Volume 2016. Extension de la pensée épique

Sous la direction de Florence Goyet et Pierre Vinclair

- **Florence Goyet et Pierre Vinclair**
  Extension de la pensée épique. Présentation (2016)
- **Florence Goyet**
  L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée
- **Pierre Vinclair**
  Le roman fait l'épopée
- **Marguerite Mouton**
  L'épopée moderne : épopée "symphonique" — Hugo et Tolkien
- **Aude Plagnard**
  Des épopées imitatives et refondatrices ? Le cas d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real
- **Jean-Marcel Paquette**
  Le *Ramakien* siamois à l'épreuve des théories de l'épopée
- **Elara Bertho**
  Existe-t-il une épopée de la résistance à la colonisation ? De quelques "épopées en devenir" africaines
- **Françoise Létoublon**
  Le rêve d'Europe chez Moschos : une épopée en réduction ?
- **Pablo Justel**
  Les études actuelles sur l'épopée hispanique médiévale
- **Alireza Ghafouri**
  Recherches récentes sur l'épopée persane. La question des sources du *Chahnameh* de Ferdowsi
- **Floriana Ceresato**
  Anseïs de Carthage à la croisée des genres : le parcours d'un héros épique

Extension de la pensée épique. Présentation (2016)

Florence Goyet et Pierre Vinclair

Texte intégral

Le renouveau des études épiques

Longtemps, le concept d'épopée a été pensé en fonction des seules œuvres de l'Antiquité gréco-romaine: Aristote a bâti sa théorie à partir d'Homère uniquement, et la tradition subséquente privilégiait Virgile et l'*Iliade* – l'*Odyssée* elle-même semblant déjà "moins épique"[1]. La déclaration de la mort du genre par Hegel plaçait quant à elle la critique comme la production épique dans une situation fragile: au XIX^{e} et au XX^{e} siècles, de nombreux textes se sont réclamés de l'épopée, en Occident ou dans l'espace postcolonial, mais paradoxalement se sont vu refuser ce statut, alors même qu'ils essayaient d'en imiter au plus près les traits caractéristiques. Si bien que, le Pierre Ménard de Borges eût-il recopié mot pour mot Homère plutôt que Cervantès, son *Iliade* n'aurait sans doute *pas été* une épopée.

Pourtant, depuis quelques décennies, les études épiques ont retrouvé une très grande vitalité, qu'on pourrait dater du moment où la critique a, d'abord, pris acte du fait que l'épopée n'était pas nécessairement morte[2]. Ce renouvellement n'aurait pas été possible si de grands textes, en France et aux Etats-Unis[3], n'avaient dégagé le terrain théorique en rompant avec l'européocentrisme originel et en analysant les épopées sans se soucier des préjugés de la tradition critique. Étiemble, dès 1974, dénonçait le fait que les théories sur l'épopée avaient été élaborées pour et sur la tradition antique européenne, et appelait à "repartir à zéro". Gregory Nagy, poursuivant les réflexions de Minna Skafte Jensen et Richard Martin, invitait à "recontextualiser" Homère[4], et Jean-Marcel Paquette, dans une analyse comparatiste qui repartait de textes très variés, repensait les rapports entre roman et épopée, et dégageait le rôle central du conflit dans l'épopée. C'était s'affranchir de l'idée de l'épopée comme texte transparent et non problématique, héritée de Hegel et Lukács.

Un premier résultat de cette révolution critique a été de mettre au centre de l'attention l'épique moderne[5], c'est-à-dire des textes aux antipodes de ce que décrivaient les travaux sur Homère ou Virgile. Une grande richesse de pensée a été gagnée là, qui a permis une avancée pour l'ensemble des travaux sur l'épique, ancien ou moderne – et de prendre enfin au sérieux la revendication de certains textes modernes à être considérés comme des épopées. D'autre part, et dans le même temps, anthropologues et chercheurs en littérature ont décrit et analysé un grand nombre d'épopées étrangères au canon gréco-romain. Issues d'autres traditions et n'en imitant pas les traits caractéristiques, ces épopées (indiennes, turques, africaines, japonaises, tibétaines, etc.) ont ainsi acquis une visibilité critique inédite, à la faveur du renouvellement théorique et méthodologique que leur mise au jour contribuait en retour à imposer. Il s'ensuivit, à tout le moins, l'abandon de la conception classique de l'épopée comme imitation d'Homère[6].

L'extension du corpus débouche cependant sur une nouvelle difficulté, en rendant le concept même d'épopée problématique : des textes pourtant tous qualifiés d'"épopées" peuvent ne plus rien avoir en commun ou presque[7]. Une fois brisées les chaînes de la pensée classique de l'épopée, l'extension *ad libitum* des corpus ne pourra en effet s'arrêter qu'avec la délimitation précise d'un nouveau concept. Mais quelles théories, quelles méthodes adopter pour relever ce véritable défi théorique ? Peut-on rendre compte de la richesse du genre sans que l'extension du corpus n'en condamne la possible unification conceptuelle ? Nous en sommes, aujourd'hui, précisément là : nous rencontrons de nombreux textes dont il faut

décider s'ils sont ou non des épopées, à l'aide de théories qui sont encore en cours d'élaboration, et que la lecture de ces textes permet de tester et de préciser.

Le *Recueil ouvert*

Nouveaux corpus, nouveau support, nouvelles méthodes : les études épiques sont un laboratoire. Et c'est l'ambition du *Recueil ouvert* de se faire l'écho de leur formidable vitalité, et devenir un nœud du grand réseau mondialisé des recherches actuelles sur l'épopée. Adossé à la *Bibliographie comparatiste*, qui présente les études sur le genre dans le monde entier[8], il offre, comme une revue, des livraisons successives, centrées autour d'un colloque ou d'un thème. Mais son ambition, en réalité, est double : car le *Recueil ouvert* est aussi un agrégateur, organisé en rubriques permanentes qui s'enrichissent au fil du temps pour constituer un véritable livre.

La première d'entre elles, « Théories générales de l'épopée », est comme la pointe émergée de l'iceberg : s'y concentrent les résultats formalisés de recherches ayant l'ambition d'aboutir à un renouvellement théorique du concept d'épopée. Cette rubrique s'adosse sur les deux suivantes, qui se nourrissent l'une l'autre, puisque la première, « Traits et caractéristiques », s'intéresse à repenser et enrichir la description des propriétés génériques, comme l'impose notamment l'extension des corpus qu'étudie la seconde, « Marges et limites ». Très importantes, les deux autres rubriques visent à enrichir notre perception des travaux en cours, qu'il s'agisse de l' « État des lieux de la recherche dans le monde » qui va se constituer peu à peu à force d'articles précis sur les études de tel ou tel pays, ou de la présentation par des doctorants ou des chercheurs confirmés de leurs « Thèses et travaux en cours ». Redisons ici à quel point toutes les contributions sont désirées dans ces rubriques comme dans les précédentes.

Dans cette deuxième livraison, la rubrique "État des lieux de la recherche" s'enrichit de deux articles. Alireza Ghafouri reconstitue, dans "Recherches récentes sur l'épopée persane : la question des sources du *Chahnameh* de Ferdowsi", la controverse scientifique qui oppose les tenants d'une approche anthropologique de l'œuvre de Ferdowsi (qui replace le *Livre des rois* dans une tradition d'origine orale), et ceux qui, attachant à l'épopée nationale une indiscutable grandeur, sinon une forme de sacralité, s'efforcent de mettre en évidence et de reconstituer la généalogie de ses sources écrites. Pablo Justel, dans "Les études actuelles sur l'épopée hispanique médiévale" présente quant à lui un tableau critique d'une remarquable exhaustivité, tout en mettant en valeur la centralité du *Cantar de mio Cid*. Le *Recueil ouvert* s'honore de publier là le résultat d'un travail long adossé à deux programmes de recherche espagnols, qui sera utile autant aux hispanistes qu'aux chercheurs sur l'épopée.

Dans la rubrique "Thèses et travaux en cours", Floriana Ceresato donne à lire "À propos d'*Anseis* de Carthage", article qui présente l'état actuel de sa recherche sur la structure narrative de cette chanson de geste tardive, influencée en partie par le roman. Cette démonstration s'appuie notamment sur certains des points (travail épique, rapport du roman à l'épopée) que développe le dossier de cette deuxième livraison.

Ce dossier, intitulé "Extension de la pensée épique", doit son titre au constat suivant: le renouvellement critique dont il a été question plus haut, et dont le *Recueil ouvert* voudrait à la fois être un symptôme et un moteur, est notamment lié au fait que l'épopée nous apparaît de plus en plus comme une *forme de pensée*. Dans "extension de la pensée épique" l'expression "pensée épique" doit en effet s'entendre à la fois comme la pensée *mise en œuvre par* l'épopée, et comme la conceptualisation théorique *de la recherche* qui essaie de comprendre la première. Car pour nous, le renouvellement critique et l'extension du corpus sont notamment liés à la prise en compte du fait que l'épopée est d'abord une forme de pensée.

L'"Extension de la pensée épique"

Le premier texte théorique qui ait répondu aux exigences de cette nouvelle conception de l'épopée est bien celui de Paquette, qui dès 1988 mettait en évidence deux propriétés caractéristiques. L'une, anthropologique – la "territorialisation" – est externe aux textes; l'autre est interne: c'est la "pyramide de conflits". Repartant ici de ces résultats, Paquette, dans "Le *Ramakien* siamois à l'épreuve de la théorie", renouvelle le regard sur une œuvre qui n'était pas d'abord considérée comme une épopée à part entière. Énonçant de nouveau les principes de sa théorie de 1988, il montre que le *Ramakien*, tant dans ses critères internes que dans ses critères externes, peut être qualifié d'épopée. Sa démonstration, en détaillant le fonctionnement et les enjeux de chacun des critères, rend en outre évidente la corrélation entre renouvellement théorique et extension du corpus: le concept et le texte qu'ils subsument s'appellent réciproquement.

Dans "L'épopée refondatrice: extension et déplacement du concept d'épopée", Florence Goyet propose de déplacer le problème de la définition du genre, en renonçant à la recherche infructueuse d'une définition globale pour se concentrer sur la catégorie particulièrement intéressante des épopées qui réinventent le politique. On peut alors définir les conditions nécessaires à l'émergence de cet outil intellectuel. L'épopée refondatrice est 1) populaire, visant uniquement le plaisir du public, 2) politique, 3) polyphonique. En redéfinissant le concept, on ouvre le genre à de nouveaux objets. L'hypothèse est d'aller chercher du côté des "œuvres-cultes" – romans ou séries – l'épopée qui, sous nos yeux aujourd'hui, pense obscurément la crise.

Dans "Du récit de l'héroïque résistance à l'épopée: Nehanda, Samori, Sarraounia", Elara Bertho se penche sur un corpus large, en langues européennes et africaines – textes oraux et écrits, ballets, théâtre… Les résistants africains à la colonisation ont en effet fait l'objet de très nombreux récits, du début du XX^{e} siècle à nos jours. À partir de trois exemples, Bertho montre que si ces figures historiques fascinent, et structurent les imaginaires collectifs, c'est par le travail épique qu'elles permettent en un temps de crise. Si – pour des raisons qui sont analysées, et qui intéressent aussi la conceptualisation du genre – on ne peut guère les définir à proprement parler comme des épopées, ces figures ont incontestablement un "devenir-épique".

Cette manière de considérer l'épopée comme productrice de pensée a par ailleurs une conséquence aussi inattendue qu'intéressante: c'est que certains textes imitant des épopées (donc essayant de souscrire à l'ancien concept) doivent être considérés comme de véritables épopées, non parce qu'ils leurs ressemblent de traits, mais parce que l'imitation y "travaille", fonctionnant, par parallèles et différences, comme un moteur de la pensée épique. Dans "Entre l'Arioste et le Tasse: la fabrique d'un modèle épique luso-espagnol dans le dernier tiers du seizième siècle", Aude Plagnard parvient donc à étendre le corpus épique à des textes qui, d'une certaine manière, y étaient déjà mais pour de mauvaises raisons: le *Second siège de Diu* de Jerónimo Corte-Real et les trois parties de *La Araucana* d'Alonso de Ercilla.

Dans "*L'épyllion*, une petite épopée? Forme et fonction du rêve d'Europe chez Moschos", Françoise Létoublon montre comment le rêve d'Europe, dans la version du mythe que propose Moschos, inscrit le texte dans le genre épique – alors même que sa petite taille semble ne pouvoir correspondre à un genre habituellement caractérisé par sa longueur. Mettant en évidence le peu de pertinence du critère de la taille, Létoublon enrichit la réflexion sur le genre d'une analyse du fonctionnement et des enjeux de la forme-rêve.

Dans "L'épopée moderne: épopée 'symphonique' – Hugo et Tolkien", Marguerite Mouton ne se contente pas de proposer d'étendre le corpus épique à des œuvres modernes. Elle définit à partir de Tolkien et de Hugo ce qui lui semble le mode propre de l'épopée moderne – comme distincte de l'épopée ancienne. Pour caractériser leur manière propre de mettre en œuvre le travail épique, elle est amenée à proposer le concept d'"épopée symphonique", manière originale dont ces œuvres s'y prennent pour penser la crise que traverse une modernité en prise avec le désenchantement du monde.

Enfin, dans “Le roman fait l’épopée”, Pierre Vinclair propose également de distinguer, cette fois deux genres de la littérature de fiction, épopée et roman. Les deux genres sont des concepts relationnels qui ne peuvent désormais être pensés que l’un par l’autre (comme épopée et tragédie ont pu l’être dans l’Antiquité). L’“énergétique” dont il se réclame tient que les genres sont définis par leur “effort”, dont il montre qu’il est ici un effort de pensée. Face à l’effort du roman, éthique et qui vise à l’émancipation individuelle, il propose alors de définir la pensée épique comme l’effort, politique, de redéfinition des valeurs communes.

---

1 Pour l’état de cette question, voir par exemple Dingremont, François, “L’*Odyssée* est-elle moins épique que l’*Iliade* ?”, *Recueil ouvert*, 2015.

2 Voir en particulier Brunel, Pierre, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003 ; Madelénat, Daniel, *L’Épopée*, Paris, PUF, 1986 et “Présence paradoxale de l’épopée : hors d’âge et retour” *in* Neiva, Saulo (éd.), *Désirs & débris d’épopée au XX^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 379-391 ; Derive, Jean, *L’épopée. Unité et diversité d’un genre*, Paris, Karthala, 2002 ; Labarthe, Judith, *Formes modernes de la poésie épique : Nouvelles approches*, Bruxelles, Peter Lang, 2004 ; Neiva, Saulo (éd.), *Déclins et confins de l’épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr, 2008 et *Désirs & Débris d’épopée au XX^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2009 ; Krauss, Charlotte et Mohnike, Thomas (éd.), *Auf der Suche nach dem verlorenen Epos : ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts / À la recherche de l’épopée perdue : un genre populaire de la littérature européenne du XIX^e siècle*, Berlin, Lit, 2011, et Krauss, Charlotte et Urban, Urs (éd.), *Das wiedergefundene Epos: Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute / L’Épopée retrouvée*, Berlin, Münster, Lit, 2013.

3 Nagy, Gregory, “Epic as Genre”, in Beissinger, Margaret H., Tylus, Jane et Lindgren Wofford, Susanne (éd.), *Epic Traditions in the Contemporary World : The Poetics of Community*, University of California Press, 1999, p. 21-32 ; Skafte Jensen, Minna, *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*, Opuscula Graeco-Latina, Copenhagen, Tusculanum Press, 1980 ; Martin, Richard P., *The Language of Heroes : Speech and Performance in the* Iliad, Ithaca, N.Y., Cornell University Press,1989 ; Étienble, Article “Epopée”, *Encyclopædia Universalis* (dans ses deux premières éditions, 1974 et 1992), repris dans *Essais pour une littérature (vraiment) générale*, sous le titre “L’épopée de l’épopée”, PARIS, Gallimard, 1974 ; Paquette, Jean-Marcel, “Épopée et roman : continuité ou discontinuité ?”, *Études littéraires* (Québec), 1971, p. 9-38, et “L’épopée : problème d’une définition”, *Typologie des sources du Moyen Âge occidental,* fascicule 49, Louvain, Brepols, 1988, p. 11-35.

4 “[T]he classical Greek idea of epic, as presupposed by these received notions, needs to be situated in its own historical context”, “Epic as Genre”, *op. cit.*, p. 23.

5 Environ trois cents des cinq cents titres de la *Bibliographie comparatiste* du Projet Épopée sur L’Ouvroir Litt&Arts sont des études de textes modernes ou contemporains.

6 Voir par exemple Beissinger, Margaret H., Tylus, Jane et Lindgren Wofford, Susanne (éd.), *Epic Traditions in the Contemporary World*, *op. cit.*, et récemment en France, Dussol, Vincent (éd.), *Elle s’étend, l’épopée. Relecture et ouverture du corpus épique / The Epic expands. Rereading and widening the epic corpus*, Bern / Berlin, P.I.E. Peter Lang, 2012.

7 Voir Derive, Jean, *L’épopée. Unité et diversité d’un genre*, Paris, Karthala, 2002.

8 À ce jour, sont recensés cinq cents titres parus depuis 1997 dans six langues : français, anglais, allemand, italien, espagnol, japonais. Régulièrement mise à jour avec l’aide de chercheurs français et étrangers, cette bibliographie a pour particularités de recenser les travaux sur l’épopée *comme genre* et d’indiquer chacun des articles qui constituent les très nombreux collectifs parus ces dernières années. Nous remercions d’avance les lecteurs qui nous signaleraient un titre.

Pour citer ce document

Florence Goyet et Pierre Vinclair , «Extension de la pensée épique. Présentation (2016)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2016_article_234-deuxieme-livraison-presentation-des-articles.html

Quelques mots à propos de : Florence Goyet

Florence Goyet, Professeur à l'Université Grenoble Alpes, est comparatiste (russe, japonais, anglais, italien, allemand et plusieurs langues anciennes). Ses travaux portent sur le rôle intellectuel et politique de la littérature dans ses rapports avec la polyphonie (Bakhtine). Ouvrages :. *La Nouvelle, 1870-1925*, Paris, PUF, 1993.. *The Classic Short Story 1870-1925. Theory of a Genre* (Cambridge - UK, Open Book Publishers, 2014, téléchargeable sur https://unglue.it/work/136328/). *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière (*Iliade*,* Chanson de Roland*,* Hôgen *et* Heiji monogatari*)*, Paris, Champion, 2006
. En collaboration avec Jean-Luc Lambert et Charles Stépanoff, *Epopée et millénarisme : transformations et innovations* n° 45, *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 45 | 2014, http://emscat.revues.org/2265
Sélection d'articles :

. "Narrative Structure and Political Construction : The Epic at Work", *Oral Tradition* (University of Missouri, John Foley ed.), 23/1 (2008), p. 15-27
. “Changing Worlds : Can Fan Culture ‘work’ as Epic ?”, colloque *Practices of World Building*, Concordia University, Montréal, June 6-7, 2013, vidéo en anglais sur http://arthemis-cinema.ca/fr/content/changing-worlds-can-fan-culture-work-epic
. “Le procès dans la *Chanson de Roland*, homologue de la démarche épique”, in Haugeard, Philippe et Ott, Muriel (éd.), *Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Garnier, 2013, p. 21-38.

Quelques mots à propos de : Pierre Vinclair

Normalien, agrégé de philosophie, docteur en littérature, Pierre Vinclair a publié en 2015, sous le titre, *De l’épopée et du roman. Essai d’énergétique comparée*, la version remaniée d’une thèse rédigée sous la direction de Brigitte Ouvry-Vial et Florence Goyet. Ses travaux s’attachent notamment à mettre en place une “énergétique comparée” qui reconstitue, à partir d’une analyse à la fois rhétorique, noétique et idéologique des œuvres, le fonctionnement et l’effet des genres. Il travaille ainsi sur l’épopée, le roman et la poésie contemporaine. Sélection d’articles publiés :.
“Mallarmé, poète épique”, *Études Stéphane Mallarmé*, No 3, 2015
. “Que peut-on faire avec les textes illisibles ?”, *Fabula-LhT*, No 16, 2015
. “Éléments pour une noétique du roman”, *Methodos*, No 15, 2015
“Penser l’émancipation : L’effort anthropologique du *Rouge et le Noir*”, *HB revue internationale d’études stendhaliennes*, No 19, 2015
. “La singularité contrainte”, *Nouvelle Revue d’Esthétique* No 10, PUF, 2012
. “La fabrique des vers. La poésie au défaut du langage”, *Elseneur*, Presses Universitaires de Caen, No 27, 2012.
Il est aussi romancier et poète. Sélection d’ouvrages publiés :
. *Les Gestes impossibles*, Flammarion, coll. Poésie, 2013
. *Kojiki*, Le corridor bleu, 2011
. *Barbares*, Flammarion, coll. Poésie, 2009
. *L’Armée des chenilles*, roman, Gallimard, coll. Blanche, 2007.

L’épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d’épopée

Florence Goyet

Résumé

Depuis quelques années, des chercheurs de disciplines différentes ont étendu le concept d'épopée, en mettant en évidence à la fois l'existence d'un “épique moderne” et la nécessité de repenser les épopées anciennes hors des catégories léguées par Hegel et Lukács. L'extension du concept permet d'y intégrer des œuvres apparemment aussi éloignées que les épopées post-coloniales ou la chanson de geste médiévale. Ma théorie du “travail épique” (Goyet, 2006) se situe dans la lignée de ces travaux mais propose aussi un déplacement : il ne s'agit plus de chercher à définir l'épopée en général, mais une catégorie particulière et particulièrement intéressante, l'épopée “refondatrice”. Le présent article en dégage les caractéristiques fondamentales. L'épopée refondatrice peut se déployer dans tous les genres, à condition qu'elle soit populaire, politique et polyphonique. L'enjeu est de se donner les moyens de reconnaître dans le monde contemporain les lieux où pourraient émerger le travail épique et la refondation du politique.

Abstract

*The epic in the contemporary world : where are the narratives that can help reshape our society?*This article deals with one specific type of epic which I suggest calling the "refounding epic", since it has been the means historically of founding anew communities by inventing new political solutions for major historical crises. The Iliad, the Song of Roland and the Hogen and Heiji monogatari can be shown to have been such refounding epics (Goyet, 2006). In the wake of recent scholarship that considers that the epic does exist in the modern era, the current question is under what conditions can the refounding epic exist in the modern and contemporary world. There seems to be three necessary conditions. The refounding epic must be popular, political and "polyphonic" (Bakhtin) to accomplish what rational thought cannot do.

