) au réel merveilleux (" *Por mares nunca dantes navegados* ")²¹. *Message*, avec son récit centré sur la dimension mythique de la matière épique, se structure du plan merveilleux vers le plan historique. Le héros de Fernando Pessoa réalise le parcours inverse de celui du héros camonien : du réel merveilleux de la mer " sans temps ni espace " vers le réel historique de la terre. Le passage du plan historique au plan merveilleux est réalisé, dans *Les Lusiades*, à travers les épisodes lyriques qui ont, dans le modèle épique de la Renaissance, la même fonction dévolue à la grandiloquence dans le modèle épique classique. Dans *Message*, le passage du plan merveilleux au plan historique se fait grâce à la conscience lyrique qui élabore le plan littéraire de la fusion entre la structure mythique et la représentation historique. Cette conscience lyrique, inhérente à la structure de l'invocation, de l'interrogation, du besoin impératif de l'instance d'énonciation lyrique, crée l'intertextualité dialogique qui intègre les divers sujets de la scène narrative dans l'expression subjective du je-lyrique. Il ne s'agit pas de la conscience d'un " je "

individualisé, mais d'un " je " métonymique, multiple : héros, narrateur, peuple et nation.

Conformément à ce qui a été démontré, *Message* est une manifestation légitime du discours épique, défini par sa double instance d'énonciation, narrative et lyrique, modulé par la conception littéraire moderniste, d'où proviennent ses caractéristiques structurelles, le récit centré sur la dimension mythique, la structuration du plan merveilleux au plan historique, l'élaboration littéraire de fusion de la matière épique, l'engagement du narrateur dans le monde narré et le rôle structurant de l'instance lyrique, mais aussi stylistique, telle l'absence de toute sorte d'uniformité (versification, rythme, strophe), et une totale liberté de création, éléments qui déterminent le modèle épique moderne.

En ce sens, *Message* se définit comme une authentique épopée moderne, parfaitement identifiée avec l'évolution du genre dans l'histoire de l'épopée occidentale, qui constitue, grâce à l'élaboration littéraire et à la problématisation de la condition humaine, une légitime expression artistique du xx^e siècle.

1 Anazildo Vasconcelos da Silva, *Semiotização literária do discurso*, Rio de Janeiro, Elo, 1984 et *Formação épica da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Elo, 1987.

2 Édition consultée : Fernando Pessoa, *Poèmes ésotériques. Message. Le Marin*, traduction : Michel Chandeigne et Patrick Quillier, en collaboration avec Maria Antónia Câmara Manuel et Françoise Laye, avec la participation de Fernando Antunes, présentés par Yvette Centeno, Patrick Quillier et Teresa Rita Lopes, Paris, Christian Bourgois, 1998.

3 epopee.org et le REARE remercient Saulo Neiva pour l'autorisation de reproduire cette partie, publiée à la fin de l'article "Le discours épique et l'épopée moderne", in *Désirs & débris d'épopée au XXe siècle*, éd. Saulo Neiva, Bern, Suisse, Allemagne, Belgique, Peter Lang, 2009, p. 211-230.

4 Aristote, *Poétique*, in *Obras*, Madrid, Aguilar, 1973.

5 Édition consultée : São Luís, SIOGE, 1979.

6 " Les armes et les barons signalés " et " Car je viens, moi, chanter l'illustre cœur lusitanien "

7 Fernando Pessoa, *Poèmes ésotériques, op. cit.*, p. 101.

8 *Ibid.*, p. 102.

9 *Ibid.*, p. 118.

10 *Ibid.*, p. 129.

11 *Ibid.*, p. 130.

12 *Ibid.*, p. 132.

13 *Ibid.*, p. 135.

14 *Ibid.*, p. 136.

15 *Ibid.*, p. 137.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 139.

18 *Ibid.*, p. 145 et 148.

19 *Ibid.*, p. 156.

20 *Ibid.*, p. 162.

21 " Par mers jamais encore sillonnées ", in Luís Vaz de Camões, *Les Lusiades, op. cit.*, p 3.

Pour citer ce document

Anazildo Vasconcelos Da Silva, «Voix narrative et voix lyrique dans l'épopée moderne», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 13/09/2016, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_186-voix-narrative-et-voix-lyrique-dans-l-epopee-moderne.html

Quelques mots à propos de : Anazildo VASCONCELOS DA SILVA

Anazildo Vasconcelos da Silva a enseigné comme Professeur à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro – UFRJ, où il a aussi fait ses études. Chercheur et critique littéraire, il a publié des études en sémiologie comme en études brésiliennes ; il cherche à définir une nouvelle approche théorique de l'épique. Publications sur l'épique : en collaboration avec Christina Ramalho : *História da epopeia brasileira* (2007) ; *Formação épica da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Elo, 1987 ; *Semiotização literária do discurso*, Rio de Janeiro, Elo, 1984.

Quelques mots à propos de : Cidalia DE LIMA

Étude théorique des épopées africaines

Bassirou Dieng

Résumé

Cette étude présente les acquis des travaux sur l'épopée ouest-africaine menés par les chercheurs du Département de Lettres modernes de l'Université cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal, et du Département des Littératures et Civilisations de l'IFAN (Institut Fondamental d'Afrique noire de l'Université de Dakar), en mettant l'accent sur l'appropriation et la reformulation de certaines méthodes d'analyse appliquées aux épopées africaines. La première approche est une analyse de texte. Il s'agit de cerner les thèmes majeurs et le récit. Ensuite, l'épopée a été restituée à l'oralité comme système, avec ses diseurs et ses auditeurs, tout particulièrement les rapports entre le genre et le mythe dans la diachronie. Cet axe de recherche se focalise aussi sur la relation de l'épopée à l'histoire. L'étude de l'épopée africaine que nous avons menée permet de nuancer ou d'infléchir les thèses de Campbell sur l'héroïsme. Une dernière partie s'intéresse à l'organisation sociale, aux institutions, et au système des valeurs visibles dans l'épopée ouest-africaine.

Abstract

This article looks at research undertaken by two research centers in Senegal: the Modern Literature Department of University Cheikh Anta Diop, Dakar, and the Department of Literatures and Cultures at IFAN (Institut Fondamental d'Afrique noire de l'Université, Dakar). Theoretical tools developed by French and American scholars have been tried on African epics; this research in turn confirms some Western scholars' analyzes, and leads us to re-evaluate some others. The article looks at the specific conditions of research on African epic, then summarizes the results of the structural approach, which allows us to disentangle the structure of these epics. It analyzes the idea of orality, the relationship between myth and history, and the theses of Joseph Campbell as applied to African epics. Finally, it explores the institutions and values made visible in these epics.

Texte intégral

Introduction : Le récit épique, son objet et ses formes

La recherche sur l'épopée ouest-africaine révèle, au prime abord, l'extraordinaire pouvoir des taxinomies préétablies plaquées sur une autre réalité sociale ou verbale. Cette recherche¹ ne s'est développée que depuis une quarantaine d'années, même si l'analyse des cultures et littératures d'Afrique se confond avec l'arrivée des premiers explorateurs dès le ^{xviii}e siècle. En effet, le regard des premiers africanistes, fondé sur le postulat de l'hégémonie de l'écriture sur l'oralité, a soustrait l'épopée des productions orales africaines. Pour ce qui concerne la littérature française, la place centrale de l'épopée dans le système littéraire, avant le triomphe du roman, explique à bien des égards cette reconnaissance tardive. Il suffirait de se référer à ces propos de P. Le Gentil qui sacralisent presque cette forme littéraire : " Genre noble, presque sacré, celle-ci célèbre avec solennité, dans un langage rituel, la liturgie de l'héroïsme chevaleresque. Pareille poésie doit rester hors d'atteinte de tout ce qui pourrait affecter sa grandeur "².

L'épopée orale s'imposera paradoxalement par l'écriture. C'est un étudiant africain en histoire (Djibril Tamsir Niane) qui l'institue comme objet de recherche dans le cadre de la préparation de son D.E.S, en établissant la version de son premier modèle historique en 1960. Ici encore on rencontre ce pouvoir des mots ; l'ouvrage de Niane avait pour titre cet énoncé magique : *Soundjata ou l'épopée mandingue*. La fascination que *l'œuvre lue* a exercée sur la communauté scientifique a restreint pendant longtemps les recherches dans le domaine.

Au moment où nous entamons la collecte de l'épopée de l'ethnie wolof du Kajoor³ en 1976, beaucoup de textes de l'aire culturelle avaient été édités ou transcrits. Nous avons bénéficié ainsi d'un important matériau pour une étude comparée. Les travaux de nos étudiants sur le genre, depuis 1980, ont considérablement élargi le corpus. Mais c'est la nature même du corpus wolof qui a déterminé la nécessité d'élaborer une théorie minimale du genre. En effet, contrairement aux autres

royaumes, dont l'histoire n'a donné lieu qu'à une épopée célébrant la fondation d'une formation politique, son apogée ou son déclin, le royaume du Kajoro disposait d'une abondante littérature épique, couvrant quatre siècles d'histoire (xvi^e –xix^e siècles).

On peut souligner ici une première question, sans réponse satisfaisante, celle relative aux déterminismes qui sous-tendent la production d'une épopée historique. L'empire du Mali (xiii^e-xvi^e siècles)⁴ n'a célébré que l'action du fondateur Sunjata qui a fédéré les groupes mandé et entraîné de nombreux groupes de la sous-région dans son ascension. Ses plus grands empereurs, comme Kanku Musaa, selon l'historiographie moderne, sont ignorés par l'épopée. Par contre, l'important royaume du Fuuta Tooro⁵, qui a également existé durant près de trois siècles (xvi^e-xviii^e siècles), a occulté son fondateur, Koli Tejela, qui a réalisé une entreprise similaire à celle de Sunjata pour l'unité des groupes peuls. Ce royaume célèbre cependant dans des récits somptueux⁶ un des héros de son déclin, Samba Gelaaajo Jéegi, avant l'avènement de la théocratie (xviii^e siècle). Notons également l'ambiguïté du discours de l'épopée dynastique, politique ou royale qui se donne comme *dit* de l'histoire, mais n'existant réellement que comme discontinuité. Nous verrons plus loin la manière dont l'oralité, dans la région ouest-africaine, gère la continuité historique.

Dans le domaine de la littérature orale, les difficultés tiennent avant tout à l'enracinement culturel des catégories littéraires. En effet, chaque culture découpe et organise à sa façon son expression littéraire dans le cadre de l'usage spécifique qu'elle fait de ses produits culturels. D'où l'importance d'une définition sociale et un classement particulier des genres. En raison de cette relative inadéquation des taxinomies des genres oraux d'une culture à l'autre, deux voies complémentaires s'offrent au chercheur pour saisir la réalité de l'œuvre. Il peut étudier dans la (ou les) seule(s) culture(s) où il travaille le système local des catégories littéraires (*approche ethnologique*) ; il peut aussi rechercher un ensemble de traits distinctifs qui isolent ce genre narratif dans un grand nombre de cultures pour en tirer une définition générale sinon universelle du genre (*approche sociologique*). En tout état de cause ce dernier procédé aboutit à un objet idéal qui se justifie par sa valeur opératoire permettant la communication entre spécialistes des littératures particulières.

I. La recherche d'un schéma narratif

L'analyse synchronique des récits épiques du Kajoro aboutit très vite à quelques repères qui délimitent un canevas narratif stable et des thèmes majeurs constants. La logique narrative de l'épopée diffère de celle du conte. Les actions dans le conte conduisent à la lecture d'un schéma narratif précis. L'épopée se compose d'une multitude de micro-récits. Sa logique narrative n'est lisible que dans le discours narratif qui s'appuie sur des syntagmes narratifs thématiques traduisant un modèle culturel. Ces syntagmes comportent de nombreux micro-récits. Nous avons nous-même pu ainsi observer par l'analyse du récit et le comparatisme que le principe structurant du récit est la *quête du pouvoir*. Elle s'articule sur une crise politique dont l'issue passe par un combat qui se dénoue par la conquête ou la reconquête du pouvoir. Dans ce canevas, le récit configure une réalité sociale et politique qui met en relief les institutions. L'épopée *dynastique* nous informe d'une manière précise sur les institutions sociales et politiques d'une époque. De cette configuration découle d'ailleurs le choix des protagonistes de l'histoire.

La première partie des récits est dominée par une stylisation de la vie sociale dont le point focal est la parenté. Le noyau familial est au centre de l'intrigue qui s'élargit progressivement à l'organisation sociale dans son ensemble, impliquant les castes et les autres catégories sociales. Sur ce fond social se greffe un ordre politique qui met en exergue des lignages, la représentation de la conception d'un pouvoir et les diverses institutions dans lesquelles il s'incarne. Le déroulement général du récit épouse la biographie du héros. Il s'agit d'abord d'une aventure individuelle (naissance, enfance, initiation) qui s'amplifie, avec le conflit politique, en une épopée collective. Cette structuration du récit montre une imbrication du social et du

politique. L'épopée wolof *ajoor*, dans ce sens, est toujours l'histoire d'une légitimation dont l'objet est la célébration d'un matriarcat primordial. La figure de la mère, dans cet ordre d'idées, est au centre de l'ouverture des récits, de Sunjata (xiii^e siècle) à Lat-Joor (xix^e siècle). Dans l'épopée manding, la mère de Sunjata est l'héroïne d'un long récit dans le récit. Selon les besoins de la narration, cette séquence est détaillée ou résumée, et la référence à la mère peut s'estomper à la fin de l'initiation du héros : Sunjata enterre sa mère avant d'entreprendre ses batailles pour la reconquête du royaume du Manding. Dans l'épopée du Kajoor, la figure de la mère, de la femme, est une donnée politique présente dans toutes les parties du récit. La vie d'une mère est conçue essentiellement comme un itinéraire fait d'épreuves et de sacrifices. La victoire du héros est considérée comme la récompense d'efforts accumulés.

La figure du père sert de support pour l'introduction du conflit politique. En effet, dans la concession patrilocale, le père réunit plusieurs épouses identifiées à des lignées. La lutte pour le trône résulte souvent de leur compétition. Et il est souvent lui-même la source du conflit, s'il s'agit d'un roi qui manipule les dispositions constitutionnelles au profit de telle ou telle lignée.

La crise politique, dans la narration, se construit autour des dysfonctionnements précis d'un système politique : exercice tyrannique du pouvoir, dévolution inconstitutionnelle, manquement dans la distribution complexe des fonctions de l'appareil d'État (liées de manière héréditaire aux catégories sociales), remise en cause d'une relation de vassalité, guerre interétatiques, etc.

L'exacerbation de la crise politique ou la nécessité d'une initiation à compléter pousse presque toujours le héros vers l'exil. Cette dimension spatio-temporelle du récit ne s'éclaire véritablement qu'avec la convocation des mythes que nous analysons ci-dessous à propos du rapport à l'histoire. Mais on peut retenir que la séquence de l'exil est une donnée structurelle fondamentale de l'épopée. Le héros enfant ou jeune guerrier achève sa formation et son initiation. Il est en quête d'une *compétence*.

Les actes posés par le héros durant l'exil sont rigoureusement articulés au sens du combat, et aux solutions nécessaires à la crise sociale et politique qui incite au départ. D'une manière générale, le héros doit s'accomplir comme prototype du guerrier et du roi. Dans l'épopée de Sunjata, le modèle des héros de toutes les épopées dynastiques ouest-africaines est un maître chasseur (*simbon*), maîtrisant le savoir magique et l'art guerrier. Enrôlé dans des armées étrangères, différentes figures d'autorité reconnaissent ses qualités guerrières. Les rois l'initient au commandement et à la gestion des hommes. L'épopée wolof de Lat-Joor, au xix^e siècle, reste encore constante dans ce sens. Le héros wolof porte en toile de fond les attributs du héros manding. Mais la conception du modèle héroïque et du roi s'élargit à des données contextuelles qui font l'objet d'un traitement spécifique. Le thème de *l'errance* qui aguerrit le héros est toujours présent. Cependant, le héros prend en charge les nouvelles valeurs religieuses et islamiques sous l'autorité du marabout Maba Jaxu⁷. Le résistant, face à la colonisation française, s'exerce à la guerre contre ce nouvel ennemi.

Après *l'exil* et *l'initiation*, le récit fait une large place aux *péripéties militaires*. L'action épique devient alors plénière, l'épopée se concrétise⁸. Le récit associe tous les personnages dans une action collective. L'oralité les campe sous forme d'archétypes. Le héros occupe une place centrale et les autres personnages sont définis par rapport à lui. La narration épique se présente sous forme de tableaux contrastés. Le surnaturel accentue la dimension dramatique de l'action.

La *victoire* et *l'intronisation* servent à restaurer un ordre social et politique. Dans les épopées de la résistance et des conquêtes coloniales (xix^e siècle), la nécessité d'incarner les valeurs attachées à cet ordre l'emportera sur une victoire devenue impossible.

II. Du mythe à l'épopée

Les genres oraux puisent dans un même fonds langagier, où l'on observe une circulation permanente des motifs et des discours fortement " travaillés ". La substance première de l'épopée est le mythe. Depuis Dumézil la relation mythico-épique est fondamentale dans toute théorie épique. Le postulat dumézilien stipule que dans le passage de la société clanique à la société politique on transpose les attributs des dieux sur les héros historiques. Cette thèse éclaire deux processus : *la trajectoire historique d'une société donnée* et *le fonctionnement de l'imaginaire*. Mais la transposition du modèle dumézilien s'arrête là. En effet, si les attributs des dieux et des héros peuvent être sensiblement les mêmes partout, on ne peut confondre les trajets anthropologique et les imaginaires qui les réfractent.

La figure royale ouest-africaine dans sa phase constitutive, par exemple, est une condensation de différents attributs divins : Pemba, divinité cosmogonique, représente le pouvoir ; la divinité Faro représente la justice, c'est le héros régulateur de tout désordre ; la divinité Muso Koroni, la petite vieille femme, représente le savoir : c'est l'omniscience, mais aussi la perturbation et le désordre.

L'ensemble de ces attributs est porté par deux figures historiques et anthropologiques, qui sont aussi les foyers symboliques de l'imaginaire mythico-épique : la figure du *laman*⁹ (maître des terres) et celle du *simbon* (maître chasseur). Les récits mythiques et épiques wolof, comme ceux de la sous-région, mettent en scène un espace donné où une communauté clanique s'implante par le " droit du feu ". La terre est débroussée en accord avec le génie du lieu. Le groupe se développe par le " droit de la hache " ; un droit d'exploitation est accordé par le premier *laman* à d'autres arrivants. Ceux-ci ne font que défricher à la hache le lopin de terre qui leur est dévolu. L'organisation de la cellule *lamanale* devenant plus complexe, apparaissent les grands *laman* ; leur essaimage engendre des rapports conflictuels entre les différentes communautés et appelle le règlement des différends pouvant surgir entre elles (ce sont là les éléments constitutifs des mythes de fondation).

Mais il arrive un moment où la complexité de ces litiges ouvre la voie aux groupes des chasseurs-guerriers, étrangers aux agriculteurs. Ils interviennent dans l'arbitrage des conflits et assurent par la suite leur protection contre les attaques extérieures. Le pouvoir politique naît alors et le tribut qui est versé pour ces tâches légitime la fiscalité aussi bien que l'autorité. Les mythes de fondation dynastique et les épopées ouest-africaines représentent inlassablement la conjonction de ces deux entités qui préfigurent l'émergence de la royauté à travers la condensation de leurs attributs.

III. Épopée et histoire

L'étude de l'épopée sous l'angle de l'histoire trouve avec l'épopée wolof *ajoor* un champ d'investigation exceptionnel en Afrique de l'Ouest. La proximité historique des épopées de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, à laquelle on peut ajouter l'abondante documentation écrite sur les mêmes événements par l'administration coloniale, éclaire des questions qui ont longtemps préoccupé les médiévistes. L'épopée dynastique, par ailleurs, se nourrit de nombreux procédés permettant de gérer la continuité historique. Les faits historiques font l'objet de chroniques, nécessaires au respect des principes de la dévolution du pouvoir. Chaque famille gère sa généalogie et les faits saillants de son histoire ; les chroniques consacrées aux héros servent de matériau quand une famille est associée à l'exercice du pouvoir.

Dans la société wolof, la place du griot royal (*baj-gewel*) est centrale ; c'est le diseur d'épopées, dans sa fonction de gestion de l'information historique et politique. Il faut indiquer que dans le vécu quotidien, il était initié en même temps que le futur roi. Il était par ailleurs intimement associé aussi bien à la vie familiale du roi qu'aux affaires de l'État. C'est un acteur de premier plan dans le cérémoniel du fait de guerre. Celui-ci commence par une veillée de chants et de proclamations de devises

héroïques qui conforte la théorie des cantilènes développées par les médiévistes. Porte-étendard de l'armée, il est témoin privilégié des faits de guerre. Il a la charge, au retour, de restituer un récit de l'événement. Nous avons largement développé ces théories ailleurs¹⁰. En confrontant également la trame historique de l'Épopée de Lat-Joor avec les données de l'historiographie, nous nous sommes rendu compte que les deux discours s'appuient sensiblement sur les mêmes faits saillants et surtout la même logique dans la configuration événementielle.

L'étude des épopées de la dernière période montre que l'élaboration du premier récit se confond avec le fait historique. La première mouture de l'épopée dynastique est le fait du griot royal, dont nos épopées ont inscrit le nom dans le récit avec un rôle actoriel constant, comme Balla Fasséké dans l'épopée de Sunjata ou Sewi Malal Laayan dans celle de Samba Gelaajo Jéegi. Il existe peu d'épopées, à notre connaissance, sans ce type de personnage.

Il restera ensuite à asseoir une lecture des mêmes faits dans la durée. Quelle est la part de voilement et d'érosion que le temps fait subir à la matière historique ? Les récits actuels sont-ils la réactualisation fidèle des performances anciennes ? À ces questions, il faut ajouter les pièges de l'oralité qui font circuler les motifs narratifs dans les deux sens de l'histoire. Le *Sunjata* a fortement marqué la matière orale qui le précède. On peut observer ainsi que telle variété de plante introduite au XVIII^e siècle, par exemple, se retrouve dans des récits du XIII^e¹¹. On peut cependant valider les récits anciens, dans leur forme et leur contenu, en se fondant sur quelques repères. Nous avons vu que le griot royal bénéficiait d'une formation rigoureuse. Par ailleurs, la matière généalogique qui sous-tend l'épopée dynastique, indispensable à la dévolution du pouvoir, était étroitement gérée.

L'accompagnement musical de ces œuvres concourt également à la bonne mémorisation des récits. Il faut indiquer que la litanie du griot musicien, dénommée *fasa* en mandingue et *woy* en wolof, faite d'éléments généalogiques et historiques, constitue une sorte d'aide-mémoire pour les récitants. Mais l'argument décisif, dans ce cadre, réside dans l'étude des versions fixées par les voyageurs arabes et les navigateurs. Le modèle de communication de l'oralité montre que les sociétés traditionnelles répondent à toute demande d'information par des discours formalisés (tradition consignée dans le discours). On peut ainsi isoler, dans les relations de voyages, des épopées et des mythes dont les versions actuelles sont à peine altérées. La stabilité relative de ces dits nous ont enfin permis d'entrevoir l'évolution du genre dans la diachronie.

Ayant pour objet d'expliquer et de légitimer les institutions sociales et politiques, l'épopée évolue très lentement dans sa forme. Elle couvre des champs historiques très larges (un ou deux siècles). La forme la plus ancienne de l'épopée dynastique, proche du modèle mythologique, régresse à la fin du XVI^e siècle. De cette période jusqu'à la fin du XIX^e, l'Ouest-sahélien est le théâtre " de transformations croissantes inédites [...] dans les systèmes sociopolitiques marqués par des dysfonctionnements et des subversions considérables "¹²⁹, c'est l'ère des régimes *ceddo* et sa violence. La chasse à l'homme et la traite négrière installent une insécurité permanente. Le modèle d'épopée, qui célébrait la dimension mythique des bâtisseurs d'empire, va être retravaillé en profondeur pour célébrer le guerrier et le militaire. En effet, des armées de métiers voient le jour au détriment des anciennes défenses collectives. La nouvelle devise est " le pouvoir est au bout du fusil (*nguur ci ngaru fetal*, en wolof) ". Mais très vite, ces armées de défense devinrent des armées de pillage et de razzia pour alimenter les bateaux des négriers. C'est ainsi qu'à la fin du XVIII^e siècle une nouvelle classe sociale et politique va émerger pour assurer la défense des populations face aux princes. Il s'agit de l'élite arabisée, perçue comme une figure du savoir, issue du contact suivi avec les peuples du Maghreb.

À l'origine, ces guides religieux étaient de simples instructeurs qui s'implantaient dans des localités rurales éloignées des centres politiques. Ce furent d'abord des lieux d'accueil des rescapés des razzias qui retrouvèrent en ces endroits la vie communautaire et la solidarité qui sont les deux piliers de la civilisation africaine.

Une épopée religieuse est construite sur le substrat de l'épopée dynastique. Le clerc du Moyen Âge européen fait son apparition. Il transcrit des récits que des troubadours portent sur les routes encore de nos jours.

IV. Symbolisme mythique et narrativité épique

Nos travaux sur l'épopée ouest-africaine donnent aussi parfois un moyen de nuancer ou rejeter une théorie donnée pour générale. Les travaux de Pierce nous ont servi à articuler l'analyse des textes africains, mais les thèses de Campbell sont remises en cause par les mythes africains, et plus encore par les épopées africaines.

Dans l'analyse des œuvres, on peut décrypter le sens des signes en s'inspirant des trois procédés de symbolisation de l'inconscient dégagés par la psychanalyse :

1. *la condensation*, ou rattachement d'un faisceau d'idées et de sentiments à un même symbole ;
2. *le déplacement*, qui consiste à transférer une idée ou un sentiment d'un support manifeste à un autre qui le représente de façon plus ou moins adéquat ;
3. *la scission " splitting "*, ou division d'un objet significatif en deux fragments, l'un prenant les attributs favorables et l'autre les défavorables (cf. la représentation de la figure royale, dans la longue durée, dans les épopées ouest-africaines).

Nous observons, à la suite de Ch. S. Pierce¹³, que dans tout système symbolique une loi positionnelle explique le fonctionnement de l'ensemble. Dans une configuration symbolique, un foyer constitue un noyau autour duquel gravitent des symboles périphériques. Toutes les représentations mythiques et épiques du Kajor ont leur source dans la figure royale dont nous avons essayé de cerner la composition. Cette figure découle d'abord de *déplacements* transposant les qualités de la divinité au roi, chef de la communauté. Le roi ne s'identifie qu'au principe positif de la gémellité divine. Mais pour s'exercer comme principe régulateur du monde, la figure du roi reproduit dans le mythe et l'épopée le principe contraire qui lui sert de pendant :

FaroPemba

Héros -----> Antihéros

Il faudrait ici distinguer cette gémellité du mythe cosmogonique, reproduite dans l'opposition fondamentale de l'épopée, des autres gémellités mythiques :

Jaabe -----> Bida

Ilo -----> Camaba,

Elles sont relatives à des cultes, leur transposition s'insère entre ces deux extrêmes. En effet, de Faro-Pemba au couple héros/antihéros l'intériorisation du principe positif du divin par le roi procède du culte Jabe - Bida (mythe de fondation du royaume du wagadou), Ilo - Camaba (mythe de fondation du pastorat). Cette dualité, provenant du culte, se condense pour s'actualiser en figure royale. Une autre condensation se produit dans la conjonction de ce principe transcendant la figure du guerrier-*simbon*. Au cours de l'histoire, leur *scission* adviendra sous forme de rupture épistémologique. C'est en ce moment d'ailleurs qu'apparaîtra, dans la représentation épique, le sacré qui signifie le *simbon* qui est aussi à différencier du sacré divin. Le sacré du chasseur est l'expression de la force magique. C'est le *booli* bambara qui acquiert sa force magique en instaurant son propre culte. Quand il arrive au sommet de sa puissance, il se considère autonome par rapport à la divinité. Il faut associer à ces figures, qui portent le fait politique et ses tensions, la figure de Muso Koroni, la petite vieille femme, qui est aussi une figure de divinité majeure. Elle est le support de toutes les représentations du personnel féminin de l'épopée au conte¹⁴.

Quatre siècles d'épopée déroulent les images complexes de cette figure unique

ayant la résonance d'une dualité.

Nous l'avons déjà abordé plus haut : la signification et la structure des récits épiques sont fortement déterminées par les multiples niveaux de sens des mythes. Cette relation intertextuelle est d'abord d'ordre structurel, le récit épique transposant souvent la structure narrative d'un mythe, comme un palimpseste. La référence aux travaux de Joseph Campbell s'impose ici. La structure profonde de nos mythes corrobore en effet le schème narratif relevé par J. Campbell dans les grands mythes universels formalisant l'itinéraire initiatique des héros sauveurs ; cependant, l'analyse des mythes africains mène à nuancer voire limiter sa portée.

J. Campbell, à partir du postulat freudien du complexe d'Œdipe, analyse le parcours des héros et des prophètes. Il note la récurrence du même schéma narratif. Le héros rompt ses attaches avec le monde maternel, meurt symboliquement à cette vie au cours d'un voyage initiatique vers le monde de l'esprit. Il doit réussir à joindre la source de la sacralité, de l'énergie de toute chose, et revenir gouverner ou diriger des hommes. Prométhée, Jason, Énée, Moïse, Bouddha, etc., suivent ainsi des itinéraires similaires. Tous ces récits sont construits sur le schème suivant :

Séparation -----> Initiation -----> Retour

J. Campbell écrit :

La première tâche du héros est d'expérimenter consciemment les étapes antérieures du cycle cosmogonique, et donc de remonter à travers les différents âges de la création jusqu'à l'émanation originelle. Sa tâche seconde est de revenir de cet abîme au plan de la vie contemporaine et, là, de servir de transformateur humain aux énergies démiurgiques¹⁵.

Le postulat œdipien, qui sert de base à l'analyse de Campbell, doit cependant être écarté ou nuancé dans le mythe africain.

Certes, ce type de problématisation est parfois opératoire : ainsi le récit de Njaajaan, héros fondateur des royaumes wolof, le plus largement reproduit par l'épopée wolof, construit sa trame sur un conflit très œdipien. Njaajaan s'oppose à sa mère, veuve, en refusant l'intrusion d'un autre homme dans le foyer ; ce qui détermine son départ et son immersion dans le fleuve Sénégal. C'est une forme de mort symbolique. Le héros sortira du fleuve méconnu, métamorphosé, refusant le langage humain. Le héros suit bien ainsi tout un processus pour reprendre figure humaine et accéder à la direction de la cité.

Néanmoins, même dans ce cas, où il s'applique, le postulat œdipien peut être relu en fonction de l'initiation traditionnelle. Les sociétés de la sous-région ont institué pour les garçons cette rupture d'avec la mère à l'âge de sept ans, avant l'entrée dans le bois sacré ou le *lël* (enclos de circoncis). Ils en sortent adultes, détenant un savoir pour leur insertion sociale harmonieuse. Cette initiation commune, cependant, ne rend pas bien compte de ces itinéraires de héros retraçant une exemplarité. Nous évoquerons, plus sûrement, l'initiation du maître de cérémonie, du maître du savoir suprême, et ce à travers un conte bien connu dans nos sociétés. L'ouvrage collectif du groupe E.R.A. du CNRS consacré à *L'enfant terrible*¹⁶ donne le sens du récit qui dramatise cette initiation. Ce récit, dans plus de 200 versions analysées, met en scène un être de démesure, niant toutes les valeurs sociales. Dans le récit wolof de Samba Seytaane¹⁷, le héros tue d'abord sa mère et s'enfuit avec son frère dans un voyage aux multiples péripéties. Il parcourt d'abord les différents ordres humains et leurs valeurs pour les rejeter. Sa quête au-delà de l'humain le conduit à la royauté. Cet itinéraire est le véritable ancrage culturel local des mythes initiatiques universels.

Les récits épiques transposent ce symbolisme dans une double articulation. Leur héros, dont le destin et de régner, doit d'abord partir en errance, rompre avec son univers originel. Cette errance ascensionnelle aboutit aux sources du sacré.

Tous les autres récits sont structurés sur ce modèle du voyage initiatique :

Séparation -----> Exil -----> Retour triomphal

L'image de la mère, lorsqu'elle apparaît, configure une condensation (une superposition) symbolique de la rupture initiatique et de l'exaltation morale fondant l'assise sociale du héros. Au cours des siècles, cette substructure du mythe, sans cesser de doubler sur le déroulement général du récit la macrostructure de la quête du pouvoir, va prendre une forme résiduelle. Elle influe, par exemple, sur la représentation d'actions précises intéressant l'intronisation du héros ; c'est ainsi que le bain *xuli-xuli* (bain sacré de l'intronisation), ritualisant la renaissance et la sacralité, peut entrer dans les termes dramatisant le conflit. Les récits du XVIII^e siècle, époque de l'apologie de la violence des *Ceddo* (guerriers de la couronne), servent de repères pour expliquer cette déviance du sacré.

L'analyse de l'épopée de cette période mène à discuter plus profondément la thèse de Campbell. L'idéologie de la maturation mythique de l'époque *lamanale* s'estompe en effet dans ces textes au profit d'une vision où *pouvoir égale force*. Les héros aspirent à une sacralité immédiate, se justifiant par la force et non par une longue quête. À l'acquisition progressive d'une qualité, à la fin d'un long itinéraire, se substitue une image de la violence. En dehors des épisodes liés au sacré, le récit épique réactualise sans cesse un symbolisme social.

V. Les modèles sémantiques ou thématiques

L'épopée, en transposant des systèmes comme l'organisation sociale, les institutions, le système des valeurs, offre une grande lisibilité de leur référents et contextes historiques.

1) Valeurs familiales, jeu social et rôles actoriels

La structure parentale est le noyau de la représentation. Laurent S. Barry note : " S'il est un concept anthropologique qu'on peut légitimement qualifier de fondamental, c'est bien celui de filiation (*descent*) "18. Selon le sociologue Mamadou Niang, elle doit être la base de toute approche sociologique de la société traditionnelle19. Elle est aussi le fondement de la trame du récit épique wolof. Ce que l'on relève, de prime abord, dans l'épopée du Kajoor, c'est un foisonnement de personnages qui entretiennent, à des degrés divers, des relations de parenté. L'humanité épique offre l'image d'une société où aucun individu n'existe par ses valeurs intrinsèques. Il est investi de valeurs selon son statut social. Il est l'élément d'un groupe, celui d'une lignée noble ou servile, fils ou petits-fils de parents ou de grands-parents qui se sont distingués par une action d'éclat ou d'infamie.

Cet univers s'articule ainsi autour de rapports de consanguinité (*meen / geño*), d'alliance (*néeg*) et de filiation. La représentation de ces notions se focalise sur des valeurs de *solidarité* ou d'*opposition*, de droit ou de devoir, d'affection ou d'hostilité. L'analyse s'appuie sur des notions wolof considérées par les sociologues comme des concepts opératoires20. Il s'agit des notions d'*askan*, de *xeet*, de *meen* et de *geño*. La notion d'*askan* désigne l'ensemble des ancêtres originels d'un groupe. Pour se distinguer de l'Autre auquel on n'est lié par aucune relation de parenté, on se réfère à cette dénomination générique de tout le groupe. Celui qui n'entre pas dans l'*askan* est véritablement l'étranger qui n'est même pas rattaché au groupe par une relation d'alliance.

Mais les notions vraiment opératoires dans le récit épique sont celles de *xeet*, de *meen* ou de *geño* qui restreignent le groupe familial et singularisent le héros. Le *xeet* et le *meen* s'appliquent à la parenté matrilineaire à des degrés différents. Le *xeet* désigne la lignée maternelle dans des proportions restreintes. La lignée géej est, par exemple, un *xeet*. Mais l'élargissement de ce groupe au cours de l'histoire par la polygamie conduira un individu à restreindre sa lignée à tel ancêtre plus direct. Dès lors qu'une spécification de branche généalogique intervient dans un *xeet*, on peut parler plus précisément de *meen*. Dans la société wolof, l'individu tend à se rattacher au groupe le plus proche. Le mot *xeet*, par un glissement de sens, peut dénoter de

nos jours l'ethnie, voire la race. Le *meen* connote au sein du groupe le rattachement à la mère, le lait maternel. Les individus d'un même *meen* percevront leur parenté comme une similarité d'essence ou d'existence (d'ontologie). Des rapports d'identification s'établissent entre eux. Les sentiments qui en découlent sont l'expression d'un amour puissant pouvant aller jusqu'au sacrifice. La notion de *geño* est corollaire de celle de *meen*. Le mot *geño* signifie, au sens propre, le cordon qui tient le pantalon. Par extension, il désigne la parenté patrilinéaire. Il détermine le patronyme (*sànt*). Le groupe *geño* est celui qui s'élargit le plus vite par la polygamie. Le mot *geño* se traduit, au plan social et sentimental, par les attitudes de *wujje* et de *nawle*. Le *wujje*, originellement, définit les rapports entre coépouses. Il se réfère essentiellement à des relations d'opposition et de compétition entre coépouses. Cette situation est assumée par les enfants en termes de compétition que développe la notion de *nawle*. C'est l'égal (social). Le frère de même *geño* est un *nawle* à égaler en tout, sinon à dépasser. Cette compétition revêt dans la trame narrative des formes complexes et diverses.

a. La figure de la mère et le statut du héros

L'exaltation du *meen* dans la dévolution du pouvoir implique une relation particulière entre le héros et sa mère dans l'épopée. La mère d'un futur roi et d'un héros aux exploits hors du commun a des attributs relevant du même registre. Le héros a nécessairement une mère exceptionnelle. Ces valeurs achoppent sur une sentence encore actuelle en milieu wolof : *ligeey ub ndey añub doom* (m.a.m) : " le " travail " de la mère sert de déjeuner à son enfant ". Cette notion de " travail " est conçue comme une somme d'épreuves acceptée par la femme dans son vécu de mère et d'épouse. Certains récits épiques du Kajor en donnent une forte représentation.

Les rapports oncle-neveu sont au centre du fonctionnement du groupe maternel. L'oncle en est le chef incontesté. Il est considéré comme le substitut mâle de la mère. Il assume le rôle d'autorité et de guide du neveu chaque fois que celui-ci entreprend une quête du pouvoir.

b. La stratification sociale et la représentation épique

La société traditionnelle fonde son organisation sur des groupes socioprofessionnels. Les indices de cette stratification sociale émaillent nos récits. En effet, le récit épique transpose toujours la mise en place de l'appareil d'État où tous les groupes sont représentés. Cet appareil configure la conscience d'une communauté engagée dans une action fondamentale. Il s'agit de choisir des responsables politiques qui vont gérer un destin collectif. C'est dans ce sens aussi que le récit implique les différentes couches sociales composant le groupe. Il souligne les fondements sociologiques dont découlent les rapports entre les différentes catégories sociales.

L'imaginaire figure le social dans ce qu'il a de constant. Le *garmi* noble est au centre de tous les récits. Seul habilité à exercer les fonctions de *dammeel* ou de *teeñ* (rois), il est le héros principal de toute épopée. Le non noble *jàmbur* et le captif sont hors de cette course au pouvoir. Le héros *garmi* est entouré par une multitude de personnages, membres de sa famille. Les membres des autres couches sociales sont des comparses. C'est là un des aspects les plus manifestes du discours idéologique. Il serait intéressant, cependant, de s'appesantir sur les " effets de sens ". Comment les différentes couches sociales vivent et sentent une même loi sociologique ? La stratification sociale est l'hégémonie d'un groupe au sens de Gramsci, c'est-à-dire persuasion.

Tandis que le groupe non noble, la paysannerie, se confond presque toujours avec le peuple *ajoor* en général dans le récit, les groupes des guerriers *ceddo* et des captifs sont représentés dans des rôles spécifiques. Cela provient des positions particulières que chacun de ces deux derniers groupes occupent dans cette société. L'épopée étant le récit d'une action guerrière, le non noble, souvent simple soldat ou paysan, peut passer inaperçu ; alors que le griot, témoin-historien et conscience

collective, et le captif, chef d'armée, guerrier par excellence, sont au devant des combats qui se déroulent.

L'épopée wolof, en définitive, souligne l'organisation plurifonctionnelle²¹ de la famille. De l'être du personnage à son statut dans le groupe, l'imaginaire éclaire des degrés d'insertion. L'action épique, dans son sens social, est un rappel de l'idéalité du fonctionnement des structures. Elle se focalise sur ses points fragiles et sur ses foyers de tension. Les groupes corporatifs (forgerons, bijoutiers, tisserands, cordonniers) et la paysannerie sont étrangement absents dans la représentation épique wolof. L'épopée multiplie plutôt les images sur la famille qui, dans ses projections verticales et horizontales, est ouverte aux crises et aux ruptures.

2) La représentation du fait politique

Le récit épique, qui dessine la quête acharnée du pouvoir, est, par voie de conséquence, un texte essentiellement politique. Le fait politique vient se greffer sur les structures sociales pour mieux les expliciter²². Les dispositions d'affection ou d'hostilité, secrétées par l'armature sociale, sont actualisées dans le bref moment de tension politique que décrit le récit. Dès lors se dégagent quelques caractéristiques de la vie politique et ses représentations : d'abord le pouvoir politique et son contenu, ensuite l'appareil étatique et ses personnages ; et la relation individu-groupe comme point conclusif.

Le récit épique se construit bien sur un moment de crise. Le pouvoir politique est violé dans son contenu et dans son exercice. Autour de ce désordre social et politique, un combat s'engage pour une restauration. L'épopée met l'accent sur les modes de violation du pouvoir, les raisons de sa contestation ainsi que les moyens de neutralisation de l'autorité contestée. On peut interpréter la crise politique comme un conflit individu-groupe. Il souligne essentiellement que le politique est inséparable du social. La mise à jour de leur relation étroite permet une synthèse des différentes idées. Mais que devons-nous retenir sur le héros autour de qui le récit épique se déploie ? Il est concerné par toutes les formulations du conflit politique. Il est l'élément par lequel passe la violation du pouvoir. Il est une raison de la contestation de l'autorité. Il peut aussi être le moyen de neutralisation de l'autorité contestée. Le héros épique, de ce point de vue, est impliqué dans la relation individu-groupe comme représentant de la communauté. Mais dans cet univers, où l'homme s'interroge sur son destin, les réponses sont souvent articulées à une invocation du sacré.

3) La représentation du fait religieux

Elle prend de multiples formes qui reflètent pourtant une certaine permanence dans leur diversité. Le fait religieux est toujours l'expression d'une force que le héros adjoint à ses vertus. C'est le marabout, intercesseur des hommes près des forces invisibles, qui est le noyau de la plupart des motifs.

Le récit épique met en scène un combat. Des groupes en présence s'affrontent. L'issue de l'action est la réussite pour les uns et l'échec pour les autres. Le fait religieux, qui participe au fonctionnement du récit, doit s'appréhender entre ces deux termes. Dans la réussite, le fait religieux est une puissance non dispersée. Les forces hiérarchisées et additives restent indissociables de l'être du héros pour la victoire²³. Les Wolof disent dans un jeu de mots que le talisman n'agit que s'il est lié à son propriétaire : " *Gallàj, galloo*, le gris-gris, en bandoulière ". On insiste de la sorte sur la nécessité d'une conjonction permanente des forces religieuses et de l'individu. L'efficacité de toute force religieuse est inhérente à cette condition.

L'autre facette de l'action des forces religieuses se manifeste dans l'échec. Dans ce cas, les forces religieuses n'agissent pas. Quand un individu ne bénéficie plus d'une force magique, d'un talisman, les Wolof disent " *gàllàjam tocc na* ", " ses forces occultes sont brisées ". Ces conceptions informent le sacré dans l'exploit guerrier. Le héros Masire Isa Jéey à la puissance magique légendaire est l'auteur de faits d'armes extraordinaires. Comme le montrent ses prestations durant l'exil des Gééj,

Masire Isa Jéey reçoit les décharges des fusils des troupes du Trarza. Il protège la fuite des Géej, en faisant écran de son corps entre les balles des Maures et les fuyards. Il fait montre de la même invulnérabilité chez Ardo le Peul arrogant.

Les forces religieuses sont l'expression d'un syncrétisme issu de l'apport de l'Islam et du substrat des croyances traditionnelles. Ce sacré se manifeste sous différentes formes dans les récits. On y trouve la plupart des constituants du syncrétisme religieux wolof. Dans l'épreuve et l'action épique, le fait religieux s'exprime dans la conjonction des forces ou la désintégration de l'être. Dans la réussite comme d'échec, le personnage invoque les forces magiques et essaie de les inscrire dans son action. J. Jahn résume bien ces différentes considérations :

Dans la religiosité agisymbienne, centrée sur l'homme, celui-ci se comporte de manière active face à la divinité : par la magie de l'évocation, par une action magique, il oblige la divinité à s'unir à lui dans l'extase. Si l'union échoue, la divinité n'y sera pour rien, le moyen magique aura été trop faible ou inadéquat, la magie est une technique. Le croyant chrétien se fait l'instrument de Dieu ; le croyant agisymbien fait de la divinité en cause l'instrument de l'homme²⁴.

Comme le souligne J. Jahn, la religion est un moyen et un instrument pour le héros. D'où l'aspect spectaculaire et grossissant de l'épopée. Les personnages ne sont pas seulement appréhendés sur le plan des êtres humains, mais saisis dans leur relation à la divinité. L'homme exprime ses désirs de dépassement dans un imaginaire ainsi amplifié.

4) L'épopée et les valeurs

Ce que les hommes apprécient, estiment, désirent obtenir, recommandent, voire proposent comme un idéal, peut être considéré comme une valeur²⁵. Chaque valeur a un objet. Tout élément de la réalité sociale, de l'univers spirituel et moral, peut avoir un aspect " valeur " dans la mesure où cet élément est estimé ou refusé, préconisé ou condamné. Les porteurs de valeurs sont des acteurs individuels ou collectifs ou des groupes sociaux.

Les valeurs d'un individu ou d'une collectivité ne se présentent pas isolées, juxtaposées ou en désordre. Au contraire, elles sont liées les unes aux autres, elles sont interdépendantes, elles forment un système. Un tel système est agencé hiérarchiquement. Il est aussi une échelle de valeurs. Certaines sont plus importantes que d'autres. Dans une typologie des valeurs on distingue : *les valeurs centrales* qui sont partagées par l'ensemble d'une population donnée, indépendamment de l'appartenance professionnelle ou régionale ; *les valeurs spécifiques* qui sont propres à une catégorie particulière de gens : une classe sociale, une génération, une ethnie, les membres d'un parti, etc. Les valeurs centrales forment *la base du consentement social*, elles constituent le fondement de l'accord social. C'est grâce à elles que les membres d'une collectivité peuvent vivre ensemble, communiquer, se comprendre, avoir une cohésion minimale. Elles correspondent à ce qu'on appelle *l'ethos* d'une civilisation ou *l'esprit* d'un peuple ; *les valeurs structurantes*, qui sont capitales, ordonnent l'ensemble, commandent sa hiérarchie, fournissent l'explication ultime des choix cruciaux, c'est à partir d'elles que l'acteur donne une orientation à sa vie ; *les valeurs globales* transcendent les différentes sphères de la vie sociale, leur aire de validité s'étend sur toutes les relations humaines. Les valeurs morales sont par nature globales : les catégories de bon/mauvais, de juste/injuste, de licite/illicite... sont d'application partout.

L'importante étude de Boubacar Ly²⁶ a montré que dans les sociétés toucouleur et wolof les valeurs centrales sont les valeurs morales. Ce système s'organise autour d'une valeur structurante : *l'honneur*.

Le récit épique, à travers le prisme des valeurs morales, exprime un idéal social et moral. La société charge le statut social des individus de notions morales. Le héros épique s'accomplit dans le fait moral. Le fait social légitime le statut de l'individu ; le fait politique configure un monde en conflit. La représentation épique qualifie le

héros, dans la quête comme dans l'exercice du pouvoir, en termes de valeurs morales.

Conclusion

Les épopées africaines mettent en scène des conflits, des affrontements, des luttes pour le pouvoir, pour un territoire... ou pour une femme, guerres de succession, guerres de religion. Ici, la guerre est le " jeu des hommes ", à travers lequel des héros se taillent une part de gloire, par leur bravoure et avec l'aide des dieux, génies, fétiches, talismans, sorciers.

Ces héros exaltent le groupe qu'ils représentent, et leurs exploits ont eu pour effet de galvaniser les sentiments nationaux jusque dans un passé récent. Ainsi, à l'écoute de l'épopée du Kajoor, de celle d'Issa Korombé ou du Mvet, tout Wolof, tout Zerma, tout Fang frémit encore aujourd'hui. Et nous n'avons pas encore rencontré de Manding qui restât de marbre à l'audition de Sunjata... dont les faits remontent au XIII^e siècle.

1 Cette étude précise quelques points de l'ouvrage de synthèse publié par Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, *Les Épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala/UNESCO, 1997, ce qui justifiera quelques répétitions nécessaires pour la clarté de l'exposé. Les textes analysés sont édités dans notre ouvrage *L'Épopée du Kajoor*, Paris/Dakar, ACCT/CAEG, 1993.

2 P. Le Gentil, *La Technique des chansons de geste*. Actes du Colloque de Liège, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 33.

3 L'ethnie wolof est le groupe majoritaire au Sénégal (plus de 40 % de la population). Le royaume du Kajoor (prononcez Kadior) couvre la bordure de l'Océan Atlantique, de Saint-Louis à Dakar. Ce royaume, fondé à la fin du XV^e siècle, s'écroule à la fin du XIX^e s sous la poussée de l'armée française.

4 L'empire du Mali couvrait la République actuelle du Mali et une partie des pays voisins (Guinée Conakry, Sénégal, etc.).

5 Le Fuuta Tooro correspond à la vallée du fleuve Sénégal.

6 A. Abel Sy, *La geste tiedo*, th. 3^e cycle, Dakar, 1980 ; A. Ly, *L'épopée de Samba Guéladiégui : version orale peul de Pahal*, Nouvelles du Sud, 1991.

7 Le marabout (guide religieux) Maba Jaxu a entrepris au XIX^e siècle l'islamisation d'une partie du Sénégal (actuelle région du Saalum).

8 Voir Moussa Sow, *Aspect de l'énonciation dans la littérature épique d'Afrique*, th.3^e cycle, Lyon II, 1980.

9 Cette expression est pour nous un concept opératoire qui explique les formes d'organisation avant l'avènement de l'État. Dans les sociétés peules comme au Fuuta Tooro, ce sera le pastorat qui évoluera en organisation politique.

10 Kesteloot, Lilyan et Dieng, Bassirou, *Les Épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala/UNESCO, 1997.

11 Contrairement à l'usage chez les médiévistes occidentaux, lorsqu'on parle d'une "épopée du XIII^e siècle", il ne s'agit pas de *textes*, mais de *faits* du XIII^e siècle.

12 ¹⁹ Y. K. Fall, " Colonisation et décolonisation. Dimension historique et dynamique ", *Annales de la 4^{ta} Universität d'Estiu*, n° 85, Andora, 1985, p. 217.

13 C. S. Pierce, *Collected Papers*, III, *Elements of logic*, Cambridge, Harvard University Press, 1932.

14 Cf. Amadou Hampaté Ba, *Njeddou Dewal. Mère de la calamité*, Abidjan, NEI-EDICEF, 1994 (1^{ère} éd., NEA, 1985).

15 Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, Paris. Laffont, 1978, *op. cit.*

16 V. Gövög, D. Rey-Hulman, S. Platiel et C Seydou, *Histoires d'enfants terribles (Afrique Noire)*, Maisonneuve et Larose, 1980.

17 Voir L. Kesteloot et C. Mbodj, *Contes et mythes wolof*, Dakar, N.E.A., 1983 ; L. Kesteloot, et B. Dieng, *Contes et mythes du Sénégal*, Paris-Dakar, Edicef- IFAN, 1986, (cf . " Bandia Wali et la sorcière "), rééd. Enda/Maisonneuve, 2007.

18 L. S. Barry, " L'union endogame en Afrique et à Madagascar ", *L'Homme*, n° 154-155, 2000, p. 67.

19 Mamadou Niang, " La notion de parenté chez les Wolof du Sénégal ", *Bull. Ifan*, Dakar, 1. XXXIV, série B, n° 4, p. 802-825.

20 Abdoulaye Bara Diop, *La Société wolof*, 1981 ; *La Famille wolof*, Paris, Karthala, 1985.

21 Jean Cazeneuve, *Dix grandes notions de la sociologie*, Paris, Seuil, 1976 ; Jean-Marie Seca, *Les Représentations sociales*, Paris, A. Colin, 2001 ; Pierre Mannoni, *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 1998 ; Jean-Claude Abric, *Coopération, compétition et représentation sociale*, Cousset, Del Val, 1987 ; Mathieu Bera et Yvon Lamy, *Sociologie de la culture*, Paris, A. Colin, (2003) 2008.