Texte intégral

Depuis que l’on admet que l’épopée n’est pas morte, les nombreux travaux consacrés à l’épopée moderne ont fait voir sa différence avec l’épopée ancienne[1]. On pourrait presque dire que les critiques en ont donné un tableau *différentiel*, montrant constamment l’abîme entre ce qu’ils constataient et les descriptions classiques de l’épopée ancienne. L’écart semble tel qu’on renonce même en général au terme d’“épopée” pour l’époque moderne, pour lui préférer le terme d’“épique”, plus vague et qui évite de superposer l’un à l’autre[2]. C’est que l’épopée ancienne est censée être l’exaltation grandiose et transparente de l’héroïsme simple et des valeurs existantes. L’épique moderne est au contraire du côté des exclus et des humbles – dont il revendique le statut “subalterne” – sans grandiloquence, sans jamais simplifier le trait ; il est résolument politique ; il est à chercher non pas seulement dans les œuvres estampillées “épopées”, mais parfois dans des genres différents.

Le propos de cet article est de montrer que l’épopée moderne, telle que la montrent ces descriptions récentes, est loin d’être en porte-à-faux avec l’ancienne ; qu’elle a au contraire bien des caractéristiques d’un type central d’épopée ancienne, que je propose d’appeler “refondatrice”, parce qu’elle permet de penser et de dépasser la crise politique[3]. À partir de là, on peut déplacer le problème de la définition du genre. Tous les textes estampillés “épopée” n’ont pas joué ce rôle refondateur, et plutôt que d’essayer de définir l’épopée en général et *sub specie æternitatis*, il peut être intéressant de définir ce sous-genre particulier qui permet d’inventer la nouveauté politique. Par là, on se donne les moyens de reconnaître dans le monde contemporain les œuvres qui peuvent aujourd’hui jouer ce rôle, et qui se trouvent le plus souvent au-delà des frontières reconnues du genre. En somme, après la nécessaire extension du concept d’“épopée” par la critique récente, il s’agit d’opérer un déplacement et une nouvelle restriction, pour définir ce type particulier, si important.

La première partie rappellera que, analysées pour elles-mêmes, les épopées ne montrent pas la clarté, l'univocité et le conservatisme dont le genre a longtemps été l'emblème. Cette partie retracera le mouvement d'extension qui a mené à l'emploi actuel du terme pour des œuvres d'époques et même de genres différents, ce qui revient à sortir le genre de la pétrification opérée par la critique ancienne depuis Hegel et Lukács en particulier. Les deux autres parties s'intéresseront non plus à l'ensemble des textes appelés "épopée", autrefois ou aujourd'hui, mais à la catégorie restreinte des épopées refondatrices. On tâchera de définir les conditions nécessaires pour qu'une œuvre narrative, ancienne ou moderne, puisse donner à une communauté les moyens de sortir de la crise politique. La première condition est pragmatique, et concerne les conditions matérielles de la communication : il faut à l'épopée refondatrice un rapport particulier avec le public, que j'appellerai la "popularité" (II). Deux autres conditions tiennent à la matière et à la mise en œuvre de la narration. Il faut d'abord que les histoires qu'elle raconte soient une métaphore de la crise : qu'elles soient, derrière les apparences, profondément politiques. Enfin, et surtout, il faut que l'œuvre soit polyphonique au sens le plus profond du terme. Dans le monde ancien comme dans le monde moderne, l'œuvre s'élève parfois jusqu'à accorder la *même valeur* à chacune des voix qu'elle fait intervenir, jusqu'à faire coexister en tension des voix contradictoires, sans en disqualifier ou privilégier aucune ; c'est ce qui permet de faire émerger la nouveauté politique (III).

Popularité, politique et polyphonie : à partir de ces critères, on voit se dessiner un ensemble d'œuvres, qui ne sont pas le tout de la production épique, mais qui jouent un rôle irremplaçable, aussi bien dans le monde moderne que dans le monde ancien.

I. Contradiction ou extension ?

1. Épique et épopée : des descriptions antinomiques

La recherche récente a donc montré la vitalité du genre à l'époque moderne, mais en insistant sur sa différence, voire sa contradiction avec ce que décrivent les théoriciens depuis Aristote et Hegel. Deux domaines de recherche serviront d'exemples de ces travaux.

Depuis le fondateur *Charlemagne et Arthur* de Dominique Boutet[4], les médiévistes ont renouvelé la vision de la chanson de geste, qu'ils considèrent comme l'épopée du monde médiéval français et occitan. Ils ont montré que, loin d'être transparente et simplificatrice comme on l'a longtemps affirmé, elle permettait une remise en cause des valeurs de son temps. Les plus tardives en particulier (le cycle des barons révoltés par exemple) donnent une image de Charlemagne non seulement écornée mais déconstruite, une telle déconstruction permettant de poser et de penser les problèmes du présent du XIII^{e} ou du XIV^{e} siècle[5]. Confus, mettant en scène les conflits entre pairs plus qu'entre peuples, donnant des personnages et de leurs comportements une image problématique, ces textes leur ont paru aux antipodes de la *Chanson de Roland* – qui était l'épopée française pour les critiques sur le genre. Pour le dire autrement, les générations précédentes considéraient que l'incarnation française de l'épopée, c'était *Roland*, dans et par sa simplicité triomphante ; pour les chercheurs contemporains, l'épopée médiévale est déjà "moderne", en rupture avec ce même *Roland*, qui du coup ne les intéresse plus guère.

L'épopée contemporaine postcoloniale, elle, se crée *dans* cette tension même : tout en se revendiquant comme épopée, elle prend soin de rompre avec tous les traits tenus pour caractéristiques du genre. Les critiques le soulignent, et les auteurs eux-mêmes ont souvent explicité cette rupture, soulignant les dangers de "sombrer dans le dithyrambique" (Sylvie Kandé). Lorsque Amiri Baraka publie son *Wise,* un texte qui fait explicitement référence à la tradition épique africaine et occidentale[6], il convoque ainsi les traits classiquement associés à l'épopée mais pour les nier, construisant par exemple sa scène inaugurale en contre-pied de la scène d'invocation à la Muse et de l'éloge du héros de la collectivité[7]. De même, quelques années avant de publier *Omeros*, Derek Walcott n'hésitait pas à proclamer que

l'épopée est un piège, et l'attrait pour elle un signe d'aliénation. "*Provincialism loves the pseudo-epic*" : il n'y a que les provinciaux pour croire encore à l'épique ; leur amour pour l'épique est le signe même de leur aliénation[8].

Comme le souligne Delphine Rumeau, qui travaille aussi bien sur le monde américain du XIX^e^ siècle que sur les écrivains post-coloniaux, les anciens colonisés sont pris en tenailles entre la nécessité d'écrire des épopées – de s'approprier le genre noble pour parvenir réellement à l'égalité avec l'ancien colonisateur[9] – et le danger de reprendre un genre qui a été historiquement un moyen intellectuel de sa domination. Des États-Uniens revendiquant avec Whitman leur propre destin, jusqu'à Césaire, Glissant ou Mudhi s'appropriant leur terre grâce à elle, "l'ancien colonisé doit aspirer au genre noble" qu'est l'épopée (Imbert[10]). Mais critiques et auteurs soulignent l'ambiguïté de ce qu'on peut appeler le "geste épique" qui, tout en étant un moyen quasi indispensable de l'émancipation totale, risque paradoxalement de renforcer la dépendance vis-à-vis du colonisateur. Invitant à entrer dans ses schémas mentaux, il mènerait à voir le monde depuis son point de vue.

Le plus intéressant est que justement ces dangers n'ont pas empêché la production épique, mais l'ont poussée à s'élaborer dans le conflit avec ses modèles. D'où les multiples stratégies constatées. Considérant l'épopée comme impossible, certains auteurs refusent le geste épique[11], mais beaucoup d'autres affrontent ce qui leur semble un paradoxe ou une aporie pour tâcher de les dépasser. Ils déconstruisent l'épopée, pour créer un sous-genre en tension entre revendication et reniement. En cela, les épopées postcoloniales sont emblématiques de l'épopée moderne, qui revendique non seulement l'épique mais un épique propre, une épopée égale en dignité à l'épopée occidentale, mais libérée de ses oripeaux occidentaux.

2. Extension

L'épopée moderne semble ainsi exister au prix d'un paradoxe absolu : il s'agit de donner à son peuple et/ou au monde moderne une épopée *tout en refusant* le Grand Récit ; d'écrire des "épopées" mais qui ne soient surtout pas ce qu'on entend habituellement par là. Pourtant, depuis quelques d'années, on note une évolution, qui pourrait elle aussi se résumer par les titres des collectifs consacrés au genre : après *Déclins et confins de l'épopée au XIX^e^ siècle* et *Désirs & Débris d'épopée au XX^e^ siècle*, deux colloques récents s'intitulent respectivement *L'épopée hors d'elle-même* et *Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique*[12]. À un modèle qui fait se heurter deux actualisations antinomiques de l'*epos*, se substitue l'idée d'une extension du genre, auteurs et critiques refusant les frontières impliquées par la tradition.

Historiquement, la première extension a été géographique. J'ai décrit ailleurs la démarche, d'un Étiemble en France et d'un Nagy aux Etats-Unis[13], et les résultats radicaux qu'elle entraîne. Dès lors qu'on considère que l'épopée existe en-dehors du monde occidental, qu'on admet qu'il faut recontextualiser Homère[14] et non le prendre pour l'actualisation parfaite du genre[15], en somme dès lors qu'on considère que le *Mahabharata*, *Manas* ou *Silâmaka et Poullôri* sont aussi des épopées dont il faut rendre compte dans la théorie, le discours critique occidental traditionnel sur le genre s'effondre. Les critères définitoires sont mis en défaut, mais aussi bien le regard tout entier sur le genre. Il faut "repartir à zéro" (Étiemble).

Aux auteurs rassemblés depuis dix ans dans de multiples travaux collectifs par Saulo Neiva, Charlotte Krauss, Nelson Charest, Vincent Dussol ou Inès Cazalas et Delphine Rumeau, cette première extension a permis de penser l'impensable : Nazim Hikmet, Philip Roth ou Louis Fréchette comme appartenant à la même catégorie que l'*Iliade* et *Soundjata*. La deuxième extension est ainsi chronologique : à partir du moment où le genre est divers, incluant aussi *Beowulf* et le *Ramayana*, on peut imaginer une épopée moderne qui ne soit pas une imitation d'Homère ou de Virgile. Plus important, on peut décrire comme épiques des textes qui refusent la simplicité et la transparence, n'exaltent pas un héroïsme sans ombres et ne

confortent pas les valeurs établies.

La troisième extension du genre est alors… générique. Des romans ou des recueils de poésie sont perçus comme épiques (de *Méditation* de Juan Benet à *La Guerre et la Paix*, de *Monnè, outrages et défis* aux *Lais de Beleriand*…), mais aussi bien des films : grandes fresques des années 1970 ou films de super héros post-2011[16]. L'étiquette a souvent été imposée par le public, sur le mode de l'évidence, malgré des critères absolument flous. Les chercheurs contemporains ont en général choisi de creuser l'analyse dans cette direction plutôt que de refuser ce jugement du sens commun, comme l'auraient sans doute fait leurs prédécesseurs.

L'hypothèse est fructueuse : les travaux menés sur l'épique moderne ont permis de rendre compte de façon extrêmement intéressante de toute une série de textes. Elle reste cependant sur une contradiction. La modernité aurait défait un à un les traits de l'épopée ancienne, jusqu'à se retrouver aux antipodes, mais il conviendrait toujours de lire l'épopée à la lumière des théories existantes. On admet l'existence d'une espèce nouvelle du genre épique, qui serait un "phénotype nouveau du génotype épopée" (Daniel Madelénat[17]). Du coup, la critique ne se débarrasse pas d'un malaise, bien visible par exemple dans la série de travaux publiés en France en 2009 à propos du programme d'agrégation sur Césaire, Neruda, Akhmatova et Hikmet[18]. Le signe le plus clair en est le refus du terme "épopée" au profit de "épique", qui marque un lien tout en rompant les amarres, et rend bien compte de ce statut ambigu : un phénotype non seulement différent mais opposé aux phénotypes précédents.

3. Permanence

Mais il n'y a pas besoin de changer de nom et le malaise n'a pas lieu d'être. C'est ce que montrent, je crois, aussi bien les études récentes sur une série d'épopées anciennes que l'analyse comparatiste.

Parallèlement aux études sur l'épique moderne et dans les mêmes années, en effet, une série de spécialistes parvenaient aux mêmes conclusions sur des épopées anciennes, étudiées chacune pour elle-même. Lorsque Marilyn Katz montre que Pénélope est un personnage fondamentalement ambigu, qui ne peut être pensé qu'en parallèle avec Clytemnestre – pôle opposé mais aussi possible narratif, qui problématise Pénélope radicalement[19] ; lorsque Jan-Dirk Müller refuse de "lisser" les contradictions que présente le *Nibelungenlied* et met en valeur ses ambiguïtés et oppositions[20] ; lorsque Madeleine Biardeau raisonne sur les options politiques présentes dans le *Mahabharata*[21] : dans tous les cas, ce qu'on voit apparaître, ce sont des *textes*, aussi confus et problématiques que les textes modernes, et bien loin de la théorie de l'épopée comme glorification quasi-sacrée de grandes valeurs simples. De même, le philosophe Alasdair MacIntyre[22], le juriste James Boyd White[23], ou récemment en France Pierre Manent[24] décrivent tous une *Iliade* et une *Odyssée* complexes, travaillées de conflits et en mouvement vers une pensée du politique.

Le problème – la différence entre ancien et moderne – est peut-être dans la *description* ancienne et non dans les épopées elles-mêmes. Le paradoxe et l'aporie notés plus haut tiennent en grande partie au point de vue adopté par la tradition critique. Changer la procédure d'étude des textes change alors la vision de l'épopée. En travaillant comme le font les chercheurs sur l'épique moderne, on retrouve leurs résultats sur des textes anciens censés être aux antipodes. Confusion et ambiguïtés, contradictions, répétitions, problématisation… l'épopée ancienne peut être décrite avec les mots qui caractérisent l'épopée moderne.

L'analyse comparatiste retrouve elle aussi ces conclusions. Une série impressionnante de chercheurs depuis Dumézil et Paquette (Pascal Boyer et Jean Derive à partir de la tradition africaine, Joël Grisward sur le monde médiéval français, John Foley sur la tradition homérique et sur l'épopée serbo-croate…) ont donné eux aussi des descriptions très éloignées de la tradition[25]. Tout comme les chercheurs sur l'épique moderne, ils ont suivi l'appel d'Étiemble à repartir de zéro,

et renoncé *de facto* à s'appuyer sur la théorie classique pour décrire le fonctionnement du genre. J'ai fait de même dans mon propre travail[26]. D'un point de vue méthodologique, la décision a consisté à privilégier la contextualisation des textes (pour comprendre ce que les mots voulaient dire dans leur cadre d'énonciation) et à mener une analyse précise et globale (pour construire la théorie par induction plutôt que de façon déductive à partir de la théorie existante). Les textes anciens sur lesquels j'ai travaillé se révélaient alors très proches des textes épiques modernes, menant eux aussi une déconstruction et même allant plus loin : inventant, à même le récit, des solutions politiques radicalement nouvelles, refondant le politique.

4. Travail épique et épopée refondatrice : l'exemple des *Dits de Hōgen* et *de Heiji*

L'outil de cette refondation est ce que j'ai appelé le "travail épique", qui consiste à mettre en scène un foisonnement de personnages dans des situations critiques, à montrer les innombrables délibérations et conseils qu'ils tiennent et les décisions qu'ils prennent, mais aussi les conséquences, à court et à très long terme, de toutes ces décisions.

Pour ne prendre qu'un exemple, le diptyque *Hōgen-Heiji monogatari* est le lieu où se construit peu à peu – lentement, difficilement, mais parfaitement – la nouvelle donne sociale et politique qui permettra au Japon de sortir du "grand bouleversement" (P.-F. Souyri[27]). C'est là, à même le récit, et uniquement avec ses outils, que va s'inventer une réponse politique radicalement novatrice à l'irruption violente de la féodalité. Le diptyque, jouant sur toutes les ressources de la structure (parallèles, antithèses, juxtaposition signifiante…), met en perspective trois types de solutions, qui relèvent de trois conceptions distinctes de la politique : celles qui auraient fonctionné dans le cadre apaisé de la vie politique d'avant la crise (incarnées par le Ministre de la Gauche ou les conseillers de l'Empereur qui vient de mourir, qui raisonnent dans le cadre de la tradition et prennent les décisions en fonction de "ce qui convient", *a priori*) ; celles qu'apportent avec eux les guerriers qui déferlent sur la Ville (les guerriers Tametomo ou Yoshitomo, le conseiller Shinsei, qui prônent le pragmatisme appuyé sur la compétence des guerriers – une notion qui apparaîtra historiquement comme centrale) ; celles enfin qu'aucun raisonnement n'avait été capable d'inventer mais que la narration fait surgir au détour d'un récit secondaire avant de le reprendre et de le mettre à l'épreuve de façon plus centrale (la femme de Masakiyo, Genda le Mauvais, les "petits de la Sixième Avenue"… qui inventent littéralement, dans ce texte, la "voie des guerriers" qui se codifiera bien plus tard).

Chacune de ces options politiques est mise à l'essai par le texte, examinée tout au long dans son déroulement et ses conséquences, et finalement jugée, en fonction de sa valeur non seulement immédiate mais aussi lointaine. Ainsi, la décision de Shinsei de mettre à mort tous les rebelles – décision "pragmatique" par excellence – est parfaitement efficace dans le moment, mais elle condamne à long terme toute possibilité de reconstruction de la société. Les solutions traditionnelles ayant échoué et le pragmatisme reconnu comme étant à courte vue, il faudra au texte explorer d'autres voies, presque par hasard. La femme de Masakiyo se suicidant sur le corps de son mari, c'est une belle histoire ; concernant un personnage secondaire, sans importance réelle, elle peut surgir au détour du texte. Mais c'est aussi, pour la première fois, le moyen de dépasser par le haut le dilemme auquel tous les personnages sont confrontés tour à tour sous une forme ou sous une autre ; dans le cas de la femme de Masakiyo : doit-on trahir son père pour sauver son mari ? dans le cas (central) du capitaine Yoshitomo : quand l'Empereur l'ordonne, doit-on mettre à mort son propre père ? C'est le dilemme qui résume la guerre civile. Jusque-là, le texte n'avait pu que reproduire les argumentations plus ou moins spécieuses que permettaient les conceptions politiques de l'époque, et n'avait pu sortir de l'aporie – et de l'horreur. Le sacrifice de la femme de Masakiyo est une "solution", nouvelle[28], qui dessine les grandes lignes de toute une reconstruction politique et éthique, que rien n'avait permis d'inventer hors de

l'épopée. Elle repose sur l'examen et la mise en question, la mise en perspective et la problématisation de chacune des options possibles. On est là aux antipodes de la description Hegel-Lukács de l'épopée, et bien proche de ce que décrivent les critiques récentes sur l'épopée moderne.

Le monde moderne connaît ce type de "travail épique". Pour le dire dans les termes de Pierre Vinclair, l'"effort" du dispositif de certains textes qui ressemblent extérieurement à des romans relève en fait du genre épique et non du genre romanesque[29]. C'est ce qu'a montré Inès Cazalas sur quatre grands romanciers contemporains[30], et ce que montrent une série de recherches récentes sur les textes postcoloniaux, de Walcott à Kourouma ou Sembène Ousmane[31], aussi bien que sur les acteurs de la lutte contre la colonisation en Afrique[32]. La thèse d'Aude Plagnard, elle, montre ce travail à l'œuvre là où on l'attendrait le moins : dans l'épopée imitative espagnole et portugaise du XVI^{e} siècle[33]. Ercilla et Corte-Real reprennent la forme et parfois les vers de Virgile, non pour exalter la puissance ibérique par l'allusion à Rome, mais bien pour remettre en question le bien-fondé et la forme de la colonisation.

La chanson de geste telle qu'on la redécouvre depuis Boutet n'est ainsi pas en contradiction avec le *Roland*, mais bien avec l'image un peu abstraite – simplifiée parce que loin du texte – qu'on en avait construit depuis le XIX^{e} siècle. Contre cette idée simpliste, il est facile de montrer que le *Roland* est un modèle de problématisation : il ne cesse de réhabiliter le "traître" Ganelon et de remettre en question les actions héroïques de Roland ; il donne pour égal à ce héros un Olivier qui tient compte du nombre des ennemis (contre toutes les règles de la vaillance héroïque) ; et il s'achève sur un procès, le lieu même du problématique – procès, de plus, où les barons décident d'abord d'innocenter Ganelon, désavouant ainsi Charlemagne[34]. Il me semble que la chanson de geste est problématique et heuristique *en tant qu'elle est épique*, dans la continuité du travail épique que le *Roland* met en place, longuement et difficilement.

On voit qu'il ne s'agit pas de définir l'épopée *sub specie æternitatis*, mais bien un sous-ensemble, l'épopée "refondatrice", qui invente un nouveau fonctionnement politique. Le concept de travail épique revient à introduire une autre distinction : en même temps que l'extension, c'est un déplacement du concept d'épopée pour définir une classe particulière, un type ou sous-genre particulièrement efficace.

On peut alors s'interroger sur les conditions qui permettent à des œuvres de jouer ce rôle irremplaçable pour la communauté, hier, aujourd'hui ou demain. Il me semble qu'elles sont de deux sortes. Nous verrons d'abord le rôle central du public. Il nous restera alors à voir en troisième partie quelle structure permet de "faire du sens" (Foley), et de donner à une société en transformation radicale les moyens d'inventer son avenir : l'épopée refondatrice est politique, et polyphonique.

II. Au-delà du sacré, le rôle du public : Popularité

Les descriptifs semblent converger et la cause semble entendue : l'épopée ancienne ou traditionnelle aurait partie liée avec le sacré ; l'épopée moderne le refuserait. Mais ce point lui-même est peut-être à remettre en perspective. Les liens de l'épopée avec le sacré – avec le mythe et avec le rituel – sont si puissamment présents à notre esprit que le risque est d'oublier les conditions matérielles de la récitation épique et ses liens avec le plaisir. Or le plaisir est nécessaire au travail intellectuel de l'épopée. Pour être efficace, l'épopée doit être *divertissement*.

1. Sacré et monument

Nous vivons sur une conception de l'épopée comme quasi-sacrée.

En anthropologie, les descriptions qui associent directement épopée et sacré sont extrêmement nombreuses. Dans le monde sibérien, par exemple, Roberte Hamayon l'a montré tout au long pour les Bouriates des bords du Lac Baïkal : l'épopée ne peut ici se réciter que dans des conditions très précises (pendant trois nuits, le barde ne devant en aucun cas s'arrêter – l'auditoire a la responsabilité de le

relancer au besoin), à une époque particulière (quand les Pléiades sont visibles), après qu'un récitant a été choisi suivant une procédure traditionnelle (par des "essais" de plusieurs candidats entre lesquels la communauté choisit), pour un but rituel particulier (obtenir la chance à la chasse). L'interdiction de réciter l'épopée en-dehors de ces circonstances (sauf dans le cas où l'on est perdu seul en forêt) ainsi que le bénéfice pour la communauté qui en est attendu, achèvent de caractériser l'épopée comme élément d'un univers sacré[35]. Toujours pour le monde sibérien, d'autres études ont montré que l'épopée est même parfois une activité rituelle au même titre que le chamanisme[36]. Plus étonnant : dans les plateaux de l'Altaï, l'épopée évolue en fonction des croyances religieuses, et les travaux de terrain de Clément Jacquemoud montrent comment aujourd'hui même l'épopée intègre la foi chrétienne et se modifie en fonction des croyances[37]. On pourrait multiplier les exemples ailleurs dans le monde, depuis les épopées indiennes, *Mahabharata* et le *Ramayana*, qui sont « la charte de la religion de la *bhakti*, où le rite est subordonné à la dévotion au dieu » selon l'expression de Madeleine Biardeau[38], jusqu'au *Heike monogatari* comme moyen d'entrer en communication avec les morts[39].

Dans le monde occidental, même si la dimension rituelle est importante[40], l'épopée est peut-être avant tout *monument.* Elle est vue comme le fondement même de la Cité, le texte par excellence, de même qu'Homère est "le Poète", le précepteur de la jeunesse grecque et la source de réflexions éthiques et intellectuelles[41]. Réservoir de tous les thèmes de la Tragédie, modèle indépassable (c'est-à-dire aussi source à laquelle tous s'abreuvent pour pouvoir s'élever au sublime), l'épopée d'Homére est considérée comme le sommet de la hiérarchie des genres et l'âme de la *polis*. Après lui, Virgile règnera sur le Moyen Âge occidental, sera celui qu'on imite, qu'on parodie, qu'on sait par cœur[42]. L'épopée semble l'origine, indépassable et indiscutable, et la tradition après Hegel y verra la conception pétrifiée d'un monde hors de l'Histoire. Les rapports entre l'individu et la société sont censés y être aux antipodes de l'interaction douloureuse et conflictuelle entre le moi et le monde – qui semble à un Lukács la marque même de la modernité, et que le roman seul serait capable de décrire.

Il ne s'agit évidemment pas de nier cette double dimension, essentielle. Mais on peut remarquer qu'ériger l'épopée en phénomène religieux ou en monument oriente le regard et pré-figure (pré-forme) ce que l'on va y trouver. Si l'*Iliade* est perçue avant tout comme le moyen pour la cité de se célébrer elle-même, l'analyse n'y verra guère qu'ordre et continuité.

Or ce que les anthropologues ne manquent pas de nous décrire également, et qui vient équilibrer leur présentation de l'épopée, c'est l'auditoire et son rôle central dans le processus tout entier. Le public s'empare du texte : il participe directement et profondément à son élaboration ; et dans le même temps le texte s'empare du public, qui le sait "par cœur" et l'a présent à l'esprit comme une sorte de mémoire vive. Les deux sont essentiels, parce qu'ils permettent le travail intellectuel que le texte va mettre en place, et qu'ils assurent que ce travail se fera au niveau de la communauté tout entière.

Dans le monde ancien, ce phénomène s'appelle l'"auralité"[43], mais le monde moderne en connaît l'équivalent, et je propose comme terme englobant celui de "popularité", pour exploiter les deux sens du terme en français. L'épopée jouit d'une immense popularité : tous – humbles et grands confondus – la connaissent par cœur, et des communautés se créent autour d'elle. Elle est aussi "populaire" en ce sens qu'elle est un genre *low brow*, un divertissement qui donne un plaisir immédiat, qui ne demande pas de tension d'esprit et dont on ne se lasse jamais.

2. Le public s'empare du texte : auralité

Sur les champs de foire comme dans les récitations rituelles, l'auditeur est un élément essentiel du processus épique. Présent physiquement, mais gardant à tout instant la possibilité de quitter la récitation et/ou d'exprimer son mécontentement, le public réagit, et il interagit avec le récitant. C'est l'un des aspects du phénomène

d'"auralité" dont l'intérêt pour la littérature et les arts en général a été souvent souligné depuis une vingtaine d'années. Par elle, l'œuvre évolue dans le temps : Lord et Parry ont noté (et mesuré) que le texte oral se modifie à la marge à chaque récitation[44]. Les musiciens, eux, insistent sur la variabilité de ce qui est appris par l'oreille, et ont montré que les attentes du public informent ces changements[45]. On retrouve ici la démonstration bien connue de Bettelheim : les contes sont cruels parce que les enfants les *veulent* cruels[46]. Toutes les études sur ce que Florence Dupont appelle la "culture chaude" le montrent : dans le cadre de l'oralité – de la "composition dans la récitation[47]" – l'œuvre, évoluant constamment, s'élaborant peu à peu, correspond finalement aux besoins du public[48].

Pendant longtemps on a considéré que cette adaptation constante était un apanage de la littérature orale, inaccessible à notre monde de l'écrit. C'est même un des arguments utilisés pour justifier la différence entre une épopée ancienne "évolutive", et une épopée moderne dépendant d'un auteur, créateur individuel qui ne serait plus tenu par son public. Mais les conditions de production hyper-contemporaines ont montré de nouveau l'importance du public, et qu'il sait imposer aux créateurs ses choix et sa vision d'une œuvre. C'est un cliché de la critique à propos d'œuvres très populaires comme les *telenovelas* – où les réactions des téléspectateurs à un épisode sont prises en compte pour l'écriture des épisodes suivants. Mais c'est une donnée essentielle du fait artistique en général depuis qu'Internet permet une interaction forte entre les créateurs et leurs *fans*. Marta Boni l'a montré avec force et dans le détail pour l'ensemble complexe de livres, films et séries autour de *Romanzo criminale* en Italie[49]. Le monde contemporain est là bien proche des conditions anciennes. C'est de façon presque littérale que le public actuel s'empare du texte, produisant *fanzines* et *fan fiction*.

Notons au passage que, de nouveau, l'idée d'une opposition avec le monde du XIX^{e} et du XX^{e} siècles est à relativiser, sinon à abandonner. Le succès populaire du *Seigneur des anneaux,* mais aussi bien de *La Guerre et la Paix*, ou de la *Tétralogie* de Wagner, est bien plus qu'un "phénomène de société" : c'est le signe non pas tant qu'une œuvre a trouvé son public – pour reprendre une formule courante – mais bien qu'un public a trouvé son livre, l'œuvre qui correspond à ce dont il a besoin. À l'époque de l'écrit triomphant, et donc de l'*auteur* au centre de l'attention, on ne peut que constater cette rencontre *a posteriori*, mais on est en face d'une adéquation du même ordre.

Il reste aux XIX^{e} et XX^{e} siècles une différence de degré. Lorsqu'on dit que "toute l'Europe" connaît Wagner, ou que toute la Russie lit Tolstoï, c'est une manière de parler, car ce tout ne représente évidemment qu'une partie de la totalité. Le "travail épique" qu'on peut mettre au jour pour certaines œuvres n'engagera donc pas le tout de la société, alors qu'un trait essentiel de l'épopée ancienne est qu'elle soit récitée partout, au coin des rues comme dans les cours des châteaux, rassemblant tout un peuple. Cela n'empêche pas qu'une œuvre puisse jouer – pour toute une communauté, sinon pour toute une société – le rôle profond que j'ai pu dégager pour l'épopée ancienne : l'invention de nouvelles catégories.

Cette popularité est très importante, parce qu'elle signifie que l'œuvre est finalement une co-création, la co-construction de celui qui l'élabore et de ceux qui la reçoivent. Dans le cas de l'épopée, cette co-construction correspond à un approfondissement : articulant inlassablement les contraires et les homologues, elle ne s'en tient jamais aux simplifications dont elle fait parade en surface. La simplification que l'on a souvent relevée (l'épopée transparente et schématique) se double *toujours* d'une réintroduction de la complexité et même du chaos. Ils sont nécessaires pour s'obliger à penser de façon réellement novatrice des bouleversements qui ne peuvent pas être simplement gérés par les moyens anciens.

Le moyen de cet approfondissement est cependant paradoxal. Si l'épopée pense le politique mieux que le raisonnement conceptuel, c'est parce qu'elle s'en remet au plaisir de son public.

3. Le texte s'empare du public : plaisir (mémoire vive et longueur)

La description que Florence Dupont donne, dans *L'Invention de la littérature*, de l'usage des poèmes avant les Pisistratides pourrait presque suffire ici[50]. Avant d'être – pour Florence Dupont – pétrifiée en un savoir, qui se monnaie en atout social, la poésie est culture "chaude". Telle une divinité, elle saisit de l'intérieur tous les membres du banquet ; leur implication est personnelle et parfois physique ; ils sont animés par le dieu, parlent en vers, aiment et sont transformés.

Il y a là deux éléments qui sont au cœur de toute la puissance de l'épopée. D'une part, le plaisir du texte assure que le public se l'est incorporé. Les "œuvres-cultes" – pour prendre tout de suite ici un terme contemporain – sont des œuvres qui font partie de nous, qui nous habitent. Toute allusion sera comprise (c'est ce qui assure que la communauté tout entière va pouvoir communiquer et travailler ensemble à travers elle[51]). Mais aussi tous les éléments sont présents à l'esprit de chacun à chaque instant. L'anecdote rapportée par Foley est parlante : un chercheur de terrain, qui venait d'enregistrer une performance épique, ne comprend pas les motifs d'une action du héros. Le public unanime s'amuse qu'il ait pu ne pas entendre l'épisode qui les explicite ; et ne veut pas admettre son erreur quand, enregistrement à l'appui, on lui montre que ledit épisode ne s'y trouve pas. C'est que, pour le public, il s'y trouve quand même : toutes les aventures du héros – celles qu'on a racontées aujourd'hui mais aussi toutes les autres. L'un des apports de Foley est justement d'avoir montré que la tradition orale est un tout, constamment présente à l'esprit de tous, qui vient nourrir chacune des récitations. Absent ou présent de cette performance-ci, chaque élément de l'épopée est présent en "mémoire vive" à l'esprit de chacun. Foley en a tiré l'idée de la tradition orale comme langage (*register*), que tous ont en commun ; en entrant dans l'univers de l'épopée, on a autour de soi l'ensemble de la tradition tout entière[52].

Cette mémoire vive est ce qui va permettre le travail proprement "structural" de l'épopée – que nous reverrons en III^{e} partie. Elle assure que tous les parallèles et toutes les antithèses vont être sentis, que les actions des personnages sont les éléments d'un paradigme constamment présent à l'esprit, tout entier[53]. Finalement, l'épopée est comme un sonnet pour nous : le sonnet est une des rares formes dont nous soyons capables de percevoir tous les effets de sens dus à la structure, comme les mélomanes le sont encore pour une pièce de musique longue. Tous les membres de la communauté (de fans comme d'auditeurs de l'épopée ou de Wagner) sont capables de cette perception totale, parce que le plaisir du divertissement (récits héroïques, livres de chevet et séries) assure la mémoire vive et donc cette capacité de discours de la structure.

L'efficacité du plaisir, d'autre part, c'est que la longueur n'est jamais un problème. Les fans de séries revoient l'intégrale de la saison précédente, en une ou plusieurs sessions immenses, juste avant le début de la nouvelle saison. Vincent Ferré cite des lecteurs qui relisent les deux mille pages du *Seigneur des anneaux* tous les ans[54]. Les wagnériens sourient quand on leur parle de la longueur du *Crépuscule des dieux*.

Là encore, la chose est importante. Le travail épique a un besoin impératif de la longueur. Ce n'est qu'en multipliant les récits annexes (qui sont autant de "versions" différentes d'une même histoire), en poussant jusqu'au bout la description de chaque décision *et* de toutes ses conséquences proches et lointaines, qu'il permet de raisonner sur ce que Pascal appelait les "définitions réelles"[55]. À la différence des "définitions nominales", qui font surgir dans notre esprit l'image toute faite (prête à penser, pré-fabriquée) que véhicule le concept, les définitions réelles nous obligent à raisonner sur les choses – c'est-à-dire bien sûr ici les comportements politiques, les décisions et les relations entre les membres de la communauté. Seule la longueur permet de renouveler le regard. Quand le Ministre de la Gauche, au début du *Dit de Hōgen*, demande qu'on prenne la décision "qui convient", il a à l'esprit des comportements très précis, dictés par les valeurs et les vérités du monde d'avant la crise. Le terme prédétermine le choix en fonction des catégories qui avaient cours

jusque-là. Mais la suite du texte va déborder ces catégories pré-jugées, développer toutes les possibilités qui s'offrent réellement – bien au-delà de ce que le Ministre peut imaginer – et va obliger finalement à changer la définition même de "ce qui convient". De même, qui demanderait à la fin du XI^{e} siècle ce qu'est "un bon baron" obtiendrait une réponse toute faite, mais qui ne répond plus aux nécessités de l'heure. Face à la crise qui prive les acteurs politiques de repères, le récit, lui, pose face à face Roland et Olivier qui "ambedui ont merveilleux vasselage", et pourtant s'opposent en tout. Il oblige ainsi l'auditeur à suivre jusqu'au bout deux logiques différentes, et l'oblige à renouveler sa vision de ce que doit être un bon baron.

Qu'elle soit orale ou écrite, l'épopée appartient de fait à cette culture "chaude", (comme le montre la passion des affrontements autour de la *Tétralogie* de Wagner). Si elle est érigée en monument, voire en sacré, c'est que nous la percevons *a posteriori*, depuis la société qu'elle a permis de reconstruire. La Cité grecque révère – et pétrifie, si l'on en croit Florence Dupont – le texte où s'est inventée sa royauté "moderne", parce qu'elle n'en a plus besoin. Un roi responsable devant son peuple (pour aller vite[56]) est devenu une évidence. On ne voit plus les difficultés à l'inventer, alors qu'elles étaient presque insurmontables.

En somme, le plaisir assure la disponibilité du récepteur, son "attention" – dont tous les politiques savent bien l'importance[57]. C'est même dans le cas de ces œuvres-cultes une attention active, un véritable mouvement vers l'œuvre. Le résultat est la présence en chacun et en tous d'un matériau énorme, prêt à être mobilisé. On ne marchande pas son attention à ces œuvres, on les porte en soi, prêtes à "fonctionner" comme une machine à penser la nouveauté.

III. L'épopée refondatrice, somme de ses excursus : Polyphonie et Politique

L'épopée refondatrice est donc plus proche du divertissement *low brow* que de la culture "froide" que fustige Dupont. Mais cela ne suffirait évidemment pas à dépasser la crise en repensant le politique *a novo*. Si le public influe sur les *telenovelas* et connaît par cœur les films et séries-cultes, cela ne suffit pas à assurer qu'un travail épique va se mettre en place. Il y faut deux autres éléments : que l'œuvre soit profondément politique (qu'elle parle du vivre-ensemble et de sa crise), et qu'elle soit polyphonique (qu'elle donne leur voix à tous les possibles, aussi absurdes puissent-ils sembler au premier abord – comme, dans le *Roland*, un héros qui compterait les ennemis).

1. De la crise à la nouveauté : Politique

L'épopée est politique, parce qu'elle est le produit d'une époque troublée. En ce qui concerne les épopées sur lesquelles j'ai travaillé, il s'agit de rien de moins que de l'effondrement de la civilisation mycénienne (*Iliade*), de l'"anarchie féodale[58]" du XI^{e} siècle dans la Francia de l'Ouest (*Chanson de Roland*), de l'irruption hyper-violente de la féodalité dans un Japon en paix depuis quatre siècles (*Dits de Hôgen* et *de Heiji*), enfin de l'implosion de l'Empire germanique au début du XIII^{e} siècle (*Chanson des Nibelungen*). Les travaux menés avec des anthropologues ont par ailleurs montré qu'un tel bouleversement est bien le cadre dans lequel naissent les épopées, chez les Bouriates comme pour plusieurs épopées d'Inde ou chez les Samoyèdes[59]. Dans tous les cas, les historiens nous apprennent qu'au sortir de cette crise le lien social va se refonder sur des bases radicalement différentes. Ce que je crois avoir montré par l'analyse textuelle précise, c'est que la nouvelle donne politique et éthique émerge dans le récit et grâce à lui : l'épopée est le lieu même de l'invention de ce nouveau lien[60].

Tout se passe comme s'il existait, dans cette culture aurale ou populaire, des histoires aux potentialités plus profondes que les autres, dont la reprise inlassable et les modifications constantes vont permettre cette véritable pensée du politique.

Lorsque Roland et Olivier s'affrontent pour savoir s'il faut sonner du cor pour rappeler leur suzerain Charlemagne ou bien vaincre et mourir seuls, ils opposent

deux visions du baron et de ses devoirs, et deux conceptions de la royauté. Plus important encore, en les opposant ils les développent longuement devant l'auditeur. Pas de concepts ici, pas de théorie complexe (on est bien dans le cadre d'une littérature "populaire", fondée sur le plaisir d'aventures enthousiasmantes), mais pourtant une réflexion politique profonde, qui articule les termes du problème que l'époque n'arrive pas à penser[61]. La position d'Olivier (pour faire court : l'armée est au service de Charlemagne) nous semble désormais évidente. Elle n'a pourtant aucune existence en cette fin du XI^{e} siècle qui voit le début de la composition de la *Chanson de Roland*. Cette position va s'élaborer dans le récit lui-même, dans les affrontements entre Roland et Olivier mais aussi entre Roland et Ganelon, et dans les parallèles, avec Charlemagne ou Thierry d'Anjou lors du procès. De la même façon, lorsque le jeune Siegfried, "vainqueur du dragon", vient revendiquer la sœur et le royaume des rois Burgondes, incarnation du pouvoir courtois ; ou lorsque le Conseiller Shinsei doit prendre au nom de l'Empereur la décision soit de pardonner aux rebelles soit de les exterminer "pour écraser la rébellion", ce sont des choix qui dessinent les contours d'un monde politique. Derrière l'agôn des personnages, c'est l'agôn des mondes possibles.

C'est de la même façon que Tolstoï dans *La Guerre et la Paix* oppose le prince André et Pierre. Ce qui est en jeu n'est pas seulement une façon de se conduire dans la vie ; c'est le choix politique fondamental des années 1860 en Russie, où le débat s'organise autour de l'affrontement entre Slavophiles et Occidentalistes. Les deux personnalités d'André et de Pierre sont antithétiques dans leur rapport au monde, au peuple russe et au progrès à l'occidentale. Certes, les questions posées englobent la vie tout entière, mais elles sont polarisées par ce qui est une question proprement politique, qu'on pourrait résumer par : "faut-il s'améliorer ?" — c'est-à-dire à l'époque "faut-il s'améliorer en imitant l'Occident ?" Dans la vie quotidienne et familiale, c'est le problème de l'individu, de ses droits à la liberté et au bonheur, sous l'influence des écrits et du mode de vie occidentaux. Dans la vie institutionnelle, c'est le problème des *zemstva*, ces assemblées locales électives, et la discussion va remplir les œuvres russes de toute la fin du siècle. Dans la vie économique, c'est d'abord le problème du servage[62]. C'est enfin le problème général de l'introduction des méthodes "rationnelles" (occidentales), par exemple dans l'agriculture. De même que l'épopée ancienne est récit d'aventures auxquelles on s'intéresse à chaque instant au premier degré, dans le plaisir des hauts faits héroïques, de même la réflexion politique passe ici par la description des émois de Natacha et des affres d'André. Politique *parce que* individuelle, l'épopée représente les possibles entre lesquels ses personnages mais aussi ses lecteurs ont à choisir, ici et maintenant.

Le terme que je viens d'employer, "incarner des options politiques", est d'ailleurs peut-être gênant. À nous modernes ils évoquent le roman à thèse, où chaque personnage se voit attribuer par l'auteur la mission de représenter une position éthique ou politique. On est pourtant là aux antipodes de l'épopée refondatrice et de sa nouveauté, parce qu'alors la pensée préexiste au texte, qui vient seulement l'illustrer. Malgré toute sa grandeur et son intérêt, *La Peste* de Camus n'est ainsi en rien une épopée. Camus y développe longuement les attitudes possibles face au fléau politique, il esquisse même des évolutions pour certains de ses personnages – on n'est pas dans le roman à thèse du réalisme socialiste où tout est défini d'avance. Mais, pour le dire de façon outrée, Camus n'apprend rien de son propre texte : il sait d'avance la vérité qu'il cherche à nous faire partager. À l'inverse, l'*Iliade* ou la *Chanson de Roland* font émerger ce que personne n'attendait. Le procès final de la *Chanson de Roland*, évoqué *supra*, le résume bien : la nouveauté est telle que même au moment de cette scène finale, elle n'est pas encore une évidence.