22 Jean Bazin & Emmanuel Terray (éd.), *Guerres de lignages et guerres d'État en Afrique*, Paris, Eds des Archives contemporaines, 1982 ; Dominique Boutet et Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1978 ; Dominique Boutet et Jacques Verger, *Penser le pouvoir au Moyen Âge (VIII^e -XV^e siècles)*, Éds Rue d'Ulm, 2000 ; Philippe Guillot, *Introduction à la sociologie politique*, Paris, A. Colin, 1998 ; Claude Rivière, *Anthropologie politique*, Paris, A. Colin, 2000.

23 C. Meillassoux, L. Doucoure, et D. Simagha écrivent : " La magie apparaît dans le récit comme principal instrument d'intervention politique. Ce n'est pas par sa vigueur physique, son intelligence, son génie militaire que Marè Jagu, le héros de la légende, vainc Garaxe, le tyran, mais par la détention de talismans d'une efficacité supérieure à la magie de son adversaire [...]. Le héros est donc celui qui parviendra à posséder ces talismans et à les faire agir. Il doit être animé pour y parvenir d'un sorte particulière de courage ", *Légende de la dispersion des Kusa (Épopée Soninké)*. Initiations et Études

africaines n° XXII, Dakar, IFAN, 1967, p. 15.

24 J. Jahn, Manuel de littérature néo-africaine, op. cit, p. 147.

25 Rudolf Rezsöházy, *Sociologie des valeurs*, Paris, Armand Colin, 2006 ; *Combat idéologique et confrontations de valeurs*, Paris, PUF, 2003 ; M.Gauchet, *La Condition humaine*, Paris, Stock, 2003 ; R. Boudon, *Le Sens des valeurs*, Paris, PUF, 1999 ; *Déclin de la morale ? Déclin de valeurs ?*, Paris, PUF, 2002.

26 Boubakar Ly, L'Honneur et les valeurs morales dans les sociétés Ouolof et Toucouleur du Sénégal, th. 3^e cycle, Sorbonne, Paris, 1966.

Pour citer ce document

Bassirou Dieng, «Étude théorique des épopées africaines», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 21/09/2017, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_189-etude-theorique-des-epopees-africaines.html

Quelques mots à propos de : Bassirou DIENG

Bassirou Dieng est Professeur à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar, Directeur de la Formation doctorale Études Africaines à la Faculté des Lettres et Sciences humaines, Directeur de publication des revues *Éthiopiennes* et *Études Africaines*. Principales publications sur le genre épique : *L'Épopée du Kajor*, Dakar-Paris, C.A.E.C. - A.C.C.T., 1993; en collaboration avec L. Kesteloot : *Les Épopées d'Afrique Noire*, Paris, Karthala-Éditions UNESCO, 1997; *Société wolof et discours du pouvoir. Analyse des récits épiques du Kajor*, P. U. Dakar, 2008.

Rhétorique du discours épique peul au Foûta Jalon : la représentation en parallèles de figures exemplaires au confluent des cultures (Journée d'études du REARE, 17 octobre 2014)

Alpha O. Barry

Résumé

Nous proposons dans cette contribution une approche discursive des récits exemplaires qui déploient dans l'épopée au Foûta Jalon les potentialités stylistiques et pragmatiques du portrait des personnages héroïques, de la description des paysages pittoresques ou des scènes de combats. C'est au confluent de la stylistique et de la pragmatique que différentes figures de discours comme [supprimer la virgule] la métaphore, la métonymie, la synecdoque, la comparaison, la répétition, l'hyperbole fonctionnent dans une complémentarité totale. Prises dans leur dimension plurielle, figuralité et discursivité offrent des outils plus appropriés d'exploration de la texture de l'épopée au Foûta Jalon, qui navigue entre le thésaurus du Coran et la culture peule.

Abstract

This article takes a discursive approach to the epic stories of the Fouta Djallon region of West Africa. It looks at the stylistic and pragmatic potential of the portrait of the heroic characters and the varying descriptions of picturesque landscapes and fighting scenes. It is at the confluence of stylistic and pragmatic discourse that different literary modes and conventions such as, among others, metaphor, metonymy, synecdoche, comparison, repetition, hyperbole, etc., work in full complementarity. Taken in their multiple dimensions, discursivity and figurality offer the most appropriate tools for the exploration of the texture of the epic in Fouta Jalon, which sails between the thesaurus of the Qur'an and the Fulani culture.

Texte intégral

Introduction

En nous proposant d'éclairer la manière dont les griots, compositeurs et orateurs d'épopées au Foûta Jalon¹ mettent en œuvre au cours de leur performance orale différents genres de l'éloquence que leur fournissent les cultures peule et arabe, nous avons en vue d'appréhender le fonctionnement rhétorique et la mise en scène esthétique de l'épopée peule. L'intérêt que nous portons aux parallèles exemplaires² repose sur le fait que l'épopée peule se déploie au confluent de deux langues et de deux traditions culturelles (peule et arabe) comme à l'intersection de différentes figures et genres narratifs, et que l'arrière-plan théologique vient en permanence la nourrir. Du coup, nous pensons qu'au-delà de l'étude de la mise en mots et de la systématisation de la logique du récit, toute analyse rhétorique de l'épopée peule doit s'ériger dans une sorte d'exploration de l'épaisseur discursive, qui puisse rendre compte de la mise en œuvre rhétorique complexe caractéristique de la composition épique au Foûta Jalon³. Ce que nous voudrions montrer dans le cadre limité de cet article, c'est que la narration, dans l'épopée peule, n'est jamais autonome ni même première, alors même que toutes les techniques rhétoriques y sont déployées avec une telle force que l'auditeur a l'impression que le récit, sa vivacité, sa puissance d'évocation sont l'essentiel. Le récit est en fait *secondaire*, un moyen, au service d'une construction idéologique qui le dépasse.

Nous proposerons donc une analyse qui ne repose ni sur l'étude des thèmes par eux-mêmes, ni sur le récit épique exclusivement, mais sur la mise en œuvre par l'épopée, pour ses fins propres, de tous les outils narratifs qui s'offrent à elle. Tout au long de notre réflexion nous défendrons dans cette contribution l'idée que la représentation en série de personnages exemplaires, mais aussi les anecdotes exemplaires et les *topoi* narratifs (tels que les récits de hauts faits) sont des *arguments* narratifs qui se déclinent selon des techniques variées de persuasion.

Par-delà le premier niveau d'analyse, qui repose sur les principes classiques de la narratologie, nous élargirons nos investigations au niveau de la discursivité. Nous posons l'hypothèse que les modalités de l'énonciation du griot subissent des déplacements au niveau de la composition et de l'énonciation, ce qui amène à transposer le concept d'hétéroglossie attribué à Bakhtine⁴ : cette énonciation accueille dans sa forme ouverte des genres et des styles hétérogènes. Il en découle que l'effet de " dépaysement " ou " d'étrangeté " de l'œuvre épique peule tient au mélange de genres et des langues⁵. Dans cette configuration discursive des plus complexes, notre but est de montrer la ruse ouvrière du verbe, qui instaure par la représentation " en série " des personnages et des éléments narratifs une " pensée parallèle ", phénomène de textualisation qui constitue un enjeu important pour la recherche.

Poser la question de la généricité textuelle fait surgir les difficultés liées à l'aventureuse identification d'un genre textuel par rapport à un autre. Mais notre objectif consiste justement à montrer à travers quelques exemples que plusieurs catégories de récits (portait, anecdote, récit héroïque, mais aussi, au-delà, allégorie, parabole, rêve, etc.) ont en commun, au-delà de leurs différences de nature, une fonction précise et importante dans le récit. Tous sont là pour créer un parallèle entre les portraits de personnages héroïques, tirés à la fois du thésaurus du Coran et de la littérature orale peule.

Présentation du corpus

Les extraits de textes que nous présentons ici font partie d'une importante base de données de performances orales de griots, de grands orateurs publics et d'hommes de caste de la communauté peule du Foûta Jalon, que nous avons enregistrés, transcrits, traduits et dont nous avons établi différents sous-corpus, en fonction de catégories empiriques. Ces récits racontent la vie de personnages héroïques illustres (ancêtres fondateurs, rois vaincus par l'armée coloniale française). Nous disposons de plusieurs versions de chaque récit, racontées par différents griots ou par un même griot dans des contextes différents (corpus inédit), ce qui représente une composition épique d'une grande variabilité.

I. La scénographie de la " comparaison désamorcée " de personnages semblables

Le premier micro-récit exemplaire que nous présentons ici est extrait de l'épopée de Sammba Gelaajo raconté par Farba Njaala. L'épopée raconte comment Kummba Linngere, une jeune fille, entreprend un long et difficile voyage dans le but de trouver un homme à poigne capable de laver l'affront infligé à sa mère par un prince présomptueux. Cela revient à départager les trois hommes les plus valeureux de l'empire : Sammba Bookar, Sammba Saboldu Maaliki et enfin Sammba Gelaajo. À l'image de ce que l'on observe dans les *Vies parallèles* de Putarque, le griot se propose de mettre ainsi sur pied une comparaison " désamorcée " : le parallélisme ne fait apparaître que l'égalité, voire l'identité. En dernière analyse, cependant, il s'agit d'attester " qu'il existe toujours meilleur que soi ". Sous couvert de la mise en parallèle d'une série de personnages héroïques, se construit en réalité le projet éducatif du griot.

Avant de faire rivaliser ces trois personnages dans le champ du récit, cependant, l'épopée va d'abord confronter exactement de la même façon trois autres héros, dans un parallèle qui permet de mieux faire percevoir ce qu'est Sammba Gelaajo en vérité. Le déclencheur de la transformation narrative est un incident qui n'a pas de rapport avec la quête de Kummba Linngere. Tenen Monzon, épouse de Sammba Gelaajo et fille du roi de l'État Bambara de Ségou Da Monzon, agresse physiquement sa belle-mère en l'absence de son mari. Cet incident sera l'occasion de définir le personnage de Sammba Gelaajo en présentant en parallèle trois archétypes de personnages héroïques : Da Monzon, roi puissant, Sammba Gelaajo, héros indomptable et enfin Konkobu Muusa, garde du corps et compagnon de Sammba Gelaajo.

En réaction à son inconduite, Sammba Gelaajo renvoie Tenen chez son père sans ménagement et de façon humiliante ; ce qui constitue un événement dont la gravité est d'autant plus inconcevable pour Da Monzon, que le griot le présente de la manière suivante :

*Tenen Monzo ko woni baaba mun ko Da MonzonKanyun laamii Bammbaranke Segu fow
Suusude limude inna kelen alaa
Bhay lamdho on ko dhokko
Ko Alla e lamdho mun no anndi, waliinaa dhun dhon
Yhetta dhimmun dhun takkaa dhon wi'aa fila
Wiidho kelen woo o ittay hoore ontigi nden
Nyannde goo himo mbati ndiyan dudhdhi dow ga
O Yamiri guluuje sappo fetere fewtinaa ka duule soppaa
O wi'i - midho haala Alla no haala
A wi'ay ko lammbhe dhidho woodi
Ndiyam fannki, ko on woni baaba Tenen
Fewndo woo ko arÂaa guluuje teemedere bammbaranke
Wi'oowo nko e wi'oowo nko dhun no huubhi mo*

Da Monzon est le père de Tenen, C'est lui qui dirige tous les bammbara de Segou.

Personne n'ose compter en disant " kelen " [un]

Puisque le roi est édenté.

On dit : puisque Dieu et le roi le savent, on pose quelque chose de côté

Ensuite on pose [un autre objet] auprès du premier en disant " deux "

Toute personne qui dit " kelen ", il lui ôte la tête.

Un jour il était au milieu d'une foule, il entendit gronder la pluie :

Il donna un ordre, dix mille fusils actionnèrent les détentes en direction des nuages.

Il dit : " Je parle et Dieu aussi se met à parler,

Comme s'il y avait deux chefs ?"

La pluie se tut. C'est lui le père de Tenen.

Chaque fois qu'on arrive chez lui, cent mille Bammbara

Qui disent nko e nko⁶ l'entourent.

Cette première représentation donne un aperçu de la nature du personnage de Da Monzon et de l'étendue du pouvoir qu'il incarne. En effet, si le roi de Segou pousse son intransigeance jusqu'à se sentir incommodé par le grondement du tonnerre à l'approche de la pluie, s'il est capable d'imposer le silence à la nature, c'est que le récit du griot transporte son auditoire hors du cadre de l'entendement humain pour l'immerger dans le surréel. Dans l'arrière-plan de cette représentation du personnage se trame le projet de construction d'une figure à l'aide de lieux communs qui apparieront le projet narratif à la *doxa*.

L'orateur donne d'autres éléments pour faire mesurer cette puissance : le nombre de soldats qui sont sous son autorité, l'attitude du roi, mais aussi la conduite que tout visiteur doit observer lorsqu'il arrive dans la cour de Da Monzon :

*Abada wonaa teppe tun woni o yaabhirtaakeA tippoto ka puccu maa, solaa padhe maa
dhen
Nyoraa tuuba maa mban haa koppi dhin yaltita
Ladaa haa salmina mo ka kaasa makko Da Monzon*

Jamais on ne se tient debout sur ses pieds pour lui faire face Tu dois descendre de ton cheval, ôter tes chaussures,

Replier ton pantalon jusqu'à montrer les genoux ;

Tu dois marcher à genoux, jusqu'à saluer Da Monzon sur son tapis.

Tel est le personnage intransigeant que Sammba Gelaajo a offensé, et qu'il devra donc affronter dans un duel d'honneur. En parallèle avec celui de Da Monzon, le griot présente alors dans la foulée le profil psychologique de Sammba Gelaajo :

*Si mo dhaanii e nokku goo // kanko Sammba GelaajoHay gooto suusataa innude
Sammba sonaa tuma o fini*

*Saa nelaama yaa noddu innetedho Sammba
A yahay haa ka ontigi woni Ân finndinaa mo
Ewniidho Sammba woo ko loowannde o nootorta jon mun*

Quand Sammba Gelaajo est endormi quelque part, Personne n'ose prononcer " Sammba ", sauf après son réveil.

Si on te demande de faire appel à quelqu'un qui s'appelle Sammba,
Tu vas aller là où se trouve la personne pour la réveiller.
Celui qui interpelle Sammba, il lui répond par un coup de fusil.

Cette manière fabuliste de représenter le personnage participe de la construction mythique de l'image du héros que le griot modèle au fil des âges. Elle met en œuvre tout un processus de construction symbolique s'inscrivant dans une chaîne de reprises en écho ou d'imitations : le griot crée en parallèle un jeu subtil de réverbération et de renvoi métaphorique entre les différents personnages de son récit. L'extrait suivant s'inscrit dans une telle chaîne.

*Himo jogii maccudho on no wi'ee Konkobu Muusa ko on o hudhortooKo o innata ko
fittaandu Konkobu Muusa
Si mi wadhu huunde kaari yo mi bhorno dolekke mellello mo aldaa e turdi
Mi wadhdhoo njarlu bheyngu haraa bhikkun no rewi hen hino muyna
Mi tummba galle Elimane Umar midho heddi bhanndu meeru
Mi tuubha feddande Pennda Tall
E fittaandu Konkobu Muusaa
Haray henanii mo o yeetii woo*

Il [Sammba Gelaajo] a un esclave qui s'appelle Konkobu Muusa, il jure par son nom. Il dit : c'est l'âme de Konkobu Muusa, si je fais telle chose,
Que je porte un boubou sans cou ni ourlet [linceul],
Que je selle une jument nourrice avec le petit qui suit en tétant,
Que je traverse la cour d'Elimane Umar le torse nu,
Que je plonge ma bouche dans le jade laitier de Pennda Tall,
Et [que j'ôte] l'âme de Konkobu Muusa !
Lorsqu'il dit cela il faut le croire sur parole.

Le personnage de Sammba Gelaajo se construit lui aussi comme un archétype, par des éléments récurrents de la représentation héroïque, et *dans le rapport* aux autres portraits. C'est ici le rôle du serment, qui a une valeur juridique d'auto-malédiction ou d'auto-flagellation en cas de violation. Ici, il s'agit de cinq attitudes ou comportements non vertueux que le héros s'impose d'éviter : prendre l'âme de son garde du corps, enfiler un linceul, utiliser une jument nourrice comme monture, traverser la cour d'Elimane Umar nu et enfin violer le jade laitier de sa mère, Pennda Tall. Ces cinq serments véhiculent des idées-force autour desquelles se greffent les valeurs morales cardinales comme : la force d'âme, la fidélité, l'humanisme, l'humilité et l'honnêteté. Le serment résulte d'une délibération publique, puisque la communauté en tant qu'arbitre est partie prenante du procès. Et il est sacré ; le héros qui le prononce sait que sa parole l'engage solennellement. C'est à la lumière de ce qui précède qu'on devine les liens de fidélité et de compagnonnage qui unissent Sammba Gelaajo à son garde du corps, à tel point que le griot consacre à Konkobu Muusa une séquence de représentation mythique et symbolique en parallèle :

*Ko on woni gardi kooru makko on so hirtike haa o haariiKa mbatirdu makko on arata
ferloo ka hakkunde bhordhi
Baafal ngal ommbetaake
Soo immike yaltude, o bhannta fetel, o tugga e nowru mun
Si loowannde wi'i liw ! On yiila nowru ndun fidhdha
Tuppo e conndi jooroo ka leydi
Bhanntoo ndaara mo wi'a - mun keera ?
O inna - bo silala !*

C'est lui son garde du corps quand il dîne à satiété ; C'est devant l'entrée de sa salle de conseil qu'il vient s'allonger,
On ne ferme pas la porte.
Quand il [Gelaajo] veut sortir, il arme le fusil qu'il place auprès de son oreille ;
Quand la charge détonne il secoue son oreille,
La poudre et les résidus se répandent par terre.
Il [Konkobu Muusa] soulève sa tête, le regarde et dit : que se passe-t-il ?
Il dit : éloigne-toi du chemin !

En somme, ces trois portraits non seulement se répondent, mais contribuent à se construire les uns les autres : Da Monzon défie la nature ; mais personne ne peut se permettre d'interpeller Sammba Gelaajo et de perturber son sommeil ; quant à Konkobu Muusa, on ne le réveille que d'un coup de canon. Cette représentation en série participe de la construction d'une isotopie sémantique dans l'œuvre composée par le griot. Sur le plan formel, on peut sans aucun effort repérer le processus de reprise de traits distinctifs qui appartiennent à un même modèle héroïque, dans un même moule sémio-rhétorique. Stéréotypes positifs, ils définissent le héros-type caractéristique de l'épopée peule du Foûta Jalon. De façon très intéressante, portrait et biographie des personnages de l'épopée peule focalisent l'attention de l'auditoire sur leur singularité et leur exemplarité *tout en les inscrivant de façon identique* dans la série des modèles de vertus qu'ils incarnent. Ces représentations de parallèles exemplaires, décrivant ce qui découle logiquement du caractère de chaque personnage, sont d'un grand charme. Elles mettent aux oreilles de l'auditoire leur caractère tout entier, et focalisent l'attention sur des traits de caractères déterminés semblables à des marques distinctives.

Nous avons pu montrer ailleurs⁷ que le rôle le plus profond du parallèle entre Sammba Gelaajo et son esclave Konkobu Muusa était de remettre en question le fonctionnement idéologique fondamental de la société peule. Le parallèle que nous venons de décrire se poursuit en effet par des affrontements entre le maître (héros emblématique, connu de tous) et Konkobu Muusa, que son statut d'esclave désigne de façon évidente comme un pleutre, indigne de toute mention héroïque. Or, grâce à ce parallèle, Konkobu Muusa est montré par le griot dans bien des épisodes comme l'égal de Sammba Gelaajo – et même, à plusieurs reprises, comme supérieur à lui. Sous couvert d'une représentation axiologique simple, l'épopée finit par repenser l'ordre social lui-même, et tous ses préjugés.

De ces deux points, on voit que la description plaisante et le récit apparemment sans autre but que lui-même sont en réalité des outils rhétoriques puissants au service d'une construction globale. Le parallèle finit par rendre le récit secondaire : chaque moment narratif doit se penser *en rapport* avec le propos général et sa démonstration.

II. Mise en scène oratoire de l'anecdote : un récit convoqué par l'interprétation

Selon nos observations, certains micro-récits de notre corpus empruntent parfois la forme discursive de l'anecdote exemplaire. Ce récit bref est alors la pièce maîtresse du dispositif de réduction à l'essentiel qui permet de dispenser un enseignement moral par des exemples qu'on retient facilement. Nous allons voir que, sous une forme très différente, c'est la même stratégie rhétorique qui est à l'œuvre, et que le récit n'est qu'un moyen, convoqué par l'interprétation. Nous allons observer à travers deux exemples successifs comment l'anecdote exemplaire est un moyen de dramatiser certains aspects essentiels de la trame narrative.

L'anecdote fait partie des formes brèves, aux côtés de l'énigme, de la parabole, de l'épigramme, de la nouvelle, du conte. Selon Montandon⁸, elle est " limitée à sa fonction de relation d'un fait court, saillant, authentique, remarquable, souvent paradoxal, renonçant à toute amplification, et à tout développement littéraire ". D'un point de vue narratif, pour qu'il y ait anecdote " on s'accorde généralement sur quelques caractéristiques fondamentales telles que la facticité, la représentativité,

la brièveté de la forme, et l'effet qui donne à penser"⁹.

Tiré de l'épopée de Khaybar, l'extrait suivant est issu d'une série de quatre anecdotes exemplaires habilement enchaînées – ici également, l'exemplarité est produite dans des dispositifs de paroles qui renvoient les unes aux autres dans un effet d'échos. Ces anecdotes n'entretiennent pas un lien direct avec le récit englobant de la bataille entre musulmans et païens, mais sa dimension référentielle spirituelle est essentielle à l'œuvre. Sur la base de cette indépendance relative, elles peuvent être considérées comme des digressions permettant au griot d'allonger son récit et d'enseigner d'une manière indirecte son auditoire. La subtilité de cet enseignement n'est visible que si on les remet dans leur contexte et qu'on observe leur jeu d'écho.

L'anecdote met en scène un vieil homme en train de partager le repas entre plusieurs enfants, dont un seul est son fils. Le dispositif du récit se compose de deux parties : le noyau central qui correspond à la narration ou l'exposé des faits et la leçon de morale.

*Himo bhanni bhibhbhe bhen no nyaama Bhibhbhe e dhuudhude ko on o mari
Hakkee ko o tawi dhun no joodhii
Hakkee ko o tawi on no waawi dhun
Hakkee ko o tawi on no anterennii
O nokki junngo makko haa heewi
O tebhbitii haa mollirdhi kanko beeraawo on
O wi'i - sagataa makko on e hin ! On jabhi, o nyaami
O inni mo - baaba en ko hennun wadhi ?
O inni - ko Allaahu wadhan maa
Mi torike ma du'ano lan yo Alla okkoran bhidhdho !
O ndaari mo, o wi'i - baaba en min le ?
O wi'i - an men midho reenu maa baaba
Kono an nyaamu ! Wadhanaa-mi ko mi wi'u maa kon !*

Il [le vieil homme] réunit des enfants qui mangeaient, Malgré leur nombre il n'avait qu'un seul fils [parmi eux].

Il s'aperçut que ce dernier était tellement bien posé,

Il s'aperçut qu'il pouvait tellement manger,

Il s'aperçut qu'il était tellement bien entraîné à cela

Il prit sa poignée pleine de nourriture,

Le vieil homme jongla avec jusqu'à ce qu'elle fût toute ronde.

Il dit au jeune homme : " Tiens ! " Celui-ci prit la poignée et mangea.

Il lui dit : " Père que se passe-t-il ? "

Il [le père] lui dit : " C'est Dieu qui te l'accorde !

Prie pour que Dieu me donne un fils ! "

Il [le fils] le fixa [droit dans les yeux] et dit : " Père, et moi ? "

Il lui dit : " Fils, je te vois aussi.

Mais toi, mange ! Et fais ce que je te demande ! "

Dans cette scénographie, le noyau central se présente sous la forme d'une conversation entre père et fils sur des questions domestiques. Le griot anecdotier joue avec la proximité de la vie quotidienne censée garantir l'authenticité d'un récit singulier. La prise de parole des personnages est le signe d'une émancipation de l'anecdote qui délègue la parole au père et au fils. Cette " figure d'imagination ", pour reprendre l'expression de Fumaroli¹⁰, produit sur l'auditoire un effet de présence en lui donnant l'illusion d'une conversation réelle. Le père, qui ne voit à son fils que les talents d'un " mangeur professionnel ", lui offre la poignée de nourriture, mais en lui demandant d'invoquer la toute puissance divine afin d'avoir un autre fils. De cette mise en scène oratoire découle un déni du fils par son père. Grâce à l'effacement énonciatif de l'instance narrative du griot, l'auditoire peut contempler une représentation de l'anecdote exemplaire dans laquelle la sentence suivante vient s'incarner en une vision particulière.

Ko nden nyannde bhe fudhdhii wi'ude" Nyaamoowo nyiiri e gaynoowo haaju wonaa gootun "

No yiiru maa-mi ni ko dhun dhoo tanyhinii-mi a gaynay !

Depuis ce jour, on [la communauté des gens] a commencé à dire : " Le mangeur de plats et celui qui résout des problèmes sont différents. "

" Je [le père] pense que la façon dont je te vois correspond à ce que tu [le fils] es apte à faire. "

La maxime morale énoncée sous une forme conclusive pose la question de l'accumulation d'un savoir qui a pour origine l'expérience passée et son réinvestissement dans l'horizon d'expériences à venir. Le récit et son interprétation fonctionnent alors comme des moyens indirects grâce auxquels l'énonciateur transmet une leçon à son auditoire. Ainsi, la relation qui se tisse entre l'anecdote et son interprétation est-elle logiquement et axiologiquement hiérarchique : à l'image de la fin et des moyens, l'interprétation commande le récit qui n'advient que pour persuader l'auditoire d'une vérité essentielle en vue de modifier son comportement. Ainsi toute forme aphoristique est-elle le fruit d'une histoire. Selon Hubert Mono Ndjana¹¹ : " Toutes ces sentences qui disent toutes des vérités, mais sous forme imagée, c'est-à-dire qui ont un sens différent des signes utilisés [...], apparaissent normalement comme des raccourcis chargés de rappeler une longue histoire ". Mais si toutes les formules gnomiques, d'où qu'elles proviennent, ont toujours une histoire liée à un contexte précis, en revanche il est quasiment impossible de reconstituer les liens philologiques entre la sentence découlant d'un fait contextualisé et le fait lui-même, justement parce que ce fait n'était qu'au service de l'interprétation.

Un autre exemple va nous permettre de confirmer ce rôle d'argument narratif, et de voir que, si le procédé est simple et attendu, il est utilisé par l'épopée peule de façon très subtile, pour toucher un public inattendu.

L'anecdote, tirée de l'épopée de Khaybar se rapporte à un événement qui a une dimension spirituelle puisqu'il fait référence à une tentative de prédire l'avenir. Ce contenu oraculaire oriente la narration vers d'invisibles circonstances et faits particuliers qui, sous des formes obscures, confèrent au récit un effet d'étrangeté. Il faudra en tenir compte pour dégager son interprétation. Le récit, on va le voir, est ici non seulement " secondaire " par rapport à l'interprétation qui le convoque et l'utilise, mais dans un rapport très distant avec lui.

Kiikalaajo ontuno deftere muudhunO ndaari, o tawi Alla no yedhi mo duubhi teemedere

O pii ndarngal dhimmun, o tawi himo mari duubhi teemedere

O pii ndarngal tammun, o tawi himo mari duubhi teemedere

Kono dhi takkaa hay tammaa

O wi'i - Alla mi torike ma wuurnan cappandhe jeegoo !

[Un jour], un vieil homme ouvrit son livre. Il sonda l'avenir, il découvrit que Dieu lui réservait cent ans.

Il fit un deuxième sondage, il découvrit qu'il aurait cent ans.

Il fit un troisième sondage, il découvrit qu'il aurait cent ans,

Mais sans aucun sou avec.

Il dit : " Dieu, je te demande de [ne] m'accorder [que] soixante ans de vie ! "

La bonne nouvelle, confirmée par la répétition, est contrariée par une mauvaise : la pauvreté. Or le charisme d'un vieil homme, son poids social, sont proportionnels à sa richesse. Pauvre, il ne jouit d'aucune considération au sein de la société. D'où la prière adressée à Dieu par le personnage en vue de réduire son âge à soixante ans – tout en augmentant conjointement son revenu. La fin de ce premier épisode du récit correspond à l'ouverture de la leçon de morale, qui va présenter les deux cas de figures.

Le premier cas est celui que désire le vieil homme de l'anecdote : une longévité raisonnable, avec de quoi vivre. Le griot développe alors une première leçon de

morale : il faut savoir utiliser cette richesse à bon escient, c'est-à-dire en faisant l'aumône.

Mo wuurii cappandhe jeegoo hara himo mariSi tawii ko mardho haqqil, soo mayii, o sumataa

Celui qui vit soixante ans alors qu'il est nanti, S'il est doué d'un peu d'esprit, après sa mort, il ne brûlera pas [dans l'Enfer].

La maxime est ici à portée morale universelle, sa fonction argumentative édifiante repose sur la stigmatisation. On peut parler ici d'argumentation par la menace – *ad baculum* – qui exhibe les conséquences sous les traits d'un châtement divin.

Le second cas est celui annoncé par l'oracle : cent ans sans moyens matériels et financiers. Le griot, comme dans l'exemple précédent, semble s'effacer derrière le discours rapporté, ici celui de la société. Il met en scène sous la forme d'un discours relaté dans l'extrait suivant l'annonce de l'arrivée d'un vieil homme nanti dans une assemblée. Il rappelle au contraire de manière sentencieuse que tout indigent est un marginal puisqu'il ne compte pour personne.

Mo duubhi teemedere si tawi takkaa hay mbiifu Mawbhe bhen seenike, mawbhe bhen seenike !

*Ko ka tamaw yowoo jogi*Àaa

[Lorsque] Un centenaire qui n'a aucun revenu [arrive devant une assemblée de personnes][Et que les gens disent :] " Le vieil homme est arrivé, le vieil homme est arrivé ! "

[Cela signifie que] Tu disposes de quelque chose sur quoi repose l'espoir.

Si les prédicats de base énoncés précédemment constituent l'ossature de l'enseignement moral, nous devons scruter plus en profondeur pour débusquer par-delà la scénographie du récit ce qui se construit dans l'arrière-plan de la trame narrative et la justifie. En effet, en mettant en scène le personnage du vieil homme qui se préoccupe encore de son avenir, le griot s'adresse d'une manière indirecte à son auditoire le plus jeune. " L'effet qui donne à penser " pour reprendre l'expression d'Alain Montandon¹², invite la jeunesse à préparer son avenir quand elle dispose de toute sa force physique et intellectuelle. La maxime ici est à portée collective, mais s'adresse à une part seulement de la société. Dans tous les cas, elle donne forme au récit, c'est elle qui le convoque, il lui est " secondaire ".

III. De la mixité des genres et de l'exploitation de sources diverses dans l'épopée peule

Ce que nous venons de voir permet d'éclairer un phénomène très complexe : l'épopée peule se situe constamment à la *frontière*. Les genres qu'elle convoque, comme les figures de rhétorique qu'elle utilise, ont des frontières nettement imprécises, et sont très souvent difficiles à délimiter et à situer – entre rhétorique et homilétique¹³. D'autre part, l'épopée fait référence constamment à deux contextes culturels – africain et musulman, et deux langues : peul et arabe. Cette double source, constante, prend son sens dans cette stratégie.

On peut en effet aller plus loin avec une autre exemple, tiré de l'épopée de Khaybar. Il s'agit d'un récit apparemment " pris sur le vif ", mais qui se construit en réalité en récupérant un matériau très différent – et très célèbre : un parallèle contrasté extrait de la sourate 2 du Coran intitulée " la génisse ", qui est intégré dans la texture de la performance du griot. Ici, on voit non seulement que le récit est second par rapport à l'interprétation morale, mais aussi qu'il est le produit d'un emboîtement, d'un réemploi des matériaux, pour lequel la notion d'" altération ", de Peytard, est intéressante.

Dans ce texte, que nous n'allons pas reproduire ici à cause de sa longueur, la scénographie de la mantique prédisant la mort prochaine d'un vieil homme s'organise autour d'un dialogue fictif entre Dieu et le vieil homme, préoccupé du

sort de son unique fils après sa mort prochaine. Ne disposant que d'une seule vache, il se propose de la confier à Dieu jusqu'à ce que son fils soit majeur. Après la description de la mort du vieil homme, le récit en vient à décrire l'opulence d'un autre vieil homme dont le troupeau s'élève à mille têtes de chameaux. Mais il est sans enfant. Son assassinat par un inconnu entraîne la mobilisation des villageois pour retrouver le coupable. C'est ainsi que l'oracle recommande le sacrifice d'une vache dont la couleur de la robe correspond à celle du fils du premier homme qui a confié la sienne à Dieu. La vente de cette de vache permet d'enrichir le jeune homme et de dénouer l'énigme.

En transgressant les règles habituelles des genres et des langues, on peut faire appel ici à la notion théorique d'" altération "14 : les figures du discours sont une matrice où s'intègrent différentes paroles par la technique de l'emboîtement des images. Selon cette technique de composition de l'œuvre, le griot récupère des données préexistantes, qu'il recompose selon le nouveau projet en œuvre en vue de donner plus de profondeur à son travail. Chaque œuvre convoque les acquis culturels des genres oraux et l'exégèse de l'allégorie dans le Coran, de même qu'elle joue du mélange entre langues arabe et peule et qu'elle imbrique rhétorique et homilétique. Entre enchaînement logique et rupture de continuité, la notion d'altération apporte le support théorique pour expliquer comment, au cours du processus inter-discursif, la parole du griot assume une double fonction génétique et créative. Le discours épique est un lieu de rencontre, d'osmose et d'imbrication de deux langues, de deux cultures et du substrat de deux littératures : arabe et peule. De même, la forte condensation morale et le tissage des discours permettent de parler d'entrelacement du matériau épique et de l'univers religieux, ce qui fait de l'imagination créatrice la figure matérielle du visage spirituel. Ainsi se pose la question des principales ressources d'agrément des récits exemplaires dans les sentences, maximes, proverbes, métaphores, hyperboles, comparaisons, énigmes, etc. : des genres protéiformes qui se recouvrent mutuellement. Le récit exemplaire, micro-récit composante de la performance orale du griot, est circonscrit et bref mais sa mise à contribution par l'interprétation révèle des profondeurs immenses. L'horizon théorique - que nous ne pourrions traiter dans le cadre de cet article - c'est bien sûr la mise en abyme. Le récit est ici genre " carrefour ", qui découvre un monde imaginaire dans une coquille. C'est aussi - et nous ne ferons à nouveau que l'indiquer - la notion de " coémergence " des figures du discours selon Marc Bonhomme¹⁵. L'" imagerie " définit la capacité des mots ou des locutions comportant des traits figuratifs à engendrer des images mentales qui éclairent le niveau figuré de l'allégorie dans la variété de ses formes discursives et donc par extension des récits exemplaires. La notion est un moyen supplémentaire d'explorer la texture complexe de l'épopée au Foûta Jalon, résultat de la mise en œuvre ingénieuse de deux encyclopédies arabe et peule.

Le regard que nous venons de porter sur les exemples précédents atteste que le premier but de la performance du griot n'est pas de raconter des histoires du temps passé, quand les Peuls aristocrates étaient libres et vertueux, mais que ces " histoires " visent d'abord et avant tout à faire réfléchir et aider à vivre comme il faut. Et puisqu'il n'est guère question d'histoire, on a donc affaire à la philosophie morale. D'où la nécessité d'observer la manière dont le griot acclimate la narration de l'épopée à la critique sociale, ce que Goyet¹⁶ formule plus clairement de la manière suivante : " Bien au-delà du pur plaisir de la narration, les récits et les " recettes " concourent à donner une prise sur le monde, sur la totalité du monde ", et que nous-même avons développé dans l'article sur Konkobu Muusa cité *supra*¹⁷. En d'autres termes, la composition épique entrelace des événements décalés dans l'espace-temps de l'énonciation en vue de ses propres finalités - ce qui revient, au passage, à leur donner beaucoup plus de profondeur. Dans ce cadre, le parallèle exemplaire est une figure qui permet de conjointre passé, présent et avenir quoique éloignés dans le temps.

On peut aller plus loin. Les traditions littéraires depuis Putarque nous enseignent qu'on ne peut raconter des vies qu'en se rapportant à un modèle de vie exemplaire.

Les vies parallèles ne se comportent qu'en apparence comme des récits, car la mise en parallèle correspond à une mise en raisonnement *via* la narration du récit. Le coup de génie de Putarque consiste à appairer la Grèce et Rome ; l'exemple est dédoublé par l'entremise de la comparaison. Il en résulte que le parallèle entre des choses qui participent d'une même nature mène en réalité à percevoir l'abstraction qui les réunit – ici à reconnaître les mêmes valeurs. Cette tendance à regarder dans le même miroir de la vie, s'y reconnaître, être traversé par un même désir, me semble se retrouver dans l'épopée peule du Foûta Jalon, où la représentation des personnages historiques de la communauté peule laisse entrevoir le parallèle avec les Califes de l'Islam, ce qui légitime et donne sens à une vie commune se réclamant de la religion musulmane. Il s'agit de deux civilisations non pas identiques mais parfaitement compatibles. De leur coexistence le griot peut tirer des effets majeurs. C'est ce phénomène que nous allons explorer dans l'exemple suivant.

Dans le but de construire une présentation des actes mémorables des personnages illustres, le griot a recours à des techniques rhétoriques variées. Le nom du héros une fois introduit, le portrait prend la forme d'une série d'actions au travers desquelles se dessine son profil exemplaire. Le dispositif de monstration et d'attestation se déploie dans une sorte de détour qui indique que, quand le griot parle d'un personnage, il ne se borne pas à décrire ou à classer idéalement, mais que sa parole provoque le destin et suscite le réel. Ce postulat une fois posé, nous allons montrer la manière dont l'éloquence du griot construit progressivement les registres de l'exemplarité.

L'épopée de l'Alfaa Yayaa, elle, va nous permettre de voir un cas intéressant de mise en parallèle des Califes de l'Islam et des personnages héroïques du Foûta Jalon.

Le griot y présente Karamoko Alfaa comme un héros hardi va-en-guerre, accompagné d'une armée composée seulement de ses neuf disciples. Son exemplarité va être renforcée encore davantage par le récit de l'arrivée d'un dixième disciple, dont il ne prend même pas le temps de faire la connaissance. Au lieu de renforcer sa troupe, il lui propose plutôt de servir d'arrière-garde pour la famille. Mais il reviendra sur sa décision, par respect pour ses disciples qui voudraient que le nouveau venu se joigne à eux. La représentation de cette attitude permet au griot de montrer que l'Alfaa mo Labe est un homme d'un abord facile et accessible à tous.

L'annonce du départ à la bataille indique qu'on s'achemine vers le dénouement final qui doit confirmer le personnage dans sa stature de héros exemplaire. De nouveau, on pourrait avoir l'impression que le récit est l'essentiel : l'épopée va raconter comment Alfaa mo Labe est prêt à affronter une armée adverse sans frémir avec seulement dix personnes. L'important, pourtant, est de nouveau un phénomène de parallèle et d'écho. Cette attitude du héros renvoie à un enseignement du prophète Mohammad adressé à ses disciples dans l'épopée de Khaybar.

Bhe fokkiti hibhe jannga " bismillaah al-rahmaan al-rahiimWa tawarun kalaamun kasiirun "

Hibhe yewta konnguÂi dhuudhudhi

Wa jajaw bhe dhenyhi bhe tawi bhe dhuudhaa

Ko bhe guluuje tato e teemmedhe tati e sappoo e tato

Ko wi'etee adadu mursaliina

Hibhe yaade e piirugol e guluuje njeetato

Annabiijo no maakanabhe " kamin fi'atin qaliilatin

Kalabat fi'atun wa Allaahu bima sabiriina "

Ils prirent le départ en répétant : " Bismillaah al-rahmaan al-rahiim

Wa tawarun kalaamun kasiirun. "

Ils échangèrent beaucoup de paroles

Wa jajaw ils eurent peur parce qu'ils n'étaient pas nombreux,

Ils étaient trois mille trois cent trente-trois,

C'est [ce] qu'on appelle adadu mursaliina.

Ils allaient se battre avec huit mille personnes.
Le prophète leur disait : " Kamin fi'atin qaliilatin
Kalabat fi'atun wa allaahu bimaa sabiriina. "

Pour rendre confiance à ses compagnons qui ont pris conscience de leur infériorité numérique par apport à l'armée adverse, le prophète Muhammad encourage ses troupes dans l'adresse suivante¹⁸ :

*Himo maakanabhe " isiruuna ma sabiruuna "Noogayo doo si munynyike ko julbhe
" Yakludu mina kuffaaru "
Dhun pijay teemedhdhe dhidho kefeero
" Alatakaafu wala tazaru ila ma'ana "
Wotaa on hulu, wotaa on selu
Enen e Alla hidhen wonndi*

Il leur dit : " isiruuna ma sabiruuna "Une vingtaine d'hommes pieux, s'ils sont patients,

" Yakludu mina kuffaaru ",

Ils peuvent battre deux cents païens.

" Alatakaafu wala tazaru ila ma'ana ",

N'ayez pas peur, ne changez pas d'itinéraire :

Dieu et nous sommes ensemble !

Le parallèle construit donc l'image héroïque de Karamoko Alfaa mo Labe en référence au personnage du prophète Muhammad. Parce que l'attitude de Karamoko Alfaa mo Labe est calquée sur les enseignements et la vie du prophète Muhammad, ses vertus de courage et de foi sont placées sous le patronage divin. Le discours du griot, ensemencé de citations coraniques, s'appuie sur des arguments d'autorité se rapportant à la foi.

C'est dans la recherche de cette caution divine que le griot, en passeur de langue, compose des œuvres épiques à mi-chemin entre la culture peule et la culture arabe basée sur le thésaurus du Coran. Les éléments du récit, comme les diverses figures rhétoriques, sont secondaires : au service de ce propos. Cette opération de textualisation du récit, qui s'ancre dans le thésaurus du Coran, confère à l'épopée peule une polyvalence référentielle.

En d'autres termes, la matérialité discursive de l'œuvre est épaisse, elle est composée de plusieurs couches et de plusieurs niveaux narratifs qui s'harmonisent subtilement. D'où la nécessité pour nous d'accorder une attention particulière aux sources d'inspiration du griot dans la composition de l'œuvre en concentrant notre réflexion sur les phénomènes d'hybridation des genres, des langues et des cultures. Dans cet esprit, on pourra remarquer que l'allégorie, trace d'interdiscours fécond, confère une épaisseur référentielle supplémentaire à la narration dans l'épopée peule au Foûta Jalon. Elle assure le croisement du mimétique, du figural et du réflexif (d'autant plus que l'irruption dans le tissu discursif de l'hyperbole de quantité qui évalue à huit cents mille soldats mobilisés répond au besoin de réaffirmer cet enseignement du Coran énoncé précédemment). La part mémorielle de l'allégorie dans la composition de l'œuvre épique, celle de l'exégèse du Coran et celle de la culture peule, implique sans doute la nécessité d'un renouvellement méthodologique dans l'établissement du texte et un travail philologique de restitution de la filière génétique de l'œuvre. Le regard de l'analyste est forcément filtré par un établissement de figures discursives composant l'œuvre et une lecture plus fine du monde du récit. L'extrait précédent est un exemple d'interdiscours fécond qui atteste que le dispositif rhétorique du récit de la bataille de Khaybar repose sur un dynamisme énonciatif assurant une véritable symbiose entre les cultures littéraires arabe et africaine. Dans ce processus de navigation culturelle, certaines séquences sont une reprise pure et simple du récit arabe tandis que d'autres immergent l'auditoire dans la culture essentiellement africaine. Lorsque le travail d'analyse est mené plus en profondeur, c'est-à-dire au niveau discursif, il montre comment, dans la coulée verbale, les substrats de la culture première du

griot participent à la construction d'une œuvre littéraire située à mi-chemin entre l'arabe et le pular. C'est à ce niveau qu'on peut introduire la valeur esthétique de l'inter-langue ou d'entre-deux¹⁹.

La mise en parallèle par le griot des personnages peuls du Foûta Jalon avec ceux des Califes de l'Islam sert d'opérateur : elle permet de poser en filigrane que des hommes qui défendent les mêmes valeurs morales et héroïques ont les mêmes destinées. La mise en parallèle des cultures et des hommes les plus représentatifs de ces deux civilisations montrent que les peuples se valent et sont semblables. Il s'agit-là d'une piste de réflexion intéressante à explorer dans l'étude des épopées peules en général. Dresser le portrait d'un personnage héroïque consiste d'une certaine manière à faire émerger ce que le récit seul ne montrerait pas – l'inconnu. Donnant à voir des exemples historiques, le griot procède par l'entremise de la comparaison pour mettre en scène la vie d'hommes illustres que l'on doit craindre, admirer ou vénérer en déplaçant l'épidictique dans le narratif. Le but est de construire une image à quoi adhérer. Et la vivacité du récit, celle de l'anecdote, la puissance de l'allégorie, sont toutes convoquées pour cette construction. La *Rhétorique à Herennius* affirmait de la même façon que " la description consiste à représenter un fait de telle manière que l'action semble se dérouler et l'événement se passer sous nos yeux " (*Rhet. Herennius* TV. 68). Les images pittoresques dans la représentation héroïque des scènes, des lieux et des personnes sont, au plus profond de l'art oratoire du griot, le moyen de son efficacité. Dans ces conditions, analyser les séquences descriptives dans l'épopée peule consiste à explorer un monde parallèle dans lequel les ressorts de l'éloquence déploient la puissance de représentations pittoresques afin de construire une représentation du monde.

Conclusion

La comparaison désamorcée, comme l'anecdote exemplaire, comme le récit en citation, sont les moyens dont l'épopée construit un monde parallèle, et ces lieux oratoires ne sont pas transparents au monde réel. Ils mettent en place un processus de transfert massif des entités qui composent l'épopée vers des représentations mentales.

La narration remplit ainsi plusieurs fonctions complémentaires dans l'épopée peule au Foûta Jalon, dont la représentation en des parallèles exemplaires de personnages canoniques, celle de scènes héroïques, et la transmission d'un savoir sur le passé. La représentation d'un héros est un exercice d'éloquence qui se propose de mettre en évidence des valeurs morales et héroïques se rapportant à la *doxa* de la culture peule sur la base d'un catalogue d'attributs ou lieux communs. La représentation d'un personnage dans l'épopée soulève alors trois questions que la recherche devra prendre en compte : la façon dont la description s'insère dans la performance du griot avec ou sans transition, la façon dont la description en tant que séquence détachable (micro-séquence) fonctionne intérieurement et assure sa cohésion ; son rôle dans le fonctionnement de la narration.

Les réflexions précédentes, qui s'appuient sur la rhétorique antique abondamment revisitée par les auteurs contemporains, ont pour objet les grands thèmes qui ont préoccupé la pensée grecque depuis l'Antiquité. Sur le plan méthodologique, nous avons pris en compte trois dimensions : la composition artistique et esthétique, les figures de l'éloquence épique et enfin la visée pragmatique, ou contenu idéologique. Au Foûta Jalon, l'épopée peule est pensée généralement comme une cérémonie organisée autour du griot dans le but de souder la communauté autour des valeurs de vertu de la *pulaaku*.

Dans le sillage des considérations précédentes viennent se greffer les apports théoriques de la pragmatique sur lesquelles se fonde la notion de *coémergence* développée par Bonhomme dans son ouvrage, *Pragmatique des figures du discours*²⁰. L'" imagerie " définit la capacité des mots ou des locutions comportant des traits figuratifs à engendrer des images mentales qui éclairent le niveau figuré de l'allégorie dans la variété de ses formes discursives et donc par extension des récits

exemplaires. La notion de *coémergence* apparaît ainsi comme un outil théorique opératoire qui permet d'explorer la texture complexe de l'épopée au Foûta Jalon. En prenant en considération la fonction persuasive et didactique des récits exemplaires recensés dans notre corpus, nous avons pu explorer de manière approfondie leur épaisseur discursive et référentielle de façon à saisir de manière plus rigoureuse leur fonctionnalité en tant que récits-actions.

Enfin, les parallèles exemplaires que le griot construit dans son œuvre mettent constamment aux prises des personnages identiques ou contrastés, ce qui permet de mieux saisir les différences entre eux sur fond de ressemblance. La performance du griot met ainsi en scène de grands duels chevaleresques et en même temps des duels de valeurs. C'est ce que Goyet montre dans sa réflexion sur le " travail épique " qui se décline dans l'articulation des *parallèles-homologies* et des *parallèles-différences*²¹. Selon elle, les parallèles-homologies se manifestent dans le redoublement d'un récit afin " d'en dégager les implications profondes ". Quant aux parallèles-différences, ils " permettent de mieux saisir les différences entre eux, sur fond de ressemblance ". Dans tous les cas, ils mettent en perspective le récit dans un processus de saisie intellectuelle.

1 L'État du Foûta Jalon correspond aujourd'hui à la région de la Moyenne Guinée. Cet empire fondé par les Peuls en 1725 se situe à cheval entre la République de Guinée, la Guinée Bissau et le Sénégal. Il a été conquis par l'armée coloniale française en septembre 1896 au cours de la bataille de Porédaka et la défaite de Bokar Biro.

2 Goyet, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006.

3 Barry, Alpha Ousmane, *L'Épopée peule du Fuuta Jalon. De l'éloge à l'amplification rhétorique*, Paris, Karthala, 2011.

4 Bakhtine, Michael, *Esthétique et théorie du roman*, traduction française, Paris, Gallimard, 1978, (Moscou, 1975).

5 Voir Barry, Alpha Ousmane, " Créativité littéraire et identité culturelle dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma ", in *LittéRéalité*, vol. XIX, n° 2, Toronto, Ontario, Canada, p. 55-79, ISSN : 0843-4182, 2007. Et Barry, Alpha Ousmane, " Pour une sémiotique transculturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique ", in *Synergies Afrique centrale et de l'Ouest* n° 2, 2007, p. 19-39.

6 *Nko* en maninka, bambara, dioula signifie " je dis ". Par extension, le mot en est venu à signifier la communauté mandingue.

7 Barry, Alpha Ousmane, " Figures parallèles de l'exemplarité héroïque entre confirmation et réfutation dans l'épopée peule au Foûta Jalon ", *L'épopée, un outil pour penser les transformations de la société, EMSCAT (Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines)* [En ligne], n° 45, | 2014, URL : <http://emscat.revues.org/2309> ; DOI : 10.4000/emscat.2309 EMSCAT:

8 Montandon, Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 100.

9 Montandon, Alain (éd.), *L'Anecdote*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 1990, préface p. V.

10 Fumaroli, Marc, *L'Âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1980 (1994), p. 294.

11 Ndjana, Hubert Mono, " Philosophie africaine et formes symboliques ", in *Revue sénégalaise de philosophie*, n° 3, janvier-juin, Dakar, 1983, p. 54.

12 Montandon, Alain (éd.), *L'Anecdote*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 1990, préface p. V.

13 Les problèmes de définition ont fait l'objet de discussions virulentes. Ainsi les débats à propos de l'*exemplum*, ce récit exemplaire qui a connu un développement spectaculaire au Moyen Âge dans l'enseignement, et a perduré jusqu'au *xix^e* siècle – chez Baudelaire par exemple (Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999). Le débat portait sur la distinction entre la fonction rhétorique et la fonction homilétique, religieuse et didactique, de l'*exemplum*. Cette querelle vaine mais centrale en vue de la distinction entre *exemplum* classique et *exemplum* homilétique est, selon Lacarra, utile du point de vue diachronique, mais ne doit pas devenir une barrière infranchissable (Lacarra, Maria Jésus, " Pour un thésaurus exemplorum hispanorum. Bilan de la critique au cours de la dernière décennie 1985-1996 ", in *Les Exempla médiévaux : Nouvelles perspectives*, Jacques Berlioz et Marie Anne Polo de Beaulieu (éd.), Paris, Champion, 1998, p. 194). En effet, même si la rhétorique argumentative ne se décline pas toujours sous la forme d'un récit édifiant, on observe en revanche que le récit homilétique remplit évidemment une fonction rhétorique qui consiste à " amener par la parole les hommes à se déterminer en faveur du bien " (Cicéron, *De inventione*, chap. 1).

14 Peytard, Jean " De l'évaluation et de l'altération des discours sémiotique, didactique, informatique ", in *Syntagme*, n° 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Diffusion les Belles Lettres, 1992.

15 Bonhomme, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion, 2005.

16 Goyet, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006, p. 34.

17 Barry, Alpha Ousmane, " Figures parallèles de l'exemplarité héroïque entre confirmation et réfutation dans l'épopée peule au Foûta Jalon ", art. cit.

18 Et qui sera reprise dans le texte par chacun des personnages de chef de guerre, qui répètera à ses compagnons : *am min fi-atin qaliilatin qalabat fi-atan katiiratan bi-itni Allahi / Wa Allahu ma alsabiriin* : Allah dit : " Combien de fois une troupe peu nombreuse a, par la grâce d'Allah, vaincu une troupe très nombreuse ! Et Allah est avec les endurants. " Soutate 2 Al-baqarat – *la Génisse*, verset 249.