L'épopée est en général identifiée comme le genre qui met en scène les valeurs de la société, et non comme un texte proprement politique. Assurément, la représentation des valeurs est importante : les épopées louent la vaillance et la loyauté, par exemple[63]. Mais ce n'est pas une spécificité de ces textes. Pour le dire brutalement de nouveau : on n'a pas besoin d'elles pour cela. On a besoin, au

contraire, de toute la longueur de l'*Iliade*, de tous les conflits qu'elle représente et des innombrables récits secondaires qu'elle met en parallèle, pour voir peu à peu émerger toutes les implications des deux grands types de royauté possibles en cette fin de l'Âge sombre, royauté autocratique "à l'ancienne", celle d'Agamemnon et de Zeus[64] contre royauté "moderne" d'Hector[65]. De même, il faudra l'ensemble des deux volets du diptyque *Hōgen-Heiji monogatari* pour définir *a novo* les devoirs du sujet, mais aussi les devoirs de l'Empereur, et les grandes lignes de la politique nouvelle, aussi loin du pragmatisme proclamé au début du texte que de la politique "par les rites" du monde englouti de Heian.

2. *From Structure to Meaning* : Polyphonie

Bakhtine considérait que seul le roman de Dostoievski était véritablement polyphonique, et que l'épopée ancienne était au contraire l'exemple même du monologisme. J'arrive cependant à une thèse directement contraire à propos de l'épopée. Le monologisme n'y est qu'un premier mouvement – une première tentation. La polyphonie est le ressort même du "travail épique", qui représente toutes les options devant l'auditeur et les confronte, *à égalité*. L'analyse précise et contextualisée des textes montre en effet que l'épopée refondatrice finit par faire leur place à toutes les voix, et se refuse à en étouffer aucune – se donnant par là-même le moyen de faire surgir la nouveauté politique.

On peut résumer mon propos par une contradiction de la critique. Pour Simone Weil[66], l'*Iliade* est un texte insurpassable par son "équité" : un texte qui refuse tout parti pris, ne valorisant ni les vainqueurs ni les vaincus, les représentant tous à égalité. Pourtant, bien d'autres critiques ont montré la simplification et un évident parti-pris pro-achéen. Le plus intéressant est que tous ont raison ; c'est une question de temporalité du récit (d'où la nécessité de la longueur). Au début de l'*Iliade*, les Troyens sont comparés à des "brebis bêlantes", ils sont une masse informe, incapable même d'obéir à ses chefs ; les Achéens, eux, sont montrés partant au combat en silence, attentifs, et prêts à l'emporter malgré leur petit nombre. Mais cela n'a qu'un temps. Ce qui caractérise en profondeur l'épopée refondatrice, c'est que la construction même du récit, sa progression et sa structure, obligeront finalement à porter à tous les personnages une attention impartiale. Cela prend la forme d'une indistinction de plus en plus grande entre les deux camps. Le texte signale d'abord quelques héros parmi les Troyens, puis met en scène trois duels successifs, où le combattant troyen est de plus en plus admiré. Pour finir, le duel entre Achille et Hector voit s'opposer… le même au même : Hector porte les armes mêmes d'Achille, prises sur Patrocle lors du combat précédent. Cette image souligne l'essentiel : renonçant au parti-pris, le récit construit une vision absolument équilibrée ; il est peu à peu monté jusqu'à l'"équité".

C'est essentiel en effet. Les personnages, on l'a vu, incarnent des options politiques. Celles qui paraissent justes, voire évidentes, sont obsolètes ; celles qui pourront surmonter la crise sont véritablement nouvelles, et personne n'a été capable de les penser. Pour que l'épopée puisse les inventer, il faut qu'elle réussisse à faire surgir la nouveauté, et qu'elle ne la condamne pas d'avance comme "inconvenante" (pour reprendre une expression du Ministre de la Gauche). Nous avons vu comment l'épopée, parce qu'elle est récit, et récit populaire, remplit la première de ces conditions. Comme elle semble se contenter de raconter des aventures, on n'attend pas d'elle qu'elle soit logique et cohérente ; elle jouit d'une liberté complète. L'imagination peut vagabonder ; le récit construit des situations concrètes, et montre une multiplicité de personnages qui prennent face à elles des décisions différentes. Parmi celles-ci, il en est de radicalement nouvelles : Olivier imaginant autre chose que la mort glorieuse face à un ennemi infiniment supérieur ; la femme de Masakiyo se refusant à choisir entre son père et son mari ; Hagen réussissant à "convertir" à la courtoisie l'invincible Siegfried – obtenant ainsi qu'il mette sa force insurpassable au service des Burgondes…

Il faut aussi que, une fois suscitée, cette nouveauté ne soit pas condamnée immédiatement. C'est le rôle de la polyphonie. L'essentiel dans le conflit entre

Roland et Olivier est qu'il affronte deux personnages que tout rapproche, et que le texte met sur le même plan. Seul le double de Roland pouvait affirmer que les Sarrasins sont trop nombreux (et que donc il faut appeler à l'aide) sans se condamner aussitôt aux yeux du public[67]. Leur compagnonnage, l'égalité entre eux sont essentiels. Ils permettent que la vision du monde que porte Olivier soit longuement développée devant nous. Au XI^{e} et au début du XII^{e} siècle, l'héroïsme purement individuel de Roland est une évidence, l'expression de la vision du monde "seigneuriale"[68]. Olivier va faire exister devant l'auditeur une *autre* manière de voir, où cet héroïsme s'inféode aux desseins d'un grand roi. Le XII^{e} siècle construira peu à peu un monde renouvelé suivant ces lignes de force.

Il est évidemment tout aussi nécessaire que Tolstoï maintienne l'équilibre entre ses héros. Le parallèle qui se construit tout au long du roman entre Pierre et le prince André est le gage du travail profond du texte. Les souffrances du prince André, son honnêteté vis-à-vis des autres et de lui-même, sa noblesse d'âme en font un égal de Pierre. Pendant toute une partie du roman, c'est même lui qui a l'intuition de ce qu'est et de ce que veut le peuple russe, ce qui est un grand critère dans le roman de Tolstoï. Le roman ne cesse d'opposer les deux personnages, tout en affirmant leur égalité et leur respect l'un pour l'autre. Il n'est pas question de refuser simplement la position de l'un ou de l'autre. Il faudra presque toute la longueur du roman pour que ces deux positions politiques soient hiérarchisées, soient "jugées".

En somme, le récit de l'épopée refondatrice n'est pas orienté, sinon par sa propre recherche. C'est peut-être la différence essentielle avec *La Peste*, construction délibérée d'une démonstration, où les divers personnages sont mis en scène pour faire éclater une vérité. On n'a pas alors un foisonnement, mais un propos univoque. Si *La Peste* ne voit pas émerger, me semble-t-il, du nouveau ou de l'inattendu, c'est justement parce qu'elle n'est pas une *confrontation* des possibles, mais bien un appel vibrant à la seule attitude qui semble valable à Camus. Encore une fois, il n'est pas question de nier la puissance et la grandeur de ce texte qui a joué, lui aussi, un très grand rôle politique. Mais il s'agit là d'un texte de combat. L'enjeu est de convaincre les autres – voire soi-même – de la nécessité et de la possibilité d'une solution politique difficile, exigeante. Dès lors, les autres options politiques sont décrites pour être repoussées. Camus montre leur attrait puissant mais pervers, la difficulté à leur échapper. Il serait absurde de leur donner une validité qui en fasse les "égales en droit" (Bakhtine) de la Résistance. L'épopée, elle, se laisse "déborder" par son matériau, son foisonnement et sa complexité, qui imposent de repenser toutes ses catégories.

Conclusion

L'épopée est un moyen de penser dans le noir. Dans le monde ancien comme dans le monde moderne, elle tâtonne et accumule les variantes et les versions du vivre-ensemble. La crise, cela signifie un temps où les anciennes vérités ne sont plus en prise sur le réel, ne suffisent plus à se conduire dans un monde bouleversé. Il n'y a plus d'évidences, plus de guide sûr, ni de hiérarchie des valeurs. L'œuvre-culte prend alors parfois le relais ; elle habite son public et le mène, par les chemins du récit, à reconnaître de nouvelles possibilités, ignorées ou méprisées jusque-là, et qui seront le moyen de faire émerger peu à peu la clarté. La gratuité du récit permet qu'on "essaie" toutes les possibilités, sans aucun préjugé, sans idée *a priori* de ce que devrait être le monde de demain, de ce que devraient être les formes du pouvoir et les devoirs de chacun. Du coup, logiquement, au centre de l'épopée refondatrice il n'y a pas, il n'y a jamais une vérité opposée à une erreur, mais bien une série d'options possibles.

Travaillant sur une série de romans contemporains, et confrontée au même besoin d'extension et de déplacement du concept d'épopée, Inès Cazalas avait forgé le terme de *contre-épopées* pour les définir[69]. Ces romans s'écrivent en opposition aux épopées nationalistes[70], mais dans un rapport complexe et puissant à la tradition épique en général, à la fois contre et tout contre elle. Frappée par la parenté profonde avec les grandes œuvres épiques, mais gênée par les descriptions

classiques du genre, Cazalas cherchait à se défaire du regard monumentalisant de la tradition critique comme de la catégorie parodique de l'anti-épique, les deux étant, selon son terme, "pétrifiants" au sens où ils réduisent l'épique à l'héroïque. Au stade actuel de ma propre réflexion, il me semble que c'est à la catégorie centrale de l'épopée refondatrice que se rattachent les textes qu'elle étudie, dans la postérité de l'*Iliade* ou du *Mahabharata*. Il reste là encore des différences (ces textes ne sont en aucun cas des romans "populaires", par exemple) mais les contre-épopées sont aussi le lieu d'une recherche politique qui revendique les traits qui ont d'abord été décrits à propos de l'épique "moderne" : confusion, ambiguïté et polyphonie. Dans ce cas, le roman moderne et contemporain change son rapport de confrontation avec l'épopée, pour reprendre au contraire l'"effort" (Vinclair) de cette dernière, et travailler à élaborer un nouveau vivre-ensemble collectif plutôt qu'à émanciper l'individu.

Il reste une différence entre épopées modernes et anciennes. Aucune des œuvres modernes que je connais ne me semble être parvenue, comme l'*Iliade* ou les *Dits de Hōgen* et *de Heiji*, à faire positivement surgir la conception politique de l'avenir. Avec le *Nibelungenlied*, il m'a semblé voir apparaître un type de textes qui savent déconstruire et problématiser, défaire les évidences et confronter les solutions, mais qui ne parviennent pas à inventer l'équivalent de la royauté de la Cité grecque ou de la voie des guerriers[71]. L'épopée littéraire moderne me paraît "inachevée" au sens où le travail épique qu'elle mène est "inachevé" : produisant la déconstruction mais non la reconstruction[72]. Je fais l'hypothèse qu'il manque à ces œuvres (*Nibelungenlied*, Tolstoï, Wagner ou Thomas Bernhard) l'un ou l'autre des traits que j'ai décrits ici : longueur de la maturation, polyphonie et popularité sont nécessaires *à la fois*. Dans le monde d'aujourd'hui ou de demain, j'imaginerais volontiers que le salut politique puisse venir d'ailleurs, du monde du divertissement par exemple, qui s'empare du public tout entier et pourrait le mener à concevoir le monde autrement. N'importe quelle narration qui exploite la longueur et la gratuité de récits de divertissement, à condition qu'elle soit "populaire", politique et polyphonique, est susceptible de fournir le travail épique qui peut changer notre vision du monde : l'épopée a toujours fait feu de tout bois. Peut-être sous nos yeux une nouvelle conception de la politique est-elle en train de s'élaborer, avec ses devoirs et ses équilibres nouveaux. Les séries en particulier ont tout pour en être le lieu dans le monde d'aujourd'hui. Leur popularité est évidente, quasi-globale, et leur longueur, qui se mesure en dizaines, voire en centaines d'heures, permet la lente élaboration du nouveau. Si c'est le cas, si dans cinquante ou cent ans on peut montrer que les rapports absolument renouvelés qui se seront mis en place ont été élaborés en commun par une immense communauté, ce sera que l'œuvre en question – livre, film, série – aura su laisser, dans et par sa longueur, se créer la polyphonie.

---

1 Les titres mêmes de deux ouvrages collectifs récents, de "*À la recherche de l'épopée perdue*" à "*L'Épopée retrouvée*", montrent la rupture avec l'idée hégélienne d'une impossibilité de l'épopée dans le monde moderne. Au-delà de ce qui est presque un jeu de mots (ils sont publiés avec deux ans d'écart seulement), ces titres reflètent un consensus de fait sur la permanence de l'épique dans le monde moderne. Voir la bibliographie du *Recueil ouvert* pour environ trois cents études – articles dans des collectifs ou ouvrages – qui tournent autour de ce problème depuis 1997. Krauss, Charlotte et Mohnike, Thomas (éd.), *Auf der Suche nach dem verlorenen Epos : ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts / À la recherche de l'épopée perdue : un genre populaire de la littérature européenne du XIX^e^ siècle*, Berlin, Lit, 2011 ; Krauss, Charlotte et Urban, Urs (éd.), *Das wiedergefundene Epos : Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute / L'Épopée retrouvée*, Berlin / Münster, Lit, 2013.

2 À ce sujet, voir ici même l'article de Marguerite Mouton, "L'épopée moderne : épopée 'symphonique' – Hugo et Tolkien". Ce changement d'appellation s'inscrit dans toute une discussion sur le "registre" épique, qui serait la seule actualisation possible de l'épopée depuis sa mort annoncée par Hegel (voir par exemple Chauvin, Cédric, *Référence épique et modernité*, Paris, Champion, 2012).

3 Sur l'épopée ancienne comme outil intellectuel pour penser la crise politique, je me permets de renvoyer à mon livre : *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière :* Iliade, Chanson de Roland, Hōgen *et* Heiji monogatari, Paris, Champion, 2006.

4 Boutet, Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou, Le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992.

5 Voir par exemple Ribémont, Bernard (éd.), *Crimes et châtiments dans la chanson de geste*, Paris, Klincksieck, 2008 ; Ribémont, Bernard (éd.), *La faute dans l'épopée médiévale : ambiguïté du jugement*,

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012 ; Haugeard, Philippe et Ott, Muriel (éd.), *Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Garnier, 2013 ; Bonansea, Marion, *Le discours de la guerre dans la chanson de geste et le roman arthurien en prose*, Paris, Champion, 2016.

6 Le texte se présente comme un "Djeli Ya", récit de la tradition des griots, et il dialogue avec l'épopée occidentale (voir Schultz, Kathy Lou, "Amiri Baraka's *Wise Why's Y's* : Lineages of the Afro-Modernist Epic", *Journal of Modern Literature* 35 / 3, printemps 2012, p. 25-50 et *The Afro-Modernist Epic and Literary History : Tolson, Hughes, Baraka*, New York, Palgrave Macmillan, 2013).

7 Voir Vettorato, Cyril, "Modèle(s) épique(s) et expérience post-esclavagiste dans *Wise Why's Y's* d'Amiri Baraka", in Cazalas, Inès et Rumeau, Delphine (éd.), *Épopées postcoloniales*, à paraître, 2017 : "Le poème de Baraka commence en signalant la dépossession absolue de son personnage et la perte de la Muse, dans une vision qui prend le contre-pied de tout héroïsme. Cette scène initiale emprunte au genre épique plusieurs de ses éléments distinctifs pour les réagencer à sa façon : le personnage évoqué se trouve dans une terre inconnue et inhospitalière, (...) privé de la possibilité d'un retour parmi les siens, tel Ulysse prisonnier de Calypso. (...) Il n'existe pas en tant que héros épique ayant accompli des exploits fondateurs pour la communauté".

8 Voir Imbert, Christophe, "La gloire de l'empire à l'ère du soupçon : l'aspiration épique chez Walcott, entre horizon postcolonial et postmoderne", in Cazalas, Inès et Rumeau, Delphine (éd.), *Épopées postcoloniales*, *op. cit.*

9 Voir Rumeau, Delphine, "Postcolonial et transatlantique. De quelques épopées nord-américaines au XIX^{e} siècle", in Cazalas, Inès et Rumeau, Delphine (éd.), *Épopées postcoloniales*, *op. cit.* : "Dans un premier temps, l'intention épique, c'est d'abord celle d'affirmer l'égale dignité des anciennes colonies (sinon, dans le cas états-unien leur supériorité), celle d'entrer de plain pied dans le grand canon."

10 *Ibid.*

11 Ainsi Frankétienne ou Kourouma, qui la tiennent délibérément à distance dans des textes où on l'attendrait, *Spirales* et *Le Soleil des indépendances*. Voir les analyses de Tina Harpin, "Mystères, cri et poésie : l'épopée des sans-voix, *Ultravocal* et *Les Affres d'un défi* de Frankétienne" et Soubias, Pierre, "Entre tradition et refondation : le sens des références épiques chez Sembène Ousmane et Ahmadou Kourouma", in Cazalas, Inès et Rumeau, Delphine (éd.), *Épopées postcoloniales*, *op. cit.*

12 L'opposition, là aussi, est presque un jeu de mots. La théorie qui se construit dans les ouvrages de Saulo Neiva rejoint sur le fond celles des ouvrages plus récents. C'est bien probablement de l'évolution d'un sentiment qu'il s'agit, sentiment qui a pris corps dans les premiers et s'exprime dans les derniers dès le titre. Neiva, Saulo (éd.), *Désirs & Débris d'épopée au XXème siècle*, Bern, Berlin,Peter Lang, 2009 ; Neiva, Saulo (éd.), *Déclins et confins de l'épopée au XIXème siècle*, Tübingen, Gunter Narr, 2008 ; Dussol, Vincent (éd.) : *Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique / The Epic expands. Rereading and widening the epic corpus*, Bruxelles, Berlin, P.I.E. Peter Lang, 2012 ; Charest, Nelson, et Lambert, Vincent (éd.), Dossier : "L'épopée hors d'elle-même", Actes du colloque "Voix épiques et fortune de l'épopée québécoise", 14-15 mai 2009, Ottawa, Université d'Ottawa, revue @nalyses, IX, 3, automne 2014, https ://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/index.

13 Goyet, Florence, "L'Épopée", Bibliothèque en Ligne de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, *Vox poetica*, 2009, http ://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html.

14 Nagy : "*the classical Greek idea of epic, as presupposed by these received notions, needs to be situated in its own historical context*", Nagy, Gregory, "Epic as Genre", in Beissinger, Margaret H., Tylus, Jane et Lindgren Wofford, Susanne (éd.), *Epic Traditions in the Contemporary World : The Poetics of Community*, University of California Press, 1999, p. 24.

15 Aristote définit le genre à partir des seules épopées homériques ; pour Hegel, seule l'*Iliade* est véritablement une épopée.

16 Voir Valmary, Hélène, *Origines et poétique d'un héroïsme intranquille : les super-héros dans le cinéma américain (2000-2009)*, Thèse de l'Université Paris I, 2011, [En ligne : http ://www.theses.fr/2011PA010597] et la Journée d'études sur le "film épique" organisée par Saulo Neiva et Benjamin Thomas au CELIS, Université de Clermont-Ferrand, en 2013 (à paraître ici-même, 2017).

17 Madelénat, Daniel, "Présence paradoxale de l'épopée : hors d'âge et retour" in Neiva, Saulo (éd.), *Désirs & débris d'épopée au XXème siècle*, *op. cit.*, p. 379-391.

18 Voir Kachler, Olivier (éd.), *Voix épiques*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010 ; Rumeau, Delphine (éd.), *Permanence de la poésie épique au XX^{e} siècle (Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire)*, Paris, P.U.F., "Cned", 2009 ; Vion-Dury, Juliette (éd.), *Permanence de la poésie épique au XXe siècle : Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire*, Paris, Editions Sedes, 2010.

19 Katz, Marylin A, *Penelope's renown : meaning and indeterminacy in the Odyssey*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1991.

20 Müller, Jan-Dirk, *Spielregeln für den Untergang : die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen, Niemeyer, 1998 [*Rules for The Endgame*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2007]. Voir aussi, du même, "De l'influence de l'auditoire. Le *Nibelungenlied* vers l'année 1200", à paraître dans *Changer d'auditoire, changer d'épopée*, Goyet, Florence et Lambert, Jean-Luc (éd.), Actes de la Journée d'Études du 28 avril 2016, École Pratique des Hautes Études (Centre d'Études Mongoles et Sibériennes) et Université Grenoble Alpes (UMR Litt&Arts, RARE), à paraître ici-même, 2017.

21 Biardeau, Madeleine (éd.), *Le Mahabharata : un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation*, Paris, Seuil, 2002.

22 MacIntyre, Alasdair, *Whose Justice ? Which Rationality ?* Londres, Duckworth, 1988.

23 White, James Boyd, *When words lose their meaning : constitutions and reconstitutions of language, character, and community*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

24 Manent, Pierre, *Les métamorphoses de la cité : essai sur la dynamique de l'Occident*, Paris, Flammarion, 2010.

25 Dumézil, Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968-1973 ; Paquette, Jean-Marcel, "Définition du genre", *L'Épopée. Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout, Brepols, 1988, p. 25-42 ; Paquette, Jean-Marcel, "Épopée et roman : continuité ou discontinuité ?", *Études littéraires*, vol. 4 / 1,

1971, p. 9-38 ; Boyer, Pascal, “Récit épique et tradition”, *L’Homme*, vol. 22 / 2, 1982, p. 5-34 ; Derive, Jean, *L’épopée. Unité et diversité d’un genre*, Paris, Karthala, 2002 ; Grisward, Joël H, *Archéologie de l’épopée médiévale : structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle des Narbonnais*, Paris, Payot, 1981 ; Foley, John Miles, *Homer’s Traditional Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999 ; Foley, John Miles, *Immanent Art : From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

26 Goyet, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l’épopée guerrière :* Iliade*,* Chanson de Roland*,* Hôgen *et* Heiji monogatari, Paris, Champion, 2006. Mes travaux sur le *Nibelungenlied* sont postérieurs à cet ouvrage et ont fait pour l’instant l’objet de deux publications : “Le *Nibelungenlied*, épopée inachevée”, *Revue de Littérature Comparée*, numéro spécial “Littérature comparée et politique”, 1-2009, p. 9-23 ; et”Der Widerspruch im Nibelungenlied : komparatistischer Ansatz und politische Lektüre [La contradiction dans la *Chanson des Nibelungen*. Étude comparatiste et lecture politique]«, *Studi Comparatistici*, IV, 2, 2011, p. 415-446.

27 Souyri, Pierre-François, *Le monde à l’envers : la dynamique de la société médiévale*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1998.

28 Voir les historiens sur la conception pour le moins lâche du devoir de vassal à cette époque ; par exemple Souyri, *op. cit.* ou Tsuda, Shôkichi, *An Inquiry into Japanese Mind as Mirrored in Literature : The Flowering Period of Common People Literature*, New York, Greenwood, 1970, ou Ikegami, Eiko : *The Taming of the Samouraï : Honorific Individualism and the Making of Modern Japan*, Harvard University Press, 1995.

29 Vinclair, Pierre, *De l’épopée et du roman : essai d’énergétique comparée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

30 Cazalas, Inès, *Contre-épopées généalogiques : fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2011.

31 Voir les études dans Cazalas, Inès et Rumeau, Delphine (éd.), *Épopées postcoloniales*, à paraître, 2017.

32 Voir la thèse d’Elara Bertho : *Nehanda, Samori, Sarraounia comme héros culturels. Mémoire postcoloniale et figures de résistants africains dans la littérature et dans les arts*, thèse sous la direction de Xavier Garnier, Paris III, 2016 ; et sa présentation ici-même : “Existe-t-il une épopée de la résistance à la colonisation ? De quelques ‘épopées en devenir’ africaines”, *Recueil ouvert*. Voir aussi Rochat, Anne-Laure, *De l’Épopée au roman, Une lecture de* Monnè, outrages et défis *d’Ahmadou Kourouma*, Université de Lausanne, collection “Archipel”, 2011.

33 Voir Plagnard, Aude, *Une épopée ibérique : Autour des œuvres d’Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real (1569-1589)*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2015, et sa présentation ici-même : Plagnard, Aude, “Des épopées imitatives et refondatrices ? Le cas d’Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real”, *Recueil ouvert*.

34 Lorsque Warren Brown cherche à résumer la tension entre les deux visions de la justice et de l’exercice légal de la violence au Moyen Âge, il cite tout naturellement le *Roland* et ce procès. Voir Brown, Warren C., *Violence in Medieval Europe*, Londres, Longman, 2011, p. 11.

35 Hamayon, Roberte, *La Chasse à l’âme : esquisse d’une théorie du chamanisme sibérien*, Université Paris X Nanterre, Société d’ethnologie, 1990.

36 En Sibérie, la pratique de l’épopée succède parfois au chamanisme et le remplace, ou bien, comme chez les Ougriens de l’Ob, les chamanes eux-mêmes deviennent bardes, agissant alors, selon les circonstances, en chamane ou en barde. Jean-Luc Lambert, à qui je dois cette information, signale également un cas où ses informateurs conçoivent de façon distincte les sociétés à chamanes et les sociétés à bardes (voir *Sortir de la nuit*, *op. cit.*, p. 283-289). Ses recherches en cours tendraient même à montrer que la pratique de l’épopée peut être perçue comme plus forte que le chamanisme (et du coup les sociétés qui ont un barde disent ne pas craindre les esprits et les chamanes). Comme il me le résume : “l’attente associée à la récitation de l’épopée est tout à fait identique à l’attente que l’on a d’un rituel chamanique”.

37 Aujourd’hui, dans un milieu converti au protestantisme évangélique, C. Jacquemoud a ainsi suivi, un barde qui ne chante plus les chants épiques du XIX^{e}-début XX^{e} siècles. Il les a remplacés par l’histoire biblique (en particulier le Nouveau Testament) et le Christ apparaît comme le nouveau héros épique. Voir Jacquemoud, Clément, “Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Les nouvelles formes épiques des mouvements religieux altaïens” in Goyet, Florence et Lambert, Jean-Luc (éd.), *Changer d’auditoire, changer d’épopée*, *op. cit.*

38 Dans son introduction, in Vālmīki, *Le Rāmāyaṇa*, Biardeau, Madeleine et Porcher, Marie-Claude (ed.), Paris, Gallimard (collection “La Pléiade”), 1999, p. xv.

39 Voir Plutschow, Herbert E., *Chaos and Cosmos* : *Ritual in Early and Medieval Japanese Literature*, Leyde, Brill, 1990. Sur le lien de l’épopée avec le religieux, voir aussi plusieurs des articles dans Brisset, Claire-Akiko, Brotons, Arnaud et Struve, Daniel (éd.), *De l’épopée au Japon : narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike*, Paris, Riveneuve, 2011. Le prochain congrès de la Société Rencesvals pour l’Étude de l’Épopée romane sera consacrée à “La Chanson de geste et le sacré” (Clermont-Ferrand, septembre 2017).

40 Dans l’Athènes du V^{e} siècle, *Iliade* et *Odyssée* sont récitées intégralement à chacune des Panathénées, la fête religieuse par laquelle Athènes se célèbre elle-même. Voir la présentation très critique qu’en fait Florence Dupont dans *L’invention de la littérature : de l’ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, 1994.

41 Sur son rôle dans le banquet, voir Florence Dupont, *ibid.*, et la thèse sous sa direction de Tristan Mauffrey : *Narration poétique et mémoire héroïque dans la Grèce classique et dans la Chine préimpériale : fabriquer des savoirs traditionnels à partir de l’*Iliade*, de l’*Odyssée *et du* Livre des Odes *(*Shijing*)*, Thèse Sorbonne Paris Cité, 2015.

42 Voir Carruthers, Mary J, *The Book of Memory : A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge [Angleterre] ; New York, Cambridge University Press, 1990, p. 21 [*Le Livre de la mémoire*, Paris, Macula, 1998, p. 33]. Ce qui est étonnant pour les contemporains dans l’anecdote que raconte Carruthers, ce n’est pas que le jeune homme sache l’*Énéide* par cœur, mais qu’il soit capable de la réciter *à l’envers.*

43 L'auralité (du latin *auris*, l'oreille), c'est la "réception par l'oreille" : quand un texte est non pas lu par des individus isolés mais récité en public. Pour une enquête sur le terme, voir ici même mon introduction à *Changer d'auditoire, changer d'épopée*, livraison du *Recueil ouvert* mise en ligne 2017. Pour les conséquences du phénomène, essentielles pour la littérature en général et l'épopée en particulier, voir cette livraison dans son entier.
44 Lord, Albert Bates, *The Singer of Tales*, Mitchell, Stephen et Nagy, Gregory (éd.), Harvard University Press, [1960] 2000.
45 Voir Akesson, Ingrid, "Oral/Aural Culture in Late Modern Society ? Traditional Singing as Professionalized Genre and Oral-Derived Expression", *Oral Tradition*, vol. 27 / 1, 2012 [En ligne : http ://muse.jhu.edu/journals/oral_tradition/v027/27.1.akesson.html].
46 Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976.
47 La "*composition in performance*" est un trait essentiel de l'oralité pour les tenants de la *oral-formulaic theory* depuis Parry et Lord.
48 Voir les références que donne Dupont dans *L'invention de la littérature*, *op. cit.*, et ses propres analyses, qui insistent sur la participation active, physique et créatrice dans le banquet anacréontique originel.
49 Voir Boni, Marta, Romanzo criminale. *Transmedia and Beyond*, Venise, Ca'Foscari, 2013, http ://edizionicf. unive. it/col/exp/26/140/Innesti/2, 2013.
50 Dupont, Florence, *L'invention de la littérature*, *op. cit.*
51 Sur la communauté qui se crée autour d'œuvres populaires et permet une élaboration, voir par exemple le travail de Nicolas Rouvière sur Astérix. Rouvière, Nicolas, *Astérix, ou les lumières de la civilisation*, Paris, PUF, 2006.
52 Voir en particulier Foley, John Miles, *Homer's Traditional Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999 et *Immanent Art : From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
53 À propos de la tradition de lecture à haute voix au Moyen Âge, Joyce Coleman remarque qu'elle permet une perception bien plus vive du texte dans son ensemble et sa structure – elle donne des exemples tirés de sa propre pratique et les met en rapport avec les témoignages d'époque : Coleman, Joyce, "Aurality" in Strohm, P. (ed.), *Middle English*. Oxford University Press, 2007, p. 68-85. On retrouve là les analyses de Mary Carruthers, par exemple dans *The Book of Memory*, *op. cit.*
54 Peter Jackson en disait autant pour justifier son adaptation cinématographique.
55 Dans les *Provinciales*, *passim*.
56 Voir Carlier, Pierre, *La royauté en Grèce avant Alexandre*, Strasbourg, AECR, 1984.
57 Voir par exemple Citton, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.
58 Le terme est désormais refusé par les historiens, qui préfèrent parler d'"ordres locaux" (Werner) ou d'"ordre seigneurial" (Barthelemy) ; mais la violence et la "concurrence" de ces ordres locaux ne sont pas niées.
59 Voir Goyet, Florence, Lambert, Jean-Luc, et Stépanoff, Charles, *Épopée et millénarisme : transformations et innovations, op. cit.* En Sibérie, c'est souvent le passage de la chasse à l'élevage. Chez les Samoyèdes, par exemple, les épopées (plusieurs récits différents fonctionnent ici ensemble pour penser la crise) permettent de penser la civilisation qu'on entrevoit à l'horizon : une civilisation où la possession de troupeaux entraînera, pense-t-on, une surabondance de biens qu'il va falloir gérer, et autour de laquelle il va falloir organiser les relations – de façon radicalement autre qu'aujourd'hui.
60 Il y faut, là aussi, la longueur… Je me permets de renvoyer à mon livre, Goyet, Florence, *Penser sans concepts*, *op. cit.*
61 La réflexion théorique est vive et forte à l'époque, et les discussions sur le sujet sont infinies. Mais elle n'a pas réussi à sortir de la crise et en particulier à penser le rôle du roi. Voir Duby dans *Les Trois Ordres* par exemple (*Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Gallimard, Paris, 1978).
62 L'abolition du servage par Alexandre II en 1861, revendiquée comme un grand pas vers la civilisation, est au centre des polémiques, parce qu'en l'absence de réforme agraire elle engendre une misère encore plus effroyable des paysans.
63 Voir Derive, Jean, "Le cas de l'épopée africaine", in Derive, Jean, *L'épopée. Unité et diversité d'un genre.*, *op. cit.*, p. 75-93, et Seydou, Christiane, "Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine", *JASO (Journal of the Anthropological Society of Oxford)*, vol. 13 / 1, 1982, p. 84-98 ou "L'épopée chez les Peuls du Massina (Mali) : une approche ethnopoétique", *Cahiers d'études africaines*, vol. 55 / 217, 2015, p. 29-43.
64 Dans tout le début de l'*Iliade*, Zeus n'est pas encore le Zeus auquel nous pensons instinctivement : le souverain qui respecte chacun des dieux et fait à chacun sa juste place. C'est au contraire un autocrate qui règne par la force et la crainte qu'il inspire. Je me permets de renvoyer à la Ière partie de mon livre, *Penser sans concepts*, *op. cit*.
65 Cette royauté est très proche d'une démocratie. Voir Carlier, Pierre : *La Royauté en Grèce avant Alexandre*, *op. cit.*, en particulier à propos de Sparte.
66 Dans un article célébrissime, écrit en pleine deuxième guerre mondiale, Weil, Simone, "L'*Iliade* ou Le poème de la force", Paris, Gallimard, [1941] 1999, "Quarto", p. 527-552.
67 Loin de les opposer, le vers fameux "Roland est preux, et Olivier est sage" est une affirmation forte que chacun possède une des deux qualités du bon chevalier (chacun l'emportant pour l'une d'elles) ; cette affirmation est confirmée par le vers immédiatement suivant : "Ambedui ont merveilleux vasselage" – tous les deux sont des chevaliers exceptionnels.
68 Voir par exemple Barthelemy, Dominique, *Nouvelle histoire de la France médiévale,* volume 3 : *L'Ordre seigneurial, XI^{e}-XII^{e} siècle*, Paris, Le Seuil, 1990.
69 Cazalas, Inès, *Contre-épopées généalogiques*, *op. cit.*
70 Dans ses premiers romans, par exemple, Lobo Antunes écrit explicitement contre la propagande salazariste qui célébrait la "croisade" catholique menée par le Portugal et instrumentalisait l'épopée des *Lusiades* pour justifier sa politique coloniale.
71 La "solution" politique qui se dégage du *Nibelungenlied* est la fraternité d'armes, qui n'est ni nouvelle

(elle est même au sens propre réactionnaire) ni capable d'affronter les difficultés du XIII[e] siècle.
72 Pierre Vinclair utilise le terme dans le même sens à propos du "roman" chinois *Au Bord de l'eau*. Voir Vinclair, Pierre, *De l'épopée et du roman*, *op. cit.*, p. 93 *sq.*

Pour citer ce document

Florence Goyet, «L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2016_article_165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice.html

Quelques mots à propos de : Florence Goyet

Florence Goyet, Professeur à l'Université Grenoble Alpes, est comparatiste (russe, japonais, anglais, italien, allemand et plusieurs langues anciennes). Ses travaux portent sur le rôle intellectuel et politique de la littérature dans ses rapports avec la polyphonie (Bakhtine). Ouvrages :. *La Nouvelle, 1870-1925*, Paris, PUF, 1993.. *The Classic Short Story 1870-1925. Theory of a Genre* (Cambridge - UK, Open Book Publishers, 2014, téléchargeable sur https://unglue.it/work/136328/). *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière (*Iliade*,* Chanson de Roland*,* Hôgen *et* Heiji monogatari*)*, Paris, Champion, 2006
. En collaboration avec Jean-Luc Lambert et Charles Stépanoff, *Epopée et millénarisme : transformations et innovations* n° 45, *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 45 | 2014, http://emscat.revues.org/2265
Sélection d'articles :
. "Narrative Structure and Political Construction : The Epic at Work", *Oral Tradition* (University of Missouri, John Foley ed.), 23/1 (2008), p. 15-27
. "Changing Worlds : Can Fan Culture 'work' as Epic ?", colloque *Practices of World Building*, Concordia University, Montréal, June 6-7, 2013, vidéo en anglais sur http://arthemis-cinema.ca/fr/content/changing-worlds-can-fan-culture-work-epic
. "Le procès dans la *Chanson de Roland*, homologue de la démarche épique", in Haugeard, Philippe et Ott, Muriel (éd.), *Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Garnier, 2013, p. 21-38.

Le roman fait l'épopée

Pierre Vinclair

Résumé

On ne peut considérer l'épopée comme un genre existant en soi. Comme tous les genres, c'est bien plutôt un objet théorique, dont la construction dépend des stratégies épistémologiques des chercheurs. Un récapitulatif rapide des démarches contemporaines montre, en l'occurrence, que l'épopée acquiert tout son sens dans l'horizon de sa comparaison avec le roman : l'identité de ces genres est "relationnelle". La stratégie que j'appelle *énergétique comparée* se propose de prendre au sérieux cette relation pour décrire l'un par l'autre le fonctionnement de ces dispositifs génériques, et en déduire l'effort qu'ils servent. À partir d'analyses de textes représentatifs de chacun de ces deux genres, elle détermine à la fois les fonctions rhétoriques et noétiques des structures narratologiques, et les effets pragmatiques des contenus idéologiques. La mise en rapport de cette sémiologie fonctionnaliste et de cette herméneutique pragmatique permet de trouver, lorsqu'elles convergent, l'*effort* du genre, c'est-à-dire ce qu'il essaie de faire à son récepteur. En l'occurrence, on peut caractériser le roman par son effort, éthique, d'émancipation de l'individu, et l'épopée par son effort, politique, de redéfinition des valeurs communes.

Abstract

Epic and the novel

The epic cannot be considered a literary genre in and of itself. Like all genres it is, rather, a theoretical object whose construction depends on the epistemological strategies of scholars. A quick overview of contemporary approaches reveals that the epic acquires its full meaning in its comparison with the novel : the identity of each of these genres is "relational". My comparative energetics strategy suggests taking this relationship seriously and describing the function of each of the generic apparatus through their mutual relationship, thus deducing their generic "endeavor". Based on analyses of texts representative of both genres, my work determines both the rhetorical and noetic functions of the narratives as well as the pragmatic effects of their ideological content. By linking this functional semiology with the pragmatic hermeneutics it is possible to find in their convergence their endeavor—what the genre is trying to convey to the reader. In such a case, the novel can be characterized by its ethical endeavor at the individual's emancipation, and the epic by its political endeavor at redefining common values.

Texte intégral

Introduction : sortir du paradigme moderne ?

Cédric Chauvin, dans un livre récent, a parfaitement décrit les contours du "paradigme moderne"[1] qui se structure avec et après Hegel, autour de la conceptualisation de l'épopée comme *trace* de temps sublimes mais disparus, comme *origine* dépassée et *modèle* inatteignable du roman. À la fois document et monument, l'épopée était ce genre disparu qui ne réapparaissait plus dans la modernité romanesque que sous forme de registre, dans la "poésie épique" ou dans le "roman épique". Est-on sortis d'un tel paradigme ? Si non, le peut-on seulement ? S'il s'agit vraiment, comme l'affirme Cédric Chauvin en se référant à Foucault, d'un paradigme, la réponse à cette question ne saurait être positive : l'*épistémè* nous contraint, et nous ne voyons jamais pour objets que ce qu'ont construit pour nous les organisations épistémiques de l'époque. Le fait que nous croyions qu'il existe quelque chose comme "l'épopée", qui existerait à travers des textes aussi différents que l'*Iliade*, le *Ramayana* ou le *Heike monogatari*, en dirait davantage, pour une archéologie du savoir, sur les structures qui organisent nos discours que sur les choses elles-mêmes.

Mais on peut expliquer l'unité des théorisations modernes de l'épopée sans en référer à la métaphysique de Foucault. Comme on voudrait en esquisser l'argument dans les lignes suivantes, les épopées n'ayant été mobilisées par les post-hégéliens que dans l'horizon d'une précompréhension du roman (conçu comme genre de la modernité), la stabilité des caractéristiques attribuées au genre épique dépend moins de l'identité d'un paradigme (dont les objets nous seraient imposés à travers

les structures contraignantes d'une *épistémè*) que de l'unité d'une *stratégie épistémologique*. C'est-à-dire d'un geste théorique, que nous pouvons renouveler – ou dont nous pouvons choisir de nous défaire.

I. Quelle stratégie épistémologique ?

Depuis Hegel, nous aimons à voir dans l'épopée l'ancêtre du roman. Avec la *Théorie du roman* de Lukács, elle devient même un ancêtre dont la lecture et dont la théorisation ne nous intéressent plus que dans la mesure où elles permettent de mettre en évidence, *a contrario*, l'originalité du genre romanesque. Une telle appréhension est sous-tendue par le présupposé selon lequel chaque époque et chaque région du monde, voire chaque niveau de développement, a son genre littéraire : l'épopée serait le genre d'une société "archaïque", nous fût-elle contemporaine, et le roman celui d'une société "moderne", fût-elle ancienne. L'épopée y est considérée comme une forme exprimant les représentations du monde passées (donc morte), et son étude ne se justifie que dans la mesure où elle met en évidence, par différence, les innovations d'une modernité à laquelle le roman donne sa forme littéraire.

Nous ne parviendrons à penser différemment l'épopée que si nous en construisons différemment l'objet, dans une stratégie épistémologique nouvelle qui ne consisterait plus à s'intéresser aux traits phénotypiques des textes pour en induire les structures idéologiques de la société qui les a fait naître. Le premier acte de cette rupture épistémologique est peut-être de sortir tout simplement de ce genre de poétique "expressiviste" (d'une conception du *genre comme expression* d'un *Zeitgeist*). À ce titre, les trois types d'approches de l'épopée (par les marges, par le contexte, par le centre) que liste Florence Goyet dans son article de 2009[2] partagent ce même pas de côté : il s'agit pour elles de penser l'épopée non comme expression de ce qui la produit, mais comme forme que l'on reçoit. Elles diffèrent dans la mesure où chacune d'entre elles implique une *stratégie épistémologique* originale, aboutissant à constituer l'épopée comme un objet à chaque fois différent : la première relève de ce qu'on pourrait appeler une poétique dialectique, la seconde d'une rhétorique ethnographique, la troisième d'une pragmatique inductive.

1. Par les marges : une poétique dialectique

La première de ces approches, par une culbute dialectique, renverse le thème et l'horizon : au lieu de ne s'intéresser à l'épopée que comme faire-valoir (archaïque) du roman (moderne), elle scrute dans la littérature moderne les développements ou les connotations, les reprises, les déclarations d'intention par lesquelles des œuvres tentent de se subsumer sous le concept d'épopée. Une telle perspective, s'intéressant au "désir d'épopée"[3], fait droit à ce que l'on pourrait appeler les "poétiques indigènes" des œuvres, c'est-à-dire aux manières chaque fois propres dont les œuvres définissent elles-mêmes leur appartenance générique — plutôt que de plaquer sur elles des catégories essentialisées, à l'origine forgées par des stratégies épistémologiques mises en places pour comprendre d'autres genres. En cela, cette approche par les marges ressemble un peu à l'ethnométhodologie en sciences sociales, qui laisse aux acteurs sociaux le soin de mobiliser eux-mêmes les catégories susceptibles de les décrire. Elle reste une théorie *poétique* (elle s'intéresse aux causes qui déterminent la forme des œuvres), mais il s'agit d'une *poétique dialectique*, déjà travaillée par l'esthétique de la réception, dans la mesure où les œuvres sur lesquelles elle travaille (poèmes héroïques ou humanitaires, romans historiques ou populaires, de la Renaissance à nos jours) doivent leur forme à leur réception du genre épique.

Malgré tout, en thématisant systématiquement les ressemblances (parfois très minces) et en oubliant les différences (souvent énormes) entre les textes qu'elle étudie et les dispositifs épiques, cette stratégie épistémologique risque de tomber dans le piège de ces textes, pour qui l'évocation de l'épopée ne relève parfois qu'une posture rhétorique. Car s'il est juste de reconnaître l'intelligence immanente aux textes, et d'appeler "épique" tout texte qui désire ou prétend être une "épopée", ne faut-il pas les prendre au sérieux au point de reconnaître l'essentielle *mètis* de

toute intelligence (dont le premier effort est de se maquiller) ? Pour le dire mieux, la prétention à une affiliation générique est bien souvent une stratégie rhétorique permettant à un texte d'accomplir un certain *effort*[4] qui n'a, lui, parfois rien à voir avec cette affiliation. De même que Racine a intérêt à faire passer ses drames galants pour des tragédies, ne serait-ce que pour pouvoir les représenter dans une époque janséniste[5], ce que la *Franciade* partage avec l'*Iliade* permet à la première de faire tout autre chose que ce que faisait la seconde. Loin de chercher à "penser sans concepts", comme y parvenait l'*Iliade*[6], la prétention à l'épopée, dans un texte destiné au Prince dont elle retrace les exploits, a pu être ramenée par exemple au désir de son auteur de s'assurer un statut à la Cour[7].