19 Dans l'ouvrage : *Entre-deux : l'origine du partage*, Paris, Seuil, 1991, Daniel Sibony, définit l'entre-deux comme " tne forme de coupure-lien entre deux termes, avec la particularité que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne le croit " (p. 11). Autrement dit, dans l'espace de l'entre-deux la

coupure intervient là où s'ouvre l'espace d'un nouveau lien, celui du recollement et de l'intégration.
20 Bonhomme, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion, 2005.
21 Goyet, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006, p. 20.

Pour citer ce document

Alpha O. Barry, «Rhétorique du discours épique peul au Foûta Jalon : la représentation en parallèles de figures exemplaires au confluent des cultures (Journée d'études du REARE, 17 octobre 2014)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 26/03/2018, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_191-rhetorique-du-discours-epique-peul-au-fouta-jalon-la-representation-en-paralleles-de-figures-exemplaires-au-confluent-des-cultures.html

Quelques mots à propos de : Alpha O. BARRY

CLARE EA 4594 - Réseau Discours d'Afrique - Université de Bordeaux Montaigne - Mail : alpha.barry@u-bordeaux-montaigne.fr Alpha Ousmane BARRY est professeur à l'Université de Bordeaux Montaigne. Fondateur et animateur scientifique du Réseau "Discours d'Afrique", il est spécialisé en analyse du discours. Ses travaux de recherche portent sur des corpus politiques, médiatiques et littéraires en contexte africain francophone.

Principales publications : *Pouvoir du discours, Discours du pouvoir. L'art oratoire chez Sékou Touré de 1958 à 1984*, Paris, l'Harmattan, 2002 ; *Parole futée, Peuple dupé. Discours et révolution chez Sékou Touré de 1958 à 1984*, Paris, l'Harmattan, 2003 ; *L'épopée peule du Futa Jalon. De l'éloge à l'amplification rhétorique*, Paris, Karthala, 2011.

Poèmes épiques brésiliens : stratégies de lecture

Christina Ramalho

Résumé

[RESUMÉ DES ÉDITEURS] Cet article présente les thèses de *Poemas épicos : estratégias de leitura* [Poèmes épiques : stratégies de lecture] (2013), qui montre que les catégories d'analyse appliquées à l'épopée depuis Aristote permettent parfaitement de décrire les poèmes épiques brésiliens, en particulier les poèmes contemporains. L'épopée est un genre encore très vivant au Brésil, où des poètes et de nombreuses poétesses écrivent et publient une masse d'œuvres originales, fondées le plus souvent sur des événements remarquables de l'histoire du Brésil. Alors même que leurs conditions de production et de diffusion sont extrêmement différentes (pas d'oralité, pas de réception large des textes, qui sont publiés en petit tirage), on peut y retrouver l'ensemble des traits qui ont paru définitoires à toute la tradition classique : présence de la proposition et de l'invocation, division en chants, présence concomitante du merveilleux et de l'historique, héroïsme épique, élaboration littéraire. L'importance pour la théorie de l'épopée en général est grande. D'une part, parce que le Brésil est l'un des rares lieux au monde où existe le sentiment que des textes épiques se créent encore de nos jours. D'autre part, parce que ce travail montre que ces textes, que les chercheurs non brésiliens ne considéreraient pas spontanément comme des poèmes *épiques*, correspondent parfaitement à la définition de l'épopée par les catégories de la théorie habituelle. La discussion passionnante à laquelle cette communication a donné lieu a montré la surprise des chercheurs européens et africains réunis pour cette Journée d'étude. On a là finalement le cas symétrique de ce qu'il est convenu généralement d'appeler l'"épopée moderne" (des textes qui semblent s'imposer comme étant "épiques" alors même qu'ils ne présentent pas ces traits classiquement tenus pour définitoires). Le Recueil Ouvert consacrera une rubrique permanente à ces problèmes de définition, pour contribuer à élaborer les traits que l'on peut tenir aujourd'hui pour définitoires et explorer les marges du genre.

Abstract

[FROM THE EDITORS] Stemming from the book *Poemas épicos: estratégias de leitura* [*Epic Poems: Reading Strategies*], published in 2013, this article shows that the classic modes of analysis of epic poems since Aristotle are instrumental in describing Brazil's great production of epic poems even to the present day. These poems all begin with the "proposition" and an invocation to the Muse, are divided into cantos, mix the historic and the wonderful, underscore the heroism of their characters and show an elaborate literary construction. However, although these texts include all of the features held for centuries to be the typical characteristics of epic, the researchers assembled for the symposium failed to feel they qualified as "epics". The Recueil Ouvert in epopee.org will dedicate a permanent section to the discussion of the definition of epic, be it through the analysis of works in the margins of the genre or through the tentative establishment of characteristics relevant to modern epic.

Texte intégral

Introduction

Dans mon ouvrage *Poèmes épiques : stratégies de lecture*¹, je propose une approche méthodologique née de ce que j'ai pu observer dans la réalité, du fait que la lecture des poèmes épiques se heurte à des obstacles de nature diverse : l'aversion face à une lecture réputée exigeante de poèmes longs et remplis de références ; l'idée – séculaire – que le genre épique serait anachronique et incompatible avec les besoins langagiers des temps modernes ; la connaissance lacunaire, enfin, qu'ont la plupart des enseignants à tous les niveaux, de ce type de production littéraire ainsi que de son évolution au fil du temps. À l'opposé de ce panorama négatif, la production épique a pourtant traversé les temps et elle est aujourd'hui plus vivante que jamais, peut-être en raison de l'énorme réservoir culturel que constituent les épopées. À ceux qui acceptent d'observer la production littéraire actuelle avec les moyens appropriés, elle offre d'innombrables possibilités de réflexion sur la manière dont l'histoire, le mythe et l'héroïsme furent et continuent à être relus par le texte épique.

Mon approche méthodologique se fonde sur la théorie de la " sémiotisation épique du discours " (1984) d'Anazildo Vasconcelos da Silva, avec lequel j'ai édité l'ouvrage *História da epopeia brasileira* en 2007², ainsi que sur des emprunts théoriques faits à Aristote, Bowra et Staiger³. Je propose une technique simple permettant d'observer les traits et les variations des poèmes épiques de toutes les époques, à condition de les observer en partant des caractéristiques fondamentales définissant le genre : la matière épique, la double instance de l'énonciation, le plan historique, le plan merveilleux, le plan littéraire et l'héroïsme épique. S'y ajoutent trois autres critères qui, sans être obligatoires, sont pour le moins indicatifs : la proposition, l'invocation et la division en chants.

Je me propose donc de présenter ici un condensé de mon approche en m'arrêtant sur la proposition épique, l'invocation, la division en chants, le plan historique, le plan merveilleux, le plan littéraire et l'héroïsme épique.

I. La proposition épique

Qu'elle porte un titre ou non, qu'elle soit en vers ou en prose, mise en évidence ou intégrée dans le corps du texte, la " proposition épique " est une partie de l'épopée qui donne au je lyrique ou au narrateur la possibilité d'expliquer la matière que racontera l'épopée. En partant du principe de son existence, il est évident que la synthèse donnée à l'ouverture par la proposition revêt une importance significative, en indiquant notamment le rythme de la lecture.

Sous ses aspects divers, la proposition forme ainsi une sorte de rituel d'initiation à la lecture. Quand elle est objective ou visiblement référentielle, elle a principalement une fonction d'exposition ; quand elle est métaphorique ou symbolique, elle indique ou esquisse les aspects qui, au fil du texte, gagneront une densité sémantique. Enfin, quand elle est métalinguistique, elle met généralement en évidence le rôle de l'épopée comme expression culturelle. D'où ma proposition d'analyser l'introduction d'un poème épique en partant de l'observation des aspects suivants :

I. La proposition considérée du point de vue formel et en considérant son insertion dans l'épopée : (1) proposition non nommée intégrée dans le premier chant ;

(2) proposition nommée, mise en évidence et en prose ;

(3) proposition nommée, mise en évidence et en vers ;

(4) plusieurs propositions ;

(5) proposition dispersée ou fragmentée ;

(6) proposition absente.

II. La proposition considérée du point de vue thématique : (1) accent mis sur le fait héroïque ;

(2) accent mis sur la figure du héros ;

(3) accent mis sur le plan historique ;

(4) accent mis sur le plan merveilleux ;

(5) accent mis sur le plan littéraire ;

(6) accent mis sur plusieurs aspects à la fois (la matière épique d'un point de vue plus large).

III. La proposition considérée du point de vue de son contenu (1) référentiel

(2) symbolique

(3) métalinguistique

Même parmi les épopées postmodernes se trouvent des exemples de productions épiques qui font référence directement au modèle classique ou de la Renaissance, dont elles reprennent la forme classique de la proposition. Celle-ci expose l'intention explicite d'écrire une épopée, mais révèle également l'affiliation à la conception ancienne du genre. On prendra pour exemple l'épopée brésilienne *Os Brasis* de Francisco de Mello Franco⁴, qui dispose d'une proposition assez traditionnelle, mais qui n'est pas explicitée.

Ce poème est, par conséquent, un cas de proposition non nommée intégrée dans le premier chant (I, 1). Les cinq premiers vers du premier chant exposent la matière épique, situent et décrivent l'espace ciblé, puis annoncent l'héroïsme collectif d'un peuple (cf. II, 1) :

*1 Terra linda que atrai o sol ardente,
Vista⁵ que do oceano traz a vida,
Coberta pela manta comovente
Do verde, pelos morros estendida,
Nutrindo e protegendo, ternamente,
A fauna por deidades escolhida,
Cores que pintam paisagens sagradas,
Riquezas e belezas encantadas,*

2

*Com a flora de doçura esplendorosa,
E a grandeza do horizonte no infinito,
O corte de fachada portentosa
Das serras altaneiras em granito,
A força da corrente caudalosa
Dos rios percorrendo o chão bendito,
Espécies e valores consagrados,
Que pelos continentes são louvados,*

3

*E os homens que lutaram na esperança
De dar para terra a faculdade,
Do Cristo, repassada na lembrança,
Como de toda fé, na integridade,
De tornar-se, com plena segurança,
Pátria certa do amor e da verdade,
Eu cantando festejo com meu verso,
E anuncio sua glória no Universo.*

4

*Com as tintas existentes tão-somente,
E os prodígios nos livros preservados,
Por certo contarei abertamente
Os fatos que precisam ser contados,
Dos êxitos de um esforço tão pungente,
Que possam dessa forma ser louvados,
Do cimo do melhor conhecimento,
Cunhado no mais justo julgamento.*

5

*Devoto do valor dessa vitória,
Devida a sacrifícios mui subidos
De homens dos quais não se guardou memória,
Ou muito injustamente perseguidos
Por servos que somente contam a história
De grupos principais favorecidos
Eu cantarei, rimando em verso forte
O triunfo da aventura sobre a morte.*

*1 Beau pays qui séduit le soleil brûlant,
Vision qui porte la vivacité de l'océan,
Couvert par le manteau exubérant
De la verdure, pays étendu sur les collines,
Qui nourrit et qui protège délicatement
La faune choisie par les déités,
Des couleurs qui dépeignent les paysages sacrés,
Les richesses et les beautés ensorceleuses,*

2

Avec la flore d'une douceur resplendissante,

Et la grandeur de l'horizon dans l'infini,
La coupe de la façade prodigieuse
De hautaines montagnes granitiques,
La force du courant torrentiel
Des fleuves qui parcourent le sol béni,
Des espèces et valeurs consacrées
Qui par les continent sont louées,
3

Et les hommes qui se battirent avec l'espoir
De rendre à ce pays la disposition
Du Christ, présente dans leur esprit,
Aussi intégralement que leur foi,
Pour qu'il devienne ainsi à coup sûr
La Patrie idéale de l'amour et de la vérité,
En chantant je célèbre sa gloire avec mes vers
Et je l'annonce dans tout l'univers.

4
À l'aide des seules encres
Et des merveilles que les livres abritent,
Je raconterai assurément à tous
Les faits qui se doivent d'être racontés,
Des exploits réalisés avec un tel acharnement,
Qui peuvent ainsi être loués,
Au sommet de la plus haute connaissance,
Forgée dans le jugement le plus fin.

5
Dévoué à la valeur de cette victoire,
Due à tant de sacrifices subis
Par des hommes dont le souvenir s'est perdu
Ou qui furent injustement persécutés
Par des serviteurs qui ne racontent que l'histoire
Des élites privilégiées,
Je chanterai en rimant avec véhémence
Le triomphe de l'aventure sur la mort.

(2000, p. 5-6)

Les derniers vers, " *Eu cantarei, rimando em verso forte / O triunfo da aventura sobre a morte* " (Je chanterai en rimant avec véhémence / Le triomphe de l'aventure sur la mort), annoncent le point culminant du fait héroïque, dont la caractérisation est construite sur l'opposition entre deux notions personnifiées, l'" aventure " et la " mort ". Un autre vers dans la même strophe, " *De homens dos quais não se guardou memória* " (Des hommes dont le souvenir s'est perdu) identifie un héroïsme anonyme plus conforme à la conception moderne de l'héroïsme, où la fragilité humaine est confrontée à la capacité humaine de dépassement, détenue dans l'anonymat de tous les jours.

Il est possible d'identifier un autre type de proposition dans le *Romanceiro do Contestado* de Stella Leonardos⁶, poétesse brésilienne qui est, parmi les écrivains de la littérature brésilienne, celle qui a écrit le plus grand nombre d'épopées – environ quatre douzaines de textes peuvent être étudiés comme épopées, dont certains sont appelés " chansonniers " et " romans ". Le *Romanceiro do Contestado* évoque la Guerre du Contestado qui a opposé les états brésiliens de Santa Catarina et de Paraná, entre 1912 et 1916.

Son épopée est précédée par deux poèmes " *Da Guerra do Contestado* " (Sur la Guerre du Contestado) et " *Anti-ode* " : il s'agit ici de ce qu'on a appelé une proposition nommée, mise en évidence, et versifiée. Le premier poème met l'accent sur le plan historique (II, 3 ; III, 1) en se référant explicitement à l'héroïsme paysan (" *caboclos* ") : " *Nos matagais de outros tempos/ sertanejos trucidados/ nos reduzidos em silêncio. // Nos matagais de outros tempos/ homens de armas degolados/ e esfaqueados*

em silêncio " (p. 13-14 : « Dans les brousses d'autrefois/ paysans massacrés/ dans leurs refuges en silence. // Dans les brousses d'autrefois/ hommes d'armes égorgés/ et poignardés en silence »).

Le poème " Anti-ode " (p. 16) est une proposition assez particulière, qui met en lumière le héros (II, 2 ; III, 1), méconnu parce qu'il fut perdant :

*ANTI-ODENão cantarei vencedoresque vencedores não houve,
que vencedores, se os houve,
foram caboclos vencidos
pelo armamento da fome.
Não cantarei vencedores
que vencedores não há
se há condição desigual,
que os desarmados caboclos
por força armada vencidos
armados foram de um ideal.
Não cantarei vencedores :
acaso existe vitória
se o injustiçado perdeu ?
Como negar essa glória
de morrer pelo direito
de defender o que é seu ?*

Je ne chanterai pas les vainqueurscar il n'y eut pas de vainqueurs,
car les vainqueurs, s'il y en eut,
furent des paysans vaincus
par les armes de la faim.
Je ne chanterai pas les vainqueurs
car il n'y a pas de vainqueurs
tant que les forces sont inégales,
car les paysans désarmés
vaincus par la force armée
étaient armés d'un idéal.
Je ne chanterai pas les vainqueurs :
y a-t-il par hasard une victoire
quand la victime de l'injustice échoua ?
Comment nier la gloire
de mourir pour le droit
de défendre ce qui est à soi ?

L'accent est mis sur la figure du héros (b), et met en question l'opposition entre échec et succès en introduisant le critère de la justice. La matière épique de cette épopée suscite alors l'adhésion historique, à travers des voix multiples ou fragmentées, composant le *patchwork* qui intègre l'expérience humaine dans sa dimension existentielle. En cela, ce type de proposition s'avère très compatible avec les nouvelles fonctionnalités que l'épopée a prises dans la modernité.

II. L'invocation

L'invocation constitue une technique rhétorique traditionnelle de l'épopée, qui s'explique par la prétendue disparité entre la dimension du texte à écrire et l'inspiration dont le poète aura besoin pour accomplir sa tâche. En invoquant donc comme interlocuteur la " muse ", ou, dans les textes plus récents, des figures rattachées à la religion judéo-chrétienne, des muses humaines, des esprits élémentaires voire des figures symboliques, un personnage représentant le peuple, la personnification de la patrie, celle du lecteur supposé, du héros ou de l'héroïne et ainsi de suite, le poète demande de l'inspiration, de l'appui, de l'énergie et de la clarté, de manière à ce que le résultat corresponde à la matière épique ciblée.

Parce qu'elle est associée à la nécessité de préparation et d'inspiration visant à donner de la continuité à une création exigeant de l'illumination et de la

persévérance, l'invocation est généralement placée en ouverture des épopées. Cependant, cela ne se fait pas toujours de manière distincte, bien que souvent l'invocation ait droit à une, voire à plusieurs strophes. Le ton d'une invocation peut être attribué au simple artifice d'un dispositif rhétorique délibérément inséré afin de rendre l'œuvre compatible avec un supposé " modèle épique ", tout comme il peut traduire un sentiment de désapprobation (une supplication adressée à quelqu'un) ou de contrôle, une sanction (jurons et menaces), une apostrophe (une interpellation adressée à quelqu'un), une évocation (un appel à la mémoire ou au surnaturel), la convocation, l'exaltation, la soumission, la fragilité, etc. Dans le cadre d'une analyse de l'invocation épique, il convient de se demander si le ton de l'appel a une signification dans l'arpentage de la matière épique. Maintes fois, et surtout dans les épopées modernes, l'importance de l'appel se vérifie par le besoin de réclamer, par exemple, l'adhésion de la figure invoquée à l'intention du texte, ce qui crée une espèce de " complicité " épique.

En partant du destinataire ou de la destinataire de l'invocation, j'ai établi les catégories suivantes : l'invocation païenne, l'invocation judéo-chrétienne, l'invocation humaine, l'invocation de la nature, l'invocation de la patrie, l'invocation symbolique, l'invocation multi-référentielle (quand on rencontre un mélange de référents païens, chrétiens, mystiques en général et humains), la méta-invocation et l'auto-invocation.

En partant de la place de l'invocation dans le texte, je propose : l'invocation traditionnelle, insérée dès les premiers vers du poème, avant ou après l'introduction ; l'invocation mélangée à l'introduction (voire à la dédicace), de façon à ce que les vers appartiennent aussi bien à une dimension qu'à une autre sans que l'on puisse les départir ; l'invocation répétée, qui réapparaîtra au fil du poème, comme si la voix épique avait besoin, à tout moment, de s'abreuver à la source de l'inspiration ; l'invocation multiple, qui se disperse à travers le poème tout en assumant, entre autres, des destinataires divers – ce qui explique la différenciation entre une invocation répétée et de l'invocation absente.

Une autre classification part de l'analyse du contenu de l'invocation : 1) *L'invocation méta-textuelle*, la plus commune, se réfère à un contenu concentré sur la production de la poésie. L'objectif de cette invocation, par le moyen d'un prétendu appui à l'invoqué(e), est de pouvoir prendre possession des éléments nécessaires à la composition épique, qu'ils soient de nature esthétique, référentielle, mythique, etc. 2) *L'invocation de convocation* se présente comme un appel aux destinataires ou aux auditeurs/auditrices à participer à la construction de la matière épique, ce qui constitue un effet rhétorique cherchant autant à rapprocher le poème qui s'écrit du lecteur collectif auquel il est destiné que, souvent, à appeler un ou plusieurs destinataires à devenir les co-auteurs de ce qui s'écrit.

Un exemple d'invocation judéo-chrétienne, traditionnelle et méta-textuelle, est *A saga de Mem de Sá* (1563), écrit par le jésuite José de Anchieta⁷ :

LIVRO PRIMEIRO./...

*Tu, ó luz clara do céu sereno, tu, meu
lume sem ocaso, imagem da glória pátria,
Jesus, **instrui** a mente cega ; **alumia** de claro
raio o lume ; tu, rica fonte, donde o gozo
flui aos cidadãos da pura urbe, pelo rio pleno,
fecunda meu peito, com opulento orvalho,
e **funde** ondas salutaras de tuas fontes vivas ;
rega a mente sedenta com o divo rio,
que eu possa lembrar os milagres da tua destra,
que, há pouco, pelo amor da gente brasileira
fez grandezas, quando do puro Olimpo os lumes
orientais brilharam, pelos Tártaros dispersos.*

Toi, ô lumière nette du ciel serein, toi, monéclat éternel, image de la gloire du Père,

Jésus, **instruis** l'esprit aveugle ; d'un rayon éclatant **fais jaillir** la clarté ; toi, source riche, d'où la jouissance
ruisselle vers les citoyens de la cité pure, en un fleuve abondant,
féconde ma poitrine d'une opulente rosée,
et **répands** des vagues salutaires depuis tes sources vivantes ;
arrose l'esprit assoiffé avec l'eau du fleuve divin,
pour que je puisse me rappeler les miracles de ta main droite
qui, par amour des Brésiliens, il y a peu de temps,
accomplit de hauts faits lorsque les rayons orientaux
brillèrent depuis l'Olympe immaculé, par le Tartare dissipés.
(2007, p. 27)

L'invocation, dans le poème d'Anchieta, demande à Jésus d' " instruire ", " éclairer ", " fertiliser ", " fonder " et " arroser " (verbes en gras dans la citation) la création poétique et/ou l'esprit du poète. Les attentes exprimées vis-à-vis de Jésus, la source d'inspiration, valorisent la puissance de la figure présumée et témoigne de l'appartenance spirituelle de l'auteur en même temps qu'elle élargit l'effet rhétorique de l'invocation.

Une autre production épique postmoderne brésilienne intéressante est *As marinhas* de Neide Archanjo⁸. Bien que l'auteur ait reçu une bourse de la Fondation Calouste Gulbenkian pour composer le poème au Portugal, il n'a pas été conduit à copier le modèle de Camões. Sa conception épique est inventive et originale.

Par exemple, la belle invocation multi-référentielle de l'épopée se trouve déplacée dans le poème, car elle est positionnée dans le " Canto III " (Chant III) du poème d'ouverture, " Oceânico " (Océanique), qui est constitué de plusieurs strophes. Deux d'entre elles sont explicitement l'invocation du poème :

*A nostalgia com que vos contemploterra minha é imensa,
debruçada que estou
aqui onde a terra se acaba
e o mar começa
neste cabo avançado
cheio de uivos e tantos ventos
roca de gemidos
e ainda assim silêncios
lúmen breu trevas
em que **invoco**
a Senhora destes Continentes
pois me faço ao largo
onde Deus está perenemente só.
Senhora Conceição
Senhora dos Navegantes
ouvi meu apelo enclausurado
em torno destas dunas
e **fazei cantar** o coro de Oxum
vossas sereias
mágico lamento a me espinhar
sob a oferenda que espalhei
saudando as estrelas-guias
as ondinas e os indaiás
os calungas e os tarimás
enfundada procissão que abre agora
esta estrada de mar.
Oh, bela Uiara,
vem coberta de esperança
que preciso contornar o labirinto
e entrar no vosso reino
rosácea azul brilhante*

onde há centenas de milhões de anos
fez-se a vida
onde sentada em seu mistério
a eterna mãe me espera
marinha água cintilante.

La nostalgie avec laquelle je vous contemple, mon pays, elle est immense,
lorsque je me penche
ici où la terre finit
et où la mer commence
sur ce cap proéminent
pris par les hurlements et de tels vents
rocher aux gémississements
et tout de même des silences
lumière noirceur ténèbres
dans lesquelles **j'invoque**
Notre Dame de ces Continents,
car je me promène vers où
Dieu se trouve perpétuellement seul.
Notre Dame de la Conception
Notre Dame des Navigateurs
entendez mon appel captif à l'entour de ces dunes
et **faites chanter** le cœur d'Oxum
vos sirènes
lamentation magique qui m'offense
sous l'offrande que j'ai éparpillée
en saluant les étoiles-guide
les ondines et les indaiás
les calungas et les tarimás⁹
hautaine procession qui ouvre maintenant
ce chemin de mer.
Ô, belle Uiara¹⁰,
viens couverte d'espoir
car je dois contourner le labyrinthe
et entrer dans votre royaume
rosacée bleu brillant
où il y a de centaines de millions d'années
la vie a été conçue
où, assise dans son mystère,
la mère éternelle m'attend
marine eau scintillante.
(1984, p. 60-61)

En composant une invocation multi-référentielle typique, ces vers prennent comme destinataires les entités mystiques de trois sources : chrétienne (*Nossa Senhora da Conceição/Nossa Senhora dos Navegantes* ; Notre Dame de la Conception / Notre-Dame des Navigateurs), afro-brésilienne (Oxum) et autochtone (Iara), ce qui donne à l'épopée d'Archanjo une inspiration particulière, car elle est au cœur de l'hybridité de la religion nationale. Les verbes à la forme impérative montrent la tonalité d'appel : *ouvi, fazei cantar, vem* (" écoute ", " fais chanter ", " viens ").

On peut ajouter que l'invocation du poème se trouve démultipliée, car beaucoup d'autres passages présentent l'intention même de l'" appel " comme dans : " *Como vos cantar cavaleiros das águas/ habitantes perenes do delírio/ marítimas criaturas ?* " (Canto III, p. 50 ; " Comment peut-on parler de vous, chevaliers des eaux / qui habitez mes songes pour l'éternité, / vous, maritimes créatures ? "). Par ailleurs, du point de vue du contenu de l'invocation, nous pouvons observer dans les vers cités une dimension métatextuelle conjointe à la convocation des créatures marines mythiques dans le voyage épique qui est en train d'être écrit.

III. La division en chants

Tout comme la proposition et l'invocation, la division en chants fait partie de la structure du texte épique. Le but de cette division est compatible avec la nature même du texte épique : vaste comme il est, il réclame des pauses, et comme il se réfère souvent à de longues périodes historiques, il exige également une séparation en épisodes. Chaque " chant " ou " livre " se caractérise, depuis Homère, par une indépendance et une dépendance simultanées. Indépendance car un chant possède un sens propre ; dépendance en raison de son articulation avec la structure globale qui confère à chaque chant une place spécifique dans le développement de la matière épique.

L'évolution du genre épique et les modifications structurelles qui en découlent ont cependant généré d'autres fonctions des chants. La très grande créativité dans la conception de stratégies littéraires a ainsi redimensionné l'importance des chants, plusieurs fois rebaptisés.

Si la tradition classique n'a pas conféré aux chants une autre fonction que celle de marquer les épisodes et de rythmer la lecture ainsi que d'une certaine manière celle de soutenir la pertinence du plan narratif face au plan poétique, leur rôle a gagné en importance au fil du temps.

Pour une meilleure compréhension de cette évolution et de la survivance du format classique – même si, à côté des transgressions créatrices du modèle classique, on peut également trouver des cas de fidélité absolue au modèle homérique jusque dans la postmodernité – j'ai envisagé, dans *Poemas épicos : estratégias de leitura*¹¹, quelques fonctions et formes des chants, analysant pour cela, et comme je l'avais déjà fait auparavant, la structure de quelques épopées.

Pour ce qui concerne la fonction de la division en chants, nous pouvons en distinguer cinq : la fonction épisodique et narrative, la fonction spatiale ou géographique, la fonction thématique, la fonction symbolique et la fonction hybride.

Nous pouvons enfin désigner deux types de division : la division traditionnelle et la division inventive. La division en chants peut également être inexistante, ce qui n'empêche absolument pas que l'on reconnaisse le caractère épique d'un long poème, car, comme je l'ai déjà souligné, c'est la reconnaissance de la matière épique combinée à la double instance d'énonciation qui constitue la base de l'identité épique d'un poème.

Conforme à la tradition homérique, mais aussi très influencée par la conception épique de Camões, l'épopée brésilienne *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão¹², contient dix chants avec un total de 6672 décasyllabes, regroupés en huitains. La division traditionnelle a une fonction épisodique et narrative, comme le montre le fil narratif qui relie tous les parties. Les chants suivent une perspective chronologique, bien que certaines descriptions et certains souvenirs brisent la linéarité narrative. Dans l'ensemble, cependant, l'intention de l'auteur est clairement de distinguer les épisodes vécus par le Portugais Diogo/Caramuru et l'indigène Catarina/Paraguaçu. C'est ce que manifeste la référence temporelle dans les versets d'ouverture de chaque chant, à l'exception du premier, qui commence par " *De um varão em mil casos agitado* " (p. 363 ; Sur un homme troublé par mille événements), qui présente le héros ; le sixième (p. 515), qui met en scène une action du héros (" *Descansava no seio então Diogo* " ; Pendant ce temps Diogo se reposait au sein...) et le dixième (p. 629), qui décrit la réaction de Indiens à la dernière intervention de Catarina/Paraguaçu (" *Cheia de assombro a turba a dama admira* " ; La foule stupéfaite admire la dame) :

Chant	Ouverture
Deuxième	" <i>era a hora em que o sol na grã carreira</i> " (p. 395 ; C'était le moment où le soleil sur son grand chemin...)

Troisième	" <i>já nos confins extremos do horizonte/Dourava o sol no ocaso rubicundo</i> " (p. 427 ; Déjà sur les extrémités de l'horizon vermeil/ Le soleil doré se couchait)
Quatrième	" <i>era o invasor noturno um chefe errante</i> " (p. 459 ; Il était l'envahisseur nocturne, un chef errant)
Cinquième	" <i>débil enquanto a luz sobre o horizonte/Os seus trêmulos raios apagavam</i> " (p. 489 ; Faible tandis que ses rayons tremblants/ effaçaient la lumière sur l'horizon)
Septième	" <i>era o tempo em que o sol na vasta esfera</i> " (p. 543 ; C'était le moment le soleil dans la grande sphère) ;
Huitième	" <i>Três vezes tinha o sol no giro oblíquo/A carreira dos Trópicos voltado</i> " (p. 569 ; Le soleil avait parcouru trois fois,/ dans son évolution oblique, le chemin des Tropiques)
Neuvième	" <i>depois que o tempo torna bonançoso,/E a noite vem tranquila em branda calma</i> " (2008, p. 601 ; Le moment où le temps s'apaise/ Et la nuit arrive tranquillement dans un calme absolu)

L'observation de cette stratégie structurelle confirme la fonction épisodique et narrative assumée par la division en chants de l'épopée de Santa Rita Durão et, en même temps, souligne le caractère hybride déjà mentionné du texte épique, dans laquelle le récit et le lyrique alternent dans le développement de la matière épique.

Un poème qui présente une division inventive avec une fonction spatiale ou géographique est *Poema de Chile* (1967) de la Chilienne Gabriela Mistral¹³. Structuellement, le poème est divisé en onze parties, en commençant par un discours initial (I - "*Hallazgo*") et finissant par l'adieu (XI - "*Despedida*").

Chacune de ces parties contient des poèmes. Au total on en compte 88. Hors de l'ouverture et de la fin, le voyage est commandé à partir d'une conception spatiale géographique, qui, dans le cours du poème, ajoute des informations historiques. Pour vérifier la fonction dans la division conçue par Mistral, on observera le tableau des contenus de chaque partie :

Partie	Zone géographique
II - " <i>Padre-disierto</i> "	La région désertique
III - " <i>Valle de Elqui</i> "	La vallée de Elqui
IV - " <i>aconcagua</i> "	L'Aconcagua
V - " <i>Nuestro mar</i> "	La mer chilienne
VI - " <i>Valle Central</i> "	La Vallée Centrale
VII - " <i>Donde empiecen humedades</i> "	Les régions humides
VIII - " <i>Araucanía</i> "	L'Araucanie
IX - " <i>Selva Austral</i> "	La jungle sud
X - " <i>Patagônia, la lejana</i> "	La Patagonie

La proposition, l'invocation et la division en chants sont aussi des parties du plan littéraire que nous aborderons maintenant.

IV. Le plan littéraire

Le plan littéraire de l'épopée englobe tout ce qui, sur le plan de la conception

créatrice, révèle les stratégies auxquelles le poète a eu recours pour construire l'objet épique en question. Il convient de prendre en compte le plan historique, le plan merveilleux et la fusion des deux ; l'héroïsme, la langue, le dialogue avec la tradition épique (ou son absence) ; cela inclut également la présentation du texte en catégories comme la division en chants, l'introduction, l'invocation et la dédicace. Mais c'est également l'énonciation explicitement ou implicitement assumée par l'auteur de l'épopée qui est en jeu lorsqu'on se concentre sur le plan littéraire d'un poème épique, en raison de la densité de références culturelles d'une épopée – et cela vaut même pour celles privilégiant une focalisation régionaliste.

Dans de nombreux cas, par exemple, la création d'un poème épique poursuit un objectif patriotique et a donc tendance à effacer les événements qui pourraient interférer de façon négative avec l'image de la nation donnée par le texte. Souvent mal accueillie par la critique, la célébration nationale constitue cependant un phénomène crucial pour l'analyse si l'on veut comprendre de quelle manière la vision de la patrie a été forgée dans différentes cultures. Une œuvre que la critique a accueillie avec réserve en raison de son chauvinisme en plein modernisme brésilien est par exemple *Martim Cererê* (1928) du poète Cassiano Ricardo¹⁴.

Cependant, c'est en raison de leur capacité à toucher au symbolisme de l'action héroïque et aux vérités morales au principe d'une société ou d'une culture que les poètes épiques se font porte-parole d'une épopée assimilée à la société ou à la culture représentées. La problématisation des injonctions ou des paradigmes qui ont généré ce mélange peut être thématifiée ou non par le texte épique. D'une certaine manière, quand cette problématisation est représentée, il est d'usage d'y reconnaître un engagement de la part du poète. Pour situer la voix narratrice, nous pouvons identifier, sur le plan littéraire de l'œuvre, une voix aliénée, une voix engagée et une voix partiellement engagée.

Toujours sur le plan littéraire, il est intéressant de regarder la structure, qui implique les éléments déjà étudiés – introduction, invocation et division en chants – ainsi que l'usage de la langue.

La tradition orale, qui est à l'origine de l'épopée elle-même et qui, entre autres, amène Cecil Bowra¹⁵ à exclure de l'épopée toutes les manifestations non-précédées d'une tradition orale, a été un facteur décisif faisant que, durant longtemps, le langage de l'épopée avait un caractère plus proche de l'oralité narrative que de la discursivité symbolique et poétique. Il y eut bien sûr toujours des innovations, comme celles de Dante lorsqu'il utilise la langue du peuple ou celles de Fernando Pessoa complexifiant le degré symbolique de son texte épique, transformant ce trait de l'oralité en marques de littérarité produites par les éléments symboliques des épopées plus actuelles.

Il est clair que des épopées comme les *Lusiades* qui, en leur temps, ont représenté un usage de la langue proche de l'oralité ou, pour le moins, non hermétique, nous paraissent aujourd'hui sophistiquées. Or, plus que par la langue elle-même, cette sophistication s'explique par les très nombreuses références historiques, culturelles, mythologiques, etc. que présuppose la lecture de cette œuvre. Quand un travail symbolique fondé sur la langue vient s'ajouter à cet ensemble de références, nous sommes confrontés à des œuvres encore plus hermétiques, comme c'est par exemple le cas pour *O Guesa* ou *Latinoamérica*.

Étudier le rôle de l'usage de la langue pour l'élaboration du plan littéraire demande donc de s'intéresser aux points suivants : le positionnement vis-à-vis de l'oralité, la mise en valeur d'expressions linguistiques ayant valeur culturelle, la présence d'une esthétique fondée sur les rimes, le choix du rythme, de la musicalité, etc. ; la présence de l'intertextualité et de renvois directs ou indirects à d'autres textes ; le vocabulaire.

En résumé, nous pouvons répertorier les usages suivants de la langue pour le plan littéraire d'une épopée : principalement narratif avec des traces d'oralité ;

principalement poétique avec des traces d'oralité ; poétique symbolique ; hybride.

Un exemple d'utilisation inventive de la langue dans une épopée peut être reconnu dans *Latinomérica* (2001) du brésilien Marcus Accioly¹⁶. Seule l'observation de la structure du poème révèle l'inventivité mise en œuvre par le poète pour développer le sujet du poème épique : la formation de l'identité en Amérique Latine. Prenant les éléments d'un match de boxe pour organiser les plans historiques et merveilleux, Accioly divise le poème en 20 parties, à savoir : I, " *O árbitro* " (L'arbitre) ; II, " *O cronometrista* " (Le chronomètreur) ; III, " *A linguagem* " (Langue) ; IV, " *Os jurados* " (Les jurés) ; V, " *Os pesos* " (La pesée) ; VI, " *Os incidentes* " (Les incidents) ; VII, " *O uniforme* " (L'uniforme) ; VIII, " *As luvas* " (Les gants) ; IX, " *O ringue* " (Le ring) ; X, " *As interrupções* " (Les interruptions) ; XI, " *O recomeço* " (Le début) ; XII, " *As interrupções* " (Les interruptions) ; XIII, " *O recomeço* " (La reprise) ; XIV, " *As decisões* " (Les décisions) ; XV, " *Os segundos* " (Les secondes) ; XVI, " *As ataduras ou bandagens* " (Les bandages ou pansements) ; XVII, " *O corpo-a-corpo* " (Le corps-à-corps) ; XVIII, " *O descanso* " (Le repos) ; XIX, " *O adendo* " (Le temps supplémentaire) ; et XX, " *A decisão final* " (La décision finale).

V. Le plan historique

Une compréhension complète du plan littéraire ne saurait négliger l'insertion d'événements historiques dans l'épopée. Sur ce point, la réflexion de Lucília de Almeida Neves est éclairante¹⁷ :

Analyser l'histoire à partir de son interaction avec les temps de la mémoire est une tâche complexe, car la mémoire inclut le souvenir comme l'oubli, la fragmentation comme la plénitude. À l'Histoire, qui est un processus intellectuel de construction du savoir, il incombe de récolter, dans les différentes sources de la mémoire, les éléments et les informations pouvant soutenir la reconstruction du passé avec créativité et rigueur. De cette manière, la connaissance de l'histoire a trois fonctions : réalimenter et reconstruire la mémoire sociale, raconter les faits qui se sont passés et, enfin, produire des interprétations cohérentes de ce qui, tout en appartenant au passé, appartient également au présent, puisque les empreintes essentielles des processus subsistent comme des tatouages dans la vie des communautés à travers les époques qui se succèdent.

Le fait que la poésie épique entretient un dialogue avec l'Histoire ne peut donc éclipser le fait que l'Histoire elle-même fait l'objet d'une représentation dans l'imaginaire culturel d'une société, filtrée par la mémoire qui réinsère les événements historiques dans l'espace et le temps du présent. Ainsi, on ne saurait comprendre l'élaboration littéraire du plan historique d'une épopée sans prendre en compte toutes les options dont disposait l'artiste au moment de décider quels fragments historiques il souhaitait revisiter, à partir de quel point de vue et en vue de quoi.

Pour cette raison, l'ingéniosité du plan littéraire, dont dépend l'élaboration du plan historique, déterminera la recreation de l'Histoire elle-même ou, pour le moins, une nouvelle approche des événements rencontrés dans les lectures historiques traditionnelles. En entretenant un dialogue avec l'Histoire, le poète épique définit des lignes d'empathie avec certains historiens et certaines versions des faits historiques. Lors de l'analyse d'une épopée, on n'entre donc pas en contact avec l'Histoire de façon abstraite, mais avec des versions sur lesquelles ont été fondées les lignes directives du cadre historique du poème.

Aborder le plan historique d'un poème épique signifie donc aborder les trois points suivants : les sources du cadre historique qui peuvent être explicitement ou implicitement citées ; la présentation du cadre historique, dont la perspective peut être linéaire ou fragmentée ; enfin le contenu, à prédominance historique ou géographique.

Stella Leonardos¹⁸, dans ses poèmes épiques, fait une association directe entre la référence historiographique et le texte littéraire qu'elle a créé. L'épopée *Romanceiro*

Contestado comprend 86 poèmes de mètres divers, 78 citations, répartis sur sept parties, intitulées en majuscules ("PELO AZUL FUGAZ", "PELO CÉU DE AZUL FUGACE", "PELO CÉU DE AZUL ESPARSO", "PELO CÉU DE AZUL NEVOADO", "PELO CÉU DE AZUL EMBALDE", "PELO CÉU DE AZUL INSTÁVEL" et "PELO CÉU DE AZUL ESTÁVEL") et présente un dialogue intéressant entre la poésie et l'histoire officielle, puisque chaque poème (ou parfois paire de poèmes) au sein du poème est suivi ou précédé par les citations de nombreux auteurs.

Il est également important de considérer que, même développé de façon fragmentaire, le niveau historique dans les épopées contemporaines ne manque pas d'avoir une identité historique synthétique, qui peut être nommée par la reconnaissance de l'objectif principal de chaque œuvre. Par exemple, dans l'épopée brésilienne *Nordestinados* de Marcus Accioly¹⁹, l'accent historique est mis sur la sécheresse, mais celle-ci est mise en relation avec les aspects artistiques, culturels, géographiques, psychologiques et même philosophiques de la culture du *Nordeste* également présents de façon fragmentaire ; dans le *Poema de Chile* de Gabriela Mistral²⁰, la formation de l'identité historique se développe à partir de la diversité géographique et culturelle du pays ; dans le *Canto General* (1950) de Pablo Neruda²¹, l'histoire de l'Amérique Latine est reconstituée par les innombrables fragments de dialogues avec l'Art, la géographie, la politique, la diversité culturelle, etc. ; dans *Omeros* (1990) de Derek Walcott²², la formation de l'identité des Caraïbes est le centre vers lequel convergent les associations symboliques entre la culture de la région et le voyage épique rapporté dans l'épopée homérique.

VI. Le plan merveilleux

Le plan merveilleux peut trouver la source de ses images mythologiques dans la tradition culturelle – ainsi le personnage héroïque du Cid dans *Cantar de Mio Cid*, de Tiradentes dans *Romanceiro da Inconfidência*, celui de Cobra Norato dans le poème éponyme de Raul Bopp ou encore celui de Marília de Dirceu dans *Cantares de Marília*²³. Dans ces cas, les images mythiques prennent leur origine dans la culture elle-même, et on peut les retrouver dans des dictionnaires de la mythologie ou du folklore, voire dans des textes critiques de nature diverse qui expliquent comment un certain épisode ou un certain personnage a pu accéder au statut culturel d'image mythique. Cette source, cependant, peut être élaborée de façon littéraire, à partir de la réécriture que le poète épique donne de la réalité culturelle envisagée et du potentiel sémantique inhérent aux images mythiques ou aux images archétypiques en tant que langages ou représentations symboliques et culturelles qui circulent dans le monde et connaissent des concrétisations particulières dans des contextes spécifiques.

Dans mon ouvrage *Vozes épicas : História e Mito segundo as mulheres*²⁴ (2004), j'ai souligné que pour la création épique, on peut limiter à 18 aspects ce potentiel sémantique. Tous les aspects sont reliés à la problématique humaine et existentielle, dont les représentations ou les images archétypales ont pris et continuent à prendre les formes les plus diverses : la création, l'immortalité, la sexualité, la fécondation, l'initiation, la séduction, la rédemption, l'expansionnisme, la fondation, la prédestination, la soumission, la purification, la punition, la métamorphose ou la transformation, la transgression ou le dépassement, l'omniscience, le clivage et la misogynie. En intervenant dans le processus de fusion entre le réel et le mythique, le poète épique recourt à des images mythiques qui sont comme façonnées par la réalité envisagée et qui, symboliquement, traduisent cette réalité.

Neide Archanjo conclut son poème épique *As marinhas* avec les versets suivants²⁵ :

*Nunca soubemos bemcretenses
fenícios
egípcios
assírios
persas*

gregos
vikings
portugueses e seus filhos
que coisa é o mar.

Nous n'avons jamais bien su Crétois
Phéniciens
Égyptiens
Assyriens
Perses
Grecs
Vikings
Portugais ainsi que leurs fils
Ce que c'est que la mer.

" Nous n'avons jamais bien su " la source de tous les mythes et l'origine de toutes les images mythiques dont dérive le désir incessant de " savoir bien ". Les images mythiques sont nées, donc, de l'imagination, de la sensibilité et de l'harmonie humaines avec le mystère qui, malgré tous les développements de la connaissance humaine, est toujours là, révélant de nouveaux visages hermétiques, de nouveaux lecteurs dans l'inconnu, de nouveaux embryons pour de nouvelles images mythiques. Et, de cette façon l'humanité accomplit son destin d'être non seulement " logos " mais aussi " mythos ", mais aussi secret.

Dans ce processus continu de quête du " savoir bien " vont se multiplier des histoires, comme l'épopée *Nordestinados* de Marcus Accioly²⁶ :

*Não sei se é lenda ou verdade, Seu moço, falo por mim,
A lenda sempre começa
Quando uma história tem fim.
Pois se a história nos conta
Que Virgulino nasceu,
A lenda logo acrescenta
Que Lampião não morreu.
Além da história e da lenda,
Existe o sonho do povo
Que entre o que houve e não houve
Inventa tudo de novo.
Por isso a lenda é mais certa
Do que o sonho e a história,
Pois Lampião anda vivo
Dentro de cada memória.*

Je ne sais pas si c'est vérité ou légende, Mais, cher Monsieur, je peux vous assurer
Que toujours la légende commence
au-delà de ce que conte l'histoire.
Car si l'histoire nous raconte
La naissance de Virgulino,
La légende ajoute
Que Lampião n'est pas mort.
Par delà histoire et légende
il y a les rêves d'un peuple
qui entre ce qui fut et ce qui ne fut pas
réinvente tout à nouveau.
Aussi la légende est-elle plus assurée
que le rêve et l'histoire
car Lampião demeure vivant
dans la mémoire de chacun.

Le " peuple " confirme que l'image mythique de *Virgulino/Lampião*²⁷ reste aussi vivante et mystérieuse que la mer pour les Crétois, les Phéniciens et même les

Portugais et leurs enfants. De ce processus continu et enchaîné de transmission des images mythiques émerge une couche en même temps immatérielle. Parce qu'elle est mystère et matérielle – parce que le mystère est représenté par des images mythiques ; des formes et des contenus plus variés – nous pouvons la traduire au moyen du terme " epos ". D'où le fait que les épopées, comme porteurs de cet " epos ", sont manifestations discursives directement liées à la capacité humaine à traduire ce " ne savoir pas bien " dans des images, des symboles, des histoires, des légendes, des croyances, des rituels, des cultes, des prophéties, etc.

VII. L'héroïsme épique

La catégorie de l'héroïsme épique, qui intègre les cadres historiques et merveilleux, fait également partie de la composition du plan littéraire. Cependant, l'observation du mode dans lequel l'héroïsme est traité au sein des épopées m'a amenée à définir plusieurs catégories critiques permettant de vérifier les aspects et les formes d'actualisation que l'on peut distinguer dans la production épique.

La figure du héros épique n'a pas échappé aux transformations que les concepts de l'héroïsme et de l'identité ont connues au fil du temps. Et cela se note parfaitement dans les profils héroïques que l'on peut repérer dans l'histoire universelle de l'épopée. Une lecture critique de ce parcours qui se focalise sur l'héroïsme relève facilement les modifications dans la composition des profils et des actions héroïques.

Dans sa conception la plus récente, l'action héroïque suppose un déplacement spatial, une prédisposition et une capacité d'action en dehors des " lieux saints ", en dehors de la dimension confortable du " foyer " et donc, au contraire, une pénétration de l'espace inconnu de la " forêt sombre ". Les actions situées dans un espace physique inconnu ont accentué le caractère nomade et l'originalité des exploits héroïques.

Dès les premières épopées, les figures de héros et d'héroïnes épiques se sont ainsi révélées être des sujets en déplacement auxquels était donnée la faculté de circuler entre les cadres historiques et merveilleux, agissant dans les deux cadres de façon à agencer le fait et le mythe.

En traversant les dimensions réelles et mythiques de l'être, le sujet épique représenté dans une épopée vit une expérience enrichissante qui le projette simultanément dans le national et l'universel, dans le plan des injonctions historiques et culturelles et dans celui des injonctions mythiques et symboliques, une expérience qui, en fin de compte, lui donne accès à la conquête symbolique (parce que littéraire) d'une individualité.

Si le sujet épique concerne un individu, il convient cependant de prendre en compte les limites historiques et culturelles d'une compréhension du terme même d'individualité, car c'est en raison des nombreux changements qu'ont connus les sociétés humaines que nous arrivons à des concepts (et des réalités) comme la fragmentation et la mort du sujet.

Tous ces changements ont ouvert un espace permettant à la question de l'individualité d'être repensée et, par conséquent, à l'action héroïque de gagner de nouveaux contours. L'héroïsme a cessé d'avoir une pertinence uniquement sur le plan de l'Histoire en tant que succession d'événements extraordinaires ; il a fini par accéder au quotidien anonyme de l'histoire privée, au fur et à mesure que les actions du sujet héroïque gagnaient la capacité d'affronter la nouvelle réalité humaine et existentielle du monde.

La représentation collective que l'être en déplacement possède caractérise parfaitement l'inscription du sujet épique, attaché au déplacement – spatial, temporel et même mental ou symbolique, selon l'époque à laquelle appartient l'épopée – et c'est pour cette raison que l'" immobilisme " rend impossible l'action épique héroïque. Ce que l'on peut observer à l'époque contemporaine, c'est que les

femmes et les esclaves ne sont plus, comme cela a été le cas jusqu'au XIX^e siècle, des sujets condamnés à l'immobilisme, mais cette condamnation reste fortement liée à l'inaccessibilité qu'éprouvent de nombreux peuples et groupes sociaux face aux technologies hiérarchisant le monde.

Quand on parle des conditions actuelles, il faut aussi rappeler que la catégorie de l'"individu" n'existe plus (si tant est qu'elle ait jamais réellement existé) comme une unité psychologiquement ou socialement stable. L'idée de l'individu est aujourd'hui celle d'un être multiple, renfermant plusieurs pouvoirs d'être ou de ne pas être, qui se réalisent à partir d'expériences également multiples et fragmentées. La multiplicité du sujet n'est donc pas une impossibilité de l'identité, mais une nouvelle façon de comprendre l'identité. De ces réflexions, j'ai dérivé le concept du *sujet culturel hybride*, soit un sujet multi-fragmenté, non seulement en termes d'identité psychologique, mais aussi selon les conditions culturelles qui, tout au long de la vie, permettent la construction d'une identité culturelle à l'ère de la globalisation.

Pour ce qui concerne l'héroïsme épique, ce que l'on peut noter, c'est qu'en général il revient au sujet d'engager le mouvement du changement pour entrer dans un processus d'adaptation à la nouvelle situation conquise. Cette réalisation ou ce "fait", pour employer un terme plus en phase avec la théorie épique, ne possède plus nécessairement de nos jours un caractère guerrier ou une conception de déplacements effectifs dans l'espace. Au contraire, on peut désormais rencontrer le dépassement de soi, la transformation et d'autres catégories sémantiques liées aux images mythiques construisant l'héroïsme dans les confrontations quotidiennes.

Ainsi, les faits quotidiens finissent par être considérés comme des objets permettant de réfléchir à des catégories comme l'identité, la différence, la survivance, les relations symboliques du pouvoir, etc.

Si l'on excepte le cas de faux quotidiens exposés dans des vitrines, la vie humaine, même restreinte à un espace limité dans lequel l'instinct migratoire ne s'exerce pas réellement, peut également être représentée de façon archétypale ou symbolique à condition qu'on lui attache des valeurs représentant des affrontements tout aussi violents et significatifs que ceux que la tradition a attribués à l'héroïsme du déplacement.

La construction de l'héroïsme dans l'épopée dépendra d'un côté de certaines circonstances historiques et mythiques et de l'autre d'options prises par le poète, options auxquelles se réfèrera la conception du plan littéraire de son poème. Dans l'écriture épique actuelle, les interventions créatrices des poètes donnent à la caractérisation héroïque une dimension symbolique, mais celle-ci ne les dispense pas de porter de nouveaux regards sur la question de l'héroïsme.

Le premier volume de *História da epopeia brasileira* fait allusion entre autres à des classifications comme *le héros épique classique*, *le héros épique de la Renaissance*, *le héros épique moderne*. Il souhaitait ainsi apporter une méthodologie permettant de saisir les transformations du profil du héros et de l'héroïne dans l'évolution du discours épique. Étant donné la nature très synthétique de la présente approche, je me limiterai ici à quelques points qui m'ont permis de saisir combien la structure d'une épopée peut varier du point de vue de la présentation, du développement, de la mise en place et de la caractérisation de l'héroïsme.