En même temps que l'épopée devient le cœur de la question posée à la littérature moderne, il semble que l'approche par les confins ouvre ainsi la possibilité de contester la thèse de l'irréversible caducité de l'épique. Mais en renversant deux fois la perspective hégélienne, elle se retrouve en réalité confrontée à une alternative dont aucun des termes n'est vraiment satisfaisant : ou bien elle traite les "épopées modernes" comme *étant* des épopées, mais elle risque de tomber à la fois dans l'essentialisme et dans le piège d'une rhétorique qui ne se donne pour instrument qu'une ressemblance parfois très approximative avec l'œuvre d'Homère ou les registres qui sont censés y être perceptibles. Ou bien, plus prudemment, elle ne s'intéresse précisément qu'à ce "désir d'épopée", mais risque alors de ne jamais rien nous dire de l'épopée elle-même. Aucune des deux branches de cette alternative n'étant tout à fait satisfaisante, on pourra préférer à ce double renversement des approches plus radicalement étrangères à la construction hégélienne et post-hégélienne, qui veut à tout prix voir dans l'épopée quelque chose d'*ancien*.

2. Par le contexte : une rhétorique ethnographique

Ainsi, par exemple, la deuxième approche, "par le contexte" comme la nomme Florence Goyet, construit son objet moins dans une dialectique (éventuellement mise cul par-dessus tête) de l'archaïque et du moderne ou de la production et de la réception où les écrivains sont d'abord des lecteurs de Virgile ou d'Homère, que dans l'étude ethnographique des conditions de production et de réception des textes. Dans ce cadre, les propriétés phénotypiques des textes épiques (comme la versification, les formules, les scènes-types, etc.) ne sont rapportées ni à la nature des genres, ni à quelque désir d'imitation. Elles sont considérées comme des propriétés *rhétoriques* destinées à assurer le fonctionnement sémiotique du texte. Dans ce cadre, la tradition apparaît comme *un certain mode de réception du sens*, qui diffère de son mode de réception dans la littérature moderne. Ainsi, si l'objet qu'elle thématise (la réception orale traditionnelle des histoires) n'est pas nécessairement ancien (J. M. Foley et ses disciples se sont intéressées à la littérature orale turque, ou d'Asie centrale), il est tout de même d'abord et avant tout défini comme *l'autre* de la littérature moderne, ou *occidentale* lorsque il nous est contemporain. Comme on le voit au détour de certaines phrases, cela reste par différence avec la littérature narrative moderne qu'il s'agit d'expliquer la nature de l'épopée :

> In the modern literary work of art we place the highest priority on a writer's personal manipulation of original or inherited materials, rewarding the work that strikes out boldly in a new direction by providing a perspective uniquely its own, memorable because it is new, fresh, or, best of all, inimitable. In such a case the work is praised for the finesse with which an author (not a tradition) *confers* meaning on his on her creation [...][8].

Cette approche a le grand mérite de proposer une conception dynamique, ergonomique ou rhétorique, des propriétés phénotypiques d'un texte : il s'agit d'étudier comment elles concourent à la réception du sens. Ainsi, on échappe à l'écueil poétique qui, ayant tendance à considérer la forme des textes ou bien comme des ornements, ou bien comme des traces de l'activité qui les a produite, ouvre à une conception taxinomiste des genres (alors que les œuvres ne doivent pas leur forme de notre désir de les classer). Malgré tout, le problème de cette conceptualisation par le contexte est, là encore, qu'elle ne nous parle pas

spécifiquement de l'épopée : elle s'applique aussi bien aux chantefables, aux contes, aux veillées des légendes populaires[9].

3. Par le centre : une pragmatique inductive

La troisième stratégie épistémologique (celle de Florence Goyet) se propose de traiter ce problème à la racine, en construisant son objet par induction : il s'agit pour elle de lire des épopées, et de décider à l'issue de l'analyse des points communs qui les unissent en quoi consiste la nature de ce genre. Les résultats de son travail sont impressionnants, puisqu'il aboutit à une redéfinition complète du rôle de l'épopée : loin d'être l'expression d'un monde figé, l'épopée aurait pour fonction de penser sans concepts pour sortir un peuple d'une crise de civilisation, en renouvelant l'imaginaire politique. Comme l'écrivait déjà J.-M. Paquette en 1971, en effet, "c'est le propre de l'épopée que de penser par action (le *Handlung* de Hegel), non par concept[10]." Bien sûr, l'épopée est bien, en un sens, au commencement, puisque "la vocation spécifique de l'épopée est d'avoir dit le premier mot[11]", mais ce commencement est moins celui d'une harmonie figée, que le lancement d'un mouvement dirigé vers une société à venir.

Tirant de nouvelles conclusions des intuitions de J.-M. Paquette, Florence Goyet opère un important changement de perspective par rapport à l'approche hégélienne. En effet, ce déplacement aboutit non seulement à délaisser la production pour la réception (la poétique pour l'esthétique), mais à s'intéresser à l'acte du texte lui-même — à ce qu'il fait, en tant que texte. La théorie de l'épopée devient donc une pragmatique. Bien sûr, l'induction qui est au fondement d'une telle manière de faire prête le flanc à une forme de cercle vicieux que connaît, depuis le *Ménon* de Platon, la réflexion épistémologique sur la définition des concepts par induction. En effet, ce que je connais, je ne le cherche pas ; mais ce que je ne connais pas, je ne le cherche pas non plus, parce que ne le connaissant pas je ne saurais pas ce que je dois chercher.

Ainsi, ou bien je sais à partir de quel corpus induire mon concept (mais cela signifie que je sais déjà quelles œuvres sont des épopées, et donc que je connais déjà en partie ce que je cherche), ou bien je ne sais pas déjà quelles œuvres sont des épopées — mais alors je ne sais pas où chercher pour construire mon concept par induction. Comment sait-on que c'est en étudiant les œuvres d'Homère, plus que celles de Stendhal, que nous aurons une définition de l'épopée ? Tout simplement parce que ce sont les premières, et non les secondes, que l'on appelle ainsi. La stratégie inductiviste est nécessairement (sans quoi elle n'aurait pas même de corpus) préparée par la taxinomie intuitive du sens commun. Le mot "épopée" étant systématiquement employé par le sens commun pour qualifier telles et telles œuvres, il s'agit de transformer cette précompréhension en concept, et ce en définissant avec précision les caractéristiques qu'elles partagent. Ainsi Florence Goyet est-elle légitime à accepter sans plus de justification comme "épopées" l'*Iliade*, la *Chanson de Roland* ou les *monogatari* japonais. Dans son ouvrage *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière*, elle peut dès lors mettre en évidence les propriétés constitutives du genre : populaire, polyphonique et politique, l'épopée a pour tâche de sortir une société de la crise en renouvelant son imaginaire politique.

Pour autant, si l'on se penche sur cette précompréhension du genre par le sens commun, que trouverons-nous ? Pour quelles raisons dit-on que le *Hôgen* et le *Heiji monogatari* sont des épopées ? Qu'est-ce qui légitime de chercher dans ces œuvres-ci des critères pour caractériser le concept d'*épopée* ? Pour les Japonais, il s'agit plutôt de *monogatari*, c'est-à-dire de "récits", qui participent de la même catégorie que le *Genji monogatari*, que nous aimons quant à nous à considérer comme un "roman"… Quant à la *Chanson de Roland*, il est fort à parier que ses auteurs ne la considéraient pas non plus comme une "épopée"… ne serait-ce que parce que le mot date de 1623[12]. Ainsi, ce "sens commun" qui permet de définir un corpus pour travailler par induction est-il lui-même socialement, culturellement, historiquement constitué : il n'exprime pas le point de vue de l'absolu mais *notre* lieu, le lieu dont d'où nous parlons, le lieu depuis lequel l'*Iliade*, la *Chanson de Roland* et les

monogatari japonais (trois œuvres dont les traits phénotypiques ne se ressemblent pas, qui n'ont pas d'histoire commune et qui ne se sont pas influencées l'une l'autre) acquièrent des points communs. Or, on ne partage des points communs qu'à l'exclusion d'un "tout le reste". Ce lieu depuis lequel nous regardons ces œuvres, ce lieu depuis lequel elles nous paraissent si proches, c'est bien sûr, de nouveau, celui de la littérature écrite moderne. Où règne le roman. N'est-il pas remarquable que ce soit, précisément, à l'occasion d'une comparaison avec le roman, que J.-M. Paquette ait formulé, dans son article de 1971, certaines des intuitions qui furent à la source du développement de cette nouvelle approche?

II. Roman et épopée : des concepts relationnels

Les trois stratégies épistémologiques que nous avons si grossièrement résumées (poétique dialectique, rhétorique ethnographique, pragmatique inductive) comme des dépassements de la poétique expressiviste partagent tous, plus ou moins directement, et de manière plus ou moins avouée, l'idée que l'épopée est avant tout *l'autre* de notre modernité littéraire. Ce n'est pas un hasard : le concept d'épopée est un concept relationnel. Il décrit moins des choses que *notre relation* à certaines choses.

1. L'épopée comme concept relationnel

L'épopée, c'est l'autre genre que l'on désire retrouver, celui d'avant la fin des traditions (ou bien l'autre, où ces traditions sont encore vivantes), et qui n'apparaît comme unifié que depuis le point de vue écrasant de notre modernité. Il ne saurait s'agir pour nous, ici, d'en tirer argument pour critiquer ces trois approches ; mais, bien plutôt, pour revenir sur la critique du "paradigme" post-hégélien sur laquelle nous avions ouvert notre propos.

Car après tout, que celui-ci ne construise l'épopée que comme l'autre du roman n'est pas si grave, puisque c'est ce que nous faisons tous. Bien plus, c'est une fatalité : on sait bien, depuis les travaux de Jean-Marie Schaeffer[13], que les genres ne sont pas des entités existant en soi, dans l'absolu, et dont il suffirait de décrire l'essence naturelle. Ce sont des artefacts intellectuels, dont la construction relève de logiques multiples et variables. Or, en ce qui concerne l'épopée, il apparaît que l'épopée se construit comme un *genre de l'autre*. Autrement dit, c'est le *fait du roman* qui dégage par différence un territoire de dispositifs narratifs de pensée alternatifs, dont les points communs apparaissent du fait de ce dégagement, de cette mise en perspective. Il n'y a pas d'épopée *en soi* (qu'est-ce que cela voudrait dire ?), mais vus *depuis* l'âge du roman, certaines œuvres semblent partager des propriétés qui tout d'un coup "font genre".

Ou encore : à partir du XVIIème siècle, Homère *commence* à ressembler au *Heike Monogatari*.

2. Réciprocité de la relation

À présenter les choses ainsi, on pourrait en conclure qu'on a bien là la preuve que la théorie hégélienne est une *épistémè* au sens de Foucault – puisque les trois stratégies épistémologiques dont on a pu d'abord croire qu'elles s'en affranchissaient l'ont en réalité, souterrainement, reconduit. Mais ce n'est pas le cas, parce que la relation qu'elle postule pèche tout de même. Non, comme on l'a d'abord cru, par son existence même ; elle pèche par son essentialisme, et son unilatéralité.

En effet, l'épopée n'est pas seulement l'autre du roman : le roman est, lui aussi, l'autre de l'épopée. Et ce, pour au moins deux raisons. D'abord, pour une raison logique : si l'épopée n'existe que du point de vue du roman, cela revient à dire que ces deux concepts sont relationnels, comme "père" et "fils" ou "Orient" et "Occident". Ensuite, pour une raisons historique : comme l'a en particulier montré Camille Esmein-Sarrazin[14], le genre romanesque s'est historiquement construit autour de la référence épique, en fabriquant un concept d'épopée qui pût servir de point d'appui à un rejet qui a constitué, à ses débuts le roman lui-même. De même que le partage

“Orient” / “Occident” est purement arbitraire, toute chose, en soi, pouvant être l’orient ou l’occident de l’autre (la terre est ronde), l’institution *historique* de ces catégories les a peu à peu rapportées à des contenus précis (l’Occident, ce serait les peuples chrétiens, par exemple, et l’Orient, les peuples bouddhistes). Mieux, une fois ces contenus définis, les membres de chacune de ces catégories (les Occidentaux et les Orientaux) commencent à se voir, selon un mécanisme étudié par Sartre, Franz Fanon puis les *postcolonial studies*, comme l’Autre de l’autre : la réciprocité d’une relation purement différentielle aboutit à la constitution d’identités substantielles[15]. Il en va de même pour les concepts qui nous intéressent : il suffit que le romancier se représente comme romancier et non comme aède (ou réciproquement comme aède plutôt que comme romancier — dans le cadre des œuvres qui témoignent du “désir d’épopée”) pour que les propriétés qu’il projette d’abord de manière fantasmatique (le romancier serait un génie original, alors que l’aède ne ferait que répéter une tradition) s’ancrent dans la réalité, en produisant des œuvres qui, de fait, ne se ressemblent plus[16]. Tout comme les Occidentaux construisent un concept d’Orient qui fait violence à la diversité des orientaux, et tout comme ceux-ci, en retour, construisent un concept d’Occident défini par la violence, il suffit de se percevoir pour transformer une double hétérogénéité en double homogénéité. De même, il aura suffi à quelques écrivains de comprendre qu’ils faisaient autre chose que Virgile ou Homère pour se représenter ces auteurs comme unis dans l’épopée, et faire de l’épopée une altérité (une identité autre, et donc une *identité*) — et, réciproquement, s’unir, eux, comme producteurs de roman.

3. Autonomie relative du concept

Ainsi la dimension relationnelle de la construction logique du concept n’implique-t-elle aucunement que le sens soit réductible à cette construction : que le concept d’Orient n’ait pas de sens sans un concept d’Occident ne veut pas dire que l’Orient n’a pas des caractéristiques propres. Bien sûr, le concept d’Orient sera toujours suspect et l’Occident pourra être critiqué, à raison, pour son “Orientalisme”[17]. Mais une telle suspicion, légitime parce qu’elle pointe une essentialisation, n’empêche pas qu’une différence existe. Ainsi, par exemple, l’Occident est plutôt chrétien, l’Orient plutôt bouddhiste.

Il en va de même des rapports entre les concepts de roman et d’épopée, dont il faut tenir à la fois que 1. leur valeur est relationnelle, et que pourtant 2. chacun a un contenu propre, même si 3. ce contenu n’implique pas une essence. Ainsi, parmi l’ensemble des textes narratifs qui ne sont pas des romans, certains partagent des propriétés remarquables, qui nous demandent de les rapprocher : on fera ainsi la différence entre ceux qui “pensent sans concepts”, qu’on appellera des épopées, et d’autres genres comme les contes, les fables, les mythes, etc. Il n’y a sans doute pas “l’épopée” comme il n’y a pas “l’Orient” (et aussi peu de rapport entre les monogatari japonais et le Mahâbhârata qu’entre un Japonais et un Indien), mais il y a autant “l’épopée du point de vue du roman” que “l’Oriental du point de vue de l’Occident” (ni le Japonais ni l’Indien ne sont chrétiens), cette construction relationnelle dégageant un espace relatif d’autonomie au concept (de manière remarquable, parmi toutes les productions non romanesques, les monogatari et l’Odyssée partagent quelques propriétés positives, comme le bouddhisme du Japonais est originaire… d’Inde).

Ainsi la nature relationnelle des concepts de roman et d’épopée n’empêche-t-elle pas que chacun des concepts ait sa pertinence propre, et puisse être utilisé indépendamment de la référence à son doublon d’origine. Dans la plupart des cas, cet oubli du roman dans les théories de l’épopée aboutit seulement à une forme implicite d’essentialisme. Mais, plus grave, il peut déboucher sur de véritables non-sens. Ceux-ci, par leur existence même, sont à la fois une preuve de la tentation d’utiliser les catégories “roman” ou “épopée” comme s’ils faisaient référence à des objets existant en soi, et de la limite de cette utilisation, puisqu’elle aboutit à une absurdité. Ainsi, et alors même que le concept d’épopée est d’abord, à l’origine, une catégorie ad hoc faite pour désigner les œuvres d’Homère et de Virgile, on a pu tirer argument de certaines propriétés de l’Odyssée pour dire qu’il ne s’agissait pas d’une

épopée mais d'un roman[18] — comme si l'on disait que Confucius était occidental sous prétexte que son attitude peut parfois faire penser à celle de Socrate. Bref, il faut tenir à la fois que le roman et l'épopée sont des objets relationnels, et en même temps que chacun peut être étudié pour soi comme ayant une consistance propre — à condition de ne pas oublier de ne jamais essentialiser, l'un n'ayant ultimement de sens que dans l'horizon de l'autre. C'est pour tenir ce double défi (penser l'un par l'autre tout en pensant la spécificité ou, si l'on veut, la "pseudo-essence" de l'un et de l'autre) que nous avons cru pouvoir proposer une cinquième (après la poétique des post-hégéliens, puis les trois théories de la réception listées par Florence Goyet) stratégie épistémologique, que nous avons proposé d'appeler l'"énergétique comparée".

III. La stratégie épistémologique de l'énergétique comparée

L'énergétique comparée est ainsi une approche *différentielle quant à ses objets* (elle pense le roman par l'épopée et réciproquement, conformément à leur nature relationnelle) et *synthétique quant à la méthode* (elle emprunte leurs résultats à chacune des trois approches modernes et tente d'articuler leurs perspectives)[19]. Elle comporte *trois* dimensions, que résument les deux mots de son nom (l'un, "comparée", ayant deux sens).

1. Une approche différentielle et synthétique

Cette stratégie épistémologique est d'abord "comparée" dans la mesure où il s'agit d'une approche *relationnelle* qui pense les deux genres, conformément à leur nature logique, l'un par l'autre, et en appliquant à l'un les catégories forgées par ou pour l'autre[20]. Mais elle est "comparée" encore dans la mesure où la thématisation de chaque genre (une fois l'autre genre laissé dans l'horizon) se construit de manière inductive, à partir d'un corpus de quelques textes considérés comme représentatifs qu'elle pense en parallèle et en différentiel. À cette double comparaison, intra- et extra-générique, s'ajoute une dimension "énergétique", dans la mesure où le genre littéraire n'y est pas défini comme la classe de textes exemplifiant certaines propriétés phénotypiques reproductibles, de forme ou de contenu (versification, invocation à la muse, voyage dans les enfers, etc.), mais comme la classe de textes exemplifiant le même *effort*. Considérant ainsi chaque texte comme *energeia* (acte, effort) produit par l'activation des schèmes noétiques plutôt que comme *ergon* (œuvre, produit fini) dont il serait intéressant de lister les propriétés, il doit mettre en œuvre une analyse *énergétique*[21].

On le pressent, cette énergétique comparée se nourrit de la "poétique dialectique" de l'approche par les marges, parce qu'elle s'intéresse au rapport entre la théorie des genres portées par les œuvres et l'efficacité de leur effort — c'est-à-dire qu'elle fait du désir générique d'une part, et des prétentions génériques de l'autre, des éléments à prendre en compte pour comprendre l'effort de l'œuvre. Mais elle se nourrit également de l'approche par le centre : on retrouve en effet à travers le concept d'effort une tentative de répondre à la question "que fait le texte ?", question qui est celle de Florence Goyet, qui mobilise quant à elle les concepts de "fonction" et surtout de "travail". Pour celle-ci, il s'agit bien du travail effectif du texte, sur les sociétés historiques réelles. Mais quant à nous, il nous semble falloir rester plus spéculatif, c'est-à-dire aussi plus prudent : l'étude des *Mystères de Paris* montre bien que des œuvres dont l'effort est en réalité conservateur peuvent produire, dans le contexte particulier dans lequel elles sont reçues, des effets révolutionnaires[22]. Plus généralement, tous les objets techniques (dont font partie les dispositifs littéraires[23]) sont caractérisés par une utilisation idéale qui ne correspond pas forcément à leur utilisation effective : on peut se servir d'un magnétoscope comme d'une planche à découper. Aussi, d'après nous, l'effort doit-il être défini comme l'action *optimale* que la description de son fonctionnement laisse penser qu'il *peut* faire : une telle pragmatique (celle de l'"énergétique") est donc "transcendantale"[24] : elle ne dit pas ce qui se passe, mais ce qui pourrait ou devrait se passer. Bref, elle s'intéresse moins à l'acte contingent du texte qu'à son *energeia*, tel que les propriétés de son *ergon* permettent de le reconstruire. C'est ici que cette

stratégie emprunte à la rhétorique ethnographique (de l'approche par le contexte) certaines de ses intuitions : comme elle, en effet, elle se propose de considérer les propriétés formelles des textes comme des prises destinées à disposer l'attention du lecteur et faire *fonctionner* la production de sens.

2. L'effort des genres

Au cœur de cette reconceptualisation du genre, ce que nous appelons "l'effort" du texte correspond donc à l'effet qu'il essaie de produire, tel que permet de le reconstituer la description fonctionnelle (et non taxinomique) de ses diverses propriétés. Autrement dit, au lieu d'arrêter la définition du genre à un relevé de propriétés phénotypiques, de forme (par exemple, la versification, ou le catalogue) et de contenu (par exemple, le voyage dans les enfers), on rapporte ces propriétés à l'effort "génotypique", au programme profond que le texte essaie d'accomplir (en l'occurrence, pour l'épopée, la redéfinition des valeurs politiques[25]) et dont les propriétés de surface sont parfois les opérateurs et parfois seulement les symptômes. Or, un même effort étant donné, on peut le mener à bien en faisant travailler des propriétés présentant des formes différentes au niveau phénotypique : c'est la raison pour laquelle on peut trouver des épopées qui, tels les *monogatari* japonais, sont en prose, ou ne comportent pas de voyage aux enfers, etc. C'est aussi la raison pour laquelle les théories qui prennent argument de la pluralité des apparences du roman pour en conclure au fait que ce n'est pas un genre ne sont pas convaincantes : car cette diversité elle-même est au service de son effort générique d'émancipation. En ce sens, on peut dire que l'apparence d'originalité est moins une caractéristique profonde du (non-)genre qu'un instrument *rhétorique* du genre.