Le premier point se réfère à la manière dont l'héroïsme est initialement caractérisé dans l'épopée. Ainsi, nous distinguons : l'héroïsme historique individuel, l'héroïsme mythique individuel, l'héroïsme historique collectif, l'héroïsme mythique collectif, l'héroïsme hybride historique et l'héroïsme hybride mythique. Une telle classification obéit à l'idée que l'identité héroïque, individuelle et collective, dans sa présentation ou insertion dans une épopée, part soit du plan historique, soit du plan merveilleux.

Ainsi, le premier cas considère les épopées dans lesquelles une héroïne ou un héros individuel est d'abord regardé/e à partir de son inscription dans le cadre historique ;

le second cas considère les épopées dans lesquelles la focalisation part de l'inscription du héros ou de l'héroïne dans le cadre merveilleux ; le troisième, des épopées dans lesquelles le premier plan est historique, tandis que le héros est collectif ; le quatrième, des poèmes épiques présentant un héroïsme collectif vu à partir de son inscription dans le cadre merveilleux ; le cinquième, des poèmes épiques valorisant d'abord le cadre historique duquel ils détachent aussi bien les héros individuels que les héros anonymes ; et enfin, le sixième, des épopées d'abord centrées sur le cadre merveilleux qui intègre aussi bien les héros individuels que les héros anonymes.

Une fois que le héros, individuel ou collectif, circule à travers les cadres historiques et merveilleux, le second aspect fait référence au parcours héroïque : en partant du plan historique vers le plan merveilleux, du plan merveilleux vers le plan historique, parcours alternant, parcours simultané et parcours cyclique. Le parcours épique héroïque sera clairement relié à la façon dont la figure héroïque se déplace à travers les espaces représentant les cadres historiques et merveilleux.

Quant à l'action héroïque, le troisième aspect, il est intéressant de se demander si celle-ci est directement liée à des faits guerriers et/ou politiques, à de pures aventures, à des faits de rédemption, des faits artistiques, des faits du quotidien, des faits allégoriques ou des faits hybrides. Cette classification prend en compte l'action héroïque en termes généraux. Ensuite, bien évidemment, les actions héroïques d'une épopée pourront comporter toutes ou certaines des catégories. Cependant, j'appelle seulement *faits hybrides* les actions dans lesquelles on constate un équilibre clair entre tous les faits nommés plus haut. Dès lors que l'une des actions se distingue ou constitue la base d'une classification des faits sous l'angle de l'héroïsme épique, celle-ci sera utilisée pour caractériser l'action épique entière.

CONCLUSION

Je conclus en affirmant que toutes ces sous-catégories poursuivent le même objectif général méthodologique qui est d'offrir aux lecteurs s'intéressant à la production épique un outil permettant une lecture plus adaptée à l'épopée en tant que genre autonome, avec ses caractéristiques propres. Il existe bien évidemment aussi des formes hybrides tout aussi passionnantes, surtout si l'on veut comprendre une autre question très contemporaine, celle de l'hybridité des genres littéraires. Mais cette méthodologie peut également être utile pour aborder les formes hybrides, notamment pour révéler des aspects qui nous permettent de reconnaître dans certaines productions littéraires des " empreintes " de l'épopée.

1 Christina Ramalho, *Poemas épicos : estratégias de leitura*, Rio de Janeiro : UAPÊ, 2013. Le présent article est traduit du portugais par Charlotte Krauss; les traductions des poèmes sont de Marcio Bezerra et, pour deux d'entre eux, de Jean-Pierre Martin.

2 Anazildo Vasconcelos da Silva, " Semiotização literária do discurso. " *Rio de Janeiro*, 1984 ; A. V. da Silva, C. Ramalho, *História da epopeia brasileira*, Rio de Janeiro, 2007.

3 Aristote, *Poétique*, trad. et notes de M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990 ; C.M. Bowra, *Heroic Poetry*, London, 1952 ; E. Staiger, *Les Concepts fondamentaux de la poétique [Die Grundbegriffe der Poetik*, 1946], Bruxelles, 1990.

4 Francisco de Mello Franco, *Os Brasís [Les Brésils]*, Rio de Janeiro, 2000, p. 5-6.

5 Note de l'éditeur : nous corrigeons *visita*, qui fausse le vers.

6 Stella Leonardos, *Romanceiro do Contestado*, Editora da UFSC, 1996, p. 13-14 et 16.

7 José de Anchieta, *A saga de Mem de Sá (De Gestis Mendi de Saa)*, João Pessoa : Ed. Universitária UFPB / Zarinha Centro de Cultura, 2007, p. 27.

8 Neide Archanjo, *As marinhas*, Rio de Janeiro, 1984, p. 60-61.

9 Dans l'umbanda, religion afrodescendante et profondément synchrétique, les ondines, les *indaiás*, les *calungas* et les *tarimás* font partie de l'hierarchie des esprits qui agissent en tant qu'intermédiaires entre les dieux et leurs dévots. Les trois légions citées correspondent à la déesse des mers, Yémanjá.

10 Empruntée à la mythologie amérindienne, Uiará ou Iara est une sirène qui vit dans les eaux de l'Amazone.

11 C. Ramalho, *Poemas épicos, op. cit.*

12 Frei José de Santa Rita Durão, " *Caramuru* ", *Multiclássicos épicos*, I. Teixeira (dir.), São Paulo, EDUSP, 2008.

13 Gabriela Mistral, *Poema de Chile*, Santiago de Chile, 1997.

14 Cassiano Ricardo, *Martim Cererê*, Rio de Janeiro, 1974.

15 Cecil Maurice Bowra, *Heroic Poetry*, London, 1952.

16 Marcus Moraes Accioly, *Latinoamérica*, Rio de Janeiro, 2001.

- 17 Lucília de Almeida Neves, " Dívida de gratidão : poder e imaginário ", *Os deuses e os monstros*, Euclides Guimarães *et al.* (dir.), Belo Horizonte, Autêntica, 2001, p. 11-24.
- 18 Stella Leonardos, *Romanceiro do Contestado*. Florianópolis, 1996.
- 19 M. M. Accioly, *Nordestinados*, Rio de Janeiro, 1978.
- 20 G. Mistral, *Poema de Chile*, *op. cit.*
- 21 Pablo Neruda, *Canto general*. Prol. et chronol. de F. Alegria, Caracas, 1976.
- 22 Derek Walcott, *Omeros*, New York, 1990.
- 23 Teresa Cristina Meireles de Oliveira, *Cantares de Marília*, São Paulo, 1998.
- 24 C. Ramalho, *Vozes épicas : história e mito segundo as mulheres*, Rio de Janeiro, 2004 (thèse de doctorat).
- 25 Neide Archanjo, *As marinhas*, Rio de Janeiro, 1984, p. 147.
- 26 M. M. Accioly, *Nordestinados*, Rio de Janeiro, 1978, p. 119.
- 27 Lampião, de son véritable nom Virgulino, était une sorte de Robin des Bois du sertão, à la fois criminel sanguinaire et héros populaire parce qu'il pouvait venir en aide aux pauvres. Il a fait l'objet de poèmes populaires vendus sur les marchés [Note des éditeurs].

Pour citer ce document

Christina Ramalho, «Poèmes épiques brésiliens : stratégies de lecture», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 13/09/2016, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_193-poemes-epiques-bresiliens-strategies-de-lecture.html

Quelques mots à propos de : Christina RAMALHO

Christina Ramalho est professeur Adjoint de Littératures de Langue Portugaise et de Pratiques Pédagogique à l'Univeristé Fédérale de Sergipe – UFS (Brasil), après des études à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro. Elle s'intéresse à l'épopée brésilienne pour la remettre en perspective dans la théorie générale de l'épopée, mais aussi à l'écriture féminine de l'épopée au Brésil et aux possibilités d'enseigner le genre. Elle est directrice du CIMEEP, réseau de recherche international sur les épopées (cimeep.com). Principales publications : *Poemas épicos : estratégias de leitura*, Rio de Janeiro, UAPÊ, 2013 ; en collaboration avec Anazildo Vasconcelos da Silva : *História da epopeia brasileira*, Rio de Janeiro, Garamond, 2007 ; *Dois ensaios sobre poesia*, Santa Cruz do Sul, RS : EDUNISC, 2007 ; *Elas escrevem o épico*, Florianópolis : Editora Mulheres, 2005.

À quel genre littéraire appartient le poème du poète géorgien Chota Roustavéli, *Le Chevalier à la peau de tigre*

Danielle Buschinger

Résumé

La critique est loin d'être unanime concernant le genre dont relève *Le Chevalier à la peau de tigre* de Chota Roustavéli. Souvent considéré comme une épopée, il est même pour certains l'épopée géorgienne par excellence : son épopée nationale. Cependant, d'autres critiques le qualifient de *Ritterroman*, roman chevaleresque, voire de récit d'amour courtois. L'article se donne pour but de réévaluer les arguments en faveur de ces dénominations contradictoires. Après avoir rapidement situé l'œuvre dans l'histoire de la Géorgie et l'avoir résumée, on analysera d'abord les traits typiques de l'épopée. Le rapprochement naturellement opéré par la critique allemande avec des textes épiques allemands un peu différents de ceux auxquels pense la critique française sur le genre permet d'ouvrir le débat de façon intéressante. On présentera ensuite les arguments en faveur du poème comme roman, courtois ou chevaleresque, pour conclure sur les influences et les invariants qui s'y font jour.

Abstract

Critics utterly disagree about the genre of Shota Rustaveli's *The Knight in the Panther's Skin*. Many consider the poem to be an epic — and Georgia's national epic at that. Others, however, have deemed it to be a piece of chivalric romance, or even lyric poetry. This article will re-evaluate the reasons which render each definition possible. After giving a few indications about its importance and the circumstances of its composition, and sketching an abstract of its contents, the article outlines the poem's many features which are characteristic of epic (German critics, for example, may well consider it as an epic especially when thinking of texts like the *Nibelungenlied* or *Die Klage*). The article then looks at what might lead critics to think of it predominantly as a poetic work of lyricism or chivalric romance, and concludes by insisting on the great influence of Eastern poetry on the work.

Texte intégral

La Géorgie, qui comprend la Colchide, ou Géorgie de l'ouest, le pays de la Toison d'Or, et l'Ibérie, partie est du pays, connue de Montesquieu et de Voltaire, s'est convertie au christianisme en 325 et a contribué à l'élaboration de la civilisation byzantine. Dès le ^v^e siècle sont nées en Géorgie des œuvres littéraires religieuses et profanes. Cependant c'est surtout à partir des ^x^e et ^{xii}^e siècles qu'a lieu un renouveau culturel décisif. La Géorgie, libérée de la domination arabe, unie économiquement et politiquement, a alors assumé une fonction véhiculaire entre Est et Ouest. C'est ce que montre en particulier et de façon exemplaire la diffusion vers l'Ouest de la version christianisée de la légende de Buddha. En effet, c'est l'une des versions géorgiennes de la *Sagesse de Balavari* qui, à partir du ^x^e siècle, a été à l'origine de toutes les rédactions postérieures de *Barlaam et Josaphat* répandues à travers l'Europe.

Le poème de Chota Roustavéli, *Le Chevalier à la peau de tigre*¹ (^{xii}^e siècle / début du ^{xiii}^e siècle), œuvre née à une époque où la Géorgie devient un royaume d'une certaine importance qui s'unifie et se fortifie grâce à la domination du pouvoir central sur les seigneurs féodaux, est généralement considéré en Géorgie comme la plus éminente et la plus accomplie des épopées composées au ^{xiii}^e siècle, sous le règne prestigieux de la reine Tamar (1184-1213), qui a joué un rôle analogue à celui d'Éléonore d'Aquitaine en Occident et à laquelle l'œuvre est expressément dédiée. La reine Tamar a été béatifiée par l'Église géorgienne. Cette période brillante fut suivie d'une catastrophe, l'asservissement de la Géorgie par les Mongols, les ravages et massacres perpétrés à cinq reprises par Tamerlan et une nuit de trois cents ans ; ce n'est qu'aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles que la situation va de nouveau s'éclaircir. *Le Chevalier à la peau de tigre* serait même l'épopée géorgienne par excellence, une " deuxième bible ". Steffi Chotiwari-Jünger, l'auteur de

l'introduction à la réécriture de *Der Ritter im Tigerfell* de Marie Prittwitz qualifie, quant à elle, l'œuvre de *Ritterroman*, roman chevaleresque, " œuvre classique de la littérature géorgienne "2 ; Farshid Delshad l'appelle *georgisches Nationalepos*³, l'épopée nationale géorgienne.

Qu'en est-il vraiment ? Je m'interrogerai sur la question de savoir à quel genre littéraire cette œuvre, dont les Géorgiens sont si fiers, appartient.

Le Chevalier à la peau de tigre comprend 1671 quatrains écrits en vers de seize syllabes avec une rime uniforme pour chaque quatrain. Le sujet du poème est une légende orientale, où un cycle arabe s'entrelace avec un cycle hindou, tous deux s'enchevêtrant avec d'autres récits et des retours en arrière. Le premier manuscrit date du début du xviii^e siècle et l'œuvre a été imprimée en 1712. Une question, à laquelle je n'ai pas encore trouvé de réponse, se pose : comment une œuvre à la forme si sophistiquée a-t-elle pu traverser les siècles ?

Je ne sais pas le géorgien et travaille avec la traduction française de Serge Tsouladzé (qui porte le titre : *Le Chevalier à la Peau de Tigre*) et les traductions allemandes, qui donnent aussi bien *Der Recke* (" le guerrier "), ou *der Mann* (" l'homme "), que *der Ritter* , (" le chevalier "), à la peau de tigre ou de panthère. Dans le titre géorgien, le terme employé est seulement " porteur ", " *Tragender, Träger* "4. En conséquence, il faut dès l'abord souligner qu'il faut user de précaution dans l'étude de ce texte.

I. Le contenu

Le roi d'Arabie Rostévan, qui n'a pas de fils, lègue son royaume à sa fille Thinathine au visage de soleil, ce qui est un détail relevant de la réalité historique. En effet, " Thinathine est associée au trône de son père Rostévan, comme Thamar le fut à celui de Giorgi III, en 1178 "5. Toute l'Arabie assiste au couronnement de la reine. Une partie de chasse est organisée, au cours de laquelle le roi Rostévan et le guerrier Avthandil aperçoivent un homme vêtu d'une peau de tigre, qui verse des larmes de sang et semble en proie à une indicible souffrance. Ce personnage ne répond pas à l'appel de Rostévan et d'Avthandil. Au contraire, il éperonne son cheval et disparaît. La quête de ce personnage mystérieux est le sujet de toute l'œuvre. Les messagers qu'envoie le roi Rostévan à sa recherche reviennent sans l'avoir retrouvé. Thinathine et Avthandil se déclarent leur amour et la reine demande à son bien-aimé de bien vouloir par amour pour elle partir en quête du mystérieux personnage. Il erre de par le monde pendant trois ans lorsque enfin il rencontre trois guerriers qu'un cavalier vient de blesser. C'est l'inconnu qu'il recherche. Il le suit de loin jusqu'à son repaire où il rencontre une servante vêtue de noir, Asmath, qui lui fait connaître l'homme à la peau de tigre, qui s'appelle Tariel. Les deux guerriers se lient d'amitié. Tariel raconte son histoire à Avthandil. Il est le fils d'un des sept rois des Indes. Il s'est épris de Nestan'Daredjane, la fille du grand roi des Indes, qui l'incita à tuer par amour pour elle le prince de Khorezm à qui le Conseil royal avait décidé de la marier. Le roi s'est emporté et, sur son ordre, deux esclaves noirs magiciens ont enlevé la jeune fille pour la jeter dans la mer. Désormais Tariel fuit le monde et se retire dans les forêts où, vêtu d'une peau de tigre qui lui rappelle sa bien-aimée, il vit parmi les bêtes de proie et se lie d'amitié avec un lion.

Avthandil revient en Arabie et annonce à sa bien-aimée que son serment le contraint de retourner auprès de Tariel et de se mettre avec lui à la recherche de Nestane. Un troisième homme se joint à eux, Nouradinn Pridon. Après quelques péripéties les trois héros triomphent de la magie de leurs adversaires. Tariel, l'homme à la peau de tigre, libère Nestan'Daredjane et l'épouse solennellement ; tous deux rentrent en Inde tandis qu'Avthandil épouse Thinathine. Ainsi s'achève leur histoire " comme le songe d'une nuit " (Strophe 1667,1).

Comme l'écrit l'un des traducteurs allemands de l'œuvre⁶, celle-ci s'ouvre et se termine dans le monde de la cour, alors que la partie médiane voit intervenir des marchands.

II. Une épopée ?

Comme en Occident, la société est une société féodale. Nous trouvons les rapports sociaux de la société occidentale avec la dépendance personnelle selon une hiérarchie serfs et seigneurs, vassaux et suzerains. Comme l'écrit Serge Tsouladzé⁷, il y a dans l'œuvre le reflet de " la lutte de la monarchie contre une féodalité déjà fortement ébranlée ", un thème qu'on rencontre aussi dans l'épopée occidentale. Nous découvrons aussi la bipartition de la société entre laïcs et clercs. Nous trouvons de même le code de l'honneur qui règle les relations entre les différentes catégories sociales. Il y a dans notre œuvre comme dans l'épopée occidentale des tournois, des parties de chasse, des concours de tir à l'arc. La largesse est le devoir des souverains (str. 52 " Elle [la reine] donne sans fin, sa largesse n'a pas de terme "). Une fois les épreuves passées, les héros règnent " en souverains splendides " et répandent leurs bienfaits, " telle la neige égale sur tous " (str. 1666). Les émissaires reçoivent des dons (str. 511), comme dans la *Chanson des Nibelungen* par exemple. Les fêtes, comme celle des noces de Tariel et de Nestan'Daredjane ou de Siegfried et Kriemhild, se prolongent durant huit jours (str. 1470).

On rencontre les lieux communs de la chanson de geste : par exemple, on a recours à la ruse pour s'emparer d'une forteresse (str. 1390) ; les héros sont " des chefs de guerre habiles au combat " (str. 311) ; les rois " commandent à leurs armées et au pays " (str. 319) ; Tariel part pour la " grande guerre " (p. 83) et " l'armée en ordre de bataille, je m'élançai à vive allure, / En ce jour mon épée tranchante mit en lambeaux mes adversaires " (str. 441). Quand les hommes de guerre de l'armée de Tariel paraissent, sonnait du cor et faisant retentir les tambours, l'armée ennemie s'enfuit ; l'armée de Tariel avance et charge, capture les ennemis mais leur laisse la vie sauve (str. 450-451). Ses hommes le félicitent pour sa bravoure. Il envoie ses guerriers recueillir le butin de guerre, puis, sans coup férir, il prend les portes de la ville (str. 455). De la sorte, il conquiert " les biens et la gloire " (str. 464). À l'instar du héros médiéval français ou allemand, le héros géorgien considère la gloire comme le plus grand trésor parmi tous les biens de la terre " (str. 799). Comme dans la *Plainte*, suite et commentaire de la *Chanson des Nibelungen* ou comme dans l'épopée du Kajoor, il est dit dans notre texte " Plutôt que vivre sans honneur, mieux vaud trépasser dans la gloire " (str. 800). Songeons au dernier Damel (roi) du Kajoor, Lat-Dior Latyr Diop, qui, vaincu le 26 octobre 1886 par une colonne de spahis au cours de ce qui fut sa dernière bataille, " a été érigé au rang de premier héros national du Sénégal indépendant. Car, par cette mort acceptée et même voulue, le dernier Damel a laissé un legs à la postérité : quand " tout est perdu, fors l'honneur ", l'essentiel est préservé "⁸. Dans la *Chanson des Nibelungen* suivie de la *Plainte*, comme dans l'épopée africaine, " la défaite [...] est [...] transformée en une victoire, ou du moins en un motif de fierté, puisque toujours on ménage une voie de salut pour le bien le plus précieux du groupe : l'honneur, l'estime de soi, qui constitue une sorte de semence pour un renouveau non exprimé, mais toujours implicitement espéré "⁹.

Nous rencontrons entre Avthandil, Nouradin Pridon et Tariel la même amitié virile qu'entre Ami et Amile ou Roland et Olivier. Le plus curieux dans notre texte est que les trois amis appartiennent à trois peuples différents, parlent des langues différentes, vivent dans des pays différents, ce qui ne les empêche pas de mettre toutes leurs forces en commun pour faire cesser une injustice et un acte de violence. Cette entente et cette aide réciproque vont jusqu'au sacrifice. L'œuvre devient par là un hymne à l'amitié, l'" amitié fraternelle " (str. 1006). " Qui ne cherche pas l'amitié est un ennemi de soi-même ", dit l'un des trois héros (str. 856).

Du point de vue formel, une large place est faite à l'exagération épique : la douleur fait que les larmes du narrateur ou du héros principal s'entremêlent de sang, comme Kriemhild pleure des larmes de sang : " les larmes (du héros) entremêlées de sang brillent au bord des cils de jais " (str. 267). Le cœur de Tariel est " tout inondé de sang " (str. 350).

On peut penser que, comme il y avait des données socio-culturelles analogues et la même société féodale dans la Géorgie chrétienne et en Europe occidentale à la

même époque, il y avait, comme pour ce qui est de l'épopée africaine et de l'épopée européenne, un même fonds de motifs narratifs. Il s'agit de ressemblances et analogies liées au mode de vie, à des conditions et besoins socioculturels analogues. Ces ressemblances sont dues, en dépit de toutes les divergences, au système sociopolitique analogue en Géorgie, en Afrique et dans l'Europe médiévale. Un système sociopolitique analogue secrète des motifs narratifs analogues ; des ressemblances liées au fonctionnement d'une œuvre littéraire, c'est-à-dire des analogies d'ordre structurel, un chemin obligé pour la construction d'une œuvre ; voire des ressemblances polygénétiques, compte tenu du fait que l'esprit humain est le même en tous lieux et que les besoins des hommes sont identiques où qu'ils se trouvent.

III. Un roman, un " récit d'amour courtois " (Jean-Pierre Mahé) ?

Tous ces traits sont très généralement considérés comme typiques de l'épopée, et plaideraient pour l'appartenance du *Chevalier à la peau de tigre* au genre épique. Mais d'autres éléments brouillent le tableau, et le rapprochent au contraire du roman ou du récit d'amour courtois. Épopée, ou roman ? Les épopées allemandes - l'épopée dite " des jongleurs " (*Spielmannsepik*) ou la *Chanson des Nibelungen* -, sont un point de comparaison intéressant, en ce qu'elles nous montrent des épopées qui présentent ce même mélange de traits.

C'est en effet surtout d'amour et d'amour-passion que parle le poète (str. 18). Jean-Pierre Mahé du coup parle aussi bien de " récit d'amour courtois et d'amitié chevaleresque ". Comme dans le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg, " l'amant véritable est celui qui peut supporter de souffrir " (str. 24). Citons encore la strophe 879 : " Qui donc n'a pas été d'amour épris, supportant des souffrances, / Et qui n'a pas connu la peine et qui n'a pas perdu le sens ? " La souffrance d'amour et la mélancolie qui croissent pour devenir folie caractérisent le personnage principal, Tariel. Ici on pense irrésistiblement à la folie d'Yvain/Iwein dans le roman *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes/Hartmann von Aue, à Lancelot (" Folie Lancelot "), aux " Folies Tristan ". Comme dans *Floire et Blanchefleur*, " depuis que nous nous connaissons, nous sommes voués l'un à l'autre " (str. 413).

On découvre aussi certains *topoi* de la poésie d'amour des troubadours. Les femmes Nestane et Thinathine n'appartiennent pas au monde oriental du harem ou du gynécée ; elles sont, comme dans le Sud de la France, les égales des hommes : ce sont elles qui inspirent et guident les lignes de conduite des héros masculins. Les femmes sont les véritables suzeraines de la conscience des héros : ce n'est pas Tariel qui s'insurge contre l'autorité du père, mais Nestane. N'oublions pas que Thamar était alors reine de Géorgie et qu'elle régnait sans partage. L'amour des héros masculins pour leur dame est réglé comme dans la société féodale sur le modèle de dépendance personnelle. Le premier devoir de l'amant est comme pour les troubadours de " celer son mal d'amour " (str. 25) ; citons encore :

" Si je suis épris d'amour fou, je dois errer seul par les champs. L'amant doit être solitaire et verser des larmes de sang.
Errer est le sort de l'amant... " (str. 784).

Thinadine dévoile à Avthandil dont elle est aimée l'amour qu'elle éprouve pour lui et, à titre de don d'amour, elle lui demande de parcourir le monde pendant trois ans à la recherche du mystérieux chevalier : le héros s'exécute pour plaire à son amie et pour la servir : " Tu es parti à ma recherche pour le service de ta dame " (str. 300).

La littérature allemande nous montre cependant le même mélange dans plusieurs textes qu'on appelle bien des épopées : la *Chanson des Nibelungen* et les épopées dites " des jongleurs ".

Certains traits du *Chevalier à la peau de tigre* rappellent l'épopée dite " des jongleurs " (*Spielmannsepik*) ou " poème épique narratif ". De fait, l'un des thèmes principaux du texte géorgien comme de la *Spielmannsepik* est le rapt, l'enlèvement de l'héroïne, puis sa délivrance, à ceci près que dans les épopées occidentales il n'y a

pas, au contraire de l'œuvre géorgienne, d'intervention de la magie. Comme Hilde dans *Kudrun*, épopée allemande du milieu du XIII^e siècle, ou encore Kudrun elle-même, Nestan'Daredjane se fait enlever. Comme Horand, Frute et Wate dans l'épopée allemande se font passer pour des marchands, Avthandil accompagne une caravane de marchands.

En ce qui concerne la poésie des troubadours, on constate qu'il en est de même dans la *Chanson des Nibelungen* : Siegfried aide Gunther à conquérir Brunhild pour obtenir la main de Kriemhild. Le chevalier doit se dévouer au service de la dame en évitant de l'agacer (str. 253). Le feu de l'amour brûle l'amant d'une flamme vive (str. 260). Le désir le tue (str. 733). Loin de son bien-aimé, la dame ne peut " vivre, ni [s]'asseoir, ni [s]e reposer " (str. 768).

Il n'y a sans doute pas eu influence directe ; ces poètes étaient contemporains, et leurs intérêts intellectuels étaient identiques. En fait, ce sont des faits mythiques universels. Comme l'écrit Jean-Pierre Mahé, " quelle que soit la réalité des échanges entre la Géorgie et les États latins d'Orient depuis le règne de David le Constructeur (1084-1125), Chota Roustavéli n'a pourtant pas trouvé sa source dans la littérature courtoise d'Occident, mais dans l'intérêt de ses compatriotes pour la poésie persane classique. Dans le prologue du *Chevalier*, le poète qualifie de " Midjnour " l'amoureux passionné ; il révèle ainsi son modèle littéraire le plus déterminant. Il s'agit de Leïla et Medjnoun, l'œuvre de son contemporain Nizami de Gandja (1140-1202), à l'est de la Transcaucasie, région alors soumise à la reine Tamar. Kaïs et Leïla s'aiment depuis l'enfance. Quand Leïla est mariée de force à un riche marchand, Kaïs perd la raison. Retranché du monde, vivant parmi les bêtes et devenant comme l'une d'entre elles, il est surnommé Medjnoun, c'est-à-dire " le fou " "10.

Jean-Pierre Mahé souligne encore que cette œuvre a certes " ses origines chez les poètes persans que les compatriotes de l'auteur connaissaient déjà. Mais, plus qu'une simple adaptation d'un modèle persan, l'œuvre de Roustavéli fait entendre dans la bouche de ses chevaliers les échos du *Banquet* de Platon et donne à ses héroïnes les traits des divinités caucasiennes. Cet élan mystique qui anime le texte classe cette épopée parmi les chefs-d'œuvre de la poésie mondiale "11.

CONCLUSION

On découvre certes bien des points qui relèvent de l'épopée, mais il y a bien davantage encore. En fait, c'est un mélange d'épopée, de quête, de roman d'amour et de poésie d'amour, mais aussi de philosophie. Terminons par cette citation de Jean-Pierre Mahé : " Tout en célébrant l'amour courtois de ses preux héros pour leurs dames, Chota déclare d'emblée ses intentions métaphysiques : " Je parle de l'amour passion, qui relève du rang suprême : / celui qui tâche de l'atteindre en peut subir de grandes peines ". Le poète avait recueilli chez Denys l'Aréopagite, l'écho de la dialectique du *Banquet* de Platon : de l'amour des beaux corps, on s'élève à la contemplation des belles idées, puis de là jusqu'au bien. " Le sage Dionos ", écrit-il, " dévoile ce qui est caché : / Dieu n'engendre que le seul bien, jamais le mal il ne fait naître ! / Réduisant le mal à l'instant, au bien il donne la durée. / Ôtant le manque au bien suprême, il en rend la source parfaite ". Au-delà du divertissement, le récit vise donc à soulever le voile des apparences passagères, pour déchiffrer par transparence les réalités éternelles. En alternant deux couples d'amoureux, nocturne et diurne, Chota dépeint les deux faces de l'amour – passion dévorante et fatale, qui retranche de la société des hommes Tariel, le chevalier à la peau de panthère, et le rapproche de l'animalité ; ou au contraire, force sublime, qui incite le héros Avthandil à se dépasser sans relâche. Le contraste des comportements humains prend alors une dimension cosmique : il manifeste le principe caché de la cohérence du monde, où le croisement d'éléments opposés – clairs ou ténébreux, chauds ou froids, secs ou humides, lourds ou légers – fait coexister les contraires "12.

1 Ou " Le chevalier à la peau de panthère ". Roustavéli, Chota *Le Chevalier à la Peau de Tigre*. Traduit du géorgien avec une introduction et des notes par Serge Tsouladzé, Paris, Gallimard-Unesco, 1964.

2 Schota Rustaweli, *Der Ritter im Tigerfell. Ein altgeorgisches Epos*. Nachdichtung von Marie Prittwitz, Aachen, Shaker-Verlag, 2011, p. 6.

3 Farshid Delshad, *Georgica et Irano-semitica*. Philologische Studien zu den iranischen und semitischen Elementen im georgischen Nationalepos *Der Recke im Pantherfell*. Beiträge zur Vergleichend-Historischen Sprachwissenschaft, Baden-Baden, Deutscher Wissenschafts-Verlag, 2009.

4 Schota Rustaweli, *Der Ritter im Tigerfell*, trad. cit., p. 6.

5 Jean-Pierre Mahé, " Le chevalier à la peau de panthère : l'épopée persane du Géorgien Chota Roustavéli ", http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/le_chevalier_a_la_peau_de_panthere_l_epopee_persane_du_georgien_chota_roustaveli.asp, consulté le 5 janvier 2015. Nous nous permettons de garder la graphie désormais habituelle pour Thamar, Thinathine et Avthandil.

6 Schota Rustaweli, *Der Recke im Tigerfell*. Altgeorgisches Poem, Deutsche Nachdichter, Nachdichtung v. Hugo Huppert, Berlin, Rütten & Loening, 1955, p. 11-12.

7 Chosta Roustavéli, *Le Chevalier à la Peau de Tigre*, trad. cit., p. 16.

8 Amadou Ly, " La victoire des vaincus (L'épopée d'Afrique comme discours compensatoire d'une communauté vaincue ", *Littérales* 29, 2002, *Épopées d'Afrique de l'Ouest, épopées médiévales d'Europe*, p. 247.

9 Amadou Ly, " La victoire des vaincus ", art. cit., p. 252.

10 " Le chevalier à la peau de panthère ", art. cit.

11 *Ibid.*

12 " Voile et dévoilement ", discours de M. Jean-Pierre Mahé, Séance cinq académies, 2012, <http://seance-cinq-academies-2012.institut-de-france.fr/voile-et-devoilement>, consulté le 15 mars 2015.

Pour citer ce document

Danielle Buschinger, «À quel genre littéraire appartient le poème du poète géorgien Chota Roustavéli, *Le Chevalier à la peau de tigre*», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_195-a-quel-genre-litteraire-appartient-le-poeme-du-poete-georgien-chota-roustaveli-le-chevalier-a-la-peau-de-tigre.html

Quelques mots à propos de : Danielle BUSCHINGER

Danielle Buschinger, professeur émérite à l'Université de Picardie-Jules Verne, est l'auteur de nombreuses études sur la littérature allemande du Moyen Age (Tristan, romans du Graal, roman arthurien, contes et nouvelles, Chanson des Nibelungen...) et sur Richard Wagner. Elle a traduit nombre d'œuvres médiévales allemandes et fait des études comparatives entre la littérature médiévale européenne et l'épopée africaine. Parmi les publications : en collaboration avec Jean-Marc Pastré : *La Chanson des Nibelungen*, Paris, Gallimard, 2001 ; *Guillaume et Willehalm, les épopées françaises et l'oeuvre de Wolfram von Eschenbach* : actes du colloque des 12 et 13 janvier 1985 (éd.), Göppingen, Kummerle, 1985 ; *Le Moyen âge de Richard Wagner*, Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, ("Médiévales", numéro 27), 2003.

Fuerunt ante Homerum poetae. Parcours de poésie épique pré-homérique, entre oralité et images

Luana Quattrocelli

Résumé

Nous présenterons ici quelques propositions méthodologiques et quelques hypothèses sur la préhistoire de l'épopée grecque bien « en deçà » de l'*Iliade* et l'*Odyssée*, à partir d'une époque très reculée (XV^e-XIII^e s. av. J.-C.) et jusqu'au moment où ces poèmes furent fixés dans une rédaction écrite peu différente de celle qui circule encore aujourd'hui entre nos mains.

Abstract

The topic of this paper consists of several methodological proposals and hypotheses on the prehistory of Greek epic poetry. This extends well beyond Iliad and Odyssey and spans from a rather remote era (XV-XIII century b.C.) till the moment those poems were transcribed into a version slightly different from the one still circulating among ourselves today.

Texte intégral

Introduction

Au cours de ce VIII^e siècle av. J.-C., qui revêt tant d'importance pour l'histoire de la civilisation grecque, des personnages se nommant *aoidoi* (αοιδοί), aèdes, tissent les séquences de ce que seront plus tard l'*Iliade* et l'*Odyssée*, sans doute influencés par les longues épopées que l'Orient avait déjà confiées à l'écrit et dont la renommée arrivait jusqu'en Grèce¹. Tout en sachant manipuler dans leurs chants une matière fort traditionnelle, ces aèdes ignoraient sans doute que le savoir poétique/poïétique dans lequel ils se reconnaissaient avait déjà traversé une vingtaine de générations.

Dans cette communication, je ferai retour non pas sur Homère, mais plutôt sur un *corpus* et une méthode qui, bien que connus et fort enrichissants, n'ont pas encore reçu une vraie consécration au sein des études sur l'épopée grecque. Le *corpus* est celui de l'épique pré-homérique, un *corpus* qui ne prend que la forme d'images ; et la méthode est celle demandée par une performance dont il nous reste uniquement des traces visuelles.

Dans *Une chambre à soi*, à propos de la perfection des chefs-d'œuvre, Virginia Woolf affirme : « [...] les chefs-d'œuvre ne sont pas de naissances isolées et solitaires ; ils sont le résultat de beaucoup d'années d'une pensée en commun, d'un acte de la pensée réalisé en ayant à ses côtés la plus grande partie du peuple, de sorte que l'expérience de la masse finit pour se recueillir derrière une seule voix »².

Appliquées aux poèmes homériques, ces paroles font écho à celles bien connues de Cicéron qui, dans la Rome du I^{er} s. av. J.-C., est conscient du fait que la perfection de l'épos homérique démontrait nécessairement une longue tradition poétique précédant l'*Iliade* et l'*Odyssée* :

[...] Nihil est enim simul et inuentum et perfectum ; nec dubitari debet quin fuërint ante Homerum poetae, quod ex eis carminibus intelligi potest, quae apud illum et in Phaeacum et in procorum epulis canuntur.

Le premier essai et la perfection ne sont jamais simultanés et il n'est pas douteux qu'avant Homère il y a eu des poètes, témoin les vers qu'il fait chanter dans les festins des Phéaciens et dans ceux des prétendants.³

Autrement dit : tout n'est pas né avec Homère. D'ailleurs, bien avant Cicéron, dans les traditions qui circulaient dans l'Athènes des V^e et IV^e s. av. J.-C., Homère est traditionnellement considéré comme un descendant direct d'Orphée⁴ ou de

Musée⁵, et de toute façon postérieur à ces poètes semi-légendaires⁶.

Dans cette partie de la Méditerranée qu'est la Grèce, bien avant les poèmes homériques, beaucoup de poésie avait voyagé sur la mer Égée, dans le cadre d'une histoire faite d'oralité.

I. Silence des textes, témoignages iconographiques

Il est désormais sûr que le riche système culturel des Mycéniens trouvait dans l'écoute de la poésie héroïque une occasion de solennité majeure⁷. Si on fait fonctionner ensemble le matériel que l'archéologie continue de fournir et les traces des arts figuratifs, il est possible d'avancer des hypothèses historiques et littéraires bien fondées à propos de la longue tradition qui a précédé Homère.

Dans la quatrième tombe de l'acropole de Mycènes, les archéologues ont trouvé les fragments d'un cratère d'argent amphoroïde orné d'une scène de bataille⁸ : deux groupes de guerriers qui s'affrontent sur un terrain incertain, à proximité d'un soldat blessé ; ainsi qu'un *rhyton*, lui aussi d'argent, représentant le siège d'une ville côtière⁹ : les deux armées combattantes, à l'intérieur et à l'extérieur des murs, vont bientôt recevoir des renforts.

Depuis longtemps, les scènes qui décorent ces deux vases ont été interprétées à la lumière de certains vers de *Illiade* représentant le duel d'Hector et Ajax (*Illiade*, 7, 244 sq.)¹⁰ et utilisées pour prouver la dérivation *directe*, presque exclusive, de l'épos homérique de la tradition épique mycénienne. Aujourd'hui, pour mieux respecter la dimension émique de ce type d'objets, il faut plutôt insérer ces images, et les contenus épiques dont elles sont porteuses, dans ce vaste contexte de contacts et d'échanges entre la Grèce et le Proche-Orient proto-archaïques où nous retrouvons ce que j'appellerais un " *koinon* épique "¹¹ qui va de la Crète et du Péloponnèse jusqu'à la partie orientale du bassin de la Méditerranée¹² : je pense évidemment aux épopées mésopotamiennes (*Épopée de Gilgamesh*), à *l'Enuma Elish*, aux récits ougaritiques, aux contes égyptiens, à la saga de Moïse, à *l'Épopée de la libération* hittite¹³.

Bien sûr, dans la décoration des deux vases de Mycènes on peut reconnaître des éléments qui reviendront dans les duels homériques ; mais on peut également y associer le combat d'Enkidu contre Akka, près des murs d'Uruk, dans l'épopée sumérienne de Gilgamesh¹⁴, dont la scénographie rappelle, à son tour, le duel héroïque entre Hector et Achille, devant Troie assiégée par l'armée grecque. Et bien avant Homère, cette décoration entassée de figures humaines, au langage expressif très violent, rappelle un certain nombre de sources assyriennes qui, au cours du 1^{er} millénaire av J.-C., constituent le plus vaste *corpus* de documents d'actions militaires accomplies au cours d'expéditions de conquête et de siège par les souverains/héros¹⁵. Dans le même type de rapprochements, l'opération du cheval de Troie, par exemple, pourrait être la transposition en terre grecque d'une technique militaire bien connue des Assyriens et attestée par un bas-relief¹⁶.

Le chef militaire mycénien enseveli avec ses objets précieux, quand il avait commandé un cratère et un rhyton de ce type, ignorait sans doute être l'un des acteurs d'un mouvement expressif bien plus vaste que le territoire de Mycènes. La décoration de ses vases renvoie directement aux récits épiques qu'il avait eu l'occasion d'entendre chanter lors de réunions conviviales par des aèdes, héritiers et véhicules d'une épopée méditerranéenne¹⁷. Les récits épiques, que les convives pouvaient écouter (du chant des aèdes) et voir (sur les vases) en même temps, représentaient la sublimation et la fixation poétique d'un passé historique qui se perdait dans le temps¹⁸.

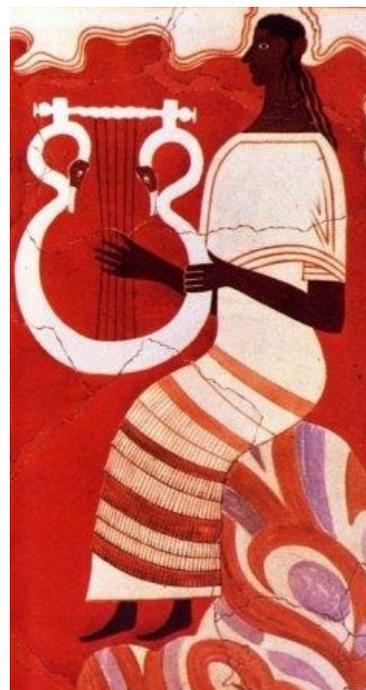
De toute cette écoute, aucun témoignage écrit n'a survécu : les tablettes en linéaire B n'ont pas été utilisées pour enregistrer sentiments et expressions de l'âme¹⁹. Toutefois, les attestations iconographiques, avec certains échos très discrètement recueillis par quelques tablettes, nous permettent de reconstituer la performance de ces épopées.

Dans le Péloponnèse, au sommet de la colline d'Epano Englianos, sur la baie de Navarin, Pylos a été une importante citadelle mycénienne ; les fouilles des Américains²⁰ ont dégagé les restes d'un palais (fin XIV^e-fin XII^e s. av. J.-C.), dont les pièces et le plan général sont encore clairement identifiables. Les longues successions de salles quadrangulaires se réunissent autour de la salle principale, le *mégaron* (μέγαρον). Son intérieur est dominé par le trône du seigneur et par le grand foyer central (*eskhara*, ἐσχάρα) qui, avec ses 4 mètres de diamètre, est le plus grand de tout le territoire administré. Dans le *mégaron* le seigneur de la citadelle exerçait les fonctions de son pouvoir : il dictait aux scribes les notes et les attributions administratives, accueillait les hôtes, célébrait les banquets et accomplissait les gestes rituels. Les murs du *mégaron* mycénien, en accord avec le complexe système décoratif des palais, étaient généralement couverts de fresques polychromes qui produisaient le fameux effet *wallpaper frieze*²¹. Pour décorer la salle principale du palais de Pylos, ont été choisis des sujets à caractère religieux et rituel²². Après les scènes de procession sur deux niveaux dominées par un gigantesque taureau qui ornaient les parois du vestibule, à l'intérieur de la pièce, sur la paroi juste à côté du trône royal, on a retrouvé les fragments d'une fresque représentant un joueur de lyre, un *oidos*, qui atteste la consécration de cet espace à l'écoute du chant poétique (Fig. 1a et 1b). Le joueur de lyre est assis sur un rocher, il regarde un oiseau en vol, à côté du taureau destiné au sacrifice et à deux couples de personnages en train de boire. Musique et poésie accompagnaient les participants au sacrifice en plein air et, ensuite, à l'intérieur du palais, dans la grande salle. La fresque date de la fin de l'âge du bronze moyen, environ entre la fin du XIV^e et la fin du XIII^e s. av. J.-C.

Titre illustration à indiquer : Fig. 1a

Titre illustration à indiquer : Fig. 1b

Titre illustration à indiquer : Fragment de la « Fresque de l'aède », en provenance de la salle du trône du Palais de Nestor à Pylos (Epano Englianos). Helladique Récent IIIA2-Palais de Nestor » à Pylos (Epano Englianos)



Chora, Archaeological Museum

Chora, Archaeological Museum

Crédit illustration à indiquer : (Source photo : © 2003 Greek Ministry of Culture and Sports - Archaeological Museum of Chora/L. Quattrocelli)

Crédit illustration à indiquer : (Source photo : Y. G. Lolos, *The Capital of Nestor and its Environs*. Sandy Pilos, Athens, 1998)

Le répertoire iconographique mycénien, et déjà le minoen, nous ont habitués à la

représentation d'instruments et scènes de musique, qui trouvaient leurs correspondants, voire leurs ancêtres, au Proche Orient. Cithares, lyres et *auloi* (αὐλοί) sont répandus, au cours du II^e millénaire, sur une vaste zone qui comprend l'Égypte, la Mésopotamie et l'Égée, là où ces instruments avaient un rôle important dans le cadre des cérémonies du palais ou du temple²³.

II. Performance épique et convivialité

Parmi les témoignages iconographiques de cette activité musicale développée, il me semble que l'aède de Pylos occupe une position un peu spécifique, une position qu'il partage avec quelques autres exemples d'images sur vases. En effet, alors que le sarcophage d'Aghia Triada et d'autres objets nous rapportent des scènes de rituels religieux qui ont peu à voir avec la performance épique, les témoignages que je vais prendre en considération, et dont l'aède de Pylos fait partie, semblent nous ramener à une réalité beaucoup plus proche des lieux et des occasions du chant épique originaire.

En ce qui concerne la fresque du *mégaron* de Pylos, il n'y a aucun doute sur le fait que l'élément musical est saisi dans un contexte institutionnalisé. Mais voici que dans un cadre général assez orthodoxe, trois éléments originaux apparaissent (Fig. 2a et 2b) :

- le chanteur, représenté *dans l'acte de jouer* de son instrument et de chanter²⁴, n'est pas debout comme les joueurs de musique d'autres fresques (minoennes et mycéniennes), mais il est assis, et son instrument est posé sur ses jambes ;
- dans la partie inférieure de la fresque, en bas à gauche par rapport au chanteur, font leur apparition des hommes en train de banqueter ;
- enfin, élément non remarqué jusqu'à présent, la position de la fresque : elle a été retrouvée sur la paroi à côté du trône du seigneur, à proximité de ce trou, tracé dans le sol à côté de l'emplacement du trône, qui n'est rien d'autre qu'une cavité à libations où l'on égouttait les restes des liquides qui circulaient dans la salle, y compris, bien évidemment, le vin des offrandes et de la boisson.

Ces trois éléments nous disent que, loin de thématiques à caractère guerrier ou rituel, le seigneur de Pylos a voulu pour son *mégaron* une décoration au sujet clairement identifiable, cohérent avec la nature et la fonction de cette pièce : le banquet aristocratique.

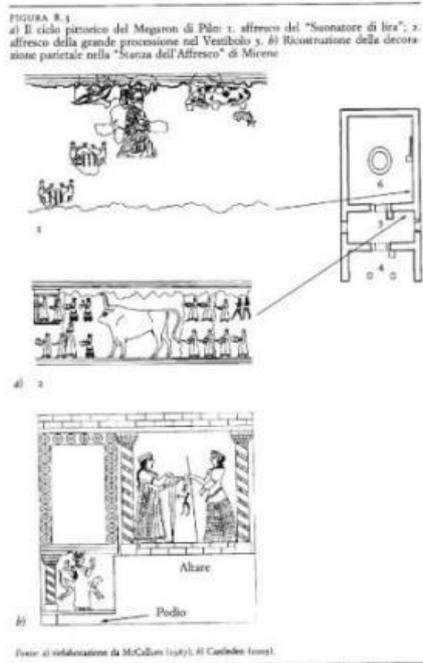
Titre illustration à indiquer : Fig. 2b

Titre illustration à indiquer : Fig. 2a

Titre illustration à indiquer : Mégaron du palais de Pylos :

Titre illustration à indiquer : Cycle des fresques du mégaron (6) du palais de Pylos

Titre illustration à indiquer : cavité à libations



Crédit illustration à indiquer : Source image : L. McCallum, *Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos. The Megaron Frescoes*, Ph.D. University of Pennsylvania, 1987

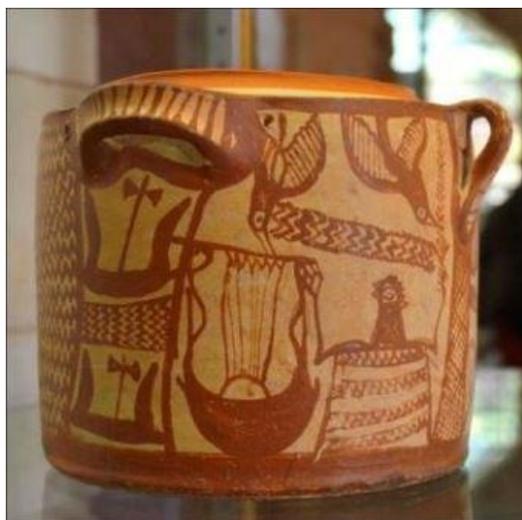
Crédit illustration à indiquer : Source photo : © 2003 Greek Ministry of Culture and Sports – Palace of Nestor at Enghainos/ L. Quattrocelli

À ce même contexte semblent nous conduire quelques vases qui usent d'un langage expressif et d'un système de représentations communs.

En Crète, dans l'une des tombes à chambre de la nécropole de Kalami²⁵, à l'est de La Canée, on a retrouvé – entre autres – une *pyxis* datant de la fin du Minoen Récent, env. 1320 av. J.-C. (Fig. 3a)²⁶. Son exécution est particulièrement soignée : argile jaunâtre émaillée en jaune vif et peinte en rouge, décoration organisée en panneaux qui ressemblent à des métopes, iconographie minutieuse des personnages et de leurs vêtements. Sur l'un des panneaux on distingue un personnage revêtu d'une longue robe décorée tenant dans la main droite une lyre à sept cordes et dans la main gauche ce qui a été interprété comme un long épi²⁷. Deux oiseaux volent au-dessus de sa tête. On y reconnaît clairement un joueur de lyre : le rapprochement avec d'autres objets permet de dire qu'il s'agit d'un aède²⁸.

Titre illustration à indiquer : Fig. 3a

Titre illustration à indiquer : Pyxide en provenance de la nécropole de Kalami (Atelier céramique de Kydonia). MR III A2-B1. Khania, Mus. Archéologique, n° 2308



Crédit illustration à indiquer : Source photo : L. Godart – Y. Tzedakis, *Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale du Néolithique au Minoen*

À Nauplie, en effet, dans l'une des tombes de la nécropole de la colline d'Evangelistria, on a retrouvé un cratère, datant du ^{xiv}^e-^{xiii}^e s. av. J.-C., sur lequel est bien visible un aède en train de jouer de la lyre (Fig. 3b). La décoration de ce cratère rappelle de très près celle de la *pyxis* de Kalami ; en effet, sur les deux vases, des éléments tels que le rouge étalé sur un fond d'émail jaunâtre, le choix d'insérer la figure humaine dans un cadre délimité par des traits verticaux, le dessin du costume de l'aède, la manière de dessiner la lyre, les bras et les mains du personnage, ainsi que les éléments de remplissage phytomorphes et géométriques évoquent un imaginaire commun, fait de références conceptuelles et d'expression artistiques partagées. Ces deux vases semblent être porteurs du même langage artistique²⁹, qu'on peut retrouver également sur un fragment de cratère (Fig. 3c), en provenance de Tirynthe, qui nous livre clairement une scène de banquet : un convive, assis, tient entre ses mains une *kylix*, la coupe à boire. La période aussi est la même : ^{xiv}^e-^{xiii}^e s.

Titre illustration à indiquer : Fig. 3b

Titre illustration à indiquer : Fig. 3c

Titre illustration à indiquer : Cratère en provenance de la nécropole d'Evangelistria. 2ème m. 1350-1250 av. J.-C.

Titre illustration à indiquer : Fragment de cratère en provenance de Tirynthe. 2ème m. du XIII s. av. J.-C.



Nauplie, Musée Archéologique

Nauplie, Musée Archéologique

Crédit illustration à indiquer : Source photo : © 2014 Greek Ministry of Culture and Sports - Nafplion Archaeological Museum/L. Quattrocelli

Crédit illustration à indiquer : Source photo : © 2014 Greek Ministry of Culture and Sports - Nafplion Archaeological Museum/L. Quattrocelli

Tout comme les vases d'argent de Mycènes, la fresque de Pylos et les trois objets en céramique attestent un contexte de rituels de convivialité, au sein desquels la musique et le chant jouaient un rôle tout à fait majeur, et dont les lieux qui accueillaien ces réunions, et les objets qui y circulaient, ont parfois bien voulu laisser la trace. Ces images anciennes ont gardé pour nous le souvenir de ces banquets aristocratiques dont l'évocation littéraire n'apparaîtra que dans les vers homériques. Mais surtout elles sont pour nous la mémoire visuelle de ces aèdes dont le son du chant a été perdu.

La documentation épigraphique soutient cette lecture.

Sur une tablette en linéaire B en provenance de Thèbes³⁰, on lit le mot *ru-ra-ta-e*, dans lequel il est possible reconnaître la base **ru-ra/λύρα (lura)*, ce qui fait de *ru-ra-tae* le duel de **λυράτας (luratas)*, nom masculin signifiant " joueur de lyre ". Ce témoignage est important car non seulement il confirme la connaissance, au cours du ⁱⁱ^e millénaire, de cet instrument de musique à cordes, autrement connu comme *lura* (λύρα), qu'on trouve représenté dans les images, mais il atteste l'existence d'une catégorie professionnelle de musiciens qui se produit avec succès, si l'on se

fié à leur présence dans une tablette d'ordre administratif. Une autre occurrence, toujours sur une tablette en linéaire B, et cette fois-ci en provenance des archives de Pylos – dans le palais même où se trouve la fresque de l'aède –, est constituée par un mot qui renvoie au nom d'un autre instrument à cordes utilisé par les Mycéniens : *ki-nu-ra*. Ce terme n'a pas survécu en grec : inconnu d'Homère et du vocabulaire musical grec³¹, il est resté dans la littérature classique dans les formes du verbe *kinúromai* (κινύρομαι) qui, par glissement sémantique, a assumé la valeur de "se plaindre, gémir"³², renvoyant au type de son et de chant, à la connotation clairement triste et plaintive, associé à cet instrument. En ce qui concerne le mot *ki-nu-ra* dans la tablette de Pylos, autant que le thébain *ru-ra-tae* il ne semble pas indiquer l'instrument musical, mais plutôt un anthroponyme, c'est-à-dire un musicien joueur de *kinura*.

III. Au confluent des disciplines, quelques conjectures sur les caractéristiques de ces chants

De cette épopée guerrière composée pour les seigneurs mycéniens, et chantée lors de réunions publiques et privées avec l'accompagnement d'instruments à cordes, il nous est possible d'imaginer quelques caractéristiques. En premier lieu, on peut exclure qu'il s'agisse d'un seul et unique poème consacré à une épopée panhellénique. Pour une époque si reculée nous n'avons pas d'attestations de sanctuaires super-régionaux ou inter-régionaux, qui seraient le présupposé nécessaire pour une poésie présentant de tels caractères. On peut imaginer que ces sagas locales étaient composées d'unités de chant individuelles et autonomes, des épisodes célébrant ces mêmes exploits de guerre, de chasse et de voyage que nous retrouvons dans la décoration de parois, vases, bijoux et stèles funéraires. On saisit la ressemblance avec ces séquences spécifiques de *l'Iliade* que sont les *aristéiai* : des récits célébrant la valeur héroïque, des portions de discours racontées pour louer le courage guerrier des principaux héros, suivant un schéma fixe qui va de la description de l'armure du guerrier jusqu'au moment où le héros, après le combat, s'éloigne de la foule. Il est plausible qu'avec le temps les *aristéiai* des origines se soient enrichies de noms et généalogies, et qu'à la fin de la civilisation mycénienne elles aient contenu des catalogues heuristiques remontant jusqu'aux mythes de fondation³³.

Le chant officiel à l'intérieur de ces citadelles était inspiré d'histoires locales et il se conserva dans le temps en se cumulant localement plutôt qu'en se liant avec d'autres gestes d'autres provenances. Chaque cour avait son propre poète résident, son aède, maître de connaissances transmises à l'intérieur de la famille, et interprète de récits dont les protagonistes étaient le seigneur et son élite guerrière, dans des représentations directes ou indirectes. Un écho de l'autorité de cette figure de poète a été conservé dans *l'Odyssée* (3, 263-272) : Nestor reçoit Télémaque dans son palais de Pylos et évoque l'aède de la cour de Mycènes auquel Agamemnon avait confié sa femme, Clytemnestre, avant son départ pour Troie. Cette figure était la mémoire même du souverain, la légitimation et la représentation de son pouvoir³⁴.

À côté des grandes citadelles de la Grèce péninsulaire, l'archéologie a répertorié plus de cinq cent sites mycéniens. Dans ces villages, pendant les fêtes et autour du foyer du roi, aux aèdes, locaux ou itinérants, connaisseurs d'un patrimoine tissé d'histoires qui venaient de loin, était confiée la tâche d'entretenir le seigneur du lieu et ses invités. De cette situation, la céramique et les images que je viens de présenter sont le "catalogue" visuel, en même temps que certains passages de *l'Odyssée* en constituent la trace méta-poétique. Au début de *l'Odyssée* (1, 325-327), Phémios, l'aède qui chante dans le palais d'Ulysse occupé par les prétendants pour animer leurs banquets, ne compose pas des vers sans aucun lien avec la situation et le contexte, mais il chante un sujet bien précis : le retour des Achéens dans leurs patries respectives à la fin de la guerre de Troie. De toute cette matière, les *nóstoi* (νόστοι) des héros grecs, nous ne gardons que celui d'Ulysse. Ici, la référence à d'autres *Retours* est la trace de l'existence d'une tradition poétique répandue et disparue dans les méandres de la tradition postérieure. Dans le huitième livre de

l'Odyssee (8, 37-45), c'est le tour de Démodocos, l'aède de la cour d'Alkinoos, seigneur des Phéaciens. Pendant le banquet en l'honneur d'Ulysse encore incognito, Démodocos est appelé à chanter (8, 62-86) pour rendre hommage à l'invité. Alors, pour matière de son chant dans le patrimoine des récits qui devaient circuler à cette époque (v. 74 : *un épisode dont le renom montait alors jusqu'aux cieux*), mais qui ont disparu par la suite, il choisit la rivalité entre Achille et Ulysse. En effet, l'épisode appartient à l'épopée du voyage des Achéens vers Troie, entièrement ignorée des poèmes que nous possédons. Un peu plus loin (8, 266-369), devant l'assemblée des Phéaciens réunis pour assister aux jeux organisés par Alkinoos en l'honneur d'Ulysse, le même Démodocos chante en public les amours d'Arès et Aphrodite. Ce thème aussi appartient à une matière externe aux poèmes, qui circulait aussi par d'autres canaux, dans ce magma fluide de récits anciens qui constituaient l'ensemble des représentations partagées.

Les performances des deux chanteurs homériques nous restituent les modalités de l'activité des aèdes historiques : les lieux, les publics et les occasions pour lesquels les différents chants ont été composés et exécutés à l'origine. L'enracinement dans la vie de la communauté détermine le but majeur de cet art : sa destination pragmatique. Le chant épique est tout d'abord mémoire du passé, tradition d'un savoir collectif à la fois religieux, conceptuel et pratique. La matière chantée par Phémios et par Démodocos représente le souvenir d'un passé glorieux saisi dans la perspective même de la gloire que les hommes réels, qui écoutent ce chant, ont méritée par leurs exploits militaires. La joie du convive devient en même temps substance et but de cette gloire. Pour la création et la performance d'une telle épopée, les occasions privilégiées sont au nombre de deux. Une occasion privée, dans le *mégaron* du palais aristocratique : autour du seigneur, des convives se réunissaient. Pour eux, l'aède était appelé à chanter les épisodes les plus glorieux d'un passé dans lequel les convives pouvaient se reconnaître. C'est précisément la performance dont la fresque de l'aède de Pylos, ainsi que la *pyxis* et les deux cratères mycéniens, nous livrent un témoignage indubitable. Mais, après le premier chant de Démodocos, les invités quittent le palais pour aller assister aux jeux ; c'est donc là, sur la place, que le héraut rapporte à l'aède " la cithare au chant clair " (*Od.* 8, 261). Ainsi, la fête et le chant se déplacent du palais à l'extérieur : de privée, la performance devient publique. Pour les aèdes de l'histoire, tel était le cas quand une ville les appelait, et les payait, pour célébrer les valeurs, les exploits, les notions de la collectivité entière, à l'occasion des fêtes publiques. À ce type d'occasion, qui prévoyait donc la participation d'un public large, Démodocos/l'aède adapte son répertoire : de la dispute rhétorique entre Achille et Ulysse, un épisode qui a trait plutôt à la vie chevaleresque et héroïque, on passe aux amours des dieux, un sujet mieux adapté à un auditoire vaste et réuni pour célébrer des jeux.

Conclusion

Selon l'approche que j'ai essayé de présenter, la destination pragmatique et la performance de l'énonciation sont les seuls véhicules pour la reconstitution du scénario antique du chant épique. À travers ce spectre, l'épopée peut se dilater, s'épanouir, sortir des cases de genres et techniques où, dès l'Antiquité, on s'est efforcé de l'enfermer, pour enfin reconquérir l'amplitude des espaces et la fluidité des formes qui lui étaient propres. Bien qu'elle se présente à nous sous des formes différentes de celles, textuelles, auxquelles nous sommes habitués, à savoir essentiellement des images, nous avons besoin de cette épopée mycénienne : elle constitue le pont entre les épopées de la Méditerranée orientale et les chants des aèdes grecs de la période proto-archaïque et archaïque.

Pour revenir au titre de notre journée d'études, " Les études épiques aujourd'hui : corpus et méthode ", j'espère avoir montré tout l'intérêt d'une nouvelle approche dans l'étude de l'épique grecque : non plus l'attente et la recherche de textes de la littérature mycénienne, mais d'autres apports interdisciplinaires ou transdisciplinaires. Les " textes " de *Illiade* et de *l'Odyssee*, ainsi que ceux du cycle épique, ne restituent que la phase très avancée, tardive, de la vie de cette performance ; pour connaître tout ce qui l'avait précédée, il faut se tourner vers un

corpus qui ne se compose pas de textes, mais d'images et de données fournies par l'archéologie. Du coup, dans cette perspective englobant des témoignages si multiformes, la philologie peut sortir de ses cases et s'enrichir de l'apport d'autres disciplines, tantôt consœurs, tantôt – en apparence seulement – éloignées. La pratique du chant, attestée par l'iconographie, et la présence d'éléments mycéniens dans les poèmes homériques nous permettent d'envisager une tradition poétique épique déjà vivante pendant la période mycénienne, une tradition qui se serait développée et modifiée sans solution de continuité pendant les siècles, jusqu'à ce fameux VIII^e s. av. J.-C. qui marque une nouvelle phase par l'introduction de l'écriture. En d'autres termes, ce qu'on peut déduire des données ici prises en considération est que dans l'épos homérique semblent avoir conflué les éléments épiques de la culture mycénienne qui, déjà à l'origine, appartenaient à une tradition poétique bien plus vaste, dont l'*Illiade* et l'*Odyssée* ne représentent que le stade ultime.

1 Vetta, Massimo, "Prima di Omero. I luoghi, i cantori, la tradizione", in Vetta, M. (éd.), *La civiltà dei Greci*, Roma, Carocci, 2001, p. 19, en parlant des premières formes écrites de ce patrimoine épique, au cours du VII^e s. av. J.-C., parle de "récit immuable", une coutume que les aèdes avaient apprise des Orientaux, chez lesquels elle était habituelle. Voir aussi Vetta, Massimo, "La saga di Gilgamesh e l'epica greca fino all'arcaismo", *QUCC*, N. S., 47.2, 1994, p. 7-20.

2 V. Woolf, *A Room of One's Own*, London, 1929, ici cité selon la version française : *Une chambre à soi*, trad. Clara Malraux, Paris, 10/18 n° 2801, 1996 (éd. orig. Paris, Gonthier, 1965).

3 Cicéron, *Brutus*, 18, 71 (texte établi et traduit par J. Martha, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1923).

4 Phérécyde (*FGrHist* 3 F 167) ; Hellanicos (*FGrHist* 4 F 5).

5 Gorgias (82 B 25 Diels-Kranz) ; Damastes (*FGrHist* 5 F 11). Au contraire, Hérodote (2, 53, 3) place clairement Homère avant Orphée et Musée et fait de lui, ainsi que d'Hésiode, les poètes les plus anciens.

6 Cela est attesté avant tout par le passage célèbre des *Nuées* d'Aristophane, v. 1032-1035, ainsi que par Hippias (86 B 6 Diels-Kranz), Platon (*Apol.*, 41a ; *Resp.* 363a, 377d, 612b), Éphore (*FGrHist* 70 F 101).

7 Voir Godart, Louis, "Littérature mycénienne et épopée homérique", *CRAI*, 145.4, 2001, p. 1561-1579 ; Vetta, Massimo, "Prima di Omero. I luoghi, i cantori, la tradizione", in Vetta, M. (éd.), *La Civiltà dei Greci*, Roma, Carocci, 2001, *specie* p. 19 et p. 23-27 ; Ercolani, Andrea, *Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica*, Roma, Carocci, 2006, p. 39-50, chacun avec bibliographie. En 1989, C. J. Ruijgh avait affirmé que, le grec de certaines formules homériques étant antérieur à la langue notée dans les tablettes en linéaire B, il faut considérer que la tradition épique commence à s'élaborer avant 1450 av. J.-C. et "qu'il est tentant de conclure que, déjà, dans la période proto-mycénienne (XVI^e-XV^e s.) les Grecs ont emprunté aux Minoens l'hexamètre dactylique, tout comme l'écriture syllabique" (Ruijgh, Cornelis J., "L'héritage mycénien", in Treuil, René et al. (éds), *Les Civilisations égéennes du Néolithique et de l'Âge du bronze*, Paris, PUF, 1989, p. 579 pour la citation).

8 Musée Archéologique National d'Athènes, n. 605-607. Cf. Sakellariou, Agnès, "Un cratère d'argent avec scène de bataille provenant de la IV^e tombe de l'acropole de Mycènes", *Antike Kunst*, 17, 1974.1, p. 3-20.

9 Musée Archéologique National d'Athènes, n. 481. Voir Hooker, James Th., "The Mycenae Siege Rhyton and the Question of Egyptian Influence", *AJA*, 71, 1967.3, p. 269-281.

10 En particulier, Sakellariou, Agnès, "Un cratère d'argent avec scène de bataille provenant de la IV^e tombe de l'acropole de Mycènes", *Antike Kunst*, 17, 1974.1, p. 3-20, p. 8.

11 Pour des raisons d'espace, je n'entre pas dans les détails des liens entre l'épopée grecque pré-homérique et homérique, et les autres épopées méditerranéennes, ce qui m'éloignerait trop du sujet principal de cette communication.

12 Ces dernières années, la comparaison entre l'épopée homérique et l'épopée indienne a conduit à des découvertes fécondes, confortant l'idée que l'héritage indo-européen, outre la trifonctionnalité mise à jour par G. Dumézil, comporte des récits, des thèmes et des formules communs conservés en différents endroits de l'aire de la dispersion des peuples indo-européens. Voir Vincent, Guy-Roger, "La poursuite de Jayadratha par Arjuna (*Mahābhārata*, VII, 32-121) vaut-elle pour celle d'Hector par Achille (*Illiade*, XX à XXII) ? ", *Gaia*, 11, 2007, p. 131-173 ; Shayegan, M. Rahim, *Aspects of History and Epic in Ancient Iran from Gaumāta to Wahnām*, Washington (DC) : Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2012.

13 Sur l'*Épopée de Gilgamesh*, voir, entre autres, Vetta, Massimo, "La saga di Gilgamesh e l'epica greca fino all'arcaismo", *QUCC*, N. S., 47.2, 1994, p. 7-20 ; Forest, Jean-Daniel, *L'Épopée de Gilgamesh et sa postérité*, Paris, Méditerranée, 2002. ; Forest, Jean-Daniel, "L'Épopée de Gilgamesh", in Feuillebois-Pierunek, Ève (éd.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 27-38 ; King, Katherine C., *Ancient Epic*, Malden (MA)-London-Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, p. 14-32. Sur la saga de Moïse, voir Lemaire, André, "La saga de Moïse, mythe et/ou histoire", in Feuillebois-Pierunek, Ève (éd.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 39-51. Sur l'*Épopée de la libération*, voir Godart, Louis, "Littérature mycénienne et épopée homérique", *CRAI*, 145.4, 2001, p. 1577-1578 (avec la longue bibliographie sur ce poème).

14 Je pense au récit sumérien de Gilgamesh et Akka (Katz, Dina, *Gilgamesh and Akka*, Groningen-Broomall (PA), STYX Publications, 1993), qui raconte comment l'apparition imprévue de Gilgamesh sur les murs d'Uruk, assiégé par les troupes d'Akka, donne l'envoi à un combat dans lequel Enkidu, compagnon fidèle de Gilgamesh, s'engage dans la bataille et arrive à capturer le roi ennemi en plein milieu de ses troupes. Sur ce récit, voir la belle monographie de Katz, *op. cit.*, ainsi que Gadotti, Alhena,

" Gilgamesh, Enkidu, and the Netherworld, and the Sumerian Gilgamesh Cycle ", PhD dissertation, Johns Hopkins University, 2005 et Michalowski, Piotr, " Maybe Epic : The Origins and Reception of Sumerian Heroic Poetry ", in Konstan, David, Raaflaub, Kurt A. (éds), *Epic and History*, Chichester-Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2010, p. 7-25.

15 Sur les opérations d'attaque et de défense des remparts d'une ville pendant le siège, à partir de sources textuelles et iconographiques d'époque néo-assyrienne (IX^e-VII^e s. av. J.-C.), voir Nadali, Davide, " Attaccare e difendere un muro : una battaglia di confine ", *Ricerche di S/Confine*, II.1, 2011, p. 225-232.

16 Dans le bas-relief en provenance du Palais central de Nimrud, datant de la période néo-assyrienne, on reconnaît clairement une scène de siège avec bélier (Londres, British Museum, Département des Sculptures Assyriennes ; inv. BM 118903) : le roi Tiglath-Pileser III (env. 745-727 av. J.-C.) mène l'assaut contre une ville. Le bélier, en bois et renforcé par des barres de fer, est sur le point de traverser l'une des portes de la ville, tandis que sur les remparts un homme demande miséricorde. Le commandant de l'armée qui porte l'épée tire une flèche, à côté de lui est un grand bouclier debout. Comment ne pas y voir la même scène que celle du cheval de Troie des Grecs ? Cf. De Backer, Fabrice, *L'Art du siège néo-assyrien*, Leiden, 2013, *specie* p. 14, p. 218, p. 319.

17 Wright, James C., " From the Chief to King in Mycenaean Greece ", in Rehak, Paul (éd.), *The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean. Proceedings of a Panel Discussion presented at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America, New Orleans, Louisiana, 28 December 1992*, Liège, Aegaeum 11, 1995, p. 63-80 et Palaima, Thomas G., " The Nature of the Mycenaean Wanax : Non-Indo-European Origins and Priestly Functions ", in Rehak, Paul (éd.), *The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean, op. cit.*, p. 119-139, voient ces racines dans le monde minoen. Dans cette direction, les travaux de Morris, Sarah P., " A Tale of Two Cities : The Miniature Frescoes from Thera and the Origins of Greek Poetry ", *AJA*, 93, 1989.5, p. 511-535 et Hiller, Stefan, " The Miniature Frieze in the West House. Evidence for Minoan Poetry ? ", in Hardy, David A. (éd.), *Thera and the Aegean World. Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989*, III. 1 : Archeology, London, Thera Foundation, 1990, p. 229-239, ont désormais prouvé les rapports entre la tradition poétique pré-homérique et les grands cycles de fresques d'Akrotiri à Santorin. Comme le laissent entrevoir des vérifications encore en cours, il n'y aurait pas de difficultés pour l'idée que dans ce magma, universel et bougeant, qu'était la poésie épique à ce stade chronologique, la culture minoenne ait été un intermédiaire, chronologique et géographique, entre les épopées mésopotamiennes et l'épopée mycénienne. Les résultats de ces enquêtes seront exposés dans un prochain article.

18 L'existence de ces aèdes est confirmée, il me semble, bien que de manière indirecte, déjà par la promotion au statut de personnages réels de Phémios et Démodocos de la part de l'érudition antique : le recours aux scènes homériques pour la reconstitution des formes les plus anciennes de la performance aédique, avant d'être employé par la philologie moderne à partir de G. B. Vico et F. A. Wolf, avait été bien développé par les philologues anciens, en particulier dans les milieux alexandrin et péripatétique, avec des personnages tels que Héraclide du Pont et Démétrios de Phalère. Cf. Gostoli, Antonietta, " La figura dell'aedo preomerico nella filologia peripatetica ed ellenistica : Demodoco tra mito e storia ", in Cerri, G., (éd.), *Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986, p. 103-126.

19 Il est fort possible que des thèmes différents des catalogues d'ordre administratif et comptable aient été enregistrés sur d'autres supports que les tablettes. On évoque le papyrus et les peaux d'animaux, des matériels très facilement périssables, ce qui aurait produit cette absence totale de témoignages écrits d'ordre littéraire pour cette époque de la civilisation grecque. Voir, parmi d'autres, Godart, Louis, " Littérature mycénienne et épopée homérique ", *CRAI*, 145.4, 2001, p. 1575.

20 Le Palais de Pylos, depuis 1990, fait l'objet d'études analytiques de la part d'un groupe de chercheurs américains, sous la direction de F. A. Cooper et M. C. Nelson, qui ont procédé à la révision des résultats de la première importante campagne de fouilles, menée par C. Blegen en 1939 (projet MARWP, *Minnesota Archaeological Researches in the Western Peloponnese*).

21 Selon la définition de Lang, Mabel L., *The Palace of Nestor in Pylos in Western Messenia*, Princeton, Princeton University Press, 1969, vol. II, *.Frescoes, passim*.

22 Une reconstitution du cycle pictural du mégaron de Pylos propose une lecture thématiquement cohérente des fragments de fresques ici retrouvés (différents personnages porteurs d'offrandes, un museau de taureau, un taureau déposé sur une table, des convives à un banquet, le joueur de lyre, un griffon) en tant que représentation d'une procession qui accompagne un taureau conduit parmi des figures de porteurs d'offrandes (dans l'antichambre), qui culmine dans le mégaron dans le sacrifice de l'animal suivi d'un banquet animé par le chant accompagné du son de la lyre. Voir McCallum, Lucinda R., *Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos. The Megaron Frescoes*, Ph. D. University of Pennsylvania, 1987 (University Microfilms International #8804933), p. 90-91, p. 130-132, p. 199 et pl. 10.

23 La partie égéenne de la Méditerranée offre plusieurs contextes de représentation d'instruments, de musiciens et de chanteurs. Il suffit de penser au sarcophage d'Aghia Triada : daté du Minoen Récent IIIA1, il représente, parmi d'autres personnages, un joueur de *phorminx* (φόρμιγξ) en train de suivre la procession et la libation en l'honneur du défunt, et un *aulētēs* (αὐλητής) qui participe au rite du sacrifice du taureau. Le rôle de premier plan de deux solistes dans les différentes phases du rituel a été mis en valeur par la position centrale des deux figures sur les deux côtés opposés du sarcophage (Cf. Burke, Brendan, " Mycenaean Memory and Bronze Age Lament ", in Suter, A. (éd.), *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008, p. 76-80 ; Preziosi, Donald, Hitchcock, Louise A., *Aegean Art and Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 178. Les chanteurs et le joueur de sistre qui accompagnent les hommes au travail sur le bien connu " Vase des moissonneurs ", un rhyton toujours en provenance d'Aghia Triada, ont plutôt la fonction d'exhorter les hommes sur leur trajet vers le travail et de leur donner le rythme de la marche, tout comme l'aulète qu'on voit à côté d'une rangée de soldats sur un sceau de Cnossos. Plus controversée est la fresque d'Akrotiri (Xeste 3, stanza 4), qui représente des singes associées à des lyres triangulaires. Voir Franceschetti, Adele, " L'armonia della lira tra storia, musica e archeologia. L'evidenza egea del II millennio a.C. ", *L'Antiquité classique*, 75, 2006, p. 3-5, et, plus généralement sur les représentations

d'instruments de musique et de chanteurs dans les civilisations égéennes, Younger, John G., *Music in the Aegean Bronze Age*, Jonsered, Paul Åströms Förlag, 1998.

24 Le fait qu'il ait la bouche ouverte semble confirmer cette idée.

25 Compte-rendu des fouilles et description des quatre tombes dans Tzedakis, Yannis, " A LM IIIA-B Cemetery at Kalamion near Kahnia ", *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens Annals of Archaeology*, II. 3, 1969, p. 369 ; Tzedakis, Yannis, " Άνασκαφή Καλαμίου Χανίων ", *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ*, 25, 1970, p. 468-469. ; Godart, Louis, Tzedakis, Yannis, *Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale du Néolithique au Minoen Récent III B*, Roma, Gruppo editoriale internazionale, 1992, p. 51 ; Godart, Louis, Tzedakis, Yannis, " La tombe à l'aède de La Canée et la peinture crétoise des ^{xiv}^e et ^{xiii}^e siècles avant notre ère ", *CRAI*, 137.1, 1993, p. 228-235. La *pyxis* a été trouvée dans la tombe n° 1.

26 Il s'agit d'une *pyxis* en argile à quatre anses, deux disposées horizontalement et deux autres verticalement. La forme du vase était cylindrique, son couvercle n'a pas été conservé. Voir Tzedakis, Yannis, " ΜΙΝΟΪΚΟΣ ΚΙΘΑΡΩΔΟΣ ", *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens Annals of Archaeology*, III. 3, 1970, p. 111-112 ; Godart, Louis, Tzedakis, Yannis, *Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale, op. cit.*, p. 51 et pl. L ; Godart, Louis, Tzedakis, Yannis, " La tombe à l'aède de La Canée et la peinture crétoise ", art. cit., p. 228 et fig. 3.

27 En cohérence avec son activité, l'objet que le joueur de lyre tient dans sa main gauche pourrait être un plectre, plutôt qu'un épi. Le dessin laisse avancer, à mon avis, cette interprétation.

28 Bien que les interprétations de ce joueur de lyre se soient souvent tournées vers Apollon et Orphée (pour cette interprétation voir Godart, Louis, Tzedakis, Yannis, " La tombe à l'aède de La Canée et la peinture crétoise ", art. cit., p. 235), une représentation en tant qu'aède me semble indéniable et convaincante. Cf. Tzedakis, Yannis, " ΜΙΝΟΪΚΟΣ ΚΙΘΑΡΩΔΟΣ ", *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens Annals of Archaeology*, III. 3, 1970, p. 111-112 ; et Godart, Louis, " Littérature mycénienne et épopée homérique ", *CRAI*, 145.4, 2001, p. 1573, revient sur sa première position et adopte l'interprétation du personnage en tant qu'aède.

29 Au ^{xiv}^e s. av. J.-C. les Mycéniens sont désormais installés aussi en Crète. Vers 1375-1370 av. J.-C. Cnossos tombe. Il est probable que ce sont les Mycéniens continentaux qui ont détruit l'antique capitale crétoise, et il n'y a pas de doute sur le fait que des raisons commerciales avaient opposé les Mycéniens du continent aux Mycéniens entretemps établis en Crète. Les Mycéniens qui s'étaient donc installés à Cnossos s'étaient alliés avec les Minoens, pour essayer d'affranchir l'île du contrôle de la part de la métropole et la rendre compétitive au niveau des trafics sur mer. À cette époque, la ville de Kydonia (La Canée) connaît une vitalité exceptionnelle et son atelier céramique s'impose pour l'excellence de sa qualité et de sa décoration : ses vases sont exportés vers les autres localités de la Crète, vers la Grèce et vers le reste de l'Égée. La poterie en provenance de Kydonia a été retrouvée non seulement sur les sites de la Crète, y compris Kalami, mais aussi à Thèbes, à Patras, en Eubée, à Chypre, en Sardaigne. La ville acquiert une dimension internationale, on y écrit le linéaire B et les administrateurs mycéniens depuis Kydonia (*ku-do-ni-ja* en linéaire B) administrent toute la partie occidentale de la Crète selon les normes des centres palatiaux mycéniens. Ainsi, il n'est pas étonnant que la plupart des exportations de la Crète occidentale se soit faite en direction des centres palatiaux mycéniens de la Grèce continentale et que ce " royaume " mycénien en terre de Crète ait joué un rôle d'interlocuteur privilégié auprès de palais tels que ceux de Tirynthe, Nauplie, Mycènes et Thèbes. Cf. Tzedakis, Yannis, " La presenza 'micenea' a Cretae a Cipro : testimonianze archeologiche ", in Musti, D. (éd.), *Le Origini dei Greci. Dori e mondo egeo*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 201-206 ; Godart, Louis, Tzedakis, Yannis, *Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale, op. cit.*, p. 330-335 ; Godart, Louis, " Littérature mycénienne et épopée homérique ", art. cit., p. 1568 sqq. ; Cultraro, Massimo, *I Micenei*, Roma, Carocci, 2006, p. 126-130.

30 TH Av 106.7 (Archives de la Odos Pelopidou). Voir Aravantinos, Vassilis L., Godart, Louis, Sacconi, Anna, *Thèbes, Fouilles de la Cadmée I, les tablettes en linéaire B de la Odos Pelopidou*, Édition et commentaire, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001 : n° 106, p. 31 ; photos aussi dans Aravantinos, Vassilis L., *The Archaeological Museum of Thebes*, Athens, John S. Latsis Public Benefit Foundation, 2010.

31 Hesych., s. v. kinúra (κινύρα). Eustathe, dans son commentaire à l'*Illiade*, met *kinúra* en parallèle avec la forme hébraïque *kinnôr*, la lyre du roi David. Eust., *Comm. ad Hom. Iliad.*, 4, 3, 1-5. Cf. *VT (LXX), 1 Reges*, 10, 5 ; 16, 23 ; *1 Macc.* 3, 46 ; Flav. Jos., *Antiq. Jud.*, 7, 12, 3 ; Zénod. *kinarizō* (κιναρίζω) *ad Il.* 9, 612. Dans tous ces passages on insiste sur le caractère triste du son de cet instrument.

32 Voir Aristoph., *Eq.* 11 ; Apoll. Rhod., 1, 292 ; Call., *Hymn. Apoll.*, 20 ; Op., *Cyn.* 3, 217 ; Quin. Sm., 6, 81. Cf. Hesych. s. v. kinurésthai (κινύρεσθαι). Une seule occurrence semble garder encore la référence directe au son de l'instrument : Eschyle, dans *Les Sept contre Thèbes*, v. 123, à propos du vacarme des chevaux des Argiens, qui viennent assiéger Thèbes, dit que leurs mors *émettent un son meurtrier*, en utilisant le verbe *kinúromai* (*kinúrontai phónon khalinoi*).

33 C'est le cas de Thèbes, par exemple. Le seigneur des lieux, peu avant la chute de la citadelle au milieu du ^{xii}^e s., pouvait demander à son aède de réciter l'histoire de Cadmos, à partir du voyage qui l'avait amené d'Orient en Occident. Ou le combat du *wanax* Œdipe contre les habitants d'Orchomène et l'alliance avec les Lacédémoniens. L'Œdipe de ces récits devait être une figure bien différente de celle mise en scène par Sophocle.

34 Ceci est tellement vrai qu'Egiste, pour réaliser son plan d'usurpation du pouvoir, avait dû au préalable se débarrasser de ce même aède pour qu'il ne soit pas écouté : Hom., *Odyssee*, 3, 265-272.

Pour citer ce document

Luana Quattrocelli, «*Fuerunt ante Homerum poetae. Parcours de poésie épique pré-homérique, entre oralité et images*», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_133-fuerunt-ante-homerum-poetae-parcours-de-poesie-epique-pre-homerique-entre-

Quelques mots à propos de : Luana QUATTROCELLI

Luana Quattrocelli est Maître de conférences en grec ancien à l'Université de Strasbourg, UMR 7044-Archimède (<http://archimede.unistra.fr/>). Ses domaines de recherche sont : Homère et l'épopée grecque ; les pratiques de convivialité et la mélique archaïque, en particulier à Sparte ; l'édition et le commentaire des scholies à Euripide ; la paléographie grecque, la tradition manuscrite et l'histoire des textes grecs. Parmi les publications : « Poesia e convivialità a Sparta arcaica. Nuove prospettive di studio », *Cahiers Glotz*, XIII, 2002, p. 7-32 ; « Poetry and Pottery related to the Symposium in Archaic Sparta », in O. Menozzi-M. L. Di Marzio-D. Fossataro (éd.), *B.A.R. International Series*, Oxford 2008, p. 63-67 ; « Il pubblico dei *Discorsi sacri* di Elio Aristide », in L. Spina-G et al. (éd.), *Discorsi alla prova*, Naples, 2008, p. 287-306.

L'Odyssée est-elle moins épique que l'Iliade ? (Journée d'études du REARE, 17 octobre 2014)

François Dingremont

Résumé

Nous tentons, dans cet article, de montrer que sur le fond, à savoir une poétique ayant pour thème la crise, l'*Odyssée* n'est pas moins épique que l'*Iliade*. Elle propose des variations et des innovations sur une préoccupation héroïque qu'elle partage avec l'*Iliade* : la recherche de la gloire (*kléos*). Si l'*Iliade* met en avant pour y parvenir l'exploit guerrier, l'*Odyssée* élargit le champ des possibles épiques en se tournant vers la valorisation de manières d'agir où la maîtrise du discours (*muthos*) occupe une part essentiel.

Abstract

This article suggests that the "civil" topic of the *Odyssey* does not make it "less epic" than the *Iliad*. The *Odyssey* proposes variations and innovations on an heroic preoccupation shared with the *Iliad*: the seeking of glory (*kléos*). Battle is the way to gain it in the *Iliad*, but the *Odyssey*, by highlighting the glory of speech (*muthos*), expands the range of epic possibilities.

Texte intégral

Nous lisons dans l'Encyclopedia Universalis :

" N'était que l'*Odyssée* se rattache au cycle troyen, on aurait pris l'habitude de dire : c'est en son milieu le premier roman d'aventures fantastiques, et, en même temps, dans beaucoup de passages, le premier poème de la vie rurale. Sans le massacre final des prétendants et quelques rappels de la guerre de Troie, on ne se croirait plus obligé aujourd'hui de classer l'*Odyssée* dans le genre épique ", Gabriel Germain¹.

La question que nous souhaiterons poser dans cet article est la suivante : si l'on admet, à la suite de Gabriel Germain, que l'*Odyssée* semble plus proche de la narration romanesque que l'*Iliade*, cette particularité fait-elle pour autant de l'un (*Odyssée*) un texte moins épique que l'autre (*Iliade*) ? Répondre par l'affirmative à cette interrogation ne nous semble pas pleinement satisfaisant. Pour exposer les raisons qui nous mènent à penser que l'*Odyssée* est aussi épique que l'*Iliade* et que l'étude de la relation entre les deux met en lumière une caractéristique de l'épopée, à savoir tendre continuellement vers l'extension et l'élargissement de son cadre générique, nous procéderons en deux étapes. Une première, où nous recenserons les principales thèses qui étayent le point de vue différentialiste auquel Germain donne un écho. Ensuite, nous tenterons de comprendre l'étrange jeu de mise en parallèle d'un passage de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* où d'un côté Hector, de l'autre Télémaque, en utilisant des expressions formulaires semblables, affirment, pour le premier, l'importance pour les hommes, et plus particulièrement pour le processus d'héroïsation, de la guerre, pour le second, dans le même cadre, du discours. Nous nous demanderons de quoi la substitution de *polemos* (guerre) par *muthos* (discours) est le signe. Avons-nous affaire, avec ce qui paraît être un abandon de la référence au *polemos*, à un mouvement qui entraîne l'*Odyssée* hors du genre épique ou, au contraire, s'agit-il d'un moyen astucieux d'en repousser les limites et d'en étendre les contours en plantant le motif de la crise, base narrative du *polemos*, dans un terrain, celui du *muthos*, qui échappe au registre épique circonscrit dans l'*Iliade* ? On pourrait nous opposer que ce changement de terme est bien la preuve que l'*Odyssée* abandonne ce qui fait figure de marqueur essentiel du genre épique, à savoir le contexte guerrier, mais il nous semble que cette thèse confond conséquence, le conflit guerrier, et motif, la crise. La guerre que se livrent Troyens et Achéens est la conséquence de la crise d'une institution essentielle en Grèce ancienne : l'hospitalité. C'est en effet en la bafouant que Pâris s'est emparé

d'Hélène alors qu'il était l'hôte de Ménélas. De même, c'est par une crise dans la reconnaissance de la timè, de la part d'honneur qui revient à Achille, par Agamemnon, que le " Meilleur des Achéens " en est venu à refuser de combattre et de donner la victoire aux siens. L'Odyssée se situe dans la même perspective : rendre compte de crises qui mettent les protagonistes et au-delà l'organisation sociale et symbolique en situation aporétique. Les deux poèmes partagent donc le même motif épique, la crise. L'Odyssée propose une variation et une innovation sur ce thème. Telle est la conclusion à laquelle nous aimerions parvenir. Pour ce faire, nous tenterons de montrer que parler de muthos en lieu et place du polemos ce n'est pas rompre avec le genre épique mais l'étendre à des éléments narratifs que l'Iliade ne considère pas comme potentiellement appartenant au processus d'héroïsation épique, et donc à une poétique de la crise. La nature éminemment plastique du genre épique, sa propension à élargir incessamment son domaine de référence, à effectuer des variations, à tester des combinatoires, se prête à ce genre d'innovation.

I. Éléments pour une différenciation

Se demander si *Iliade* et *Odyssée* font partie du même creuset épique est pleinement justifié, tant sont flagrantes les différences entre les deux textes². Les questions de forme ne sont cependant pas discriminantes, les deux textes ont la même métrique, les mêmes expressions formulaires – bien que chacun ait des spécificités – et les mêmes scènes typiques, par exemple les supplications³. Les thèmes sont en revanche différents, *Iliade* s'inscrit dans la tradition des récits relatifs à l'expédition à Troie, alors que *Odyssée* narre un *nostos*, un retour de Troie. Dans la Grèce archaïque, le registre de la poésie épique, le *Cycle épique*, se structurait en deux domaines, l'un concernant les événements propres à la guerre de Troie et le second, les *nostoi*, les retours des Achéens dans leur patrie⁴.

À peu d'exceptions près, si ce n'est le jugement des *Chôrizontes* (Séparateurs), Xénon et surtout Hellanikos de Mythilène, logographe du v^e siècle avant notre ère, l'opinion commune, à l'époque classique (v^e et iv^e siècles avant notre ère), était que la tradition homérique se composait uniquement de *Iliade* et de *Odyssée*⁵. Opposé aux thèses des *Chôrizontes*, Aristarque, le grammairien et philologue alexandrin de l'époque hellénistique – à qui l'on doit la vulgate des épopées homériques – ne se souciait pas non plus, à la différence d'Aristote, des questions de genre. Avant Aristarque et l'époque classique, le champ de la tradition épique était plus étendu, on mettait également sous le nom d'Homère tous les récits qui constituaient le *Cycle épique*, appelé aussi *Cycle Troyen*, et pas seulement *Iliade* et *Odyssée*⁶. Penser une auctorialité différente pour *Iliade* et pour *Odyssée* relevait, au v^e siècle avant J.C., nous insistons, d'une opinion totalement marginale⁷. L'idée de différencier les formes d'expression littéraire selon la définition d'un genre doit beaucoup, comme on le sait, à la *Poétique* d'Aristote⁸. Le démon de la classification et de la spécificité qui l'habite l'incite à considérer l'épopée non par et pour elle-même mais sous l'angle de ce qui la distingue ou la rapproche de la tragédie, genre qu'il juge le plus abouti. C'est en actualisant l'héritage aristotélicien et l'assaisonnant d'ingrédients hégéliano-marxistes que Lukács et Bakhtine rendent compte du genre épique⁹. Les spécificités de ce dernier sont analysées à travers le prisme de celles non plus de la tragédie mais du roman¹⁰. Le régime de dépendance de l'épopée est toujours bien présent, la référence a simplement glissé de la tragédie au roman. À noter que, notamment pour Lukács, dans la continuité de Hegel, le roman est une sorte " d'épopée bourgeoise " ¹¹. Ce dernier qualificatif se retrouve chez d'autres auteurs, eux aussi fortement influencés par l'hégéliano-marxisme, Adorno et Horkheimer. Ils l'emploient pour décrire le héros de *Odyssée*, Ulysse, vu comme le " prototype de l'individu-bourgeois " car uniquement préoccupé par son autoconservation, ce qu'Achille héros et victime du sort ne saurait être¹². Dans ce schéma d'analyse, bien qu'ils n'en viennent pas à discuter des différences entre *Iliade* et *Odyssée*, se profile l'idée que l'héroïsme iliadique et la figure d'Achille épousent mieux le cadre du genre épique que celui de *Odyssée* dont le héros semble plus pétri de contradictions. Pour le dire un peu brutalement, *Iliade* paraît plus archaïque,

primitive et donc plus épique que l'*Odyssée* déjà tournée vers le roman, forme d'expression littéraire plus sophistiquée et plus opaque. Dans ce schéma évolutionniste d'inspiration hégélienne, relever " l'individualisme " rusé d'Ulysse est utile pour concevoir les paradigmes opératoires d'une sortie de l'âge du mythe, ce qu'Achille, héros, non pas de l'intelligence instrumentale comme Ulysse doté de *mètis*, mais d'un *fatum* inéluctable, ne permet pas. Ulysse devient le héros de la Raison, mais aussi des " Ruses de la Raison ", pour reprendre une expression de Hegel. Les considérations idéologiques sont de notre point de vue à prendre en compte dans les différenciations épopée/roman formulées par Lukács et Bakhtine. La longue tradition des commentaires de la tradition homérique s'est toujours plu à faire ressortir la pureté de l'héroïsme iliadique authentiquement épique face à un héroïsme odysseéen plus opaque et ambivalent¹³. L'*Odyssée*, avec un héros luttant contre l'univers qu'il découvre et son éloge de la polytropie, fait basculer la narration épique du côté d'un monde dont l'ambiguïté sera incontestablement du goût des auteurs et des lecteurs de roman. L'objectivité à toute épreuve d'Achille, son absence de doutes, son intransigeance sont les marques d'un héroïsme plus archaïque que celui issu de la subjectivité conflictuelle d'Ulysse. Tous ces éléments peuvent être contestés par une lecture minutieuse du texte, mais tel n'est pas notre projet. Contentons-nous de marquer les filiations dans les approches différentielles. Chez les hellénistes, aux côtés de Gabriel Germain, Pierre Carlier et Michel Woronoff sont les plus ardents défenseurs de la thèse des deux auteurs, et dans ce trio, il nous semble que Michel Woronoff est celui qui énonce le plus clairement la conséquence qui peut lui paraître logique (pour nous elle ne l'est pas), à savoir la sortie de l'*Odyssée* du cadre épique¹⁴. Pour Pierre Carlier, " l'attribution des deux chefs-d'œuvre au même poète n'est qu'une conjecture antique [...] leur analyse fait apparaître une multitude de divergences profondes. L'hypothèse la plus simple est donc d'attribuer les deux épopées à deux aèdes différents " ¹⁵. Toute l'analyse de Woronoff, s'estimant suivre la voie de Gabriel Germain, tend à montrer les divergences afin de parvenir à la conclusion que l'*Odyssée* n'appartient pas au genre épique et qu'il s'agit d'un roman d'aventures où le fantastique tient une place que ne lui reconnaît pas l'*Iliade*¹⁶. Pour cet auteur les exploits guerriers sont inutiles dans l'économie de l'*Odyssée*¹⁷. Il rappelle à ce propos que " toutes les tentatives d'Ulysse pour se conduire en héros de la guerre de Troie aboutissent à un échec [...]. La victoire sur les prétendants relève plus d'une bagarre de banquet que d'un exploit héroïque " ¹⁸. " Amiral imprudent, il [Ulysse] perd sa flotte dans le fjord des Lestrygons " ¹⁹. En bref, Ulysse tel qu'il nous est décrit dans l'*Odyssée* n'aurait aucune chance d'être le héros de l'*Iliade*. Il avance également que, d'un texte à l'autre, c'est aussi un système de valeurs qui est balayé. De même, Françoise Létoublon, se rangeant derrière le jugement du philologue allemand Uvo Hölscher, prend soin de préciser au début d'un article : " Je me limiterai pour ma part à l'épopée grecque, et encore dans les limites archaïques du genre, à savoir l'*Iliade*, exceptionnellement l'*Odyssée* dont on a pu dire qu'elle tient du roman, d'une épopée romancée plutôt que de l'épopée à proprement parler " ²⁰. L'appréciation de Gabriel Germain que nous donnons en ouverture de notre texte résume bien les positions des " séparateurs " modernes. Il est également évident, comme l'avance Germain, qu'est célébré dans l'*Odyssée* un mode d'existence particulier qui tranche avec l'idéologie iliadique. L'affirmation d'Ulysse qui suit en donne la substance :

Seigneur Alkinoos, l'honneur de tout ce peuple, j'apprécie le bonheur d'écouter un aède, quand il vaut celui-ci : il est tel que sa voix l'égale aux Immortels ! et le plus cher objet de mes vœux, je te jure, est de voir la joie posséder tout un peuple, lorsque dans les manoirs, on voit en longues files les convives siéger pour écouter l'aède, quand aux tables, le pain et les viandes abondent et quand l'échanson, puisant le vin au cratère le porte et le verse dans les coupes. C'est le plus beau spectacle que mon esprit puisse imaginer !²¹

Le souhait essentiel d'Ulysse est de retrouver son chez-soi et les siens. L'exprimant, le héros fait en même temps l'hommage de ce que Germain entend certainement par " vie rurale ", à savoir la vie au cœur d'un *oikos* réglé par les usages du banquet au sein duquel l'aède occupe une fonction privilégiée. On ne retrouve pas ce genre

d'affirmation dans *Illiade*.

Il est cependant deux éléments dans l'appréciation de Germain qui méritent d'être mis en lumière. D'abord l'auteur, à la différence de Pierre Carlier et Michel Woronoff, insiste plus clairement sur l'appartenance du récit odysseéen au cycle troyen et ensuite il note que *l'Odyssee* fait des rappels vis-à-vis de *Illiade*²². Le terme "rappels" nous semble d'ailleurs en l'occurrence un peu faible. En effet, au début de *l'Odyssee*, toutes les attentions des habitants d'Ithaque sont tournées vers Troie, orphelins qu'ils sont des nouvelles concernant leur roi. Ainsi, la patrie de Priam est bien plus, d'un point de vue narratif et symbolique, qu'un rappel, elle est le référent héroïque et épique à partir de quoi va être pensé et composé un nouveau modèle d'héroïsation. Troie n'est donc pas un ailleurs de la narration odysseéenne, elle est la base d'une poétique qui ne cesse de fonctionner par comparaison, et jeu de miroir²³. Il est absolument nécessaire à la narration odysseéenne de considérer comme acquise l'idée que les Achéens ne peuvent devenir des héros qu'en ayant fait preuve de bravoure à Troie. Au chant I de *l'Odyssee*, Pénélope rappelle son attachement à cette croyance²⁴. *l'Odyssee* a comme point de départ une interrogation fondamentale exprimée par Télémaque : Ulysse a-t-il obtenu un renom de sa participation à l'expédition des Danaens ? Et si oui, parviendra-t-il à ramener ce *kléos* jusqu'à sa terre natale ? *l'Odyssee* n'est donc pas pensable sans le référent qu'est *Illiade* et sans que soient visibles la linéarité et la continuité qui relie les deux théâtres d'opération. C'est précisément pour obtenir un écho de la gloire iliadique de son père, pour ramener en Ithaque une nouvelle, ne serait-ce qu'une rumeur à propos de ce *kléos*, que Télémaque entamera son périple auprès des autres chefs achéens. Nous pensons donc que *l'Odyssee* continue *Illiade* plus qu'elle n'est en rupture avec elle. La recherche du *kléos* y est aussi fondamentale.

Gabriel Germain, dans son ouvrage fameux, *Genèse de l'Odyssee*, daté de 1954, marquait déjà bien la différence entre ce qu'il appelait le Maître de *Illiade* et celui de *l'Odyssee*, mais il n'allait pas jusqu'à penser que *l'Odyssee* pouvait être moins épique que *Illiade*, il se contentait de relever cette évidence : " il [le Maître de *l'Odyssee*] atteint rarement la perfection dans la puissance qui caractérise la pure épopée guerrière "25. Germain, avant Woronoff, avait aussi noté " l'intérêt porté aux pays lointains, l'élargissement du goût littéraire, la façon dont l'aède prend conscience de son inspiration et en affirme la valeur [...] c'est bien là l'auteur qui se montre à côté de l'œuvre : c'est une apparition que l'on chercherait en vain dans *Illiade* "26. Mais, si Germain, en 1954, concevait deux Homère, il n'en voyait pas un moins épique que l'autre ; et pour cause : dans une entreprise comparatiste, il montrait en quoi *l'Odyssee* s'abreuvait à la source de mythes et de folklores que partageaient d'autres traditions orales et épiques²⁷.

II. Une poétique de l'extension

Si l'on considère, avec Florence Goyet, l'importance fondamentale dans le genre épique de la crise, *l'Odyssee* peut sembler, à première vue, jouer sur un mode beaucoup plus mineur que celui de *Illiade*²⁸. Ainsi, la référence que fait Germain à la vie rurale va certainement dans le sens de l'opinion que le monde de *l'Odyssee*, attachant moins d'importance au *polemos*, est moins en crise que celui de *Illiade* et qu'en ce sens il est moins épique. Pour tâcher de montrer que ce n'est pas le cas, nous étudierons l'un des cas de reprise et détournement de vers iliadiques dans *l'Odyssee*. Il s'agit du passage de *Illiade* où Hector répond de la manière suivante à l'inquiétude d'Andromaque :

Allons ! Rentre au logis, occupe-toi de tes travaux, de ta toile, de ta quenouille, et à tes servantes ordonne de se mettre au travail. Aux hommes, les soins de la *guerre* (*polemos*), à moi tout d'abord, et à tous ceux qui sont nés à Ilion²⁹.

On trouve, dans *l'Odyssee*, une expression presque similaire, il s'agit là de la réponse de Télémaque à Pénélope venue se plaindre du chant de Phémios :

Allons ! Rentre au logis, occupe-toi de tes travaux, de ta toile, de ta quenouille, et à tes servantes ordonne de se mettre au travail. Aux hommes, les soins du *discours*

(*muthos*), à moi tout d'abord, qui suis maître céans³⁰.

L'aspect formulaire des expressions rend encore plus frappante la substitution de *polemos* par *muthos*³¹. On pourrait imaginer que nous avons bien ici le signe que l'*Odyssée* choisit volontairement de se démarquer de ce qui fait l'expression majeure de la crise dans le genre épique, à savoir le conflit guerrier. Pour reprendre les arguments du type de celui de Germain, la crise serait ici d'ordre "poétique", elle toucherait à ce qu'il convient de célébrer ou non à tel instant, et serait donc moins radicale que la crise politique que montre l'*Illiade*. Pourtant, ce que décrit ce passage de l'*Odyssée*, c'est bien une crise politique : la vacance du pouvoir à Ithaque, le siège des prétendants. Cette substitution est, selon nous, la marque non pas d'une rupture avec l'*Illiade* mais d'un élargissement de l'horizon épique. La crise illustrée dans l'*Illiade* par le *polemos* contamine ici le support de narration : le *muthos*. Ce dernier, d'après Richard Martin, est l'énoncé d'autorité, donné en public ; on peut l'entendre aussi avec Pierre Chantraine comme " paroles dont le sens importe, avis, ordre, récit " ³². Le *muthos* est donc l'instrument non seulement du poète, mais aussi du souverain, ce sont précisément ces deux fonctions qui sont en crise dans l'*Odyssée*. Télémaque pointe involontairement ce qui ne fonctionne plus à Ithaque. Pénélope, en effet, se plaint de ce qu'elle ne parvient pas, elle, à la différence de Phémios et des prétendants, à " oublier le héros dont la gloire (*kléos*) court à travers l'Hellade et plane sur Argos " (I, 343-344). Elle reproche à l'aède d'Ithaque de faire mine, pour plaire aux prétendants, d'oublier dans son chant de vanter la gloire d'Ulysse. Ce à quoi Télémaque répond : " N'en veuillons pas à Phémios de nous chanter la triste destinée des héros danaens : le succès va toujours, devant un auditoire, au chant le plus nouveau [...] Ulysse, tu le sais, ne fut pas seul à perdre la journée du retour ; en Troade, combien d'autres ont succombé ", (I, 351-355). Pour la mère et le fils, comme pour les autres Grecs, Troie est le lieu où s'acquiert le *kléos*, la gloire, le renom épique. Le rappel n'est pas de pure forme, puisque Télémaque nous informe que Phémios avait le choix entre vanter les exploits en Troade ou chanter les *nostoi*. C'est ce deuxième registre qui, selon Télémaque, est promis à un plus ample succès car il possède l'avantage de la nouveauté.

La question qui se pose alors, question difficile et douloureuse au plus haut point, parce qu'elle désigne la crise tout entière, c'est : comment procéder poétiquement pour proposer un chant qui satisfasse les attentes du public – en l'occurrence un *nostos* –, avec comme héros Ulysse, figure du non retour ? Il y a d'abord là, tant qu'Ulysse n'a pas quitté la grotte de Calypso, une impossibilité et une aporie d'ordre poétique. Ce blocage rend, de plus, Télémaque orphelin de la gloire de son père, puisque cette dernière s'acquiert, si l'on peut dire, par filiation. Ulysse et son *kléos* étant prisonniers de Calypso, la route de la renommée est bloquée. Télémaque en est désespéré :

Sa mort me serait moins cruelle, si j'avais su qu'il avait péri avec ses gens, au pays des Troyens, ou la guerre finie, dans les bras de ses proches, [...] il aurait eu sa tombe, et quelle grande gloire (*mega kléos*) il léguait à son fils ! Mais, tu vois, les Harpyes l'ont enlevé sans gloire (*akleïôs*), il est parti dans l'invisible (*aïstos*) et l'inconnu (*apustos*), ne me laissant que la douleur et les sanglots³³.