L'effort d'un genre est en effet *rhétorique* (le texte essaie de s'assurer une prise sur le lecteur pour orienter sa réception du texte ; il contient un "mode d'emploi" implicite), *noétique* (le texte a un contenu sémiotique organisé pour produire de la pensée) et *praxéonomique* (éthique ou politique : cette production de pensée dit quelque chose des rapports de l'individu à la société). Pour étudier le fonctionnement des deux genres dans chacune de ces trois dimensions, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée* reconstitue en particulier l'effort du *Rouge et le Noir* et de l'*Odyssée*. La généralisation, à partir de ces cas particuliers, est rendue possible par le fait que l'ouvrage adosse ses analyses à un corpus d'une quarantaine d'œuvres, parmi lesquelles des romans classiques (*La Princesse de Clèves*, *La Nouvelle Héloïse*) autant que modernes (*Madame Bovary*, *Voyage au bout de la nuit*), français, mais aussi anglais (*Robinson Crusoe*, *Pride and Prejudice*), russe (*Guerre et paix*) ou chinois (*Au bord de l'eau*) ; et des épopées de différentes traditions, grecque (*Iliade*), romaine (*Énéide*), japonaise (*Dit des Heiké*) ou indienne (*Mahâbhârata*, *Râmâyana*). Il s'intéresse aussi à des textes dont le statut semble hybride (*Les Mystères de Paris*, *Les Misérables*) ou dont il faut comprendre, souvent pour les contester, les prétentions à l'épopée (*La Jérusalem délivrée*, *La Franciade*, *Le Paradis perdu*, *La Légende des siècles*).

III. Ce que font l'épopée, le roman

L'application à ce corpus de la méthode énergétique commence par l'analyse rhétorique, celle qui s'intéresse à la façon dont un texte essaie de disposer l'attention de son lecteur.

1. Rhétorique

Pour pouvoir accomplir les autres dimensions de son effort, il doit avant tout faire en sorte d'être reçu, lu ou écouté, d'une manière particulière. À ce propos, il est utile de distinguer trois aspects de cette rhétorique : l'"économie rhétorique", la "stratégie" et la "fonction".

La première concerne le fait que le texte dissimule ou au contraire met en évidence les ressources traditionnelles dont il est issu, et l'originalité qu'il apporte. La différence est ici très claire entre l'épopée, qui revendique sa traditionalité, et le

roman, qui surjoue l'originalité. L'établissement de cette économie rhétorique ne consiste du reste pas seulement à déconstruire le discours que des œuvres tiennent éventuellement sur elles-mêmes (ainsi, les épopées mettent parfois en scène des personnages d'aèdes, et les romans de romanciers), mais aussi à montrer comment certaines caractéristiques, fonctionnelles ou de contenu, parviennent à créer un "effet de tradition", ou un "effet d'originalité". Par exemple, le thème du destin ou la reprise de scènes-types, d'un côté, permettent de revendiquer la dimension traditionnelle d'un épisode alors même qu'il peut apporter aussi des éléments nouveaux ; réciproquement, l'originalité formelle ou le suspense donnent l'impression que les scènes romanesques sont inédites, alors qu'elles ne sont bien souvent que la subversion marginale de scénarios parfaitement traditionnels.

Cette économie rhétorique sert une *stratégie*, deuxième aspect de la rhétorique des genres. Par stratégie, on vise le fait que le texte cherche à orienter la forme que prend sa réception. Ainsi, c'est parce qu'elle cherche à légitimer les contenus politiques nouveaux qu'elle amène, que l'épopée revendique la forme de la tradition ; réciproquement, c'est afin d'opérer un décalage par rapport aux valeurs morales socialement dominantes, que le roman surjoue son originalité.

Enfin, cette économie rhétorique et cette stratégie ont une *fonction*. Dans le cas de l'épopée, la survalorisation de la tradition et la légitimation par celle-ci des contenus ont une fonction d'abord cognitive : elles permettent à un auditoire habitué à faire de l'ancien le critère du vrai de comprendre le nouveau. Pour le roman, ce que je crois avoir montré, c'est que l'effet d'originalité et la stratégie réaliste ont une fonction réflexive : elles poussent le lecteur à ne pas être dupe des fictions et à interroger les discours moraux. Ces fonctions sont notamment assurées par des opérateurs formels. Dans le cas de l'épopée, les listes et les comparaisons, loin d'être de simples ornements, sont des schèmes cognitifs. Pour le roman, c'est l'ironie ou les métalepses qui servent à éveiller la réflexivité du lecteur.

L'analyse rhétorique consiste donc en une lecture ergonomique ou fonctionnaliste des fameuses propriétés phénotypiques — il s'est donc agi pour moi, dans ce livre, de répondre chaque fois à la question "à quoi sert… une invocation à la muse ? À quoi sert… la prétention réaliste ? À quoi sert… la comparaison homérique… À quoi sert… l'ironie ?". Au lieu de les considérer ou bien comme des symptômes de production, ou bien comme de simples "traits génériques" à ranger dans des taxinomies, voire comme de purs ornements, cette approche rapporte mises en abyme, invocations, listes diverses dans un cas, suspense, métalepses, ironie dans l'autre à leur fonction dans le cadre d'un effort plus large qui, lui, permet de saisir la différence entre les genres. En l'occurrence, cette analyse amène à comprendre que les raisons pour lesquelles nous avons tendance à considérer l'épopée comme plus traditionnelle que le roman (alors qu'on peut montrer que leur économie est relativement proche du point de vue de la production) sont liées à une rhétorique qui présente même l'inouï comme de l'ancien, afin de le rendre audible à un auditoire faisant de l'ancien la forme du vrai. À l'opposé, la prétention à l'originalité, la stratégie réaliste et les opérateurs de réflexivité servent une rhétorique de l'autonomie qui permet au roman d'objectiver, pour les critiquer, les valeurs sociales.

2. Noétique

La dimension noétique de l'effort du texte consiste en son fonctionnement comme machine sémiotique globale. Roman et épopée ne sont en effet pas des choses quelconques : comme Florence Goyet, nous considérons que l'épopée pense, même si c'est sans concepts ; mais nous suivons aussi Philippe Dufour, selon qui c'est aussi le cas du roman[26]. La question est donc de déterminer les *modes* différents par (ou dans) lesquels ils pensent. À ce titre, notre ouvrage *De l'épopée et du roman* accorde une attention toute particulière aux deux schèmes synchronique et diachronique qui permettent d'articuler et de faire interagir les acteurs d'une fiction. Le schème diachronique correspond à la manière dont la succession des moments fait une *histoire* ; le schème synchronique à la façon dont les choses sensibles, perceptibles,

se déterminent comme appartenant à un *monde*. Ces deux dimensions, du reste, ne sont pas tout à fait étrangères l'une à l'autre : ils communiquent à travers les *personnages*, qui sont des éléments du monde évoluant et faisant évoluer l'histoire. En tant que tels, les personnages sont les moteurs véritables de la noétique narrative, des romans comme des épopées.

Ici comme dans la rhétorique, l'analyse ne doit pas en rester à un relevé des caractéristiques superficielles. Une interprétation énergétique des outils de la narratologie structurale permet ainsi de montrer que le jeu des temps de l'histoire et du récit qui, dans le roman, donnent une impression d'actualité, servent à faire de la lecture une "expérience". La dissémination polyphonique du monde en une pluralité de points de vue va dans le même sens : le roman pense sur le mode de l'*expérience*. Au contraire, le monde de l'épopée est un monde commun, et la polyphonie qu'on y observe est moins celle de consciences que celle de discours politiques. Ce n'est pas une intrigue, qui structure le récit, mais une confrontation des postures[27] : l'épopée pense sur le mode de l'*épreuve*. De manière remarquable, ces manières de produire de la pensée (par l'expérience ou par l'épreuve) s'articulent avec le fonctionnement rhétorique des œuvres pour déterminer un mode générique de pensée. Ainsi l'épopée, qui propose à un auditoire traditionnel un contenu nouveau déterminé par une épreuve, est politique ; et le roman, qui propose à un lecteur singulier une expérience qui le rend réflexif, est éthique. Sélection des valeurs communes d'un côté, éducation à la liberté de l'autre : la différence de leur structure noétique est elle-même investie d'une dimension praxéonomique qui constitue la troisième dimension de l'effort des œuvres.

3. Praxéonomie

J'ai proposé d'appeler "praxéonomie" l'étude de la manière dont les genres pensent la *praxis* – c'est-à-dire les rapports de l'individu à la collectivité, ou, si l'on veut, l'éthique et la politique. Si j'ai préféré fabriquer ce néologisme assez peu élégant plutôt que d'utiliser le concept existant d'*idéologie,* dont il se rapproche pourtant, c'est d'une part parce que les textes ne se contentent pas de refléter des contenus mais qu'ils pensent, et que les fruits de cette pensée sont originaux (même si la pensée se produit bien sûr à partir de matières premières, ici mises en valeur, là soigneusement dissimulées). D'autre part, c'est parce que la praxéonomie d'un texte a une dimension pragmatique : il fait, et faire quelque chose à son récepteur.

Bien sûr, si l'épopée pense, le contenu pensé diffère nécessairement selon les épopées ; mais si malgré tout le genre implique un *mode* de pensée commun, celui-ci doit se retrouver à l'identique dans la pluralité des œuvres. L'épopée, en l'occurrence, fait de la politique : d'abord, parce qu'elle met au cœur de sa réflexion le problème du bon roi, afin de décider des vertus politiques souhaitables. Dans l'*Odyssée*, par exemple, il s'agit de juger la *mètis* d'Ulysse, qui pousse "l'homme aux mille tours" à l'*hybris* (par exemple face à Polyphème) autant qu'elle lui permet de triompher des Prétendants. La valeur politique de la *mètis* est donc un problème pour l'*Odyssée*, comme le suggère la structure énonciative des chants V à XII : Ulysse doit convaincre les Phéaciens de le ramener chez lui, tout en leur expliquant comment il a perdu ses hommes. Ce qui signifie qu'il doit leur prouver qu'il est un bon roi (il mérite qu'ils bravent l'interdit de Poséidon) tout en montrant qu'il est un mauvais roi (il a causé la mort de ses sujets). Outre ce problème, bien sûr, la description de la société des Phéaciens est aussi l'occasion de la mise en place d'une sorte d'utopie, qui permet également à l'*Odyssée* de réfléchir à la nature des organisations politiques[28].

Mais ce n'est pas tout : si nous nous intéressons aux deux concepts centraux de l'anthropologie de la parenté, nous découvrons que l'épopée conçoit l'alliance comme un moyen de la filiation, et la filiation comme un type d'alliance. Pour le dire plus simplement, si nombre d'épopées s'intéressent à la fidélité des épouses (celle de Sita dans le *Râmâyana*, d'Hélène dans l'*Iliade* ou de Pénélope dans l'*Odyssée*), c'est que les mariages y sont au service de la constitution des dynasties. L'alliance amoureuse y est essentiellement conçue comme un opérateur d'intégration

politique. Réciproquement, que la filiation soit conçue comme un type d'alliance signifie que les relations de parenté sont dans l'épopée l'objet d'une reconnaissance rituelle par laquelle, le père rendant son fils digne de devenir roi à son tour, le lien biologique se transforme en alliance.

Au cœur de la politique de l'épopée, c'est donc la cérémonie de la reconnaissance qui transforme, sous l'ouïe des auditeurs, les individus dont les postures sont validées en fondateurs de dynasties. Elle ne fait donc pas que thématiser, ou *représenter* la politique : elle la performe. La prise rhétorique que le texte exerce sur l'assemblée des auditeurs, ainsi que la mise en mouvement de leur pensée, aboutissent à leur *faire faire* cet acte de reconnaissance. Ce qu'il y a de politique ne relève donc pas simplement de l'idéologique : l'épopée *opère* de nouvelles formes de communautés.

Quant à l'étude de l'éthique du roman, elle s'appuie d'abord sur le constat que même s'il peut *parler* de politique, c'est toujours au sens péjoratif de *la* politique : pour critiquer la politique politicienne. Jamais le roman ne *fait* de politique, c'est-à-dire ne propose de modèle positif d'organisation de la vie en commun ; les rois y sont systématiquement dénoncés ou tournés en ridicule. En fait, la rhétorique de la réflexivité comme l'expérience noétique de la conscience doivent déboucher sur un salut qui, dans des œuvres aussi différentes que *La Princesse de Clèves* et *Le Rouge et le Noir* et même *Voyage au bout de la nuit*, signifie toujours une retraite loin des vanités mondaines, retraite qui permet de contempler, enfin, la vérité. Ici, les deux catégories anthropologiques de l'alliance et de la filiation jouent l'une *contre* l'autre pour détricoter le commun : non seulement la relation amoureuse sert à s'émanciper de sa famille (et non plus consolider une dynastie), mais les relations des parents aux enfants est caractérisée par la défiance et la désillusion.

Cette défiance, et cette désillusion, ne sont pas simplement, à leur tour, *représentées* dans l'histoire, mais qui sont opérées par le texte. En fait, il vaudrait mieux dire que le texte invite le lecteur à les opérer : le style, qui porte l'expérience de la conscience lectrice, est aussi la propriété de l'écriture romanesque visant, par l'acte de lecture lui-même, à émanciper le récepteur d'une fausse conscience portée par la parole commune. C'est un opérateur ayant la remarquable vertu de synthétiser noétique et praxéonomie dans une rupture en acte, qui rejoint les coordonnées du dispositif rhétorique (solitude de la lecture, ironie, lecture réflexive, etc.). Il apparaît ainsi comme l'opérateur pragmatique décisif de ce que nous appelons le "malentendu" éthique.

On le voit, cette éthique du roman témoigne d'un contraste, presque terme à terme, avec la politique de l'épopée. Au cœur de la praxéonomie, la mise en évidence de la reconnaissance d'une part et du malentendu d'autre part montre que l'effort des œuvres est bien un *acte* qu'elles font sur leurs récepteurs : coupant le lecteur de la langue commune, assemblant les membres de l'assemblée dans une décision.

Conclusion : la valeur pragmatique des stratégies

L'application de cette énergétique tri-dimentionnelle à l'épopée et au roman permet non seulement de les penser l'un par l'autre, mais aussi d'articuler les différentes stratégies épistémologiques, jusqu'à parvenir à une conception globale de chacun des genres. Comme résultat de cette investigation, on obtient en effet une définition du genre épique comme la classe des textes subjectivant un récepteur collectif et traditionnel qu'ils appellent à penser par une épreuve, aboutissant à la reconnaissance de la bonne posture politique ; et du roman comme la classe des textes subjectivant un récepteur individuel dont ils mobilisent les traditions pour l'en émanciper, grâce à une expérience de la conscience qui lui propose un salut qui s'obtient à coups de malentendus, c'est-à-dire d'actes de défiance envers le commun. Une telle approche, différentielle et synthétique, a en outre le double mérite de prendre en compte la nature relationnelle des deux objets que sont le roman et l'épopée, et d'articuler les perspectives des autres stratégies épistémologiques, en leur donnant un cadre global au sein duquel leurs différents

résultats se complètent.

Pour autant, aucun de ces deux critères (fidélité à la nature logique de l'objet et puissance synthétique de la théorie) ne doit être considéré comme définitif. Car, comme le dit William James, le seul critère qui puisse valider une théorie, c'est son efficacité pratique. Dans ce cadre, il n'y a pas de sortie *théorique* du paradigme moderne. Ou encore : il y a en a une, deux, mille, mais aucune n'a de valeur. *Il ne saurait y en avoir que pratique*.Dans cette optique, non seulement toute approche "poétique", qui définit un genre par l'exemplification de propriétés intrinsèques, est (à raison) suspectée d'essentialisme, mais en plus elle n'est pas satisfaisante d'un point de vue pratique ou pragmatique, puisque l'ensemble des auteurs s'étant essayé à l'épopée sur cette base (en écrivant en vers des textes commençant par des invocations à la muse, etc.) a produit des textes qui, non seulement peuvent être considérés comme "ratés"[29], mais qui ne sont tout simplement *pas* des épopées.

— Bah, a-t-on pris l'habitude de soupirer, les modernes n'ont pas la tête épique !

C'était ne pas voir qu'une telle approche ne permettait pas non plus de définir le roman…

— C'est que le roman est un non-genre ! se consolait-on.

Une telle théorie n'est donc clairement pas valable, d'un point de vue pragmatique : selon elle, parmi ces deux genres, l'un nous est impossible, et l'autre n'existe pas… Voilà qui ne nous dit pas comment parvenir à bien les pratiquer ! À l'inverse, et comme une représentation correcte d'une position géographique (par exemple, la localisation d'une ville) doit être avant tout une théorie qui me dit *comment y aller* (le jour où j'en éprouverai le désir), de même, s'il y a bien un désir d'épopée, ne saurait faire sa preuve qu'une théorie ouvrant de nouveau un champ de pratiques réellement épiques.

---

1 Voir Cédric Chauvin, *Référence épique et modernité*, Paris, Champion, 2012.
2 Florence Goyet, Article "Epopée" pour la Bibliothèque en Ligne de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Vox Poetica, juin 2009.
3 Voir Saulo Neiva (dir.), *Désirs et débris d'épopée au xxe siècle*, Bern, Peter Lang, 2009.
4 Par "effort", nous n'entendons ni la tentative, ni le projet de l'écrivain, mais l'acte, l'*energeia* de l'*ergon*, c'est-à-dire *l'effet permis par la structure du dispositif*, ou son effet optimal, telle que l'analyse de la structure du texte dans ses différentes dimensions – rhétorique, symbolique, idéologique – permet de le reconstituer.
5 Voir par exemple Gilles Revaz, "Peut-on parler de tragédie "galante" ?", *Dix-septième siècle*, 2002/3, n° 216, p. 469-484, ou Emmanuelle Hénin, "Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une catharsis galante", *Littératures classiques*, 2007/1, n° 62, p. 223-244.
6 Voir Florence Goyet, *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006.
7 Voir Denis Bjiaï, *La Franciade sur le métier, Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève, Droz, 2001.
8 "Dans l'œuvre littéraire moderne, nous accordons la plus haute importance à la manipulation personnelle, par un écrivain, de documents originaux ou hérités, et nous valorisons le travail qui s'engage hardiment dans une direction inconnue, qui offre une perspective unique en son genre, mémorable parce qu'elle est nouvelle, inédite, ou, mieux que tout, inimitable. Dans un tel cas, l'écrivain (plutôt que la tradition) est loué pour la finesse avec laquelle son travail parvient à *donner* du sens à sa création." Je traduis. John M. Foley, *Immanent art*, 1991, Bloomington, Indiana Press, p. 8.
9 Voir par exemple Mark Bender, "Suzhou Tanci Storytelling in China : Contexts of Performance", *Oral Tradition*, 13/2, 1998, p. 330- 376, journal.oraltradition.org/files/articles/13ii/5_bender.pdf
10 Jean-Marcel Paquette, "Épopée et roman : continuité ou discontinuité ?", in *Études littéraires*, vol. 4, n° 1, 1971, p. 9-38, p. 27.
11 *Ibid*., p. 36.
12 Voir Bruno Méniel, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, p. 11.
13 Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989.
14 Voir Camille Esmein-Sarrazin, "Le rôle de l'épopée dans la théorie du roman", C. Esmein-Sarrazin et D. Boutet (éds.), *Palimpsestes épiques. Récritures et interférences génériques*, actes du colloque "Remaniements et réécritures de l'épique, de l'antiquité au XXème siècle" (Université Paris IV-Sorbonne, 11-12 juin 2004), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 237-256.
15 C'est dans *Réflexions sur la question juive* que l'on trouve l'affirmation célèbre selon laquelle "c'est l'antisémite qui fait le juif", et en référence à laquelle notre article a trouvé son titre. Dans *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002, préfacé par Sartre, Franz Fanon affirme par exemple que "L'Europe est littéralement la création du Tiers-monde." (p. 99). Dans *Peaux Noires, Masques Blancs*, Fanon

déconstruisait la névrose du colonisé qui intériorise sous la forme d'un sentiment d'infériorité le racisme du Blanc. C'est-à-dire, le fait de se sentir moins comme une personne que comme, simplement, l'autre de l'autre.

16 H. R. Jauss l'a bien montré dans *Pour une esthétique de la réception*, la dialectique de la réception intègre la production comme un moment : les romanciers sont d'abord des lecteurs dont l'écriture est orientée par l'horizon d'attente, c'est-à-dire par la manière dont ils perçoivent le genre des autres œuvres.

17 Voir, même si l'Orient dont il parle est ce que nous appelons le Moyen-Orient, Edward Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 2015.

18 C'était ainsi le cas au XVIIIème siècle, comme le rapporte Evanghelia Stead dans *Odyssée d'Homère*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2007, p. 127 : "lecture pour les femmes, l'*Odyssée* serait un roman, et non pas un poème épique". On retrouve de nos jours cette tentation de voir dans l'*Odyssée* un roman, par exemple chez Pietro Citati, dans *La Pensée chatoyante, Ulysse et l'*Odyssée [2002], tr. fr. B. Pérol, Paris, Gallimard, Folio, 2004. Voir François Dingremont, "L'*Odyssée* est-elle moins épique que l'*Iliade* ?", *Recueil Ouvert* [En ligne] ; Volume 2015 – Journée d'études du REARE.

19 Voir Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

20 C'est d'ailleurs le sens originel de "littérature comparée", comme "grammaire comparée" ou "anatomie comparée".

21 Nous reprenons cette distinction à J. Voss, "Aristote et la théorie énergétique du langage de Wilhelm von Humboldt", *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 72, n° 15, 1974, p. 482-508. L'auteur utilise notamment le terme d'"énergétique" pour qualifier l'approche de Humboldt. Pour celui-ci, le langage est actualité productrice (ἐνέργεια) avant d'être produit d'actuation (ἔργον). De la même manière, nous pourrons dire qu'un texte est actualité productrice (de pensée, s'il est utilisé par le lecteur) plutôt que produit fini. L'"énergétique des textes" sera l'étude de la manière dont chaque genre relève d'un certain mode de pensée.

22 Voir Pierre Vinclair, *op. cit.*, p. 102 *sq*.

23 *Ibid*., p. 13 *sq*.