Mais, au-delà, cette aporie est en réalité d'ordre politique. Pour Télémaque, Ulysse est littéralement dans l'espace " dont on n'a jamais entendu parler " (*apustos*). Ce lieu est sans bruits, sans échos. La douleur et les sanglots viennent de l'ignorance du lieu où le héros a péri. " Aujourd'hui, quel revers, par le décret des dieux qui nous veulent du mal puisqu'ils l'ont fait le plus invisible (*aïstos*) des hommes " (234-235). Pour Pénélope, l'*Illiade* est la référence en termes de narration épique. L'absence d'Ulysse crée une situation de crise politique et poétique, parce qu'il y a difficulté, voire impossibilité, de passer d'une connaissance des exploits des Achéens en Troade à celle du sort d'Ulysse. C'est ce qui fait toute la tension du début du poème, et c'est bien là la singularité d'Ulysse, à savoir sa disparition, sa dissimulation dans un espace (la grotte de Calypso) qui échappe à la connaissance et donc au processus d'héroïsation que produit la poésie épique. Ulysse est dans une béance

qui est en même temps un entre-deux sur la route de Troie à Ithaque. Les premiers chants de l'*Odyssée* témoignent en effet d'une *aporie*, à savoir l'impossibilité de faire d'Ulysse, souverain dont les sujets ont perdu la trace et sont sans nouvelles, le personnage non seulement d'un *nostos*, d'un chant de retour, ce qui paraît logiquement impossible tant qu'il n'aura pas remis le pied à Ithaque, mais d'une manière plus vaste un héros épique puisque apparemment, pour les gens d'Ithaque, Ulysse n'est pas non plus mort à Troie. En bref, la disparition d'Ulysse rend impossible un récit héroïque le concernant, faute de savoir où et dans quelles conditions il aurait péri : le héros est en passe d'être oublié, faute d'avoir une place dans la mémoire "iliadique" de ses proches. Il est frappant également de noter : d'une part que ceux qui habituellement sont chargés de faire usage de leur autorité par le *muthos*, à savoir les aèdes, sont dans une situation critique – la chose est relevée par la plainte de Pénélope ; d'autre part, que celui qui rappelle l'importance du *muthos*, Télémaque, est précisément incapable d'en faire un usage approprié. Ainsi, au chant II, le voit-on dans l'impossibilité de produire un *muthos* convenable, efficace, convaincant, bref de faire preuve d'autorité dans l'usage de la parole³⁴. Face aux habitants d'Ithaque qu'il a convoqués en assemblée afin de les inciter à condamner les exactions des prétendants, il perd ses moyens, fond en larmes et produit un discours sans efficacité rhétorique puisqu'il laisse ses auditeurs dans le plus parfait embarras. C'est donc bien la description d'une crise de l'autorité du *muthos*, qu'elle soit celle des aèdes ou des détenteurs du pouvoir, que nous donne le début de l'*Odyssée*. C'est elle qui vient déstabiliser la vie rurale d'Ithaque. C'est elle qu'on cherche à résoudre pour justifier en profondeur le retour d'Ulysse non seulement à Ithaque mais au pouvoir. Et c'est bien la restauration de cette autorité que le récit odysseén va permettre. Non seulement Ulysse reviendra de Troie, mais en plus il ramènera avec lui une parole, un discours, un *muthos*, en l'occurrence le récit de ses pérégrinations, permettant de faire de son propre retour (*nostos*) l'objet d'une gloire épique (*kléos*). *Nostos* et *kléos* seront finalement joints.

En ajoutant à la crise politique la crise poétique, l'*Odyssée* élargit le champ épique de l'*Iliade*, elle innove en imposant ses propres conditions, en l'occurrence celles liées au maniement de la parole, pour obtenir une gloire héroïque. Mais cela ne signifie pas pour autant se limiter à un domaine moins central, à une crise moins grave. En restaurant le *muthos*, l'*Odyssée* restaure également les institutions mises à mal dans l'*Iliade*. Le mariage retrouve sa normalité et sa centralité à travers les retrouvailles réussies entre Ulysse et Pénélope. L'hospitalité, tant bafouée par l'insolence de Pâris dans l'*Iliade*, est réhabilitée par les différentes étapes du périple de Télémaque chez Nestor et Ménélas mais aussi par l'accueil accordé à Ulysse par les Phéaciens³⁵. Mais cela ne se fait pas au détriment de la continuité entre l'*Iliade* et l'*Odyssée* : toutes deux sont centrées sur le souci de la gloire, du *kléos*. La variation odysseenne, l'élargissement qu'elle apporte, tient en ce qu'elle propose un autre mode de consécration héroïque, fondée non plus sur l'exploit guerrier mais sur la maîtrise du *muthos*.

Il est évident que la bravoure, la vie intense, le fait d'armes ne sont plus ingrédients suffisants pour faire un héros dans l'*Odyssée*, le maniement du *muthos* devient aussi essentiel. L'autorité et l'efficacité du discours deviennent des enjeux et des défis épiques. En tenant compte de cette innovation, on saisit également le rôle plus important accordé aux aèdes dans l'*Odyssée*. Il y a une part dans tout cela de ce que l'on pourrait nommer le défi du poète odysseén, à savoir chercher à faire poser comme héroïque et épique ce qui dans l'*Iliade* n'en relève pas – la figure d'Ulysse et sa *mêtis*, son habileté technique, en sont de bons exemples.

Au terme de l'analyse, on pourra se demander s'il est toujours possible de poser que la guerre est naturellement, pour ne pas dire exclusivement, le cadre d'expression de l'héroïsme épique et que par voie de conséquence, comme le suggère Woronoff, la présence de récits fantastiques amoindrit l'intensité épique, en distrayant l'esprit des auditeurs/lecteurs. Le retour à Ithaque qui clôt la crise politique et poétique est rendu possible car Ulysse a réussi à charmer, par des récits fantastiques, ses interlocuteurs, et notamment les Phéaciens. En récompense pour

le plaisir qu'il leur a donné, non seulement ils le ramènent à Ithaque, mais en plus, ils lui offrent le butin que le héros avait vu lui échapper au cours de son errance. On comprend alors tout l'enjeu de l'inventivité narrative d'Ulysse, puisqu'il s'agit de s'ouvrir les chemins du retour mais aussi de la satisfaction des siens. Au butin matériel se joint le butin symbolique, à travers les récits qu'il va faire de ses aventures au porcher Eumée et surtout à Pénélope. La distraction que procure son récit est indispensable pour qu'Ulysse se rapproche d'Ithaque et que se déroule le fil narratif de l'épopée. Sans le charme des récits fantastiques, Ulysse aurait été traité comme un mendiant par les Phéaciens³⁶. Ce charme participe donc, par le pouvoir de séduction qu'il exerce, au maintien, voire à la réhabilitation, d'un *muthos* dont l'aspect vivant est la garantie d'une survie de la poésie épique.

1 Article " Homère ", *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/homere/4-l-odysee/>.

2 Achille et Ulysse sont deux figures à l'héroïsme bien distinct. Le sort du premier est attaché à la vie brève mais intense, celui du second à la vie longue et patiente. Dans ces deux cadres, les manières de se conduire en héros sont évidemment différentes. L'un luttera pour faire de sa mort une apothéose, l'autre à l'inverse ne cessera de défier la mort et de faire en sorte d'échapper à ses nœuds.

3 Forme que l'on retrouve d'ailleurs également dans les *Hymnes homériques* et la poésie hésiodique, composés avec le même système métrique que celui d'Homère. Concernant l'analyse formelle des épopées homériques, nous renvoyons à *The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry*, Adam Parry (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1971, et, plus récemment, *Hommage à Milman Parry, Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Françoise Létoublon (éd.), Amsterdam, Gieben, 1997. Voir également Pierre Carlier, *Homère*, Paris, Fayard, 1999, p. 110-113.

4 Pour une étude du Cycle épique, appelé aussi cycle troyen, voir Jonathan S. Burgess, *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2001.

5 Pour les *Chôrizontes*, seule l'*Iliade* appartenait à la tradition homérique.

6 On compte dans la tradition épique à côté de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, concernant Troie, les *Chants Cypriens*, l'*Éthiopide*, la *Petite Iliade* et le *Sac de Troie*, mais aussi d'autres récits de retours concernant les héros achéens.

7 Cette opinion est le fruit d'une construction historico-culturelle de la Grèce du VI^e et du V^e siècle avant notre ère, dans laquelle la volonté de Pisistrate et de ses descendants de réglementer les Panathénées - festival au cours duquel on assistait à la performance des épopées - joue un rôle majeur. Pour un aperçu du contexte qui permet d'imposer l'auctorialité d'Homère sur l'*Iliade* et l'*Odyssée*, nous pourrions renvoyer, à travers l'ample publication des travaux de Nagy, à *Homeric Questions*, Austin, University of Texas Press, 1996, p. 65-112.

8 Aristote s'y prend de la même manière lorsqu'il étudie la nature.

9 Georg Lukács, *Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963, et Mikhaïl Bakhtine, " Récit épique et roman " (1941), in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 439-443.

10 Voir à ce propos Philippe Baudorre, " Les enjeux d'un dialogue Bakhtine/Lukács " in *L'Héritage de Bakhtine*, Catherine Depretto (éd.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 67-78.

11 Nous laissons de côté les jugements très datés de Lukács sur les prétendues valeurs de transparence, de clarté, de stabilité, que véhiculerait la littérature épique ; pour une critique de l'aspect idéaliste du point de vue hégélien, voir Florence Goyet, *Penser sans concepts, Fonction de l'épopée guerrière*, " *Iliade* ", " *Chanson de Roland* ", " *Hôgen* ", et " *Heiji monogatari* ", Paris, Honoré Champion, 2006.

12 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, " Ulysse, ou mythe et Raison " in *La Dialectique de la Raison*, Éliane Kaufholz (trad.), Paris, Gallimard, coll. " TEL ", 1989, p. 58.

13 La discussion sur la valeur héroïque d'Achille comparée à celle d'Ulysse est déjà au cœur du dialogue *Hippias Mineur* de Platon.

14 Gérard Genette à qui l'on prête aussi souvent cette idée est en réalité plus nuancé. Il n'affirme pas une altérité entre les deux textes, il dit plus subtilement que l'*Odyssée* possède un caractère second, il la voit comme l'épilogue de l'*Iliade*. Il choisit la voie de l'altérité relative entre les deux textes ; voir *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, coll. " Points. Essais ", 1982, notamment p. 246-247.

15 P. Carlier, *op. cit.*, p. 113.

16 Cette idée est au centre de trois textes de Michel Woronoff, " La gloire de l'aède " in *L'Univers épique, Rencontres avec l'Antiquité classique II*, Institut Félix Gaffiot, Michel Woronoff (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 19-32, où il montre fort justement la place infiniment plus importante prise par l'aède dans l'*Odyssée* en comparaison de l'*Iliade*. Dans l'*Odyssée*, non seulement des aèdes interviennent directement, Phémios, Démodokos, mais, d'une certaine manière, Ulysse, lorsqu'il raconte ses péripéties aux Phéaciens, se comporte comme un pseudo-aède. D'ailleurs, Alkinoos, souverain de Phéacie, avouera être saisi, à entendre Ulysse, du même charme que s'il avait affaire à un aède, XI, 363-370 : " L'Adieu à l'*Iliade* dans l'*Odyssée* ", in *Phileuripidès, Mélanges offerts à François Jouan*, Paris, P.U.F., 2008, p. 183-195 ; et enfin : " Nouveaux Maîtres, nouvelles valeurs dans l'*Odyssée* " in *Des formes et des mots chez les Anciens, Mélanges offerts à Danièle Conso*, Claude Brunet (éd.), Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 373-387.

17 *Ibid.*, p. 374.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 375.

20 Françoise Létoublon, " " Il meurt jeune celui que les Dieux aiment ". Les héros sont des hommes

comme les autres " in *Épopées du monde, Pour un panorama (presque) général*, Ève Feuillebois-Pierunek (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. " Rencontres, 25 ", 2012, p. 277. La référence à Hölscher est la suivante : *Die Odyssee : Epos zwischen Märchen und Roman*, München, Beck, 1989.

21 *Odyssée*, IX, 1-11, Victor Bérard (trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. " Classiques en Poche ", 2002, avec quelques amendements de mon crû.

22 Les poèmes du cycle troyen, bien que reprenant une " matière pré-homérique ", sont post-homériques selon P. Carlier, *op. cit.*, p. 101.

23 Utilisant les ressorts de l'intertextualité, Pietro Pucci, *Ulysse Polutropos, Lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssée*, Jeannine Routier-Pucci (trad.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. " Cahiers de Philologie, appareil critique ", 1995, indique ce que l'*Odyssée* doit à l'*Iliade*.

24 *Odyssée*, I, 343-344.

25 Gabriel Germain, *Genèse de l'Odyssée, Le fantastique et le sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 637. Nous renvoyons, pour la question que nous abordons, au chapitre " La personnalité de l'auteur ", p. 595-644.

26 *Ibid*, p. 638.

27 Les parallèles qu'il établit entre Circé et la Siduri de l'*Épopée de Gilgamesh*, et les tournois de l'arc de la tradition épique indienne nous paraissent très suggestifs, ainsi qu'à Pierre Sauzeau, " À propos de l'arc d'Ulysse : des steppes à Ithaque " in *La Mythologie et l'Odyssée, Hommage à Gabriel Germain*, André Hurst et Françoise Létoublon (éd.), Genève, Droz, 2002, coll. " Recherches et Rencontres 17 " p. 287-304 ; et Nick J. Allen, " Pénélope et Draupadi : la validité de la comparaison ", *ibid.*, p. 305-312

28 Sur l'importance de la crise dans l'*Iliade*, voir F. Goyet, *op. cit.*, p. 24-35.

29 *Iliade* VI, 490-493, Frédéric Mugler (trad. modifiée), Paris, Éditions de la Différence, 1989.

30 *Odyssée*, I, 356-359.

31 Pour une mise en regard des deux passages, voir Edmond Lévy, " De quelques allusions à l'*Iliade* dans l'*Odyssée* ", *Architecture et poésie dans le monde grec. Hommage à Georges Roux*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 1989, p. 126-129.

32 Richard P. Martin, *The Language of Heroes, speech and performance in the " Iliad "*, Ithaca, Cornell University Press, 1989, et Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la Langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 718-719.

33 *Odyssée*, I, 236-243.

34 *Odyssée*, II, 40-83.

35 Laura M. Slatkin, " Homer's Odyssey " in *A companion to Ancient Epic*, John Miles Foley (éd.), Oxford, Blackwell, coll. " The Blackwell Companions to Ancient World ", 2005, p. 315-329, pense que l'*Odyssée* contredit moins, se détache moins de l'*Iliade* du point de vue de son inscription dans le genre épique qu'elle n'étend, élargit et augmente son périmètre.

36 C'est en substance ce qu'affirme Alkinoos, XI, 363-369.

Pour citer ce document

François Dingremont, «L'*Odyssée* est-elle moins épique que l'*Iliade* ? (Journée d'études du REARE, 17 octobre 2014)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 26/03/2018, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_197-l-odyssee-est-elle-moins-epique-que-l-iliade.html

Quelques mots à propos de : François DINGREMONT

François Dingremont est docteur en art et littérature de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, co-animateur du séminaire « Anthropologie générale et Philosophie » (École des Hautes Études en Sciences Sociales) et chercheur associé au Centre de Recherche en Art et Esthétique de l'Université de Picardie Jules Verne. Publications récentes : « Des dieux grecs à la soma-esthétique : le corps outil », *Corps et représentations : une liaison dangereuse ?*, S. Chapuis-Despres et al. (éd.), Paris, L'Harmattan, 2014, p. 17-27 ; « Le chant du rossignol, thème poétique entre l'Antiquité et le Moyen-Age », *Les oiseaux chanteurs. Sciences, pratiques sociales et représentations dans les sociétés et le temps long*, M. Clouzot et C. Beck (éd.), Ed. U. Dijon, , 2014, p. 67-77 ; « Ulysse est-il un voyageur ? Retour sur l'identité épique du héros de l'*Odyssée*. », *Héros voyageurs, constructions identitaires*, G. Jay-Robert et C. Galinier (éd.), P.U. Perpignan, 2014, p. 121-134.

Le paradoxe de l'épopée médiévale : construire la vérité sur le passé avec les outils du conte populaire

Jean-Pierre Martin

Résumé

Comme la plupart des épopées, les chansons de geste affirment le caractère véridique des événements qu'elles rapportent, en général situés à l'époque carolingienne. Or un certain nombre d'entre elles se fondent sur des schémas de contes populaires, un genre qui se présente au contraire comme essentiellement fantaisiste et étranger à la vérité. On s'interrogera ici sur la nature de la « vérité » à laquelle prétendent ces épopées. D'une part, l'examen des preuves qu'elles en donnent fait apparaître une parenté avec celles auxquelles recourt le mythe ; d'autre part, les schèmes narratifs issus des contes font l'objet d'une forme de rationalisation tendant à les adapter aux codes, aux croyances, aux mentalités des XII^e-XIII^e SIÈCLES. LE DIVORCE QU'ON PEUT ALORS OBSERVER ENTRE CE QUE NOUS ENTENDONS AUJOURD'HUI COMME CONSTITUANT LA VÉRITÉ HISTORIQUE ET LES ÉVÉNEMENTS RAPPORTÉS PAR LES CHANSONS DE GESTE TIENT MOINS À UNE DÉFORMATION QUI SERAIT SURVENUE AU COURS DES SIÈCLES SÉPARANT CHARLEMAGNE DE LEUR COMPOSITION (DÉFORMATION QU'IL FAUDRAIT METTRE AU COMPTE DE LA TRANSMISSION ORALE), QU'À UNE VÉRITABLE "RE-FORMATION". EN SITUANT LEUR RÉCIT DANS UN PASSÉ RELATIVEMENT ÉLOIGNÉ, ELLES TRAITENT EN RÉALITÉ DE L'ÉPOQUE À LAQUELLE ELLES SONT DESTINÉES, ET RECOURENT À DES SCÈMES NARRATIFS TRADITIONNELS - ET PAR CONSÉQUENT AISÉMENT RECEVABLES PAR LEUR AUDITOIRE. LA VÉRITÉ QU'ELLES PROPOSENT EST CELLE QUI CONTRIBUE AU MIEUX À CONSTRUIRE UNE MÉMOIRE COLLECTIVE QUI TRANSFIGURE LE PASSÉ EN MYTHE.

Abstract

Like most epics, the *chansons de geste* assert that the events they recount as taking place during the Carolingian Age are true; however, some of them are based on plots from folktales, a genre which makes no mystery of its fanciful nature. This article analyzes what kind of "truth" the *chansons de geste* are claiming. On the one hand, the proofs they give are akin to those which are used in myths; on the other, these epics give themselves the outward appearance of truth by adapting folktale plots to meet the beliefs and experiences of their 12th and 13th century audience. The conflict that can be observed between our definition of what is historical truth and the events related by *chansons de geste* is not the result of the oral transmission between the age of Charlemagne and the time when they were composed, but from a true *re-formation*, the aim of which was to deal with the presence of listeners. Traditional narrative material and schemes that are familiar to the audience are more easily accepted — they help build a "truth" which can form a collective (mis)memory by turning the past into a myth. Keywords : chanson de geste, folktale, truth, traditional motifs, collective memory

Texte intégral

Introduction

La chanson de geste est la forme traditionnelle prise par l'épopée médiévale, pour l'essentiel en France du Nord, mais dont subsistent aussi quelques exemples en occitan, en espagnol, en anglo-normand (le français d'Angleterre) et en franco-italien. Si les manuscrits qui ont survécu jusqu'au XIX^e siècle nous en ont conservé une centaine, c'est là une forêt qui reste en général cachée par deux arbres plus visibles que les autres, deux textes qui à peu près seuls ont dépassé le cercle étroit des spécialistes, la Chanson de Roland en France, le Poema de Mio Cid en Espagne, sans doute parce que l'un comme l'autre évoquent des héros nationaux. Pour s'en tenir à la situation française, ce qu'on retient aujourd'hui encore du règne de Charlemagne, c'est autant sinon plus le désastre de Roncevaux que les longues campagnes conduites contre les Saxons ou le royaume lombard. Comme épopée, la chanson de geste est plus du côté de la mémoire que de ce que nous tenons aujourd'hui pour l'histoire. Il n'en reste pas moins que, mémoire ou histoire, ce qu'elle nous relate du passé, elle nous le donne comme *vérité*. Voici par exemple ce qu'on lit aux vers 5 et 6 d'une autre chanson, *Ami et Amile* :

Ce n'est pas fable que dire vos volons, Ansoiz est voirs autresi com sermon¹.

Se revendiquer pour récit véridique est en effet un trait caractéristique du genre épique, que la revendication soit explicite, comme ici ou dans les commentaires donnés par le griot Wâ Kamissoko à son récit de l'épopée mandingue : " ce que je sais de cette histoire-là, je vais te le narrer dans un récit qui ne comporte pas de mensonges "2 ; ou implicite, comme chez Homère ou Virgile avec l'invocation à la Muse, garantie que le récit qui s'ouvre n'est pas une fantaisie issue de l'imagination du poète3.

Le cas d'*Ami et Amile* peut cependant sembler paradoxal, puisque l'histoire racontée par la chanson est en fait construite à partir de deux contes populaires largement répandus, *Les Jumeaux ou Frères de sang* (AT 303) et *Le Fidèle Jean* (AT 516)4. Or, à la différence de l'épopée, le conte insiste ordinairement sur son caractère de " mensonge ", autrement dit de pure fiction5, en général à la fin du récit :

Piei lou gal cantetE la sourneto feniguet.

Puis le coq chantaEt la sornette finit6.

Marquant le lever du jour et par conséquent le réveil du conteur, le chant du coq assimile le conte à un rêve, et lui retire donc toute prétention à la vérité, comme le souligne par ailleurs le terme de *sourneto*.

Michèle Simonsen voit dans cette opposition un trait définitoire des deux genres :

Le conte est [...] un récit *en prose* d'événements *fictifs* et donnés pour tels, fait dans un but de *divertissement*. [...]La *geste* ou *saga*, récit en vers d'événements tenus pour véridiques, a pour sujet les exploits d'un clan ou d'une lignée7.

Ainsi un même récit peut-il être tantôt donné pour véridique, tantôt pour fantaisiste. Tel est le paradoxe au moins apparent que je voudrais explorer ici afin de contribuer à définir le statut textuel de la chanson de geste.

I. Un discours de vérité sur le passé

L'affirmation de véracité est un élément récurrent dans les prologues des épopées médiévales. Outre la forme directe qu'elle prend dans l'exemple ci-dessus d'*Ami et Amile*, elle apparaît souvent à travers l'un de leurs clichés ordinaires, la polémique contre les jongleurs concurrents, ainsi dans la *Chanson des Saisnes* :

Jamais vilains jougleres de cesti ne se vant,
Car il n'en saroit dire ne les vers ne le
chant.

N'en sont que trois materes a nul home vivant :
De France et de Bretaigne et de Ronme la grant ;
Ne de ces trois materes n'i a nule samblant.
Li conte de Bretaigne si sont vain et plaisant,
Et cil de Ronme sage et de sens apendant,
Cil de France sont voir chascun jour aparant8.

Même revendication de vérité supérieure à l'ouverture de *Berte as grans piés* :

Aprentiç jogleour et escrivain mari,
Qui l'ont de lieus en lieus ça et la conqueilli,
Ont l'estoire faussee, onques mais ne vi si9.

C'est que le jongleur se présente comme disposant d'un savoir plus grand et plus légitime que celui des autres :

Pou est des homes qui verité en die,
Mais j'en dirai, que de loing l'ai aprise,
Si com Orenge fu brisiee et malmise10.

Plus ancienne, la connaissance qu'il possède de sa matière est meilleure, parce qu'elle se fonde sur une expérience maîtrisée et une proximité plus grande avec les événements racontés.

Elle est en outre placée sous garantie divine. Le poète d'*Ami et Amile* comparait la vérité de son récit à celle d'un sermon, donc d'un discours tenu au nom de Dieu. Le

plus souvent le prologue se limite à appeler sur son auditoire la bénédiction divine, comme dans la *Prise d'Orange* :

Oëz, seignor, que Dex vos beneïe, Li gloriëus, li filz sainte Marie,
Bone chançon que ge vos vorrai dire !¹¹

Ou dans Aye d'Avignon :

Segneurs, or faites pes, que Diex vous puist aidier !S'orrez bone chançon qui moult
fet a prisier¹².

Sermon, bénédiction, l'auditoire de l'épopée se trouve en quelque sorte dans une situation parente de celle du fidèle assistant à un office religieux, c'est-à-dire à l'énonciation de la vérité la plus haute. Cette inscription de la performance épique dans un contexte sacré rejoint l'invocation à la Muse des poètes grecs et latins.

D'autres attestations de vérité apparaissent au cours du texte. Elles sont de trois ordres. Exceptionnellement l'auteur même de la chanson peut être présenté comme témoin de l'événement :

Mout par fu preus et saiges Bertolais, Et de Loon fu il nez et estrais,
Et de paraige del miex et del belais.
De la bataille vit tot les gregnors fais ;
Chançon en fist – n'oreis milor ja mais,
Puis a esté oïe en maint palais –
Del sor Gueri et de dame Aalais
Et de Raoul – siens fu lignes Cambrais¹³.

Le témoignage direct est en effet l'une des principales preuves auxquelles recourent les auteurs du Moyen Âge pour garantir la fiabilité de leur récit¹⁴. La fracture temporelle qui sépare l'événement raconté de sa relation explique toutefois que le recours à cette garantie demeure assez rare. En voici une autre trace, dans la *Chanson de Roland* :

Ço dit la Geste e cil ki el camp fut, Li ber seint Gilie, por qui Deus fait vertuz,
E fist la chartre el mustier de Loüm.
Ki tant ne set ne l'ad prod entendut¹⁵.

Passage problématique, puisque, nous dit ensuite la chanson, personne n'est resté vivant sur le champ de bataille de Roncevaux. C'est comme si, malgré le contenu narratif lui-même, la présence d'un témoin était nécessaire pour assurer la véracité du récit – qui plus est un témoin couronné par la sainteté, dont la qualité sacrée constitue une garantie supplémentaire.

Mais le témoignage de saint Gilles n'est pas directement à l'origine de la chanson. Il passe par un écrit localisé dans un monastère de Laon, à moins qu'il ne s'agisse de la résidence épiscopale, l'édifice religieux étant moins sollicité pour sa fonction culturelle que pour la bibliothèque qu'il abrite et les documents qu'il conserve. Lieu emblématique de la connaissance, il apporte au récit une garantie savante. C'est aussi ce que nous dit *Orson de Beauvais* :

Dez ici an avant oréz bone chançon, Tote la verité – outre n'an seit nus hon –
Si con il est escrit, et cil de Biauvais l'ont,
Au grant moutier Saint Pere, et li chenoigne l'ont :
Ilec poréz trover le viel role d'Orson
Ensi con li escriis fu cealéz an plom ;
Si la vous redirons que jai n'an mantirons¹⁶.

Entre les mains des chanoines, authentifié par son sceau de plomb, le texte source est présenté au public avec toutes les garanties d'ancienneté et de véracité, garanties qui s'appliquent évidemment aussi à la chanson qui en est issue, comme le confirme le dernier vers. Peu importe ici que le document invoqué soit parfaitement fictif (fief épiscopal, Beauvais n'eut jamais pour seigneur un comte

nommé Orson) ; ce qui compte est l'exhibition par le verbe des signes de la vérité. Nombre de chansons mentionnent ainsi une source écrite confiée à la garde d'une communauté religieuse, donc aux détenteurs institutionnels du savoir et de la vérité. Il s'agit alors de donner au récit l'appui d'un écrit ayant toutes les allures de l'autorité, autre preuve de vérité conventionnellement reconnue¹⁷.

Notons enfin que le " viel role d'Orson " est un objet en même temps qu'un écrit ; qu'il est tout autant destiné à être contemplé qu'à être lu, et cela d'autant plus que le public laïque auquel s'adressent les jongleurs ou l'auditoire devant lequel un " clerc lisant " fait la lecture du manuscrit est majoritairement illettré. Il se rapproche alors des reliques invoquées dans le prologue de la *Prise d'Orange*, qui présente sa narration en ces termes :

Ceste n'est mie d'orgueil ne de folie, Ne de mençoenge estrete ne emprise,
Mes des preudomes qui Espagne conquistrent.
Icil le sevent qui en vont a Saint Gile,
Qui les enseignes en ont veü a Bride :
L'escu Guillelme et la targe florie,
Et le Bertran, son neveu, le noble¹⁸.

Autre exemple, dans *Garin le Lorrain* : Hervil vient de découvrir une croix miraculeuse dans une rivière proche de Soissons ; alors

Li dux s'abesse, entre ses braz la prist, Si la dreça amont contre son piz,
Si l'en porta au mostier Saint Drosin.
Encore i est, onques puis n'en parti.
Tres bien le sevent et viellart et meschin ;
Veillier i vont encor li pelerin,
Et qui bataille doit fere ne fornir¹⁹.

La relique, qui atteste dans le présent de la performance la permanence matérielle de l'événement raconté, est bien, nous disent les chansons, garantie d'un *savoir*. Son évocation s'apparente à un mode de démonstration présent dans de nombreuses cultures : " le mythe qui révèle comment l'île Tonga a été pêchée du fond de l'océan, écrit Mircea Eliade, trouve la preuve de sa véracité dans le fait qu'on peut encore montrer la ligne qui a servi à la pêcher et le rocher où l'hameçon s'est pris "²⁰. Car le mythe est comme la geste du côté de la vérité : " Il symbolise les croyances d'une communauté, et les événements fabuleux qu'il narre sont tenus pour véridiques "²¹. Avec ces assurances, on a donc affaire à une garantie de vérité d'un autre ordre : celui qui élève le passé épique à un niveau mythique, et contribue par là à donner sens aux exploits de ses héros²².

La vérité épique résulte en priorité d'un acte de langage ; il ne s'agit pas de raconter des événements dont on aurait établi l'existence au terme d'une enquête et de l'examen critique de documents d'archives, mais de définir le statut d'une narration. La chanson de geste se donne pour récit véridique, et à cette fin recourt à des signes reconnus comme constituant autant de preuves²³.

II. Conter de geste²⁴

La chanson de geste, qui s'affirme nette de tout mensonge, présente cependant nombre de traits par lesquels elle s'apparente au conte alors que celui-ci proclame au contraire son caractère fictif. Cette parenté se situe à plusieurs niveaux. Le cas le plus évident est celui des poèmes dont la trame reproduit un conte populaire bien attesté par ailleurs, ainsi *Les Jumeaux ou les frères par le sang* (AT 303, intitulé *Le Roi des poissons* ou *La Bête à sept têtes* par Delarue et Tenèze²⁵) pour la chanson d'*Ami et Amile* ; *La Fiancée substituée* (AT 403) pour *Berte as grans piés* ; *Les Enfants Cygnes* (AT 451) pour *La Naissance du chevalier au cygne* ; *Le Mort reconnaissant* (AT 506 et 508) pour *Hervis de Mes* et *Lion de Bourges* ; *Le Fidèle Jean* (AT 516) pour la fin d'*Ami et Amile* ; *La Fille sans mains* (AT 706) pour *La Belle Hélène de Constantinople* et une partie de *Lion de Bourges* ; *Placide-Eustache* (AT 938) pour la fin de *Beuve de Hamptone* et celle de *Raoul de Cambrai*, et pour une partie de *Lion de Bourges*²⁶. Cet inventaire

n'est pas complet, même si les chansons fondées en tout ou en partie sur des contes populaires ne constituent qu'une minorité du corpus. Bien entendu les données du folklore font l'objet d'une adaptation. Elles sont d'abord intégrées dans l'espace-temps propre de l'épopée, le plus souvent celui de l'empire carolingien entre Charles Martel et Louis le Pieux²⁷. Berthe, la fiancée substituée, est ainsi destinée à devenir la mère de Charlemagne ; c'est sous le règne de ce dernier qu'Ami et Amile accomplissent leurs exploits, et sa fille est la princesse que, sur le modèle du conte, épouse le second. La chanson de geste glissant souvent vers l'hagiographie, les événements peuvent être situés plus haut dans le temps, aux origines de la France chrétienne : c'est ainsi que l'héroïne de *La Belle Hélène* sera la mère de saint Martin. Dans une période plus récente, avec le cycle de la Croisade, Elias, le chevalier au cygne, devient l'ancêtre de Godefroy de Bouillon.

Mais l'adaptation se fait aussi plus en profondeur, pour correspondre mieux à la mentalité des XII^e-XIV^e siècles. Outre le fait que tous les personnages deviennent des dames ou des chevaliers chrétiens et que les liens qui les unissent sont ceux du lignage, de l'hommage féodal et du système vassalique, certains éléments structurels se trouvent modifiés. Ainsi, dans un temps où la naissance de jumeaux pouvait paraître suspecte et mettre en cause la fidélité d'une épouse, Ami et Amile, bien que parfaits sosies, sont nés de parents différents, et les liens qui les unissent dans la chanson du XII^e siècle sont exclusivement ceux du compagnonnage héroïque ; dans *Raoul de Cambrai*, les fils de Bernier, qui reprennent le rôle des enfants jumeaux de Placide-Eustache et de sa femme, naissent avec plusieurs années d'écart. Enfin les poètes, dans le souci d'une rationalisation conforme aux croyances du temps, font disparaître chaque fois que possible les traits merveilleux, à moins qu'ils ne puissent les christianiser. Si la chanson de geste n'est pas seule, dans la littérature médiévale, à exploiter le modèle des contes populaires, et si d'ailleurs on possède souvent de ceux-ci des versions littéraires antérieures en latin ou en langue vernaculaire, c'est elle néanmoins qui, surtout dans les premières productions que nous possédons, pousse le plus loin cette volonté d'adaptation dans un sens qu'on pourrait, *mutatis mutandis*, qualifier de "réaliste".

À côté des contes intégralement reconnaissables, l'épopée médiévale fait un usage abondant de motifs bien attestés dans le folklore²⁸ : *Lettre d'Uri* (K 1612, *Message of death fatal to sender*), par laquelle Beuve de Hamptone transmet lui-même sa condamnation à celui qui va l'exécuter ; *hospitalité galante* (*sex hospitality*, T 281) dans *Garin de Loherenc*, piège consistant à introduire une jeune fille dans le lit du héros pour lui faire un mauvais parti s'il entreprend de la connaître charnellement ; *protecteur magique de chasteté* (D 1387) dans *Beuve de Hamptone*, *Orson de Beauvais*, *Raoul de Cambrai*, *Les Enfances Guillaume* ; *déguisements* (K 1817 *sqq.*) les plus divers dans *Le Charroi de Nîmes*, *Renaut de Montauban* et quantité d'autres chansons.

Enfin le matériau épique lui-même se structure comme celui des contes en motifs qui se retrouvent d'un texte à l'autre. Ce sont d'une part les motifs traditionnels de l'épopée guerrière, *conseils*, *ambassades*, *duels de champions*, *secours survenant in extremis*, etc. ; et d'autres plus spécifiques des chansons de geste : la *prison sarrasine*, au fond d'une basse fosse où le captif, en butte à toutes sortes d'animaux venimeux, est en outre régulièrement maltraité par ses geôliers, et dont il ressort des années plus tard couvert de poils comme un animal²⁹ ; la *bataille à la cour* entre les membres de lignages ennemis, dans les chansons destinées à montrer la faiblesse de l'empereur ; le *repas réparateur*, qui voit un héros longtemps privé de nourriture par sa captivité ou à la suite de tribulations diverses en dévorer pour se rétablir une quantité impressionnante, à la hauteur des exploits qu'il est capable d'accomplir ; la *victime innocente*, quand un personnage négatif, sous le coup de la colère, veut tuer le héros ou son représentant, et dans sa maladresse atteint mortellement un de ses propres parents ou amis. Certains de ces motifs comportent toute une série d'épisodes récurrents et constituent de véritables "séquences narratives stéréotypées", comme l'a bien montré Marguerite Rossi, ainsi le *guet-apens*, attesté indépendamment dans diverses chansons : le héros se déplace accompagné d'une petite escorte, et ses ennemis dissimulent une troupe

sur son chemin ; les voyageurs chantent et se racontent des histoires, parfois aussi un rêve prémonitoire ; ils sont tout à coup attaqués traîtreusement, et le combat peut se solder par l'enlèvement ou le meurtre d'un des protagonistes³⁰.

On peut ainsi constater dans le détail le divorce qui s'établit entre une prétention répétée à la vérité et les moyens mis en œuvre pour l'établir, lesquels recourent à des schémas traditionnels récurrents, par conséquent opposés à la singularité des événements qu'on attend en principe du discours historique.

III. Vérité du passé et discours du présent

C'est donc sur le sens même de cette prétention qu'il convient de s'interroger. Car ce n'est évidemment pas une affirmation en l'air. De quelle sorte de vérité s'agit-il donc ?

On a pu penser, notamment avec l'idée que, au cours du temps, les mêmes événements, d'abord racontés avec exactitude quoique avec l'emphase inévitable de leur héroïsation, avaient peu à peu été déformés pour ne plus avoir, trois ou quatre siècles plus tard, qu'un lointain rapport avec ce qui s'était réellement passé, que la source des chansons de geste devait nécessairement être recherchée dans l'histoire des VIII^e-X^e siècles. Leur étude s'est longtemps appliquée à identifier les événements qui se trouvaient à l'origine de chaque poème, rejetant dans le domaine de la fantaisie ou du roman ceux auxquels ne correspondait aucun référent historique repérable. La *Chanson de Roland*, la *Chanson de Guillaume*, *Raoul de Cambrai*, la *Chanson d'Antioche* étaient donc fondées sur une base historique solide, et en donnaient une relation d'autant plus fiable que leur composition en était moins éloignée dans le temps, ce que semble en effet confirmer le caractère globalement exact du récit fourni par la dernière. Mais nous savons aujourd'hui que la transmission orale peut être tout aussi fidèle que celle de l'écrit ; que les copistes n'ont pas moins que les conteurs des raisons d'altérer la réalité des événements passés. Des exemples récents de mensonges historiques, comme à propos du massacre de Katyn, suffisent à en administrer la preuve. En revanche la globale fiabilité des traditions épiques concernant Soundjata au regard de ce qu'on sait des conditions dans lesquelles a été fondé au XIII^e siècle l'empire du Mali peut témoigner en faveur de la mémoire orale³¹. L'épopée ne déforme pas le passé, elle le reconstruit à la lumière du présent. On sait ainsi que la désignation de Louis le Pieux comme successeur de Charlemagne du vivant de ce dernier ne s'était pas accomplie sans réticences de la part de la haute aristocratie. Mais c'est sur le modèle de celle du futur Louis VII encore enfant qu'elle est racontée par le *Couronnement de Louis*³². Dans la chanson de geste, le passé est moins déformé que re-formé. C'est aussi ce qui explique, par exemple, que l'un des enjeux majeurs de la *Chanson de Roland* soit à rechercher dans les rapports entre le roi et les grands vassaux plutôt que dans le conflit entre christianisme et islam.

Il s'établit donc une dialectique entre présent et passé qui sert à construire une mémoire collective dont l'objectif est moins de rendre compte du passé que de ce qui fonde le présent. Les stéréotypes offrent l'outil adéquat pour cette construction, en ce qu'ils puisent dans un répertoire déjà connu du public, et qu'ils entrent donc en résonance avec la mémoire collective : ce qui importe à celle-ci, c'est que le récit qu'on lui offre évoque un passé connu dans ses très grandes lignes avec des séries d'événements beaucoup plus familières, et qu'elle se trouve ainsi à même de reconnaître dans ce passé reconstitué les racines de son présent. En ce sens la chanson de geste remplit tout à fait sa fonction sociopolitique. Elle met en scène l'imaginaire d'un temps originel³³ dans lequel la collectivité se reconnaît en entendant célébrer des héros qui constituent pour elle autant de pôles d'identification et de cohésion, et contribue ainsi à la célébration de son identité. Elle fonde le présent sur la base consolidée d'un passé susceptible de rendre compte des conflits auxquels la société se trouve confrontée et des solutions adoptées pour les résoudre³⁴.

Les procédés de l'oralité, qu'il s'agisse de schémas complets ou de motifs

particuliers, s'adaptent tout particulièrement à cette fonction et contribuent à diffuser l'histoire ainsi revisitée dans le corps social. Accoutumé en effet aux modes du conte, c'est-à-dire de la transmission collective, celui-ci se trouve d'autant mieux en mesure de se l'approprier. Le genre même de la chanson de geste peut alors servir d'outil pour diffuser une histoire délibérément construite dans le but d'assurer cette cohésion. C'est la fonction que lui attribue Jean de Grouchy quand il écrit à la fin du XIII^e siècle dans le *De Musica*, assimilant chansons de geste et chansons de saints : " Il faut faire entendre ce genre de chansons aux personnes âgées, aux travailleurs et aux gens de condition modeste, pendant qu'ils se reposent de leur labeur, afin qu'en apprenant les misères et les calamités des autres, ils supportent plus facilement les leurs, et que chacun reprenne avec plus d'ardeur son propre ouvrage. Et par là ce chant sert à la conservation de la cité tout entière "35.

La production écrite peut se saisir de ces procédés, utiliser ces héros et les exploits qu'ils sont susceptibles d'avoir accomplis, les légendes qui courent à leur propos, pour produire une telle identification au service d'un pouvoir ou d'une couche sociale. Ainsi la multiplication des chansons consacrées à Guillaume d'Orange contribue à exemplifier ce que doit être le rôle de la haute noblesse dans la France féodale au service du pouvoir royal. Inversement *Garin le Loherenc*, *Girbert de Mez* ou *Raoul de Cambrai* illustrent l'idéologie aristocratique en faisant valoir les droits de la haute noblesse contre les incertitudes de ce même pouvoir. Jean-Charles Herbin a montré comment les conclusions divergentes apportées au cycle des Lorrains par *Anseïs de Gascogne* et la *Vengeance Fromondin* faisaient apparaître des prises de position politiques opposées correspondant aux intérêts divergents du roi de France, du comte de Flandres et du roi d'Angleterre en tant que duc d'Aquitaine dans les suites de la bataille de Bouvines³⁶. La chanson de geste permet ainsi la récupération essentiellement politique d'un modèle alternatif de la sainteté – dont témoigne ultérieurement, chez Dante, la présence de Roland et Guillaume dans le Paradis de la *Divine Comédie*.

Consciente de cette manipulation, l'historiographie savante, c'est-à-dire d'expression latine, adopte alors une attitude ambiguë à l'égard du discours épique. Elle en dénonce certes le caractère factice, parce que " nus contes rimés n'est verais, tot est menssongie ço qu'il en dient, quar il n'en sevient rien fors par oïr dire "37. Mais elle y recourt néanmoins en l'absence d'autres sources³⁸. Mieux, elle le récupère en le traduisant en latin dans les chroniques destinées à fonder la légitimité d'un pouvoir ou d'une propriété³⁹ : c'est ainsi que Marsile, Baligant et Agolant, figures de Sarrasins sans existence historique qui apparaissent dans la *Chanson de Roland* et celle d'*Aspremont*, puis latinisées sous la signature non moins fictive de l'archevêque Turpin présenté comme témoin oculaire, se retrouvent finalement dans les *Grandes Chroniques de France*, c'est-à-dire l'histoire officielle de la royauté capétienne.

Conclusion

C'est ici que se résout sans doute la contradiction apparente entre le contenu des textes au regard de notre conception ordinaire de l'histoire et le statut de vérité auquel ils prétendent. Le récit que nous propose la chanson de geste contribue à donner sens au temps pour lequel elle est composée. Comme nous le suggèrent les preuves qu'elle nous propose, sa vérité est parente de celle du mythe, non de celle que vise l'historiographie. Est vrai ce qui s'accorde avec le monde dans lequel se déploie la narration. Claude Lévi-Strauss évoque ainsi les modifications que peut subir un mythe sous l'effet des conditions dans lesquelles il se raconte⁴⁰. Il en va un peu de même pour l'épopée médiévale : sur un passé qu'elle transfigure en mythe, elle projette des situations et des interrogations propres au temps qui la produit ; elle dit alors les vérités qui conviennent à ce temps, et les procédés du conte ne sont rien d'autre que des outils, un vaste outillage poétique et rhétorique permettant de faire partager un récit collectif avec les valeurs qu'il légitime en l'élevant à une dimension mythique.

1 *Ami et Amile*, éd. Peter F. Dembowski, Paris, Champion, coll. Classiques français du Moyen Âge ", 1969 : " Ce n'est pas une fable que nous voulons vous raconter, mais une histoire aussi vraie qu'un sermon " (*Ami et Amile*, trad. Joël Blanchard et Michel Quereuil, Paris, Champion, coll. " Traduction ", 1985, p. 9).

2 Youssouf Tata Cissé, Wâ Kamissoko, *La Grande Geste du Mali des origines à la fondation de l'Empire*, Paris, Karthala-Arsan, 2000, p. 41.

3 Nombre de prologues épiques impliquent de même une garantie divine ou y font appel pour susciter l'attention de l'auditoire. Voir à ce sujet Christina Ramalho, *Poemas épicos. Estratégias de leitura*, Rio de Janeiro, Editora Uapê, 2013, p. 61-79.

4 Voir à ce sujet Jean-Pierre Martin, " Quelques remarques sur l'intégration des contes populaires aux chansons de geste françaises ", *www.revistabarbante.com.br*, ano III, n° 12 (2014), p. 121-140, notamment p. 122, note 6.

5 Cf. Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, coll. " Le langage des contes ", 1999, p. 60-61.

6 " L'Ugre ", dans Louis Lambert, *Contes populaires du Languedoc*, Carcassonne, GARAE, 1985 [Montpellier, Coulet, 1899], p. 67. Même clôture pour " Las Tres Galinetas ", p. 87, " Petoun-Petet ", p. 119, et " Las Sourcières ", p. 150, recueillis auprès de trois autres conteurs. Sans doute de telles formules ne proviennent-elles que de versions recueillies aux ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles. La présence d'expressions de sens analogue sous une grande variété de formulation dans des contes issus de cultures très diverses, aussi bien les *Contes populaires de Lorraine* recueillis par Emmanuel Cosquin, éd. Nicole Belmont, Mas de Vert, Philippe Piquier, 2003 [Paris, Vieweg, 1886], p. 46, 403, 621, etc., que les *Contes russes* d'Afanassiev, trad. Édina Bozóki, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. " Les littératures populaires de toutes les nations ", 1978, p. 7, 46-47, 58, etc., les *Contes peuls du Mali* recueillis par Christiane Seydou, Paris, Karthala, 2005, p. 47, 65, 439, etc., ou les contes sénégalais publiés par Lilyan Kesteloot, *Contes, fables et récits du Sénégal*, Paris, Karthala, 2006, p. 40, 77, 89, etc., suggère néanmoins qu'il s'agit d'un trait consubstantiel au genre, nécessairement très ancien pour subsister également malgré la dispersion géographique des sources.

7 Michèle Simonsen, *Le Conte populaire*, Paris, PUF, coll. " Littératures modernes ", 1984, p. 14.

8 Jehan Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. critique Annette Brasseur, Genève, Droz, coll. " Textes littéraires français ", 1989, I, v. 4-11 : " Que jamais un méprisable jongleur ne cherche à en tirer gloire [de l'histoire que voici], car il ne serait pas capable d'en réciter ou d'en chanter les vers. Tout homme de ce monde ne peut, en ce domaine, connaître que trois matières : celles de France, d'Angleterre et de Rome, la grande cité ; et de ces trois matières, chacune est différente. Les récits d'Angleterre, eux, sont inconsistants, mais agréables, ceux de Rome, nourris de sagesse, sont riches d'enseignement, et ceux de France sont continuellement vrais " (Jean Bodel, *La Chanson des Saxons*, trad. Annette Brasseur, Paris, Champion, " Traductions ", 1992, p. 15).

9 Adenet le Roi, *Berte as grans piés*, éd. Albert Henry, Genève, Droz, coll. " Textes littéraires français ", 1982, v. 13-15 : " Des jongleurs sans expérience et des copistes mal informés qui l'ont ramassée par bribes, çà et là, de tous côtés, en ont altéré le contenu au-delà de ce que j'ai jamais vu. "

10 Claude Régnier, *Les Rédactions en vers de la Prise d'Orange*, Paris, Klincksieck, 1966, rédaction AB, p. 95, v. 18-20 : " Peu d'hommes disent la vérité à ce sujet, mais moi, je la dirai, car je la connais depuis longtemps, (je conterai) comment Orange fut détruite et dévastée " (*La Prise d'Orange*, trad. Claude Lachet et Jean-Pierre Tusseau, Paris, Klincksieck, 1986, p. 17-18).

11 *Ibid.*, v. 1-3 : " Écoutez, seigneurs, afin que Dieu vous bénisse, le glorieux, le fils de sainte Marie, (écoutez) la chanson exemplaire que je veux vous narrer " (trad. cit., *ibid.*).

12 *Aye d'Avignon*, éd. S. J. Borg, Genève, Droz, coll. " Textes littéraires français ", 1967, v. 1-2 : " Seigneurs, faites silence, et que Dieu vous assiste ! Vous allez écouter une chanson fort belle et de grand prix. "

13 *Raoul de Cambrai*, éd. Sarah Kay, trad. William Kibler, Paris, Le Livre de poche, 1996, v. 2265-2272 (laisse CXXI) : " Bertolai était exceptionnellement preux et avisé ; il naquit à Laon d'une bonne famille de grande noblesse. Il observa les plus beaux faits d'armes de la bataille et en fit la chanson – vous n'en écoutez jamais de meilleure : elle fut chantée depuis dans maint palais – il chanta Guerri le Roux, dame Aalais et Raoul, seigneur lige de Cambrai. "

14 Voir sur ce point Jeanette M.A. Beer, *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Genève, Droz, coll. " Études de philologie et d'histoire ", 1981, p. 23-34.

15 *La Chanson de Roland*, éd. et trad. Jean Dufournet, Paris, GF-Flammarion, 1993, v. 2095-2098 : « C'est ce que dit l'Histoire et celui qui fut présent à la bataille, le noble saint Gilles par qui Dieu fait des miracles, et qui en fit la charte au monastère de Laon. Si on l'ignore, on n'a rien compris à l'affaire. »

16 *Orson de Beauvais*, éd. J.-P. Martin, Paris, Champion, coll. " Classiques français du Moyen Âge ", 2002, v. 2524-2530 : " Vous allez désormais entendre une chanson fort belle et la vérité toute entière (personne n'en sait plus) telle qu'elle est écrite et qu'à Beauvais la gardent les chanoines de la cathédrale Saint-Pierre : là vous pourrez trouver avec son sceau de plomb l'antique parchemin qui conte l'histoire d'Orson. Nous allons vous la dire sans le moindre mensonge. "

17 J.M.A. Beer, *Narrative Conventions of Truth*, op. cit., p. 13-22.

18 Éd. cit., v. 4-10 : " Celle-ci n'a pas pour sujet une action déraisonnable ou insensée, elle n'est pas issue de sources mensongères ou entreprise par goût du mensonge, mais elle traite des vaillants chevaliers qui conquièrent l'Espagne. Ils le savent bien, ceux qui vont à Saint-Gilles et qui en ont vu les preuves matérielles à Brioude : l'écu de Guillaume et sa targe décorée d'une fleur en rosace, et le bouclier de Bertrand, son neveu, le noble " (trad. cit., p. 17).

19 *Garin le Loherenc*, éd. Anne Iker-Gittleman, Paris, Champion, coll. " Classiques français du Moyen Âge ", 1996-1997, I, v. 558-564 : " Le duc se penche, il la prend dans ses bras et la soulève jusque sur sa poitrine, puis il la porte à l'église Saint-Drosin. Elle s'y trouve encore, jamais ne l'a quittée. Jeunes et vieux le savent tous très bien ; les pèlerins y vont encore en veillée de prière, ainsi que ceux qui se

préparent à la bataille. ”

20 Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. “ Petite bibliothèque Payot ”, 1975 [1964], p. 360-361. Pour un examen plus détaillé de ce qu'implique ce type de preuve par rapport à la conception du temps à l'œuvre dans l'épopée médiévale, voir mon article “ Quelques observations sur l'expression du passé dans la chanson de geste ”, *Histoire et Littérature au Moyen Âge*, Danielle Buschinger (dir.), Göppingen, Kümmerle Verlag, 1991, p. 279-290.

21 M. Simonsen, *Le Conte populaire*, loc. cit.

22 J'ai abordé cette question dans un autre article, “ Histoire ou mythes : l'exemple de la chanson de geste ”, *L'Épopée : mythe, histoire, société*, Jean-Pierre Martin et François Suard (dir.), *Littérales* n° 19 (1996), p. 9-23.

23 La tradition cléricale ne s'y trompe d'ailleurs pas, pour laquelle seule la prose peut être véridique : cf. J.M.A. Beer, *Narrative Conventions of Truth*, op. cit., p. 14.

24 Cf. le livre de Claude Roussel, *Conter de geste au XIV^e siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans La Belle Hélène de Constantinople*, Genève, Droz, coll. “ Publications romanes et françaises ”, 1998.

25 Pour les références à la classification des contes, voir Antti Aarne et Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, coll. “ FF Communications ”, 1961, et Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002 [1976-1985].

26 On trouvera une étude détaillée des éléments fournis dans ce paragraphe et le suivant dans mon art. cit., “ Quelques remarques sur l'intégration des contes populaires aux chansons de geste françaises ”.

27 Composée en Angleterre, la chanson de *Beuve de Hamptone* situe son action au temps d'un roi Edgar qui doit sans doute son nom à Edgar le pacifique, dernier souverain de l'Angleterre unifiée avant la conquête normande, qui occupe donc outre Manche une position symbolique analogue à celle de Charlemagne en France.

28 Cf. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, 6 vol. , en ligne sur http://www.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif_Index.htm.

29 Voir sur ce point Philippe Verelst, “ Le “ locus horribilis ”. Ébauche d'une étude ”, *La Chanson de geste. Écriture, intertextualités, translations*, François Suard (dir.), *Littérales* n° 14 (1994), p. 41-59.

30 Marguerite Rossi, “ Les séquences narratives stéréotypées. Un aspect de la technique épique ”, dans *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence – Paris, CUER MA/Université de Provence – Champion, coll. “ Senefiance ” n° 7, 1979, p. 593-607.

31 Voir à ce sujet Joseph Ki-Zerbo, *Histoire de l'Afrique noire. D'hier à demain*, Paris, Hatier, 1978, p. 17-18 et 131-134 ; et ici-même la contribution de Bassirou Dieng.

32 Voir Jean Frappier, “ Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire ”, *Zeitschrift für romanische Philologie* n° 73 (1957), p. 1-19.

33 Ce que Mikhaïl Bakhtine appelle le “ passé héroïque national ” : “ Récit épique et roman ”, dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, coll. “ Bibliothèque des idées ”, p. 449.

34 C'est notamment ce que Florence Goyet entend par le concept de “ travail épique ” : *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, coll. “ Bibliothèque de littérature générale et comparée ”, 2006, p. 557-569 notamment.

35 Cité par Daniel Poirion, “ La chanson de geste ”, dans *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Daniel Poirion (dir.), Paris, PUF, 1983, p. 60.

36 “ L'histoire otage des chansons de geste ou l'inverse ? Le cas d'*Anseÿs de Gascogne* et de la *Vengeance Fromondin* ”, dans *Le Nord de la France entre épopée et chronique*, E. Poulain-Gautret, J.-P. Martin, J.-P. Arrignon et S. Curveiller (dir.), Arras, Artois Presses Université, coll. “ Études littéraires ”, 2005, p. 239-265.

37 Theodor Auracher, Der sogenannte poitevinische Pseudo-Turpin nach den Handschriften mitgetheilt, *Zeitschrift für romanische Philologie* n° 1 (1877), p. 262.

38 Sur cette attitude, voir Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, “ Collection historique ”, 1980, p. 82-84.

39 Question plus largement abordée dans mon article, “ The Chanson de geste as a Construction of Memory ”, *Romance and History : Imagining Time from the Medieval to the Early Modern Period*, Jon Whitman (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 137-150.

40 Claude Lévi-Strauss, “ Comment meurent les mythes ”, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 301-315.

Pour citer ce document

Jean-Pierre Martin, «Le paradoxe de l'épopée médiévale : construire la vérité sur le passé avec les outils du conte populaire», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 13/09/2016, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_199-le-paradoxe-de-l-epopee-medievale-construire-la-verite-sur-le-passe-avec-les-outils-du-conte-populaire.html

Quelques mots à propos de : Jean-Pierre MARTIN

Jean-Pierre Martin est professeur émérite de langue et littérature françaises du Moyen Âge de l'Université d'Artois (Textes et CULTures, EA n° 4028), Président du REARE. Spécialiste de l'épopée médiévale, il s'intéresse notamment au caractère traditionnel de sa composition (style et contenu), en comparaison aussi bien avec les traditions du conte populaire qu'avec le style des épopées vivantes d'Afrique de

l'Ouest. Ouvrages publiés : 1. Études : *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation*, (Discours de l'épopée médiévale, I), Villeneuve d'Ascq, Centre d'études médiévales et dialectales de l'Université de Lille III, 1992. *Orson de Beauvais et l'écriture épique à la fin du XIIe siècle. Traditions et innovations*, Champion, Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 2005. 2. Éditions de textes : *Orson de Beauvais, chanson de geste du XIIe s.*, Paris, Champion, Classiques français du Moyen Âge, 2002 ; *Beuve de Hamptone, chanson de geste anglo-normande de la fin du XIIe siècle*, édition et traduction, Paris, Champion Classiques, 2014.

L'Épique dans les recherches universitaires au Cameroun. Corpus et méthodes

Emmanuel Matateyou

Résumé

Dans cette étude une recension des études universitaires au Cameroun sur l'épique est faite notamment à partir des mémoires et thèses. Les ouvrages consacrés à ce genre qui a pignon sur rue dans la région forestière [l'expression est un peu malheureuse, me semble-t-il] ne sont pas nombreux. La grande majorité des chercheurs qui ont abordé le sujet ont analysé les techniques et les structures narratives des différents textes en s'appuyant sur la didactique, la sociocritique, la stylistique et l'ethnocritique pour découvrir l'espace-temps, les structures internes et externes du récit, les personnages et les conditions de délivrance du texte. Ces études ont majoritairement un but didactique d'autant plus que les enseignants qui dirigent le laboratoire où elles se font sont des spécialistes de la didactique à l'École normale supérieure de Yaoundé où l'accent est mis sur les travaux visant à une professionnalisation des enseignements et de la recherche.

Abstract

This article offers a survey of studies on epics undertaken in the various universities in Cameroon. Few books and publications exist on the subject. They are generally the work of lecturers in charge of the teachings on epics at The Higher Teacher Training College of Yaoundé, hence their emphasis on didactic studies.

Texte intégral

Introduction

Les recherches sur l'Épique au Cameroun ont connu pendant la dernière décennie un grand développement avec la création à l'Université de Yaoundé 1 du Laboratoire des cultures et traditions orales animé par les enseignants-chercheurs en études africaines que sont Alexis Belibi et Emmanuel Matateyou. Avec leurs étudiants ils ont réussi à transcrire et analyser à ce jour autour d'une centaine d'épopées d'origine pahouine essentiellement.

I. Des ouvrages

1) *Moneblum ou l'homme bleu*

La première étude publiée en 1978 au Centre d'Édition et de Production pour l'Enseignement et la Recherche (CEPER) par ENO Belinga Samuel Martin est l'épopée *Moneblum ou l'homme bleu*. Cette épopée chantée par Daniel Osomo, un mbomomvet (aède) de l'ethnie boulou du Sud Cameroun se compose de 1652 vers. L'auteur de cet ouvrage qui est lui aussi un boulou présente dans une première partie " La littérature héroïque du mvet " (p. 9-42). C'est le lieu pour lui de montrer que tradition et modernité doivent se donner la main. Eno Belinga dans cette partie rappelle l'origine, la syntaxe et la sémantique du mvet.

Toute l'épopée, faut-il le souligner, est publiée en langue boulou et traduite en français, le système de transcription ayant fait l'objet d'une présentation rigoureuse (p. VII-8) : orthographe boulou standard, transcription phonétique établie d'après G.L.Bates, SF. Johnson (1926), A. I. Sood (1934) et Pierre Alexandre (1956 et 1958).

Résumé

La littérature traditionnelle du mvet relate les exploits et hauts faits de la race divine des Ekang au cours des combats célèbres qui les opposèrent aux mortels d'Oku dont l'ambition suprême était de ravir l'immortalité à la descendance divine de Kare-Mebege.

Dans cette épopée, Ondo Mba de la Race de fer chez les Ekang d'Engon-zok a un fils appelé Mekui-Mengômô-Ondo. Dès que celui-ci est en âge de se marier, il fait part de cette intention à son père avec l'espoir que ce dernier l'aidera à réaliser son projet. Or,

dans la tradition des Ekang, il commet ainsi une infraction aux usages : un « vrai homme » doit faire preuve de bravoure en enlevant une femme qu'il fera ensuite découvrir aux siens, et non demander de l'aide pour se marier. Le père traduit son propre fils devant la haute cour d'Akoma Mba, monarque des Ekang. Mekui-Mengômô, fils d'Ondo Mba, est condamné à l'exil et est aussitôt déporté dans le lointain pays d'Efen-Ndon, homme de la tribu des Bleus. L'homme Bleu confie les grands travaux de la construction des routes à Mekui-Mengômô-Ondo. Ces travaux le rendent célèbre et à la fin il enlève la femme de l'homme Bleu. Cet incident est à l'origine des hostilités qui vont opposer Moneblum aux Ekang.

2) Djeki-la Njambé

L'épopée *Djeki-la Njambé* est une fantastique histoire racontée par plusieurs aèdes sur les côtes camerounaises où on trouve les populations sawa. Cette épopée a été l'objet de la curiosité de l'Allemand Friedrich Ebding, qui publia en 1938 la première édition bilingue allemand-dwala sous le titre de *Duala Märchen*. Ralph Austen de l'Université de Chicago a fait une étude comparée des différentes versions de cette épopée ; mais il faut souligner la contribution de François de Gastines, père jésuite qui a publié en 1987 *Les Merveilleux Exploits de Djeki-la Njambe* (Douala, Collège Libermann) en 2 tomes.

Très soucieux de promouvoir les cultures camerounaises ce prêtre jésuite va mettre sur pied un groupe qui fera découvrir cette épopée à travers des représentations. Une autre version de la même épopée sera éditée en 1993 par Manga Bekombo Priso sous le titre *La Fantastique Histoire de Djèki-la Njambé*¹. Cette version bilingue duala-français est précédée d'une présentation de l'environnement oral dans lequel le récit a été produit, la langue duala et les conditions de collecte de cette épopée auprès de Diboko Kollo en 1969. Ce texte épique n'est pas présenté en vers mais sous une forme prosaïque et est suivi de 29 notes ethno-linguistiques et d'une bibliographie.

Résumé

Homme cultivé et d'expérience, Njambé décide de se marier. Il parcourt les quatre coins du monde et finit par trouver une femme à sa mesure dans l'Ouest. La jeune épouse qui est dénommée Engomè est, quelque temps après, enceinte. La durée de sa grossesse est inhabituelle : deux ans. Cette durée excédentaire sert au futur héros à confectionner lui-même les divers outils et instruments dont il fera usage sa vie durant. Engomè accouche d'abord de ces objets, puis de Djeki qui naît avec la capacité de paraître et de se comporter alternativement en enfant et en adulte. Toute la vie de Djeki sera jalonnée de défis à relever et il va avec panache vaincre tous les obstacles sur son chemin.

3) Ziguila

En 1988, Abdoulaye Oumarou Dalil, un chercheur de l'Institut des Sciences humaines, publie aux éditions l'Harmattan à Paris, *Mbooku. Poésie peule du Diamaré*, un essai de 192 pages dans lequel sont présentés des textes du *mbooku*, un genre poétique chez les peuls qui vivent dans la partie septentrionale du Cameroun. Les textes présentés dans une édition bilingue fulfulde-français sont annotés. Recueillis auprès de Ardo Ali Kouna, un aède bien connu, ces textes sont précédés d'une introduction situant le genre aussi bien du point de vue littéraire que sociologique. Parmi les textes recueillis, *Ziguila* est un poème intéressant par sa thématique et aussi par le personnage central.

Résumé

Ziguila est l'histoire d'un chef mousgoum qui s'est rendu coupable de multiples exactions à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Le texte relate le complot ourdi contre lui par le lamido Soûdi de Maroua, complot qui a abouti à l'envoi, à partir de Garoua, d'une expédition allemande à laquelle Ziguila a échappé de justesse. L'aède peint avec beaucoup de verve et une tonalité satirique les exploits de Ziguila qui bénéficie de l'intervention du merveilleux pour réussir sa mission herculéenne.

4) *Ndzana Nga Zogo*

En 1999 paraît aux Presses Universitaires de Yaoundé un essai dirigé par Emmanuel Matateyou autour de l'épopée *Ndzana Nga Zogo* de l'aire culturelle bété au Cameroun. L'ouvrage dont le titre est *Ndzana Nga Zogo : Les nouveaux défis de la littérature orale africaine, problématique d'une conciliation du réel et de l'irréel*, est préfacé par Gèneviève Calame Griaule.

Dans une première partie, Emmanuel Matateyou, présente le corpus (741 vers) dans sa traduction française. Puis suivent les différentes contributions d'universitaires qui passent au laminoir d'une critique froide cette épopée de l'ethnie éton. Philosophes, sémioticiens, pédagogues, linguistes, juristes, spécialistes des sciences du langage jettent un regard croisé sur cette épopée. L'ouvrage a fait l'objet de plusieurs éditions et a été bien reçu par la critique africaine.

Résumé

Le texte recueilli, auprès du barde Awono Ekassi en langue Eton par Ernest Pierre Mani et Marcien Towa, raconte l'histoire de Ndzana, un homme qui aimait beaucoup les femmes, au point de signer un pacte avec l'une d'elles qui était mariée, Agnès Abomo. Quand elle décède et va dans l'au-delà, Ndzana est obligé de la suivre pour respecter le pacte qu'ils avaient signé. Par conséquent Ndzana meurt et, dans l'au-delà, il continuera à aimer cette femme. Son mari va chercher à éliminer physiquement l'intrépide amoureux. Heureusement pour Nzada, les Benyagda volent à son secours. Ndzana à la fin recouvre la santé.

II. Les mémoires

Comme nous l'avons relevé plus haut, plusieurs études ont été réalisées sur l'épique au Cameroun et notamment dans les recherches universitaires. Nous avons décidé de donner ci-dessous un échantillon de ces mémoires avec leurs contributions à l'éclairage de cette tradition qui a cours chez les peuples de la forêt, mais aussi de la côte et dans la partie septentrionale du pays. Pour mieux apprécier les différentes contributions, nous définissons des entrées qui mettent en relief les caractéristiques du mémoire, à savoir : l'auteur de l'étude, le titre de l'épopée, la langue dans laquelle le texte est dit, le lieu de production de l'épopée, le nombre de vers, le résumé du corpus, et la méthodologie utilisée pour l'analyse.

1) Jean Louis BESSALA OBAMA

Titre de l'épopée : *Àkómá mbà á tribúnál zámá* " Akoma Mba au tribunal de Dieu "Nom du barde : Èyí m̀ón ndòŋ

Langue : Fàŋ

Lieu de production : Ebolo Akunu en Guinée équatoriale

Nombre de vers : 1807

Résumé de l'épopée : *Àkómá Mbà, habitant d'Èngòŋ voulait sceller une alliance avec son frère Àndòmò Élà un Òkù (mortel). Pour cette mission, il envoie son neveu Nnanga Ondo qui va forniquer avec Okəŋ Obeme Egəŋ, la plus jeune femme d'Àndòmò Élà. Àkómá Mbà est donc appelé à comparaître devant le tribunal de Zama pour cette affaire ; il doit mourir afin que sa famille devienne aussi orpheline. Mais à la fin Àkómá Mbà est acquitté mystérieusement et Àndòmò Élà reconnu coupable. Àkómá Mbà est alors ramené à Èngòŋ par l'ange de Dieu et apprend avec plaisir qu'il doit vivre encore de longues années.*

Méthodologie. L'étudiant-chercheur a focalisé son étude sur les conditions d'accomplissement des actes de langage ; dans sa fiche pédagogique il propose des activités d'appropriation des techniques discursives présentes dans le corpus. La théorie des actes de langage ici convoquée est celle de John Langshaw Austin. Le chercheur explore donc des éléments comme *l'orateur, l'auditoire, le texte, le cadre spatio-temporel*. Les énoncés sont subdivisés en deux grands groupes : les *constatatifs* et les *performatifs*. Il procède par la suite à une étude *thématique* et *stylistique* du mvet à travers l'analyse de l'humour, des expressions *parémiologiques*

et d'autres techniques langagières.

2) Pulchery AFOUBOU BENGONO

Titre de l'épopée : Àlúmú Ndòṅ Mìnkò Nom du barde : Mvòmò Ekò

Langue : Fàṅ

Lieu de production : Guinée équatoriale

Nombre de vers : 885

Résumé de l'épopée : *Précédée de la généalogie du peuple ekaṅ ainsi que de celle de Mvòmò Ekò qui en est l'auteur, cette épopée parle de l'impitoyable et mystique guerrier nommé Àlúmú ndòṅ mìnkò, qui ne construit ses maisons qu'avec des peaux d'hommes. Il est de la tribu Oku, le village des mortels. En quête de nouvelles peaux pour ses diverses constructions, il rencontre Engòṅ Élà, qui se rend chez les Èkàṅ pour verser la dot de ses deux filles, Àfàṅà Èngòṅ Ela et Nsùd Engòṅ Ela, tombées amoureuses de Ntùtùmù mfùlù et Engòṅ Ondo de la tribu Ekaṅ, les immortels. Engòṅ Éla trouve la mort en ces lieux, ayant obtenu d'Àlùmù la faveur d'envoyer son fils porter la triste nouvelle aux Èkàṅ, ce qui suscite leur colère. Les Èkàṅ se rendent chez Àlùmù et le somment de rassembler du bétail afin de comparaître devant le tribunal Èkàṅ pour justifier son crime. Il oppose un refus catégorique. Une rude bataille éclate et Alumu Ndòṅ Minko est capturé et fait prisonnier.*

Méthodologie. Didactique : les folklorèmes ou les culturèmes fondés sur les notions de base de l'onomastique fang sont décrits par l'étudiant-chercheur avec panache ; une application de la théorie de l'ethnocritique permet au chercheur de revisiter la pluralité et la variation culturelle à travers les cérémonies de dation des noms chez les fang, les origines, les circonstances, la reconnaissance, le programme.

3) Agnès ALIMA NDI

Titre de l'épopée : Bitá Mgbo báà Èkàṅ Nom du barde : Èyí m̀òṅ ndòṅ Langue : Fàṅ

Lieu de production : Guinée équatoriale

Nombre de vers : 420

Résumé de l'épopée : *Mgbo et sa femme sont partis acheter une machette, une lime et un jupon dans les boutiques des Èkàṅ qui sont ouvertes sur ordre du chef Angòṅ à Mengòṅ Edaṅ Ela. Ces boutiques ne sont pas construites à Engòṅ, village des Èkàṅ parce que tout le monde a peur d'eux et que personne ne s'y rend. Sans prendre conseil, Mgbo et sa femme se retrouvent dans la boutique de Ze Ondo où tout coûte mille francs : machette, lime et même le jupon. Ne comprenant rien, suite à des tentatives de marchandage infructueux, harcelés par le boutiquier, Mgbo et sa femme décident de s'enfuir. Ze Ondo les rattrape et la bataille commence. Se sentant en état d'infériorité, Mgbo crie et le secours arrive prestement. Mgbo malgré tout est fait prisonnier des Èkàṅ. Pour le libérer, le chef organise une quête. Ze Ondo réclame trois mille francs. Après cet incident, personne ne se rend plus dans les boutiques et les marchandises commencent à moisir.*

Méthodologie. Seules les traces du sujet parlant dans l'énoncé, c'est-à-dire la subjectivité du langage, sont exploitées dans cette analyse. Pour y parvenir, le chercheur emploie l'énonciation de Benveniste et parcourt particulièrement les idéophones pour en déterminer les différentes significations, par exemple digidigidigi, qui exprime la rapidité.

4) Brigitte Honorine OTTOU EBOUBODOU

Titre de l'épopée : Èfúá m̀intsá " Un piège en forme d'enclos " Nom du barde : M̀bà M̀òṅ Òyè

Langue : Ntumu (Fàṅ)

Lieu de production : Meyo-centre (Cameroun)

Nombre de vers : 760

Résumé de l'épopée : *Èfúá m̀intsá, est une jeune et belle fille de la tribu des ombres, M̀insísím, que son père M̀intsá M̀í Obiaṅ séquestre par un sortilège à Bikó'ò Asó'ò M̀bà,*

dans une mystérieuse maison impénétrable pour tout homme qui désire la séduire. Seul Èndòḡ Békùwè, de la tribu Biko'ò, réussit à épouser Èfúá mintsá, en se servant de sa colère pour faire chanter son père. Il ne réussit à briser le sortilège de Mintsá Mí Óbìanḡ que grâce au subterfuge de Ntsama Ondo, sa sœur. Enceinte de deux mois, elle prend en cachette la route de son village natal pour y être délivrée, mais sur son chemin elle rencontre Medza Nkono Ndunu qui fait d'elle à nouveau une prisonnière. De retour chez son mari, elle accouche d'un enfant difforme, mais qui est transformé en une jeune fille à l'aide de fétiches. Condamnée à ne jamais entendre sonner le cor, elle vit en autarcie dans le rocher Mefeb Nki, d'où elle sera délivrée par Ngyema Ekan.

Méthodologie. Didactique : les idéophones sont étudiés afin de mieux appréhender le fonctionnement des éléments de la nature, de son environnement et la façon dont ils construisent le sens ; le chercheur étudie également les faits stylistiques liés aux procédés poétiques du texte en appliquant le socioconstructivisme de Vigotsky qui veut que la construction du savoir se fasse dans les interactions sociales.

5) Anastasie Carine ONDOA NTSAMA

Titre de l'épopée : Èyàḡ òbàmà mǎḡn yà màkìn Nom du barde : Èyí Mǎḡn Ndòḡ

Langue : Fàḡ

Lieu de production : Guinée équatoriale

Nombre de vers : 925

Résumé de l'épopée : Èyàḡ òbàmà envoie une lettre à Àḡḡḡ de la tribu Yemekiḡ pour le ramener au rang de premier chef. Il était auparavant gouverneur des biens d'Èyàḡ òbàmà. Il lui assigna la tâche de recenser les populations et de lui rendre compte. Ne recevant aucune réponse après trois lettres, Èyàḡ òbàmà prend son éléphant de bataille et s'en va tarir l'eau et dérégler le temps de sorte que la nuit, comme le jour, ne dure plus que deux heures. Cela provoque une souffrance énorme. Malgré tout, Àḡḡḡ ne se rend pas. Au contraire, il se prépare pour une guerre contre Èyàḡ òbàmà.

Méthodologie. Didactique : *Ethnophraséologie* et *ethnosyntaxe* d'Anna Werzbicka sont les cadres théoriques employés pour étudier les tournures fréquentes, les structures syntaxiques productives des énoncés ; elle va réussir à la fin à faire une analyse comparative des tournures et structures syntaxiques en fang et en français. Le chercheur analyse dans ce texte les techniques et les structures narratives, en employant la sociocritique pour parcourir l'espace-temps, les structures internes et externes du mvet, les personnages, en gros les conditions de délivrance du texte, éléments qui particularisent la littérature orale.

6) Marie Josée BILO'O ABU'U

Titre de l'épopée : Èyóm ndòḡ Nom du barde : Èyí Mǎḡn Ndòḡ

Langue : Fàḡ

Lieu de production : Guinée équatoriale

Nombre de vers : 1195

Résumé de l'épopée : Èyòm mǎn Ndòḡ est un membre de la tribu Minkafuḡ, homme corpulent et belliqueux. Accompagné d'une troupe de vingt mille hommes, il prend la route du village Engḡḡ dont les autorités sont Nnanga Ondo, Angḡḡ et Ntutumu Eyeg, en quête des biens matériels. Les quatre boutiques de Medza Me Ntu'u de la tribu Èkàḡ, situées au village Mengḡḡ, d'une valeur de quatre millions de francs chacune, le détournent de sa cible initiale. Il veut s'emparer de ces boutiques. Or, elles sont gérées par des soldats tels qu'Amvama Eyeg, Ongḡḡ Ngḡḡ Nga Biyaḡ, Ze Ondo et Ze Medaḡ, lesquels sont chargés de faire régner deux lois édictées par Medza Me Ntu'u. La première loi consiste à obliger tous ceux qui demandent le prix d'une marchandise à payer la seconde, les crédits ne pouvant être accordés qu'à ceux qui possèdent des plantations de cacao et de café. Le châtimeur pour le non-respect de ces lois est la bastonnade, qui ne sera pas épargnée à Eyom Ndòḡ. Il est sérieusement tabassé dans son village par Ze Ondo. Affaibli par les vomissements et les douleurs de la bastonnade, Eyom Ndong sort de sa poche un comprimé qu'il avale et qui lui donne une force surhumaine. Il empoigne un couteau et le lance avec beaucoup de vigueur dans la direction de Ze Ondo qui l'avait

tabassé. Celui-ci esquive le couteau de justesse et le couteau se plante au sol avec des vibrations qui terrorisent les soldats qui sont foudroyés par cette soudaine vigueur. Il engrange ainsi une nouvelle victoire.

Méthodologie. Didactique : le chercheur transcrit, traduit le texte du mvèt et en propose une exploitation didactique. Il fait également une description de la structure interne et externe du mvèt pour montrer les différents découpages et les éléments constitutifs.

7) Josiane POSSAMA NGANDA

Titre de l'épopée : *Nnàn Ndènn Bòbò* Nom du barde : René Philombe

Langue : Eton

Lieu de production : Rive gauche du fleuve Sanaga (Centre-Cameroun)

Nombre de vers : texte en prose

Résumé de l'épopée : *Nnàn Ndènn Bòbò est une araignée toilière qui décide d'entrer en confrontation avec Dieu pour lui montrer qu'il n'est pas aussi juste qu'il le prétend. Au carrefour des neuf chemins il se tient avec le varan et le procès commence. Nnàn Ndènn Bòbò confronte Dieu à ses créatures imparfaites. C'est ainsi que des neuf chemins apparaissent un boiteux, un borgne etc. À la fin, ne pouvant se défendre, Dieu s'en va et décide de ne plus jamais entrer en jugement avec qui que ce soit. Nnàn Ndènn Bòbò a remporté le procès.*

Méthodologie. Didactique : ethnopragmatique de Peeters Bert qui consiste à étudier des comportements communicatifs et des normes communicatives propres à un univers culturel spécifique en vue de découvrir en convoquant des faits linguistiques ou non linguistiques, si derrière ces comportements et ces normes se cachent des valeurs culturelles propres à cet univers. Cette théorie a permis au chercheur d'analyser les Xénismes dans ce mvèt. Les notions de bases qu'il étudie sont : les noms (*essani* qui est un rite funéraire), les interjections, les idéophones, les onomatopées et les parémies.

8) Josiane Pélagie ANGONO

Titre de l'épopée : *Zòṅ Mindzí Mí Òbàmè* Nom du barde : Zùè Ngémá

Langue : Fàṅ

Lieu de production : Gabon

Nombre de vers : 932

Résumé de l'épopée : *Zòṅ Mindzí Mí Òbàmè du village Minkul se proclame seul et unique détenteur de la respiration sur terre. Sentant sa respiration diminuer, il décide de rassembler ses hommes et d'entrer en guerre contre son cousin Angudu Engṛṅ que les rumeurs accusent d'être le voleur de sa respiration. Il sera stoppé net par ses autres cousins, Akomo Mba et Medza Me Ntu'u qui, à la quête de la richesse, se sont rendus chez l'oncle maternel de Medza Me Ntu'u, un redoutable sorcier. Le sorcier effectue un rite. Le gris-gris tiré par Medza lui donne la richesse, la prospérité et la longévité. Akomo mba quant à lui, plonge la main et ramasse une lance et une boule de fer qu'il avale. Cela lui donne la bravoure, la turbulence et la vanité. Il est désormais habité par le démon de la guerre et de la violence. C'est ainsi que les deux cousins interdiront l'accès du village à Zòṅ Mindzí Mí Òbàmè, voire la main de la fille qu'il voulait épouser.*

Méthodologie. Didactique : le chercheur fait une lecture de l'historique, du contenu social, idéologique et culturel de cette épopée sur la base du fait que le texte est lié à la société ainsi que le montre la sociocritique de Lucien Goldman ; pour faire une étude de l'onomastique dans ce mvèt, il s'inspire de l'écocritique de Cheryl Glotfelty (la littérature en rapport avec l'environnement physique). Cela lui permet d'établir le rapport qu'il y a entre les noms propres (anthroponymes et toponymes) et la faune, la flore, etc. Il explore également les systèmes de datation des noms ainsi que leurs significations. Par exemple, Ngom, nom lié à la faune et qui signifie porc-épic ; Edou = la souris

9) Ferdinand NNA ABINA

Titre de l'épopée : Zàá Màdàṅà Nom du barde : Èyí Mòón Ndṅ

Langue : Fàṅ

Lieu de production : Guinée équatoriale

Nombre de vers : 1457

Résumé de l'épopée : Zàá Màdàṅà quitte l'armée et réclame son tribut. C'est avec une malle d'argent qu'il part avec ses troupes pour chercher l'aventure dans l'exploitation des terres d'Okui. Traversant des forêts obscures, des fleuves noirs et des villages hostiles, Zàá Màdàṅà livre une première bataille contre Mfəg Daṅ Bitunu à l'issue de laquelle il n'y a ni vainqueur ni vaincu. Poursuivant son périple dans la forêt, il s'assied sur un tronc d'arbre pour se reposer et fumer son tabac. Un porc-épic poursuivi par les Bikwi vient s'y réfugier. L'animal une fois attrapé, Zàá Màdàṅà en réclame une part. On ne la lui donne pas, mais il s'en empare néanmoins. Mis au courant, le gouverneur le fait arrêter. Avec son argent, il achète sa liberté et des hommes pour mener des combats rudes. Ndṅ Nkad Endṅ s'inquiète de la force et la renommée de Zàá Màdàṅà. Se sentant menacé, il appelle à son secours sa femme qui possède un couteau magique. Celle-ci pressent que, d'un simple geste, elle peut se débarrasser du héros. Mais par malheur, elle sent en Zàá Màdàṅà l'odeur de la parenté ; voilà ce qui permet à celui-ci d'échapper à la mort.

Méthodologie. Didactique : le chercheur analyse dans ce texte les techniques et les structures narratives en s'appuyant sur la sociocritique pour parcourir l'espace temps, les structures internes et externes du mvèt, les personnages, éléments qui constituent en gros les conditions de délivrance du texte et particularisent la littérature orale.

Conclusion

On retient donc qu'il y a en tout dix titres pour cinq auteurs. Tous ces textes sont dits en fang-beti à travers ses différents dialectes. La grande majorité des analyses faites sur ces textes avec des méthodes diverses le sont pour des fins essentiellement didactiques. Cela peut se justifier par le fait que les enseignants qui dirigent le laboratoire où se font ces études sont des spécialistes de la didactique et sont en fonction à l'École Normale Supérieure de Yaoundé où l'accent est mis sur les travaux visant à une professionnalisation des enseignements et de la recherche.

1 Paris, Les Classiques africains, 288 pages.

Pour citer ce document

Emmanuel Matateyou, «L'Épique dans les recherches universitaires au Cameroun. Corpus et méthodes», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 13/09/2016, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_200-l-epique-dans-les-recherches-universitaires-au-cameroun-corpus-et-methodes.html

Quelques mots à propos de : Emmanuel MATATEYOU

Emmanuel Matateyou est Professeur à l'École Normale Supérieure de Yaoundé, Université de Yaoundé 1. Enseignant, critique littéraire et écrivain, il est titulaire d'une Habilitation à Diriger les Recherches en littératures francophones, après des études aux Universités de Yaoundé, Paris-Sorbonne et de Savoie. Ses différentes carrières ont en commun un fort engagement pour une revalorisation de la littérature et de la culture africaines. Principales publications : *An Anthology of Myths, Legends and Folktales from Cameroon. Storytelling in Africa*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1997. *Problématique d'une conciliation du réel et de l'irréel*, Yaoundé, Presses universitaires de Yaoundé, 1999. *Comment enseigner la littérature orale africaine ?* Paris, L'Harmattan, 2011.

Quelques propositions pour la recherche et l'analyse des épopées et des mythes oraux africains

Lilyan Kesteloot

Résumé

Quelques conseils pratiques issus de quarante ans de recherche sur les épopées et mythes du Cameroun, du Mali et Sénégal. Comment y avoir accès, comment les recueillir, comment trouver des collaborateurs et travailler avec eux. Enfin comment traiter les corpus récoltés et les méthodes spécifiques pour les étudier. On propose aussi quelques pistes pour faire entrer les textes africains dans le domaine de la littérature comparée.

Abstract

This article proposes some practical advice derived from fourteen years of research on epics and myths from Cameroon, Mali and Senegal. It looks at how to access these epics, how to collect them, and how to find and work with contributors. Finally it explores how best to analyze the collected corpus and the specific methods to study myths and epics. The article also proposes some ways to help African texts gain more recognition in the field comparative literature.

Texte intégral

Nous ne prétendons point faire ici¹ œuvre originale et nos remarques recouperont maintes fois les expériences de nos confrères qui ont travaillé sur le continent noir, en particulier les historiens et les ethnologues.

1. Contacts et récolte

C'est tout d'abord un problème de contacts. En effet la relation est capitale, avec celui ou ceux qui nous mèneront au cœur de la culture africaine. La relation n'est jamais purement professionnelle, ni même commerciale. Puisqu'il s'agit de choses qui n'ont pas de prix ! Déclarer : " veuillez m'indiquer les personnes qui peuvent me livrer les épopées et les mythes de ce pays " est impensable ! Infaisable ! Même si vous passez par des collègues enseignants locaux, ou un institut de recherches comme l'IFAN, il faudra d'abord² faire connaissance, inspirer confiance, susciter l'intérêt, l'envie de vous aider ; il faudra enfin montrer qu'on connaît déjà le domaine ; citer les textes que l'on a lus, ceux sur lesquels on a travaillé. Tout cela demande un certain temps. Si vous n'avez que huit jours de vacances, il est inutile de se lancer dans une quête de ce type de documents.

Après ces préalables il faudra préciser le champ linguistique des épopées ou mythes que vous sollicitez ! Mettons les épopées peules : il faudra qu'on vous aide à trouver un guide pour aller en pays peul, dans des villages peuls ; les choses seront aisées si c'est dans la région d'où vient votre guide qui pourra alors vous servir aussi d'informateur et d'interprète. Alors, si votre guide connaît un bon griot spécialiste de l'épopée, il vous conduit à sa demeure ; à moins que ce dernier ne se trouve en ville, et le guide l'amènera chez vous. Il faudra d'abord explorer le répertoire du griot, quelles histoires de héros et de batailles il connaît, et lesquelles il connaît le mieux. Le griot qui affirme qu'il les connaît toutes est un farceur ! Mieux vaut en changer après lui avoir donné un pourboire !

On peut aussi s'informer auprès d'un notable (vieux issu d'une famille noble ou régnante) pour qu'il nous indique un griot compétent, voire le griot de la famille.

Lorsque enfin on a trouvé l'oiseau rare, qu'on l'a interrogé sur son répertoire, et compris qu'il connaît surtout *Samba Guéladio Diégui*, par exemple, il faut lui demander de vous le conter le mieux qu'il peut, avec tous les détails et les chants s'il y en a, et surtout la devise chantée du héros principal.

Le griot s'accompagne au hoddu, ou se fait accompagner par un guitariste qui

ponctue et scande le récit. Il faut savoir que les griots wolofs, par exemple, n'ont pas besoin toujours d'accompagnement musical. Leur débit est tellement martelé qu'il suffit à rythmer leur texte.

Vous enregistrez (bien vérifier les piles du magnéto portable) et n'interrompez pas son débit.

Il est préférable de faire parler le griot devant un public, ne fût-ce que quelques personnes : il fera un effort, sensible à l'effet qu'il produit.

Si possible vous faire résumer le récit par votre guide. Si vous connaissez déjà l'histoire, profitez-en pour poser au griot des questions sur certains points de divergence avec d'autres versions, ou encore sur des points obscurs ou étonnants de la narration.

La séance se termine par la rétribution. Une épopée orale n'a pas de prix. Mais alors ? Il faut dire au griot que vous savez que, jadis, " son noble " lui aurait donné un boubou brodé, ou un cheval ! Mais que vous, vous n'êtes qu'un étudiant, pas riche, que vous vous excusez de ne lui donner que... 5000 CFA (en brousse) ou 10 000 CFA (en ville). Si le récit a pris entre ½ heure et 1 heure, cela vaut amplement cette somme ! Pour des contes on donnera 2 ou 3000 CFA. On peut aussi ajouter de la Kola, ou du thé.

Si le griot dit qu'on peut le rappeler si besoin est... c'est qu'il est satisfait. Faites-vous toujours conseiller par votre informateur, il vous évitera les impairs.

D'autant plus si vous désirez récolter des mythes.

Si la méthode exige les mêmes préalables elle diffère dès qu'on aborde le terrain. S'agissant de mythes dynastiques, fondation de royaumes par exemple, il ne faut plus rechercher les griots, mais les notables de l'ancienne famille régnante de la région. Il est rare qu'on les trouve en ville. Il faut aller les chercher dans leurs anciens villages-capitales : Ségou (Bambara), Mboul (Wolof), Podor (Toucouleur), Kangaba ou Kela (Malenké).

On les aborde avec respect : ne pas fumer, ne pas leur tendre la main, rester debout ; leur expliquer ce qu'on cherche, et pourquoi ; en quoi cela contribue à conserver le patrimoine du pays, la mémoire des anciens, leur assurer une discrétion " scientifique " sur leurs informations, qu'elles ne feront jamais l'objet d'une diffusion commerciale.

Si les mythes dynastiques et ceux de la fondation de villages sont assez faciles à obtenir, il n'en est pas de même pour les mythes religieux. Par exemple concernant le génie du fleuve Sénégal à Saint-Louis, *Mame Koumba Mbang*. Il y a certes une version populaire qui traîne un peu partout. Mais pour obtenir quelque chose de précis, il faut rencontrer la servante (ou prêtresse) du génie qui, si elle l'accepte, vous en dira davantage ; en poursuivant l'enquête, à plusieurs reprises, elle finira par signaler les rites obligatoires et les interdits, les pouvoirs du génie, ses alliances, voire sa généalogie, ainsi que celle de ses servants.

Ainsi que cela se passa dans notre recherche sur le génie *Mbosse* à Kaolack.

Mais comment collecter un mythe initiatique en dehors de l'initiation ? L'exemple du *Kaydara* d'Hampaté Ba, ou du *Koumen*, est unique. Garanti seulement parce qu'il est dit par l'initié. Un mythe pastoral comme celui de *Tyamaba* n'a pu s'obtenir qu'avec l'aide d'un chercheur peul du village concerné (Aere Lao) et puis d'un autre de la famille royale originaire de Guédé (Podor) dont dérivait la version villageoise.

2. Recherche et analyse

Après un maximum d'informations sur le mythe vient la recherche personnelle sur l'histoire, l'environnement, la famille responsable et son implantation dans la région, son rôle ancien, et son rôle actuel, sans oublier d'autres versions. Le tout permettant de percer, au-delà de la fiction narrée, la réalité des faits et personnages

en présence, voire en conflit, et la façon dont le mythe a " arrangé" les choses, et résolu les contradictions³. Cela peut prendre quelques mois, ou plusieurs années. En restant strictement sur le terrain de l'anthropo-sociologie, et sans parler des spéculations de type psy ou philosophique. Dirais-je le danger qu'il y a à vouloir pénétrer certains mythes et comment le décès d'un étudiant yoruba travaillant sur le dieu Sakpata (variole) nous a dissuadés d'envoyer de jeunes chercheurs en quête de mythes vaudous ?

Moins périlleuse certes, la recherche concernant les épopées. D'abord elle bénéficie de longues années d'études médiévales, et c'est un avantage considérable. Méthodes qu'on peut transférer sur des corpus de textes africains, pour peu qu'ils soient transcrits et traduits. Mais déjà cela demande un travail considérable d'écoute répétée, de transcription précise et des problèmes de traduction assortie de notes et d'explications.

Cela suppose qu'on puisse s'appuyer sur des locuteurs expérimentés de la langue, vu qu'un bon griot aime utiliser des proverbes et des expressions archaïques, ou exotiques. L'idéal est qu'on puisse retourner chez le griot pour des passages mal compris, et pour lui poser des questions nouvelles surgies à la relecture du texte, souvent des allusions sur telle décision du héros, tel rite, tel acte non justifié. En général le griot peut répondre. Un griot généraliste lié aux familles royales en sait beaucoup plus qu'il n'en dit. C'est pourquoi nous avons jusqu'ici privilégié les rapports avec l'histoire contemporaine de l'épopée étudiée.

On utilisera aussi la méthode structurale afin de dégager le noyau permanent de plusieurs versions. Il faudra ensuite rendre compte des versions différentes ou contradictoires.

Après ce débroussayage, on pourrait examiner dans quelle mesure dans ce récit on retrouve les trois fonctions duméziliennes, voire davantage, à l'instar des travaux du Professeur Grisward.

Enfin on pourra tenter de vérifier sur ces textes de nouvelles hypothèses, comme celle que propose Madame Goyet à propos des épopées guerrières homériques. Du point de vue méthodologique son analyse est en tout point remarquable et pourrait servir de modèle. Considérer l'épopée comme une tentative d'ordonner " un monde chaotique où les héros peuvent tout tenter puisque rien n'est sûr " ⁴. Mais aussi comme " un ordre plaqué sur le chaos, le disant (cet ordre) pour le faire advenir ". Cela devrait sans doute fonctionner aussi avec les épopées africaines qui se terminent souvent par une remise en ordre après les violences.

Jusqu'ici, nous avons surtout exploré les dimensions sociologiques, ce qu'elles révèlent des rapports de castes, des systèmes féodaux, des conceptions du pouvoir. Très récemment Christiane Seydou a produit une étude sur la conception de la femme dans les épopées peules⁵.

Enfin la recherche sera fructueuse si on l'oriente sur les fonctions du discours épico-historique dans nos jeunes États de l'Afrique contemporaine. Car l'impact de l'épopée vivante dans une civilisation encore en grande partie orale est sans commune mesure avec son rôle actuel dans nos sociétés occidentales !

Reste le champ illimité du comparatisme : entre épopées d'Afrique féodale des savanes et celles des sociétés claniques des côtes et forêts africaines ; entre les épopées des divers continents enfin et rien que la comparaison entre *Iliade* et *Dit du Högen*⁶ ouvre des horizons illimités. Signalons aussi les travaux de l'équipe de l'EPHE dirigée par Jean-Luc Lambert et Charles Stepanoff.

" Secousse, secousse, savane blanche " disait un texte ésotérique bambara. Nous l'interprétons comme l'injonction à sortir des sentiers battus, de nos habitudes comme de nos terrains de chasse. Allons voir ailleurs nous y trouverons des espaces vierges à parcourir, à découvrir. Quoi de plus stimulant pour une recherche dans la joie ?

PS : dans la rédaction définitive de votre travail, ne jamais oublier de citer votre collaborateur guide interprète, et vos autres informateurs, (Griots, Notables, etc.....) qui vous ont permis de réaliser cette enquête.

1 Lilyan Kesteloot, *L'Épopée bambara de Ségou*, Paris, Orizons, 2010.

2 Boûbacar Tinguidji, *Silâmaka Poullôri : récit épique peul*, éd. Christiane Seydou, Paris, France, A. Colin, coll. " Classiques africains ", 1972, 1972, 277 p.

3 Voir l'article publié en 1949 par Claude Lévi-Strauss sur " La geste d'Asdiwal ", reproduite dans *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 175-233.

4 Florence Goyet, " Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. ", Champion, 2006, p.45.

5 Christiane Seydou, éd., *L'épopée peule de Boûbou Ardo Galo: héros et rebelle*, vol. 5, Paris, éd. Karthala, 2010.

6 F. Goyet, *Penser sans concepts*, op. cit.

Pour citer ce document

Lilyan Kesteloot, «Quelques propositions pour la recherche et l'analyse des épopées et des mythes oraux africains», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_204-quelques-propositions-pour-la-recherche-et-l-analyse-des-epopees-et-des-mythes-oraux-africains.html

Quelques mots à propos de : Lilyan KESTELOOT

Lilyan Kesteloot, docteur des Universités de Louvain et de la Sorbonne-Nouvelle, élève d'Etiemble, est professeure émérite de l'Université de Dakar, directeur de recherches à l'IFAN (Institut fondamental d'Afrique Noire, Dakar). Parmi les publications sur l'épopée : *Da Monzon de Ségou, épopée bambara*, introduction et traduction en français, : avec la collaboration de A.Traore, J.B.Traore et A. Hampate Ba, Paris, Nathan, 1971 ; en collaboration avec Bassirou Dieng : *Les Epopées d'Afrique Noire*, Paris, Karthala, 1997 ; *Epopées d'Afrique de l'ouest, épopées médiévales d'Europe*, Actes du colloque de Dakar, 18-25 novembre 2000 (éd.), in *Littérales*, 29, Nanterre : Centre des Sciences de la littérature, 2002. Nombreuses études sur la littérature négro-africaine et son histoire, en particulier chez Karthala et L'Harmattan.

L'épopée entre jeu et sérieux : la Geste de Guillaume d'Orange, la *Digénide* et le *Shâhnâmeh*

Nina Soleymani Majd

Résumé

L'épopée présente d'innombrables éléments en rupture avec son sujet principal, avec la cohérence des *personae* qu'elle crée, ou bien encore avec sa tonalité d'ensemble. Ces éléments, à première vue insignifiants au regard du projet global de l'œuvre, et qui semblent être là pour le seul plaisir de l'auditeur, peuvent s'interpréter en termes de jeu. Nous aimerions montrer, après avoir examiné les différentes catégories de jeu présentes dans ces trois épopées médiévales d'aires géographiques très différentes, que ce jeu entre en dialectique étroite avec le sérieux de l'épopée. Nous nous appuyons pour cela sur l'exemple de la scène d'attaque à mains nues qui ressortit au motif du héros *fièrebrace*. Celui-ci, pour diverses raisons que nous explorerons, rejette l'usage de l'épée ainsi que toutes les codifications d'un combat épique ordinaire tel qu'on en trouve à foison ailleurs dans ces trois épopées. L'exploitation ludique et comique de ce motif permet à l'auditeur de voir s'affronter les différents modèles politiques incarnés par les protagonistes de manière encore plus efficace, parce que détournée et concomitante d'un effet de *captatio benevolentiae* par le jeu.

Abstract

Epics are traditionally considered a serious genre. However, many playful elements can be singled out from the poems' content and style: the epic heroes play games, find themselves caught in comic situations, and do not hesitate to trick others. As for the poet, he plays on words, acts as a performer, and uses all his wit in the topical confrontation with his fellow writers. Despite their diversity, these playful forms always share a link with the serious purpose of the epic. This article develops this argument by focusing on one precise example: the '*fièrebrace*' motif, which consists of the hero using his fists and physical strength instead of any conventional weaponry. The motif appears in three medieval epics which act as samples of three different cultural areas during roughly the same period: the Old French *chansons de geste* centered on William of Orange, the Byzantine *Digenes Akrites*, and the Persian *Shahnameh*. The treatment of the motif in these excerpts all give way to comedy. The aim of this article is to show that, paradoxically, this playfulness leads to a deeper questioning of existing values – both from a social and political point of view – in order to offer through the 'epic work' a vision of society's prospective renewal.

Texte intégral

On a l'habitude de considérer l'épopée comme un genre sérieux. Lorsqu'elle présente un trop grand nombre de passages plus légers, la critique a tendance à la faire basculer vers une autre catégorie générique, comme le montrent les études sur certaines chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange, tels que l'article de Jean-Charles Payen au titre interrogatif : " *Le Charroi de Nîmes*, comédie épique ? " ou encore l'ouvrage de Claude Lachet *La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*. Or, ces ruptures fréquentes dans la cohérence sérieuse des thèmes et des tonalités peuvent souvent s'interpréter en termes de jeu, et on pourrait à l'inverse se demander d'où vient la capacité de l'épique à produire de telles variations, et y voir un trait consubstantiel au genre. C'est le sujet de la thèse que je viens de commencer, et je voudrais dans cet article présenter ma problématique à travers quelques exemples précis. Je suis très heureuse de l'occasion qui m'est donnée par les organisateurs de la soumettre à vos remarques, et je les en remercie.

I. Aperçu général des effets sérieux du jeu dans l'épopée

L'épopée possède sans nul doute un caractère sérieux. Le sérieux recouvre tout ce qui a des conséquences sur la vie d'un individu ou d'une communauté, tout ce qui est essentiel au bon fonctionnement de la société et qui engage les intérêts de ses membres. Dès lors, la morale ou encore l'idée de nation relèvent du sérieux au titre de valeurs fondamentales, de même que des sujets comme la religion ou la guerre. Cette acception du sérieux relève à la fois du sens éthique dégagé par John L. H.

Thomas¹, comme on parle d'un juge sérieux ou d'un élève sérieux, et du sens épistémologique, qui concerne ce qui est réel et a de l'importance, par exemple un accident sérieux ou des connaissances sérieuses c'est-à-dire profondes ou étendues. À côté de ces deux sens, John L. H. Thomas en distingue un troisième dans le domaine esthétique, le sentiment sérieux, voisin de la mélancolie et qui s'oppose à la gaîté et au comique en art.

Le jeu possède un spectre d'acceptions tout aussi large, sans qu'elles s'opposent toutes symétriquement à celles du sérieux. Elles relèvent en outre de domaines d'application très divers, qui empêchent de déterminer aisément des critères valables pour l'ensemble de ces acceptions. Par exemple, le jeu au sens de représentation théâtrale est complètement différent du jeu au sens d'activité ludique, au point que l'anglais distingue *to perform* et *to play*. Il existe de même une séparation très nette entre les jeux réglés et les jeux sans règles : Johan Huizinga² et Laurent Thirouin³ font des règles un élément primordial de la définition du jeu, au contraire de Roger Caillois⁴ qui, lui, les décrit comme facultatives. Les traits sur lesquels tous trois s'accordent cependant sont les suivants : la gratuité fondamentale du jeu, qui est par essence improductif ; sa nature d'activité parallèle à la vie réelle et évoluant en un temps et dans un espace propres ; enfin le sentiment de joie et de plaisir qu'il procure. La permanence de ces critères dans la plupart des formes de jeu autorise en ce début de thèse à envisager celles-ci dans leur ensemble, sans préjuger de la prévalence de l'une ou de l'autre dans l'épopée. On obtiendra ainsi un vaste panorama des résonances possibles du concept de jeu dans la littérature épique.

Pour montrer comment jeu et sérieux peuvent s'entremêler pour devenir un trait constitutif de l'épopée, il est intéressant de considérer des textes d'aires géographiques très différentes comme le sont la Geste de Guillaume d'Orange, la *Digénide* et le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi. Tous trois ont un canevas éminemment sérieux : la Geste de Guillaume est centrée sur ce personnage qui a su protéger son souverain des traîtres et garantir la France contre les invasions sarrasines. La *Digénide* rapporte les aventures d'un Akrite, c'est-à-dire d'un redoutable guerrier chargé de garder les frontières de l'Empire byzantin et de le défendre face aux attaques des musulmans. Enfin, le *Shâhnâmeh* retrace toute l'histoire des rois d'Iran depuis les temps mythiques de la création du monde jusqu'à l'invasion arabe du VII^e siècle. Néanmoins, le traitement de ces sujets d'importance laisse place à de nombreuses formes de jeu, et tenter de les classer permettra de montrer ce que l'on entend par cette notion, appliquée à l'épopée.

Le jeu admet tout d'abord deux subdivisions principales : le jeu au sens concret du terme (une partie de cartes ou de polo), et le jeu au sens formel, c'est-à-dire transposé au niveau littéraire. Les deux sont représentées dans ces trois épopées, et on y trouve illustrées toutes les catégories de jeux dégagées par Roger Caillois⁵. Du côté du sens concret du terme, *l'agôn* est omniprésent avec les compétitions sportives, la chasse, les échecs, ou encore les joutes d'énigmes ; *l'aléa* se rencontre à travers les jeux de dés comme le trictrac ainsi que sur le plan métaphorique avec le topos du hasard ou du destin aveugle ; la *mimicry* intervient dans les nombreuses scènes de déguisement pour pénétrer une place forte, qui reprennent le motif épique du cheval de Troie ; enfin *l'ilinx*, le vertige, est souvent invoqué dans les relations amoureuses entre les personnages, au point de créer une forme de jeu de l'amour. Sur le plan formel d'autre part, la *paidia*, " exubérance heureuse " et sans règles, est visible dans les scènes comiques et carnavalesques, tandis que le *ludus*, amusement qui implique des techniques ou des conventions particulières, englobe toutes les formes de jeux littéraires tels que la parodie, la satire, l'ironie, les jeux sur le langage ou encore *l'aemulatio* avec l'intertexte.

Toutes ces formes de jeu sont intimement mêlées au sérieux de l'épopée. Lorsque Digénis fait à l'Empereur une démonstration de ses prouesses de chasseur, il cherche par ce biais à défier son autorité et à lui signifier que son indépendance ne pourra lui être ravie par qui que ce soit⁶. *L'aléa* possède quant à lui une dimension

ludique qui demeure malgré toutes les conséquences funestes du destin aveugle pour les héros épiques. L'exemple le plus frappant est le meurtre involontaire de Sohrâb par son père Rostam dans le *Shâhnâmeh*. Cet épisode tragique par excellence commence en effet par une plaisante partie de chasse sur les frontières du Tourân, comme Rostam les affectionne. Parti en solitaire, il s'endort et se fait voler son cheval Rakhsh. L'événement est surprenant et amusant car Rakhsh est d'ordinaire dépeint comme suffisamment puissant pour repousser un lion à lui seul. C'est ainsi que Rostam, sur les traces des voleurs, se retrouve accueilli par le roi de Samangân, dont la fille vient le trouver de nuit pour lui proposer par un chantage à peine voilé de retrouver Rakhsh s'il s'unit à elle. Bien sûr, *a posteriori*, on peut voir à l'œuvre ici le destin funeste du personnage à qui cette princesse doit donner un fils appelé à mourir de la main de son père. Mais prise pour elle-même, la rencontre avec la princesse Tahmineh n'est pas dénuée d'une succession d'événements fortuits rendus ludiques par leur invraisemblance et leur aspect de machination à laquelle se prête volontiers Rostam.

Le thème du déguisement, lui, est souvent exploité sur le mode comique : le poète insiste longuement sur la tenue vestimentaire incongrue de Guillaume quand il se déguise en marchand⁷, et le compare à un diable quand il se noircit le corps pour se faire passer pour un Sarrasin⁸. Dans le *Shâhnâmeh* le héros Esfandiâr en est réduit à faire du commerce dans la ville où ses deux sœurs sont retenues prisonnières, et à se faire tromper sans cesse sur le prix des marchandises par manque d'expérience du métier. Toutefois, ce thème relève éminemment du sérieux, car il symbolise l'intelligence que doit détenir le guerrier épique, dont l'héroïsme ne serait pas complet s'il se réduisait à sa seule force physique.

Le jeu de l'amour paraît lui aussi confiner à l'amusement, sans s'affranchir en aucune manière de la dialectique avec le sérieux. Zâl et Roudâbeh redoublent de compliments et de fausses requêtes destinées à se séduire l'un l'autre lors de la scène du balcon, et pourtant s'y joue la réconciliation de deux peuples ennemis depuis la nuit des temps : les Iraniens et les descendants de Zahâk l'Arabe. Parallèlement, l'émir, père de Digénis, est fréquemment impliqué dans des scènes de babillage amoureux avec sa captive et épouse chrétienne, où il n'hésite pas à faire patienter les visiteurs à la porte. Mais leur mariage est présenté comme une illustration éclatante du rayonnement de l'Empire byzantin et du christianisme car cet amour a poussé l'émir à se convertir.

Les jeux sur le plan formel ne sont pas non plus dénués d'implications sérieuses. Le carnavalesque de la Geste de Guillaume, amplement étudié par Philip Bennett⁹, fait entrer dans l'épique cette forme extrême de renversement des valeurs qui met à l'honneur un monde bouffon où le jeu est roi¹⁰. L'objectif est toutefois sérieux : les études post-bakhtiniennes insistent sur le fait qu'il s'agit de condenser les aspirations à un bouleversement social pour mieux assurer ensuite un retour à la hiérarchie normale¹¹. Transposé en littérature, ce phénomène a les mêmes effets : dans le *Charroi de Nîmes*, la scène du chariot embourbé de Bertrand permet, par le rire et le grotesque, de dissiper les tensions internes à la cour de Louis et de préparer le retour à l'ordre dans un système féodal bien équilibré, où le Comte Guillaume aura son fief au même titre que les autres vassaux du roi.

À un autre niveau d'écriture, l'*aemulatio* littéraire présente une ambivalence semblable. Elle s'offre sous un jour ludique dans la *Digénide* : le narrateur passe plusieurs vers à décrire la poésie d'Homère, qui serait un tissu d'affabulations tandis que son propre récit rapporterait des faits avérés. Il joue ainsi avec le lecteur, pour qui le statut de l'épopée homérique est une évidence que son affirmation ne cherche pas à contredire réellement. Ce déni de l'importance manifeste d'Homère est un *topos* chez les écrivains postérieurs, et une manifestation courante du jeu avec la tradition. Toutefois, c'est dans le même temps une façon d'assurer sa légitimité d'auteur. Le jeu avec la référence homérique permet d'affirmer la valeur littéraire de l'œuvre, à l'aune d'un critère particulier, celui de la véracité des exploits rapportés, qui se place à mi-chemin entre le jeu d'une dénégation de leur caractère

fictif et le sérieux de la vérité historique – et divine, dans la mesure où l'auteur entend prouver par des faits attestés la supériorité de la religion chrétienne. Ferdowsi donne un autre exemple d'*aemulatio* ludique lorsqu'il insère dans son poème mille vers de son prédécesseur Daghighi. En une dramatisation touchante, il se met en scène lui-même visité en songe par l'ombre de Daghighi, dont il décide de recopier les vers en hommage à sa mémoire. Mais ces mille vers sont suivis d'une attaque acerbe contre leur médiocrité, qui sert au poète à rehausser la valeur de son propre travail, et cette rupture confère sa dimension ludique à la confrontation aux modèles antérieurs.

II Le motif du héros *fièrbrace* : le fonctionnement dialectique du jeu et du sérieux

Je me pencherai à présent sur un exemple précis pour mettre en lumière la dialectique du jeu et du sérieux au niveau micro-textuel. Il existe un motif que l'on retrouve au cœur de l'élaboration de la notion d'héroïsme dans les trois œuvres française, byzantine et persane : celui qu'on pourrait appeler le motif du héros *fièrbrace*, c'est-à-dire du héros capable de tuer à mains nues. De fait, Digénis et Rostam mériteraient tout à fait d'emprunter à Guillaume ce surnom de Fièrbrace. Or, ce motif qui relève du modèle dumézilien du héros de Thor mêle deux éléments ludiques, le comique de la scène-type des coups de poing, et le merveilleux de la puissance surhumaine du héros.

Plutôt que de dire l'héroïsme par les moyens d'emphase ordinaires (exaltation des qualités morales et physiques du personnage, épithètes glorieuses...) et la mise en scène d'un combat singulier classique (deux ennemis sur un pied d'égalité, usage de l'épée), le texte choisit de montrer le héros sous un jour comique, par l'incongru de la situation et par la manière inhabituelle dont il triomphe de son ennemi. L'intérêt de cet exemple sera de montrer que comique ne veut pas dire ridicule, justement grâce aux éléments mélioratifs qui demeurent présents, et parce que l'épopée ne perd jamais de vue l'horizon sérieux des épisodes en question. En effet, le détour par le comique rend le texte épique capable de déployer encore plus efficacement la réflexion qu'il propose sur les valeurs de la société de son temps. Rien n'est assené à l'auditeur de façon brute et frontale, tout est au contraire distillé pour ainsi dire avec une apparente gratuité, quand il se trouve en outre dans un état de disposition favorable. L'auditeur voit alors se développer des valeurs nouvelles incarnées par les personnages face à lui. Les occurrences ludiques du motif du héros *fièrbrace* montrent donc à quel point le jeu décuple le potentiel sérieux de l'épique.

1) Le bouillant Guillaume, défenseur de la royauté de droit divin

Un héros se doit d'être fort moralement et physiquement. Guillaume en fait une démonstration éclatante lorsque Arnéis d'Orléans essaie d'usurper le trône et qu'il lui assène un coup de poing meurtrier. Cette scène du coup de poing revient à de très nombreuses reprises et en des termes presque exactement identiques dans les trois chansons qui constituent le noyau du cycle de Guillaume d'Orange : le *Couronnement de Louis*, le *Charroi de Nîmes* et la *Prise d'Orange*. L'épisode d'Arnéis est à part non seulement parce que c'en est la première occurrence, mais aussi parce que son traitement est ludique, à la différence des autres.

Après que Louis a dédaigné la couronne que lui tendait son père Charlemagne, Arnéis propose d'assurer la régence du royaume en attendant que Louis grandisse. Bertrand avertit Guillaume, qui se rend immédiatement à la cour.

122L'espee ceinte est entrez el mostier, Desront la presse devant les chevaliers :
Arneis trueve molt bien apareillié ;
125En talent ot qu'il li colpast le chief,
Quant li remembre del glorios del ciel,
Que d'ome ocire est trop mortels pechiez.
Il prent s'espee, el fuere l'embatie,

*Et passe avant ; quant se fu rebraciez,
130Le poing senestre li a meslé el chief,
Halce le destre, enz el col li assiet :
L'os de la gole li a par mi brisié ;
Mort le trebuche a la terre a ses piez.
Quant il l'ot mort, sel prent a chasteier :
135" Hé ! gloz !, dist il, Deus te doinst encombrer !
Por quei voleies ton dreit seignor boisier ?
Tu le deüsses amer et tenir chier,
Creistre ses terres et alever ses fiez.
Ja de losenges n'averas mais loier.
140Je te cuideie un petit chasteier,
Mais tu iés morz, n'en donreie un denier. "12*

Armé de son épée, il entra dans l'église. Il fendit la foule devant les chevaliers et trouva Arnéis tout prêt pour la cérémonie. À cette vue, il brûla d'envie de lui couper la tête, quand il se souvint des commandements du glorieux seigneur céleste : tuer un homme est un péché mortel. Il prit son épée et la remit au fourreau, puis s'avança. Il releva ses manches, de la main gauche le saisit par les cheveux¹³, leva le poing droit et le lui asséna sur la nuque : il lui brisa l'os en deux et le renversa mort à ses pieds. Il se mit alors à insulter le cadavre : " Ah ! Vermine ! Dieu te maudisse ! Pourquoi voulais-tu trahir ton seigneur légitime ? Tu aurais dû l'aimer et le chérir, accroître ses terres et augmenter ses fiefs. Tu ne gagneras plus rien à tes fourberies désormais. Je croyais te donner une petite leçon, mais te voilà mort, je ne donnerais pas un denier de toi. "14

L'horizon sérieux de la scène est la défense de la monarchie héréditaire contre l'usurpation du pouvoir royal, en d'autres termes il s'agit de lutter pour la loi divine et contre la loi du plus fort. Or, cet objectif est atteint grâce à divers procédés stylistiques utilisés pour valoriser l'action du héros, mais aussi dans un deuxième temps grâce au jeu qui s'établit.

Guillaume et Arnéis sont placés en complète opposition. On voit le héros se livrer à une réflexion morale sur les conséquences qu'auront ses actes s'il suit son premier mouvement, au contraire d'Arnéis, qui fait fi des lois humaines et divines en voulant s'approprier la couronne. Celui-ci est présenté d'emblée comme le personnage-type du félon¹⁵, alors qu'au début de la chanson, Guillaume a été gratifié de l'épithète " le vaillant "16. Ses scrupules moraux trouvent un écho dans le discours qu'il tient ensuite, quand il rappelle les devoirs d'un vassal envers son suzerain¹⁷. Il fait preuve par la même occasion de son extrême humilité, qu'il avait déjà laissé voir dans son respect de Dieu : il donne le sentiment d'agir de façon désintéressée, ce qui le place au-dessus d'Arnéis sur un plan moral. Le poète prend donc soin de construire la légitimité de son héros, qui a le droit pour lui, afin de faire accepter simultanément à l'auditeur tous les moyens que celui-ci jugera bon d'utiliser pour rétablir la justice à la cour.

D'autre part, tout est fait pour susciter le plaisir de l'auditeur et renforcer ainsi l'adhésion aux actes de Guillaume : plaisir de la bastonnade et des insultes¹⁸, qui confine au comique et au carnavalesque, et plaisir du grandissement héroïque des capacités physiques du protagoniste, qui ne se rend même pas compte de sa force. Ce manque de maîtrise de sa force physique et de ses sentiments en fait un personnage hyperbolique, et ce qui sort de la norme est propre à susciter le rire, comme en témoigne le motif du géant maladroit¹⁹. Le comique de cette attitude excessive et inconsciente d'elle-même est redoublé par l'inutilité qu'il y a à lancer

des invectives à un mort à partir du vers 135 – mais de nouveau on verse là dans le sérieux car ces invectives servent en réalité de message d'avertissement à tout le public. À l'opposé, Arnéis ayant été présenté comme un félon, l'auditeur attend qu'il soit puni et ne peut que se réjouir que ce châtement le tourne en ridicule, du type de mort qui lui est infligé jusqu'à la dernière phrase de Guillaume qui, pire que de le réifier, le réduit à moins que rien : " n'en donreie un denier ". Le manuscrit D présente une version différente de cet épisode²⁰, dans laquelle Arnéis reçoit un autre type d'humiliation : il ne meurt pas sous l'effet du coup et est contraint de demander grâce à Guillaume, ce qu'il fait sur le ton du désespoir le plus total. Cependant, le fait qu'Arnéis meure dans toutes les autres versions est extrêmement important pour le fonctionnement dialectique de la scène, en ce qu'il renforce, par le caractère excessif et surprenant de ce dénouement, sa dimension ludique et exemplaire à la fois.

En effet, le deuxième ressort comique réside dans le décalage entre les bonnes intentions de Guillaume, à savoir se préserver du péché de tuer – alors qu'il venait de dégainer son épée – et le résultat de son action : tuer Arnéis d'un seul coup de poing. Bien loin de s'en lamenter en se souvenant de la bonne résolution prise à peine un instant auparavant, il renchérit et l'insulte, et assez ironiquement la formule de malédiction qu'il utilise reprend la mention de Dieu : " Deus te doinst encombrer ! ". Cette mort inattendue pourrait dès lors être vue comme la volonté divine qui s'est exercée malgré tout, même si assurément cette interprétation n'est que seconde par rapport à l'impression d'auto-contradiction du personnage que l'écho des deux expressions fait naître immédiatement, et qui rend la scène drôle.

De plus, cette mort est humiliante, car le coup n'est pas porté à l'épée, qui est une arme noble²¹. On atteint là un troisième degré dans la construction ludique de la scène, puisque Guillaume s'est retenu de tuer Arnéis noblement et le tue finalement en l'humiliant de surcroît. Il est intéressant de noter que le comte affronte souvent en duel les chefs sarrasins, mais ne daigne pas le faire pour les traîtres à la couronne : leur crime est encore pire que le paganisme. Guillaume refuse ainsi de se servir de l'épée contre Acelin, puis contre son père Richard, lors de l'épisode de Saint-Martin de Tours²². Arnéis et ses semblables sont ravalés au rang de vilains, et cette chute dans l'échelle sociale permet au comique de se déployer en lien étroit avec un retour aux valeurs essentielles de la société : tout seigneur doit se soumettre à son roi légitime.

2) Digénis le *nice* : la marginalité au service d'une régénération de la société

Bien différente est la figure politique incarnée par Digénis, qui fait lui aussi la preuve de sa force physique en tuant plusieurs bêtes sauvages à mains nues. Alors qu'il est encore jeune garçon, son père et son oncle maternel l'emmènent chasser pour la première fois. Dans la forêt, Digénis aperçoit une ourse redoutable prête à défendre ses petits à tout prix.

Καὶ ἦν θαῦμα φρικτὸν ἰδεῖν καὶ ξένον τοῖς ὀρῶσι [...] Ἐκεῖνος ὦν ἀπείραστος εἰς
θηριομαχίαν
οὐκ ἐγυρίσθη ὀπισθεν νὰ τοῦ δώσῃ ῥαβδέαν
ἀλλ' ἐπεσέθη σύντομα, ἐκ τὴν μέσην τὸ πιάνει
καὶ σφίγγας τοὺς βραχίονας εὐθύς ἀπέπνιξέ τον
καὶ τὰ ἐντὸς ἐξήρχετο ἐκ τοῦ στόματος τούτου.²³

Ce fut pour les spectateurs un étrange prodige, terrible à voir : [...] étant sans expérience du combat contre les bêtes féroces, il ne fit pas le tour par derrière pour lui donner un coup de massue, mais se lança immédiatement à l'attaque, saisit la bête par le milieu du corps, et, resserrant les bras, l'étouffa aussitôt : les entrailles lui sortirent par la gueule.²⁴

Le ressort sérieux se construit ici entièrement autour de la figure du héros, dont la première chasse, étape décisive dans son initiation, doit prouver la vaillance. C'est un épisode clef dans la vie de tout personnage suffisamment important pour qu'on

relate son histoire de sa naissance jusqu'à sa mort, et qui remonte à la mythologie. Héraclès par exemple tue un lion sur le mont Cithéron alors qu'il est encore adolescent²⁵. C'est aussi un épisode typique de l'épopée, de la chasse d'Ulysse chez son grand-père Autolykos aux nombreux récits de chasse héroïque du *Shâhnâmeh*²⁶.

L'enfance de Digénis ressemble singulièrement à celle de Bahrâm Gûr, le chasseur le plus célèbre du *Shâhnâmeh*. Ils doivent tous deux disputer et argumenter longuement pour qu'on les autorise à chasser avant l'âge, et le récit de leurs exploits commence dans les deux cas par une première chasse merveilleuse. Seul le traitement diffère.

Digénis est en effet dépeint sous les traits de la prime jeunesse, qui constitue le pivot du détournement ludique du *topos* de la première chasse héroïque, combiné à deux autres éléments : la force de ses bras en remplacement de la massue, et la mort effroyable des bêtes sauvages.

La jeunesse du héros prend un tour comique dès le début de la chasse dans la version E, car en apercevant les ours Digénis se demande ce dont il s'agit et doit se le faire expliquer par son oncle²⁷. Il est constamment appelé " l'enfant " ²⁸, et lors du combat proprement dit, sa naïveté et son inexpérience sont contenues dans le terme clef ἀπειραστός, *apeirastos*, ainsi que dans les techniques de chasse choisies par le jeune homme, qui ne sont pas du tout des techniques répertoriées. En outre, le terme ἀπειραστός est placé dans une structure déceptive : à cause de la mention de son jeune âge dans la conversation avec son père qui précède la scène, et de l'usage de cet adjectif disqualifiant, on attend son échec. En réalité, on va assister à un combat encore plus éblouissant que s'il avait été mené dans les règles. La structure déceptive est une première forme de jeu avec les attentes du lecteur et contribue à renforcer l'admiration pour le héros : il a réussi malgré tous ses points faibles. Son inexpérience confère ainsi un caractère extraordinaire à sa force et à son courage, en même temps qu'elle donne une position de supériorité à l'auditeur. Ce dernier détient le savoir qui manque à Digénis, à la fois en ce qui concerne la nature de ses ennemis et l'arme qu'il faut utiliser pour les combattre. L'auditeur a l'intelligence théorique, Digénis a la puissance pratique. En d'autres termes, l'intelligence du combat ne lui sert de rien puisqu'il possède une si grande force. On peut dès lors rire de lui et l'admirer tout à la fois.

La dimension comique est en effet renforcée par la technique utilisée. Digénis commence par essayer d'appliquer scrupuleusement les consignes de son oncle, qui vient de lui dire qu'une bête sauvage ne se tue pas à l'épée mais avec une massue²⁹. Mais dans sa précipitation, il ne s'en sert finalement pas contre l'ourse, et face au mâle puis à la biche il l'abandonne définitivement. Il prendra malgré tout son épée face au lion, même s'il affirme qu'il aurait très bien pu le vaincre de la même manière que les trois autres³⁰. L'usage des ressources du héros *fièrbrace* dépasse ici le simple désir de gloire ; Digénis se comporte comme l'homme sauvage, il n'utilise d'aucune arme mais de sa seule force physique, au contraire de Bahrâm dans le *Shâhnâmeh*, qui tire à l'arc, et d'Ulysse qui chasse à la lance. Le poète prend un vers entier pour décrire ce que Digénis ne fait pas, c'est-à-dire ce que tout chasseur ordinaire aurait fait. Il cesse d'appliquer une procédure rigoureuse³¹ à partir du moment où l'ourse s'élance sur lui, et se laisse alors emporter par sa fougue. Il ne s'agit pas uniquement d'une glorification du héros qui devient incontrôlable du fait de sa force surhumaine, car le contexte ne s'y prête pas entièrement : il s'agit d'une chasse et pas d'un combat, le héros est jeune et inexpérimenté, sa technique manque de maturité. L'épisode en devient merveilleux autant que ludique, à cause du rabaissement du héros aux instincts les plus bestiaux et primitifs et, par suite, de son écart par rapport à la norme.

L'effet de surprise n'est de fait pas étranger au détournement ludique de la première chasse. Toute la scène est placée dans le cadre d'un jeu avec le lecteur. Le public est dédoublé en ce que les assistants (τοῖς ὀρωσι, *tois horôsi*), probablement les serviteurs et les autres membres de la famille venus participer à la chasse,

constituent une image de l'auditoire réel du poète, qui par ce biais l'inclut dans sa fiction. L'aspect merveilleux de cette chasse est annoncé d'emblée par le mot *θαῦμα*, associé à *ξέρον*, et sera de nouveau souligné avec insistance par le narrateur de la version G quelques vers plus loin, qui agit en bonimenteur tout autant qu'il transforme le sentiment d'in vraisemblance comique en merveille puis en miracle édifiant. Ces trois facettes de la chasse de Digénis co-existent sans s'annihiler. La merveille est traditionnellement du côté du mensonge et de la fiction, au contraire du miracle. Mais ce dernier ne prend jamais complètement le pas sur le comique de l'in vraisemblance. Celle-ci se voit aussi à travers les dialogues constants de Digénis avec son père et son oncle qui interrompent l'action, comme si cette chasse n'était précisément qu'un jeu pour eux. Ils se comportent comme les spectateurs d'une compétition de catch vis-à-vis de leur champion, qu'ils encouragent à infliger toujours plus de coups à l'adversaire, pour leur plus grand plaisir. L'auditeur les suit volontiers grâce à ce relais narratif et à la caractérisation positive du héros que le narrateur prend soin d'élaborer tout au long de l'épisode.

La personnalité attachante du héros est quant à elle un pré-requis essentiel au fonctionnement du comique : par l'identification et la sympathie pour le héros, l'auditeur accepte la violence dont il fait preuve à l'égard de son adversaire³². De fait, les quatre animaux sauvages que Digénis abat successivement sont ici vus comme de terribles ennemis, et pas du tout comme des victimes innocentes. La description clinique et complaisante pour les détails révoltants de leur mort est dès lors à même de faire rire par l'hyperbole et par la répétition, qui constitue un autre facteur de comique en ce qu'elle mécanise la réalité³³. Tous ces animaux n'ont plus aucune individualité, ils représentent uniquement les adversaires figés du héros appelés à être tous vaincus les uns après les autres dans une surenchère de violence formidable.

On rit donc à la fois de Digénis, pour son inexpérience et sa sauvagerie, et du type de mort que subissent les bêtes féroces. Chacun de ces éléments pris séparément ne suffirait pas à rendre la scène ludique, mais leur combinaison actualise leur potentiel comique. Ulysse par exemple est jeune et inexpérimenté puisqu'il se fait blesser par le sanglier, ce qui ne l'empêche pas de susciter l'admiration de sa famille par son courage et sa victoire contre l'animal – mais celui-ci ne meurt pas d'un " coup épouvantable ", pour reprendre l'expression de Philippe Ménard³⁴. Quant à Bahrâm, il crée la surprise et réserve à ses proies une mort effroyable, mais sa jeunesse n'est pas exploitée. Et surtout, le motif du héros *fièrbrace* sur lequel repose principalement le comique est absent de ces deux épisodes.

Cette scène cruciale dans la présentation de Digénis construit grâce au jeu la figure d'un héros en marge. Il ne sort pas complètement de la société car il accepte finalement de tuer le quatrième animal, le lion, à l'épée ; or il est important pour le fonctionnement de l'épopée qu'il conserve son appartenance au même monde que celui de l'auditoire. Mais il entre néanmoins en contradiction avec son père et son oncle, il va contre les règles et les usages, parce qu'il peut se fier à sa force. Le texte le confirme par la suite, quand Digénis part vivre seul avec sa femme dans les montagnes et ne compte que sur lui-même pour repousser les menaces extérieures. Il mérite bien en ce sens le nom d'Akrite, de " héros des frontières ". Ce décalage est sans aucun doute constitutif du héros épique, car pour permettre à la société de se régénérer, il faut en passer par une mise à distance de la norme, et le jeu y réussit à merveille.

3) Rostam le fauve terrifiant : le renouveau du sentiment national

Rostam est un héros non moins sérieux que Guillaume et Digénis, pourtant Ferdowsi – ou la tradition sur laquelle il s'appuie – joue parfois aussi avec son personnage. Lors de la capture du poulain Rakhsh, ce jeu évolue dès le départ autour du motif du héros *fièrbrace* car le géant Rostam ne parvient à trouver aucune monture à sa hauteur. Chaque fois qu'il pose ne serait-ce que la main sur le dos d'un cheval, il le fait ployer sous son poids jusqu'à terre. Ce détail est loin d'être

insignifiant, car le gigantisme du personnage n'est pas exploité dans tous les épisodes où il est mis en scène. Bien plus, il est souvent concomitant d'un approfondissement du portrait du héros sous une forme ludique. Il apparaît par exemple lors du combat contre Sohrâb. Rostam se souvient qu'il avait demandé à Dieu étant enfant de lui ôter un peu de sa force titanesque qui l'empêchait de marcher, car dès qu'il posait un pied à terre il s'enfonçait dans le sol. Ce détail n'a rien de cohérent dans la caractérisation merveilleuse du personnage (comment ferait-il pour manger par exemple ? tout s'écraserait dans sa main), il est simplement utilisé dans l'évolution du récit, pour expliquer que sa force ait pu surpasser celle de Sohrâb une fois qu'il a obtenu de Dieu de se la voir restituer dans toute sa grandeur, ou justifier qu'il ait à trouver un cheval exceptionnel qui le contraindra à une capture exceptionnelle. Le rôle diégétique de cet élément se double d'une dimension ludique à cause de son invraisemblance et de l'incongruité du fait que la force de Rostam ne lui soit pas toujours utile.

Comme Digénis, Rostam crée la surprise de l'auditoire par la façon dont il s'empare de Rakhsh, et son exploit tient également à son originalité, car personne n'avait encore réussi à capturer le poulain en usant de moyens traditionnels. En effet, sa mère, une jument belliqueuse, empêche quiconque de s'approcher du poulain convoité.

بیامد چو شیر ژیان مادرش همی خواست کندن به دندان سرشبرغید رستم چو شیر ژیان از آواز او خیره شد مادیان
[یکی مشت زد نیز بر گردنش کز آن مشت بر گشت لرزان تنش]
بیفتاد و بر خاست و بر گشت ازوی به سوی گله تیز بنهاد روی³⁵

La mère accourut comme un lion furieux. Elle voulut lui arracher la tête avec les dents,

mais Rostam poussa un rugissement digne de la fureur du lion,

et la jument fut abasourdie par son cri.

[Il la frappa d'un coup de poing sur la nuque qui la laissa tremblante.]³⁶

Elle tomba, se releva, et se détourna de lui pour regagner rapidement le troupeau.³⁷

S'emparer d'une monture de héros est, comme la chasse, une étape cruciale dans le parcours d'un guerrier épique, y compris pour prouver sa noblesse, car le cheval est un attribut aristocratique. Guillaume lui aussi se livre à la capture d'un cheval hors du commun, Alion, la monture de Corsolt³⁸.

Cet épisode diffère des deux précédents en ce qu'il comporte deux personnages bien identifiables : Rostam et la jument. Celle-ci a un rôle important et occupe la position de sujet dans plusieurs vers. En outre, elle ne meurt pas après la confrontation avec le héros, la scène reste donc légère³⁹. En raison de son comportement pour le moins agressif – همی خواست کندن به دندان سرش, *hamī xāst kandan be dandān sareš*, " elle voulut lui arracher la tête avec les dents " – qui lui fait outrepasser les qualités propres à une jument ordinaire, elle a droit à une comparaison épique digne de celles des héros : چو شیر ژیان (*čow šīr-e žīān*), " comme un lion furieux ". Cette comparaison est d'ailleurs reprise dans le vers suivant à propos de Rostam⁴⁰, consacrant la parfaite égalité des deux adversaires en présence, et même la confusion entre l'ordre humain et l'ordre animal. Il est en effet caractéristique du héros de dépasser les limites humaines et d'être dépeint comme un fleuve en crue ou une bête sauvage⁴¹. Cette interpénétration du règne humain et animal fonctionne donc dans les deux sens. La jument est même douée de sentiments : خیره شد, *xīre šod*, " elle fut abasourdie ". Le mot خیره, *khīre*, est particulièrement riche. En effet, le sens de " terrassée " se superpose ici à celui d'" abasourdie " ; le sens fort d'" étonné " en français du XVII^e siècle peut donner à sentir cette équivocité.

La personnification qui en découle a plusieurs fonctions. Elle assure le statut d'ennemi à part entière de la jument, et fait glisser la scène vers le merveilleux, tout comme le faisait son agressivité hors du commun ; mais elle rend aussi sa réaction comique. Cette jument sans égale n'est pas habituée à ce que quiconque lui résiste, et semble par son étonnement ne plus savoir à quelle créature elle a affaire,

d'autant plus que Rostam de son côté s'est comporté comme un lion plutôt qu'un homme. On voit ainsi comment personification et merveilleux participent au comique. En outre, toute cette valorisation de la mère de Rakhsh⁴², qui contribue à grandir l'exploit, confère en même temps à l'affrontement une note ludique parce qu'elle lui donne l'air d'un animal fou : les juments font normalement partie du bétail et ne font pas usage de leurs dents pour arracher la tête de quelqu'un. Les démons du *Shâhnâmeh* ne prennent jamais la forme d'un cheval, mais bien plutôt celle de son cousin indomptable, l'onagre⁴³. Le texte ne s'arrête pas à cette description hyperbolique. Comme elle ne résiste pas une seule seconde à Rostam et que sa chute est très brutale, la dimension ludique de la scène se prolonge dans le renversement de la situation : la jument prend immédiatement la fuite et redevient une simple tête de bétail parmi les autres.

À l'humanisation de la jument répond l'animalisation de Rostam qui, comparé au lion, use en effet des attributs de celui-ci, à savoir le rugissement intimidateur. La comparaison épique seule aurait participé de l'emphase héroïque, mais son prolongement concret dans le cri du héros la fait glisser vers le comique. Le coup de poing présent dans le vers extrapolé est également un mode de combat primitif et relève tout comme le rugissement du traitement ludique du motif du héros *fièbrebrace*.

L'emploi de ce motif contribue certes à établir la vaillance hors du commun du héros, mais le mode comique crée une forme d'interlude dans ses exploits habituels. L'admiration de l'auditeur pour sa force est réelle, mais elle est d'une nature différente de celle qui interviendra par exemple dans son combat contre le Div Blanc, un des démons les plus puissants du *Shâhnâmeh*. Ici, elle est mêlée d'un amusement qui provoque un détachement par rapport au sérieux ininterrompu du récit de la guerre entre l'Iran et le Tourân, et prouve du même coup qu'on parvient à un passage clef de l'épopée.

Rostam est le champion de l'identité iranienne refondée à l'époque de Ferdowsi. Il s'agit de montrer toute la spécificité de cette identité, y compris par le jeu : c'est un héros d'un nouveau genre, tel que l'Iran n'en avait jamais eu auparavant. Cette nouveauté radicale ne peut être dite et ressentie de façon simple et directe, elle s'incarne au contraire en un personnage plein d'ambiguïté, à la fois guerrier redoutable face aux Touraniens et lion face à la jument, à la fois père aimant et meurtrier de son fils. Rostam incarne la contradiction et devient par là-même le représentant de la ré-émergence du sentiment national iranien, qui ne va pas sans à-coups et sans heurts. Quand il demande le prix de Rakhsh, qu'il est venu chercher pour aller défendre le pays contre les envahisseurs, le pâtre lui répond :

مرین را برویوم ایران بهاستبرین بر تو خواهی جهان کرد راست⁴⁴

Son prix est la terre d'Iran, et monté sur son dos tu sauveras le monde.

Conclusion

Le motif du héros *fièbrebrace* est sujet à un détournement ludique dans l'épopée. Guillaume refuse de se servir de l'épée, Rostam n'emploie pas sa massue contre la jument comme il le fait contre d'autres animaux enragés⁴⁵, et Digénis ne se sert pas plus de la sienne contrairement aux suggestions de son oncle. Il y a un aspect non sérieux par excellence dans le plaisir des coups : les poings ne tuent pas, on peut donc libérer la violence sans en subir les conséquences. Et pourtant, Guillaume et Digénis tuent, et Rostam l'aurait fait si nécessaire⁴⁶, on bascule donc insensiblement de sérieux à jeu et de jeu à sérieux. Guillaume établit la légitimité du roi, Digénis sa supériorité de chasseur et par suite de guerrier, et Rostam le renouveau de l'idée nationale.

Fondamentalement pourtant, l'usage du cri et des poings infantilise Rostam, à cause de cette dimension de jeux d'enfants et de plaisir des coups. Il en va de même pour Guillaume, chez qui ce mouvement est redoublé par l'indécision quant au châtement à infliger à Arnéis. Pour Digénis c'est encore plus évident car le narrateur

évoque explicitement son inexpérience dans le texte. Ce n'est pas un hasard si ces démonstrations de force du type *fièrebrace* ont lieu au début du parcours de ces trois héros. L'amplification héroïque est certes présente dans ces épisodes, mais elle ne fonctionne pas à plein à cause de leur tendance burlesque : l'auditeur n'est pas dans une admiration exaltée de ces exploits atypiques car le rire provoque toujours une prise de recul. Le jeu servirait donc à mettre à distance les personnages, pour permettre dans un deuxième temps seulement de renforcer leur valeur héroïque.

La spontanéité des trois héros les rend attachants : Guillaume parce qu'il maîtrise mal sa colère face à l'injustice, Digénis parce qu'il laisse libre cours à sa jeunesse et à son impétuosité, et Rostam parce qu'il affronte son ennemi avec les mêmes armes que lui, qu'il soit homme ou animal. Une fois que la *captatio benevolentiae* due à l'humour est en place et que l'intérêt de l'auditeur est éveillé, celui-ci est à même de regarder se développer les différentes positions offertes par le texte et d'accepter les changements qu'il propose en acte : un équilibre féodal retrouvé et recentré autour de la figure du roi de droit divin dans le *Couronnement de Louis*, un guerrier puissant, mais solitaire, et par là indépendant de l'Empereur dans le cas de Digénis, et un héros champion de la nation habilité à placer un nouveau roi sur le trône puisque c'est la première mission dont s'acquittera Rostam après la capture de Rakhsh. En ce sens, le jeu accompagne pleinement le travail épique à l'œuvre dans ces textes.

-
- 1 John Laurence Hylton Thomas, *En quête du sérieux : Carnets philosophiques*, Paris, Le Cerf, coll. " Passages ", 1998, p. 16 et p. 19.
 - 2 Johan Huizinga, *Homo ludens : Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1951, p. 35.
 - 3 Laurent Thirouin, *Le Hasard et les règles : le modèle du jeu dans la pensée de Pascal*, Paris, Vrin, 1991, p. 8-9.
 - 4 Roger Caillois, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958, p. 40-41.
 - 5 R. Caillois, *op. cit.*, chap. II, " Classification des jeux ", p. 45-91.
 - 6 Voir l'introduction de Corinne Jouanno à sa traduction de la *Digénide* : C. Jouanno, *Digénis Akritis, le héros des frontières : une épopée byzantine*, Turnhout, Brepols, 1998, " Pouvoir impérial et aristocratie provinciale ", p. 71-73.
 - 7 Toute la laisse XLI y est dévolue : *Le Charroi de Nîmes*, éd. et trad. Claude Lachet, Paris, Gallimard, coll. " Folio ", 1999, p. 126.
 - 8 Dans *La Prise d'Orange*, éd. et trad. Cl. Lachet, Paris, Champion, 2010, p. 116, v. 375-380.
 - 9 Philip E. Bennett, *Carnaval héroïque et écriture cyclique dans la geste de Guillaume d'Orange*, Paris, Champion, 2006.
 - 10 Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.
 - 11 Voir, entre autres, Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle : Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Garnier, 2010, notam. p. 101-104.
 - 12 *Le Couronnement de Louis, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Ernest Langlois, Paris, Champion, 1961 (2^e éd. revue et corrigée), p. 5 v. 122-141.
 - 13 André Lanly suit Ernest Langlois en comprenant le verbe " mesler " au sens de " entortiller (dans les cheveux) ", mais Dominique Boutet traduit par " lui donne un coup de son poing gauche sur le crâne ". Que Guillaume donne un seul coup de poing ou deux à Arnéis ne modifie en rien l'argumentation sur le héros *fièrebrace*.
 - 14 Trad. personnelle inspirée d'André Lanly, *Le Couronnement de Louis*, Paris, Champion, 1969, p. 22 et de Dominique Boutet, *Le Cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, Le Livre de poche, coll. " Lettres gothiques ", 1996, p. 85-87.
 - 15 v. 99-100 : *Delez le rei sist Arneïs d'Orliens*,
 - 16 v. 7 : *Et de Guillelme al Cort Nés le vaillant...*
 - 17 v. 137-138 : *Tu le deüsses amer et tenir chier*,
 - 18 Voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen-Âge*, Genève, Droz, 1969, et en particulier tout le chapitre préliminaire intitulé " Le rire dans les chansons de geste du XII^e siècle ", notam. p. 64 sq.
 - 19 Par exemple, à une autre échelle, Gargantua qui avale les six pèlerins en même temps que sa salade.
 - 20 v. 146-148 : " *Mercis, dist il, por la vertus do chiel !*
 - 21 Voir, dans le *Tristan* de Béroul, le passage où Tristan répugne à s'attaquer aux lépreux, et Gornaval les disperse à coups de bâton : v. 1257-1270, in Béroul, *Le Roman de Tristan*, éd. Ernest Muret, Paris, Champion, 1922, p. 39. Ou, dans *La Chanson de Roland*, les reproches de Roland à Olivier, qui s'attaque aux païens avec un tronçon de lance, quand il devrait utiliser son épée : v. 1351-1366, in *La Chanson de Roland*, éd. Pierre Jonin, Paris, Gallimard, 1979, p. 164.
 - 22 Voir *Le Couronnement de Louis*, éd. E. Langlois, *op. cit.*, v. 1885-1980.
 - 23 Éd. Elizabeth Jeffreys, *Digenis Akritis, The Grottaferrata and Escorial Versions*, Cambridge University Press, 1998, version G, v. 112 et 124-128.
 - 24 Trad. C. Jouanno, *op. cit.*, p. 226.

25 Apollodore, *Bibliothèque*, II, 4 ; 9-10. En outre, lors des douze travaux, il étouffe le géant Antée, exactement de la même manière que Digénis étouffe l'ourse, cf. Apollodore, *Bibliothèque*, II, 5 ; 11.

26 Françoise Létoublon décrit ainsi " l'idéologie aristocratique " de l'épopée homérique : " D'après les exemples de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, la chasse héroïque fait partie du passé des personnages comme Nestor et Ulysse, mais le récit de Phénix concernant Méléagre au chant 9 de l'*Iliade* pourrait impliquer l'existence très ancienne de récits épiques tournant autour d'une grande chasse analogue à celle du sanglier de Calydon. Certains témoignages parallèles, et en particulier le récit du chant 19 de l'*Odyssée* concernant la chasse au sanglier à laquelle Ulysse adolescent fut invité chez son grand-père maternel, avec ses oncles maternels, dans les montagnes du Parnasse, semblent montrer le rôle capital de la chasse dans l'initiation des jeunes gens au maniement des armes et à l'entrée dans la vie adulte. " : cf. Françoise Létoublon, " L'épopée homérique ", in Jean Derive (dir.), *L'Épopée. Unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002, p. 14. On peut ajouter l'importance que revêt la figure de l'oncle maternel dans cette initiation. Digénis a cinq oncles maternels, dont le plus jeune est son interlocuteur principal lors de sa première chasse, alors que son père intervient beaucoup moins.

27 Dans la version E : " Voilà que deux ours bondissent, sortant de la forêt ; ce sont un mâle et une femelle, et ils ont deux oursons. Dès que Digénis les voit, il parle ainsi à son oncle : " Que sont-ils, oncle, ces animaux, qui bondissent et s'échappent ? " Il dit : " Ce sont, Digénis, ce qu'on appelle des ours. Qui les capture, ô Digénis, est un homme très vaillant. " " (*L'Akrite, l'épopée byzantine de Digénis Akritas*, trad. Paolo Odorico, Toulouse, Anacharsis, 2002, v. 756-761 p. 113-114).

28 Plutôt τέκνον, *teknon*, dans la bouche de son père et de son oncle, et ὁ παῖς, *ho païs*, de la part du narrateur, version G.

29 " Prends juste ta massue, n'emporte aucune épée ! Car il n'est pas louable de combattre les ours avec une épée. " (trad. C. Jouanno, *op. cit.*, p. 226). C'est une autre preuve, dans le monde byzantin cette fois, de la noblesse de l'épée par rapport aux autres armes.

30 " Et il s'élança sans épée pour rejoindre le lion. Mais son oncle lui dit : " Prends ton épée : ce n'est pas un cerf, pour que tu puisses le fendre par le milieu ! " Le jeune homme aussitôt lui fit cette réponse : " Mon oncle et seigneur, il n'est pas impossible à Dieu de livrer celui-ci entre mes mains tout comme l'autre. " " (trad. C. Jouanno, *op. cit.*, p. 228).

31 Il était tout d'abord très précis dans ses gestes : " l'enfant, dès qu'il entendit la voix de son oncle, mit aussitôt pied à terre et délia sa ceinture ; enlevant son couvre-cuirasse, car la chaleur était grande, il fixa solidement les pans de sa robe à sa ceinture et, après avoir mis sur sa tête un bonnet bas, revêtu de sa cuirasse, il jaillit comme un éclair, n'emportant rien d'autre avec lui qu'une simple massue. " (trad. C. Jouanno, *op. cit.*, p. 226).

32 Voir les analyses d'Yves Roguet à propos des fabliaux : " La violence comique des fabliaux ", in *La Violence dans le monde médiéval, Senefiance* n° 36 (1994) p. 455-458. " La violence peut [...] devenir aussi tragique que comique, selon la lecture, culturellement définie, qui en est faite. Il est évident que le lecteur, lieu et source du tragique ou du comique, s'attache aux personnages et que c'est sa sensibilité et la " vérité humaine " de ces derniers qui déterminent le comique comme le tragique d'un texte. "

33 Cf. Yves Roguet, art. cit. : " Les fabliaux réduisent souvent encore plus les victimes en mécanisant leurs comportements par la répétitivité de la violence. ", qui s'inspire ici de la théorie classique de Bergson : Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, coll. " Quadrige ", 1997, notam., sur la répétition, p. 24-28 ; 55-59 ; 68-71.

34 Philippe Ménard, *op. cit.*, p. 54-59. Cf. *Odyssée* XIX, 452-454 : " Mais Ulysse, d'un heureux coup, l'avait frappée en pleine épaule droite : la pointe était sortie, brillante, à l'autre flanc, et la bête, en grognant, roulait dans la poussière : son âme s'envolait ! " (*L'Odyssée*, éd. et trad. Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1956 (2^e éd.), tome III). Point d'effusion de sang ni de déversement d'entrailles ici, détails dont l'épopée homérique n'est pourtant pas avare en maints autres endroits.

35 Éd. Djalâl Khâleghi-Motlagh : Ferdowsi, *The Shahnameh (The Book of Kings)*, New York, Persian Heritage Foundation, 2008, v. 112-114, vol. 1 p. 336.

36 Ce vers, présent dans l'édition de Moscou, est seulement donné en note par D. Khâleghi-Motlagh.

37 Traduction personnelle (pour une autre traduction, voir Jules Mohl : *Le Livre des Rois*, Paris, Imprimerie Royale, 1838, vol. 1 p. 449).

38 Cf. *Le Couronnement de Louis*, éd. E. Langlois, *op. cit.*, v. 1137 sq., p. 36.

39 Rostam ne la tue pas pour une raison de bon sens également : on n'abat pas du bétail quand ce n'est pas nécessaire, et encore moins une aussi belle bête que la mère de Rakhsh.

40 Cette redondance est conservée dans l'édition de référence de D. Khâleghi-Motlagh, qui ne fait nulle part mention d'une variante que l'on rencontre dans l'édition de Mohl à propos de la jument : جو پیل ژبان (*çow pîl-e žbân*), " comme un éléphant furieux " (v. 117, *op. cit.*, vol. 1 p. 448), variante qui a la même signification symbolique mais qui évite la répétition et assure une légère distinction entre l'animal et le héros humain – sachant que la comparaison avec l'éléphant est aussi fréquemment appliquée aux héros.

41 Voir Florence Goyet, *Penser sans concepts*, Paris, Champion, 2006, p. 48-51.

42 Cette valorisation a débuté avant la scène de la capture, dans la présentation de la jument et de son poulain.

43 Par exemple, le Div Akvân.

44 v. 122, éd. D. Khâleghi-Motlagh, *op. cit.*, p. 336. Trad. J. Mohl.

45 Par exemple lors de l'épisode de l'éléphant blanc dans son enfance, c'est-à-dire avant la capture de Rakhsh.

46 Comme il le fait pour l'éléphant blanc.

Pour citer ce document

Nina Soleymani Majd, «L'épopée entre jeu et sérieux : la Geste de Guillaume d'Orange, la *Digénide* et le *Shâhnâme*», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 13/09/2016, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_206-l-

Quelques mots à propos de : Nina SOLEYMANI MAJD

Nina Soleymani est ancienne élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, agrégée de lettres classiques, doctorante en littérature comparée à l'Université Grenoble 3. Domaine de recherche : l'épopée médiévale en Orient et en Occident. Langues de travail : anglais, persan, italien, latin, grec ancien.

Journée d'études du REARE (2015). Hétérogénéité, hybridité, diversité

Claudine Le Blanc

Texte intégral

En entendant les interventions proposées au long de la journée, on ne pouvait manquer d'être frappé par l'image que plusieurs d'entre elles, de façon convergente bien que non concertée, donnaient de l'épopée comme d'un genre non simple. À l'encontre d'une conception selon laquelle l'épopée serait un genre qui pourrait éventuellement poser des problèmes de délimitation, mais dont les œuvres canoniques s'imposeraient par ce que André Jolles appelle une disposition mentale (célébrer la communauté, inverser la défaite en victoire, assurer la pérennité d'un peuple dans le temps), l'épopée est apparue marquée par une hétérogénéité fondamentale. Plus précisément : elle est apparue comme le lieu d'un travail de l'hétérogénéité, que celle-ci soit en définitive réduite à l'unité, ou qu'elle demeure comme un trait définitoire. La théorie sémiotique d'Anazildo Vasconcelos da Silva présentée par Christina Ramalho, et source d'inspiration de ses « Stratégies de lecture », énonce de la façon la plus radicale cette hétérogénéité qu'elle nomme hybridité en ayant recours à un terme en usage dans les études postcoloniales. Le discours épique, selon Anazildo Vasconcelos da Silva repris par Christina Ramalho, se caractérise en effet par la nature hybride de son instance d'énonciation, à savoir la coexistence d'une narrateur et d'un Je lyrique. Or, sans partager un semblable projet théorique, des spécialistes de traditions épiques mettent également au jour des processus qu'on peut qualifier d'hybridation. Dans un contexte précis, celui du Fouta Jalon en Guinée, Alpha Barry a montré que l'épopée peut se développer dans une interaction entre le texte coranique et des traditions épiques plus anciennes. Évoquant de son côté les grandes épopées dynastiques d'Afrique de l'Ouest, Bassirou Dieng présente la construction du héros épique comme le fruit de la condensation de deux figures sociales, celle du maître de la terre et celle du chasseur-guerrier : il use pour sa part d'un vocabulaire emprunté à la psychanalyse (condensation, transfert), dont il souligne la pertinence pour rendre compte de la genèse de traditions épiques.

La complexité du genre s'est ainsi trouvée pensée de façon récurrente comme une véritable duplicité, permettant dès lors à celui qui l'étudie de faire surgir une polarité négligée, qu'il s'agisse de la voix lyrique dans les épopées modernes pour Anazildo Vasconcelos da Silva, ou de la présence d'un jeu épique qui, loin d'être un accident dans une épopée sérieuse, pourrait être envisagé comme constitutif du genre – projet au cœur de la thèse engagée par Nina Soleymani.

Cependant, il convient sans doute de distinguer, même si cela est pour une part artificiel s'agissant de traditions orales, ce qui relève d'une adaptation du genre, telle la métamorphose des anciens récits en épopées religieuses en Afrique à partir de la fin du XVIII^e siècle, au moment où, comme le rappelle Bassirou Dieng, une élite arabisée prend les armes pour défendre les esclaves vendus par les rois locaux ; et ce qui renvoie plus fondamentalement à la constitution du genre. Dans ce dernier cas, les développements sont également divers. On relève deux types notamment, qui sont en même temps deux orientations théoriques : d'un côté le repérage de tensions apparentes entre éléments constitutifs (l'usage de motifs de conte dans un texte à prétention de véridicité, tel que l'étudie Jean-Pierre Martin), qui se résolvent dans une compréhension plus fine des modalités de l'écriture épique et de ses « outils » ; de l'autre la mise au jour d'une tension fondamentale qui serait l'objet même de l'épopée, et que celle-ci aurait éventuellement pour mission d'abolir, du moins d'articuler. Dans la première perspective, on peut ainsi considérer que les articles de Bassirou Dieng et de Jean-Pierre Martin constitueraient une réponse à celui de Danielle Buschinger, qui souligne

l'hétérogénéité générique du *Chevalier à la peau de tigre* de Chota Roustaveli.

La théorie du « travail épique » de Florence Goyet, citée à plusieurs reprises au cours de la journée, fournit quant à elle un exemple magistral récent de la deuxième orientation. L'analyse vaut pour les exemples les plus canoniques, et peut porter sur les modalités de composition du texte épique lui-même : François Dingremont montre ainsi comment, dans l'*Odyssée*, la mise en abyme de l'aède contribue à l'invention, dans et par le texte, d'un *kléos* qui n'exclut pas le *nostos*.

Ces élaborations diverses seraient à rapporter à la conception générale du genre littéraire qu'elles sous-tendent (genre se construisant pour une part dans un affichage, ainsi lorsque l'oralité devient une fiction, comme le pose Jean-Pierre Martin à propos de la chanson de geste, vs. genre faisant système, éventuellement polysystème). Dans le cas de l'épopée toutefois, le contexte est sans doute un des éléments qui permettent, non de trancher, mais de nourrir le débat entre une épopée conçue comme un genre traversé de tensions, liées à sa mise en scène du passé pour dire le présent, et une épopée machine à intégrer, qui élabore de façon neuve la forme du présent en explorant les tensions. Les récents développements de la recherche archéologique en Grèce qu'étudie Luana Quattrocchi invitent ainsi à replacer les récitations épiques préhomériques au sein de pratiques de convivialité dont les images ont été conservées et qui semblent témoigner d'une grande plasticité du genre, qui s'adapte à des circonstances variées de récitation. C'est également sur le contexte qu'insistent, dans le domaine africain, aussi bien Lilyan Kesteloot dans ses conseils au jeune chercheur africaniste qu'Emmanuel Matateyou dans le bilan qu'il propose des études épiques camerounaises. L'épopée est dans la façon de déclamer, déclare la première, tandis que le second rappelle que le *mvèt* est l'objet d'une interaction très forte avec le public, le texte seul étant un squelette.

L'articulation est ainsi apparue comme une clé du genre épique : l'épopée articule. Encore faut-il s'entendre sur le sens qu'on accorde à ce terme, de la simple énonciation (qui dans la littérature orale, articule aussi le récit en train d'être fait à un récit déjà fait, mais aussi les différents espaces de sa diffusion), à l'invention d'une synthèse. L'épopée doit-elle être considérée comme *hybride* pour autant ? La journée a montré l'intérêt que pouvait représenter le dialogue entre des corpus et des théories variés, sans nécessairement aspirer, dans la recherche cette fois, à une hypothétique unité.

Pour citer ce document

Claudine Le Blanc, «Journée d'études du REARE (2015). Hétérogénéité, hybridité, diversité», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 13/09/2016, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2015_article_224-heterogeneite-hybridite-diversite.html

Quelques mots à propos de : Claudine LE BLANC

Claudine Le Blanc est Maître de conférences en littérature comparée à l'Université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3. Ses travaux portent sur les littératures de l'Inde classique et moderne, les formes de l'oralité littéraire, épique et indienne en particulier, ainsi que sur la rencontre entre les littératures indiennes et celles de l'Occident. Ouvrages : *Une littérature en archipel. La tradition orale de La Bataille de Piriypattana au Karnataka, Inde du sud* (Champion, 2005); *Histoire de la littérature de l'Inde moderne. Le roman, XIXe-XXe siècles* (Ellipses, 2006); en collaboration avec V. Bouillier : *L'usage des héros. Traditions narratives et affirmations identitaires dans le monde indien*, Champion, 2006); en collaboration avec J. Labarthe : *La ballade. Littérature populaire, littérature savante et musique*, éditions Cécile Defaut, 2008; en collaboration avec C. Pinçonat : *De l'usage postcolonial de l'archive. Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, n° 13, 2014.