24 Depuis Kant, on appelle "transcendantal" ce qui est relatif *aux conditions de possibilités* de l'expérience.

25 Voir Florence Goyet*, op. cit.*

26 Voir Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, Paris, Le Seuil, 2010.

27 Voir Florence Goyet, *op. cit.*, notamment p. 11 ou p. 148.

28 Voir Pierre Vidal- Naquet, *Le Chasseur Noir*, Paris, La Découverte, 1981.

29 Ainsi, parmi les treize œuvres étudiées par Pierre Bayard dans *Comment améliorer les oeuvres ratées ?*, trois soient des tentatives modernes d'épopée, la *Franciade* de Ronsard, la *Henriade* de Voltaire et *Les Martyrs* de Chateaubriand.

Pour citer ce document

Pierre Vinclair, «Le roman fait l'épopée», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2016_article_166-le-roman-fait-l-epopee.html

Quelques mots à propos de : Pierre Vinclair

Normalien, agrégé de philosophie, docteur en littérature, Pierre Vinclair a publié en 2015, sous le titre, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, la version remaniée d'une thèse rédigée sous la direction de Brigitte Ouvry-Vial et Florence Goyet. Ses travaux s'attachent notamment à mettre en place une "énergétique comparée" qui reconstitue, à partir d'une analyse à la fois rhétorique, noétique et idéologique des œuvres, le fonctionnement et l'effet des genres. Il travaille ainsi sur l'épopée, le roman et la poésie contemporaine. Sélection d'articles publiés :.

"Mallarmé, poète épique", *Études Stéphane Mallarmé*, No 3, 2015

. "Que peut-on faire avec les textes illisibles ?", *Fabula-LhT*, No 16, 2015

. "Éléments pour une noétique du roman", *Methodos*, No 15, 2015

"Penser l'émancipation : L'effort anthropologique du *Rouge et le Noir*", *HB revue internationale d'études stendhaliennes*, No 19, 2015

. "La singularité contrainte", *Nouvelle Revue d'Esthétique* No 10, PUF, 2012

. "La fabrique des vers. La poésie au défaut du langage", *Elseneur*, Presses Universitaires de Caen, No 27, 2012.

Il est aussi romancier et poète. Sélection d'ouvrages publiés :

. *Les Gestes impossibles*, Flammarion, coll. Poésie, 2013

. *Kojiki*, Le corridor bleu, 2011

. *Barbares*, Flammarion, coll. Poésie, 2009

. *L'Armée des chenilles*, roman, Gallimard, coll. Blanche, 2007.

L'épopée moderne : épopée "symphonique" — Hugo et Tolkien

Marguerite Mouton

Résumé

Cet article se propose de démontrer que, malgré l'idée reçue de la mort de l'épopée, la modernité a bien donné naissance à des textes participant de ce genre. Pour ce faire, nous avançons que l'épopée n'existe pas seulement comme œuvre, mais aussi comme registre et enfin comme action. L'œuvre épique moderne est ainsi notamment caractérisée par une modification des conditions de l'action épique : au régime polyphonique, caractéristique des œuvres canoniques, a succédé un régime symphonique, à même de répondre au défi posé à la littérature par le désenchantement du monde.L'étude plus précise d'œuvres telles que *Notre-Dame de Paris* ou *Le Seigneur des anneaux* met en évidence le rôle de l'image dans le fonctionnement *symphonique* des épopées modernes. Par le travail de l'image, en effet, de tels textes déploient toutes les richesses sensibles du monde, leur offrent une visibilité inédite et les tire de l'insignifiance ordinaire. Cette invitation faite au lecteur à voir dans le réel un monde vivant et signifiant signe la capacité proprement épique de certains textes modernes à manifester les "profonds enchantements" du monde.

Abstract

*The Modern Epic : "Symphonic" Epic - Hugo and Tolkien*This article sets out to show that, despite the myth of the death of the epic, modernity has clearly given birth to texts that belong to this genre, although this modern epic is obviously characterized by different features. The "polyphonic" regime, characteristic of canonical works, has been succeeded by a "symphonic" regime, in answer to the challenge facing literature by the world's disenchantment. A more precise study of works such as "*Notre-Dame de Paris*" or "*The Lord of the Rings*" highlights the role of image in the symphonic functioning of modern epics. Indeed, through the work of image such texts display all the world's sensitive richness, providing an unprecedented visibility and removing them from ordinary insignificance. This invitation reveals to the reader the reality of a living world and indicates the true epic capacity of certain modern texts to show what Tolkien calls "the deep enchantments" of the world.

Texte intégral

Au cours des deux derniers siècles s'est développée d'une manière spectaculaire une littérature de l'imaginaire, donnant un rôle important à l'imagination et présentant un traitement spécifique des images. Or, un certain nombre de ces œuvres entretiennent, à divers égards, des liens avec la tradition épique, spécifiquement celle du Moyen Âge, mais aussi avec une conception plus large, peut-être plus vague, de l'épopée — entendue comme un récit aux vastes dimensions, auquel les questions du groupe et des valeurs héroïques ne sont pas indifférentes. C'est notamment le cas de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo et du *Seigneur des anneaux* de J. R. R. Tolkien — qui partagent beaucoup de traits habituellement prêtés au genre épique : ainsi, leur dimension superlative, leur réflexion sur les valeurs de l'individu et de la communauté, mais aussi les combats, la longueur, les frontières imprécises d'œuvres écrites mais liées à une tradition orale.

Pourtant, une telle articulation entre épique et imaginaire, dans la période moderne, ne va pas de soi, parce que nous nous sommes habitués à penser que deuil doit être fait de l'épopée. Comme l'a montré Cédric Chauvin, le "paradigme moderne" s'est même constitué à partir des Romantiques allemands dans l'hypothèse que l'épopée ne pouvait plus nous apparaître, à nous modernes, que comme un genre archaïque — définitivement mort[1]. Une telle appréhension du problème repose sur l'idée que les œuvres appartenant à ce genre littéraire doivent être l'expression de la vérité de l'époque dans laquelle elles sont produites. Or, à la différence des sociétés archaïques, puissamment arrimés à des mythes (dont l'épopée était la contrepartie narrative), la modernité occidentale serait étrangère aux croyances et aux rites, et avant tout caractérisée par une méfiance profonde

envers les dieux et la magie qui peuplaient les temps passés, et, partant, envers toute explication holistique du monde. La société moderne serait, essentiellement, désenchantée. De là, on comprend le problème fondamental que pose la résurgence, à travers les œuvres de Hugo et de Tolkien, de l'épique : comment peut-il y aller encore de l'épopée, en ces temps désenchantés ?

Nous voulons montrer dans cet article qu'en réalité *Notre-Dame de Paris* ou *Le Seigneur des anneaux* ne sont pas simplement des phénomènes problématiques, cadrant mal avec le diagnostic général posé sur la modernité : ces œuvres tendent au contraire à se constituer comme une nouvelle forme d'épopée, ce qui implique d'abord qu'elles remédient au désenchantement moderne. En cela, elles accomplissent, comme les textes archaïques mais différemment, un "travail épique". Simplement, alors que c'est la polyphonie qui permettaient aux textes archaïques de remplir la fonction de proposer de nouvelles organisations politiques, comme l'a montré Florence Goyet[2], les épopées modernes, elles, sont symphoniques : les différentes voix qu'elles font entendre ne sont plus en discordance mais se renforcent mutuellement jusqu'à redonner au lecteur l'impression que le monde a du sens. Plus encore qu'à des voix, c'est précisément à leur dimension imaginaire, à leur manière de faire fonctionner les images, que ces œuvres recourent pour cela. Le travail par lequel le texte fait émerger de nouvelles significations passe en effet non plus seulement par le dédoublement des voix, le dialogue entre auteur, narrateur, conteur ou encore récepteurs, comme c'était le cas pour les épopées canoniques, mais par un jeu au niveau des images visuelles. Ce qui donne la profondeur nécessaire à un tel travail, qui fait contrepoint à la démultiplication des niveaux de sens dans la polyphonie, c'est alors leur capacité à s'animer, à prendre vie[3], et à manifester que ce qui apparaît d'habitude comme insignifiant peut avoir une existence autonome, ainsi que du sens. Un tel recours à l'imagination réalise ainsi une unification du texte épique au-delà des phénomènes de fragmentation qui affectent sa structure, ses thèmes, sa tonalité, et permet à l'épopée de renouer avec la fonction de "travailler" la société — à la fois d'offrir de nouveaux sens du monde et de les rendre possibles dans l'imagination des récepteurs modernes, faculté à laquelle ceux-ci adhèreraient plus spontanément qu'aux "voix" de l'intelligence discursive.

Une première métaphore, grammaticale, permettra de comprendre comment peut s'opérer une telle extension de l'épopée aux œuvres modernes : l'épopée est "nom", mais aussi "adjectif", et finalement "verbe" (I). Une seconde métaphore, mécanique cette fois, éclairera la manière dont cette épopée-verbe s'enraye et développe d'autres moyens, lorsque les conditions de son fonctionnement sont modifiées par le phénomène de désenchantement du monde (II). C'est alors l'image, nouvelle modalité du travail de l'épopée-verbe, symphonique plutôt que polyphonique, qui lui permet de répondre aux défis posés par la modernité (III).

I. La Grammaire du genre : l'œuvre, le registre et le travail épique

Il est possible en effet de distinguer trois "fonctions" du genre, qui s'intègrent dans une "grammaire" commune permettant l'écriture de l'épopée, sa production et son efficacité. Une telle analogie entre la production épique et la structure d'une phrase fournit un libellé synthétique pour ces "fonctions" du genre : l'épopée est à la fois "nom", "adjectif" et "verbe".

L'œuvre épique se présente en effet avant tout comme un "nom" : elle apparaît comme un chef-d'œuvre capable de s'ériger en un modèle de compréhension et de réalisation d'autres compositions. Toutefois, face à l'évolution des représentations du monde, la dimension "adjectivale" éclaire à son tour la production épique des XIX^{e} et XX^{e} siècles et les tensions qui la traversent, entre l'éclatement de l'épopée en un registre parmi d'autres et la résistance holistique du genre. Enfin, plus fondamentalement, si ce dernier peut accueillir ces contradictions, c'est en vertu de son dynamisme et de sa fonction de "verbe", qui n'exclut pas les failles et le relatif, mais les porte à un degré intensif tel qu'ils participent à l'opération de

transformation et à la performativité de l'épopée.

1. Un genre monstre ? L'épopée comme nom

a. Un défi pour la théorie

D'emblée, l'épopée semble amplifier les problèmes de définition typiques des genres littéraires : sa théorisation à outrance cohabite avec des réalisations extrêmement variées qui font éclater les définitions trop contraignantes. Dans les discours théoriques sur les genres littéraires, l'épopée est ainsi constamment mentionnée comme exemple de la complexité du modèle énonciatif (l'épopée peut être écrite ou orale, faire l'objet d'une lecture ou d'une performance, avoir un auteur identifié ou seulement des interprètes), ou des difficultés de l'établissement du texte (qui connaît parfois plusieurs versions et pose la question de l'authenticité)[4].

La cohérence du corpus épique pose elle-même problème. Si l'existence d'un canon très puissant permet à la désignation d'épopée de conserver toujours des éléments de référence et évite la dispersion complète dans la multiplicité des réalisations qui s'en réclament, l'homogénéité de l'ensemble reste menacée par le poids de ces chefs-d'œuvre eux-mêmes, très divers et qui tendent souvent plus vers l'autonomie qu'ils ne fédèrent des lignées. De même, l'amplitude temporelle et spatiale couverte, ainsi que la variété des réalités formelles, thématiques et tonales concernées (des vers à la prose, du pouvoir politique aux intrigues familiales, de l'individuel au collectif, de la description au registre tragique) donnent au genre une consistance réelle mais difficile à cerner. Cette richesse et cette immensité du territoire de l'épopée rendent problématique la tenue d'un discours commun, tout en le convoquant pour tenter d'éclairer l'étonnant usage consistant à rassembler des productions si diverses. Ouverture du dispositif de rédaction et autonomie du mode de représentation apparaissent alors en quelque sorte comme deux critères négatifs à même de caractériser le genre.

b. Critère 1 : ouverture du dispositif de rédaction

Si des œuvres comme *Notre-Dame de Paris* et *Le Seigneur des anneaux* se distinguent des épopées de la tradition orale en ce qu'elles sont la production écrite d'auteurs bien identifiés (plutôt que des histoires se transmettant d'un conteur à l'autre et sans cesse renouvelées dans les conditions concrètes d'une récitation poétique, souvent publique), leur dispositif de rédaction et d'édition, par sa complexité et son originalité, offre bien une plasticité qui pourrait rejoindre, à sa manière, celle des épopées traditionnelles.

Victor Hugo insère ainsi ses œuvres dans des cadres plus vastes. Dans la "Préface" des *Travailleurs de la Mer* (1866), l'auteur présente *Notre-Dame de Paris* comme le premier temps d'une triade comprenant *Les Misérables* (1862) et *Les Travailleurs de la Mer*, réunie autour du thème de la fatalité. Cette logique de l'expansion de textes individuels mis en réseau pour former une seule œuvre majeure est amplifiée par la "Préface" de *La Légende des siècles*, en 1859, qui rattache le recueil "à deux autres poëmes, presque terminés à cette heure, et qui en sont, l'un le dénoûment, l'autre le couronnement : la *Fin de Satan*, et *Dieu*" ("Préface", p. 558). Hugo envisage également la possibilité qu'une œuvre soit complétée, qu'elle fasse l'objet d'une longue gestation et composition, en plus de s'inscrire dans un cycle. *La Légende des siècles* compte ainsi trois versions : la *Première Série* (1859), la *Nouvelle Série* (1877) et la *Dernière Série* (1883). Chaque recueil peut se lire de manière autonome tout en s'articulant à une œuvre ouverte, susceptible d'accueillir des prolongements en nombre indéfini.

L'œuvre de Tolkien se déploie également en réseaux ouverts et en expansion : *Le Seigneur des anneaux* (1954-1955) se présente au départ comme la suite (*sequel*) du *Hobbit* (conte pour enfants de 1937) et appelle une *prequel*, le "Silmarillion", que l'éditeur refuse de publier en 1937 et de nouveau dans les années 1950, mais qui est déjà suffisamment constituée pour servir d'arrière-plan au récit. Chacune de ces œuvres, et en particulier le "Silmarillion", dont la rédaction (inachevée) s'étend de

1916 à 1972, fait l'objet de multiples réécritures, brouillons et esquisses, publiés de manière posthume, sous le titre *L'Histoire de la Terre du Milieu*, par le fils de l'auteur, Christopher Tolkien, auquel son père en a confié la tâche. À cette configuration d'écriture et d'édition complexe s'ajoute tout un dispositif d'annexes, de cartes, d'index, de généalogies et de commentaires, dans lequel l'œuvre se prolonge.

c. Critère 2 : autonomie du mode de représentation

Si, à l'instar des épopées de la tradition orale, *Notre-Dame de Paris* et *Le Seigneur des anneaux*, loin de former des systèmes clos, dépassent leurs propres limites pour s'ouvrir sur des ensembles toujours plus larges, ces textes rejoignent également la tendance, soulignée par Auerbach, qu'ont les œuvres épiques à créer leur propre mode de représentation[5].

Certes, *Notre-Dame de Paris*, comme *La Légende des siècles* à sa manière, sont partie prenante du romantisme de leur temps et trouvent facilement leur place dans l'histoire littéraire du XIX[e] siècle. Cependant, par exemple, la description que propose Mallarmé du rapport de Hugo à la "Crise de vers" l'envisage comme un auteur isolé, "[m]onument en ce désert", parangon d'un passé qu'il finit par incarner seul, lui qui "était le vers personnellement", si bien que la poésie régulière "avec respect attendît que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer[6]." Plus spécifiquement, Bertrand Marchal dresse la liste des "anachronismes historiques et littéraires[7]" d'une œuvre sous-titrée *Petites Épopées*.

Le romantisme est familier de ce type de représentation du poète et de son œuvre qui, au prix d'antithèses et de formules oxymoriques, s'inscrit néanmoins dans un mouvement esthétique de son époque. Tolkien trouve plus difficilement sa place dans une histoire littéraire où la "modernité" n'est plus aussi adepte de systèmes englobants, capables d'inclure un travail du négatif, et ne présente donc plus l'accueillante plasticité du romantisme. Isabelle Pantin a ainsi montré la difficulté que rencontre l'œuvre de Tolkien à s'inscrire dans un courant de son temps, si bien que son auteur apparaît comme "le créateur d'un monument isolé[8]", que l'on rattache plus volontiers au Moyen Âge ou éventuellement au romantisme[9] qu'à l'époque de son écriture[10]. On a souvent débattu du lien de son œuvre avec le genre de la *fantasy*, immense postérité infidèle de l'auteur[11].

On peut comparer *Notre-Dame de Paris* et *Le Seigneur des anneaux*, à condition bien sûr de renoncer à tout "rapport de fait" entre les textes, et d'ériger la variété en protocole pour penser l'épopée au-delà des critères traditionnels. Ce faisant, on parviendra à comprendre le fonctionnement de ce genre d'œuvres, si monstrueuses qu'elles semblent envahir toute la production d'un auteur — voire sa vie, et toucher à des domaines si variés et si fondamentaux qu'elles semblent inépuisables. L'épopée dont elles proposent une image se donne comme un objet particulier, une œuvre explosive, envahissante, qui s'inscrit dans une tradition d'une manière spécifique, en devenant une référence autonome, en créant son propre champ littéraire. Un tel fonctionnement explique alors la difficulté à la replacer dans le contexte littéraire d'une époque : il s'agit en effet d'une œuvre hors du commun.

L'épopée présenterait ainsi deux propriétés : celui de l'explosion exponentielle de l'œuvre (à la fois dans son dispositif d'édition et dans sa réception) et celui de sa capacité à produire sa propre lignée interprétative. Ces deux phénomènes constituent la manière propre que l'épopée a de se positionner en chef-d'œuvre. L'histoire de l'épopée a ceci de particulier qu'elle consiste en une chaîne de "chefs-d'œuvre" répondant à cette description. Il devient alors complexe de penser un genre susceptible de contenir plusieurs œuvres ayant ce fonctionnement exponentiel et polarisant, qui devrait logiquement tendre à faire éclater tout cadre préexistant pour proposer un modèle original. Or, c'est précisément cette chaîne paradoxale que l'on appelle genre de l'épopée.

2. Un registre : l'épopée comme adjectif

À cette dimension “nominale” d’œuvres qui s’imposent et réaménagent le champ littéraire autour d’elles s’ajoute, à l’époque de la fragmentation qui traverse le XIX^{e} siècle, une dimension “adjectivale” : l’épopée se réfugie dans un registre épique susceptible de coexister à l’intérieur de l’œuvre avec d’autres modes génériques[12].

a. Un éparpillement ?

Les œuvres mettent en dialogue des registres qui se redéfinissent les uns par rapport aux autres dans la configuration singulière d’un texte dont l’appartenance et les contours deviennent affaire de dominante et intègrent des hésitations. Largement tributaires du phénomène de fragmentation en modes génériques qui marque la modernité, les œuvres de Victor Hugo et de J. R. R. Tolkien sont le lieu d’une rencontre dynamique des genres. Les échanges se développent entre des registres qui ne sont pas simplement juxtaposés mais dont le heurt permet le déploiement de nouvelles potentialités de chacun, de glissements en transgression, et de synthèses en transformations.

La configuration même des recueils tend à devenir la trace de cet éparpillement, qui se démultiplie à l’intérieur de chaque pièce du fait de la fragmentation des registres. De nombreuses œuvres de Victor Hugo et de J. R. R. Tolkien, qu’elles soient en prose ou en vers, sous forme de longs récits ou de courtes légendes, sont touchées par la tension entre un phénomène de dislocation et l’effort des auteurs pour réconcilier ces formes hybrides avec une signification globale, par exemple par le recours à une écriture du contraste, susceptible de créer une relation — fût-elle d’opposition — entre les éléments, plutôt que de les disperser.

Ainsi, la diversité est un principe important de *Notre-Dame de Paris*, où elle prend volontiers la forme de la contradiction entre sublime et grotesque, mais aussi du Légendaire tolkienien, dans lequel elle se présente comme une dispersion qui informe l’histoire des peuples de la Terre du Milieu[13]. Face aux risques d’émiettement des œuvres dans cette atomisation des registres, les auteurs développent alors les variantes d’une esthétique du contraste, qui articule les éléments entre eux et permet de maintenir une unité au sein de leur variété.

b. La totalité comme horizon

Face à cette diversification indéfinie et à cette mouvance des modes génériques, la présence de l’épopée, ne serait-ce que sous la forme du registre épique, sonne comme le signe d’une tension vers un principe d’unité dans la diversité, d’inversion de la dispersion en accroissement.

Celui-ci s’incarne, selon les cas, ou bien dans le traitement de vastes enjeux, qui constituent comme un horizon commun aux divers morceaux, ou bien par la constante du registre épique, intégré dans des combinaisons diverses avec une variété d’autres modes génériques, ou bien encore à travers un principe de contraste qui permet l’articulation de positions disparates, ou enfin dans un même souffle animant les images disséminées. Que ce soit dans les recueils, qui portent l’empreinte formelle de la fragmentation, ou dans les longs récits, les deux auteurs multiplient ainsi les stratégies de réponse au phénomène d’éclatement lié à la perte de l’unité d’une vision signifiante du monde. Si bien que, paradoxalement, l’éparpillement et la multiplication des registres apparaissent, parce que ceux-ci sont hybridés, comme le moyen de rendre compte de la totalité elle-même. L’épopée moderne retrouve ainsi les prérogatives de l’épopée antique : simplement, alors que celle-ci était le reflet unifié de la totalité harmonieuse, celle-là recourt à la multiplication et à l’hybridation d’une pluralité de registres.

3. Le “travail épique” : l’épopée comme verbe

La caractérisation de l’épopée à la fois comme un nom et comme un adjectif, comme le tout et comme la partie d’une œuvre, paraît d’emblée contradictoire et pose problème. Le modèle semble se compliquer encore si l’on considère que l’épopée revêt également une fonction verbale.

a. La contradiction du nom et de l'adjectif

Le genre réunit donc, de manière paradoxale, d'une part des chefs-d'œuvre capables d'imposer leur identité et de réorganiser le champ littéraire autour d'eux, d'autre part un registre éclaté parmi d'autres au sein d'une œuvre. On l'a vu, pour réduire la contradiction entre ces deux schémas apparemment inconciliables, l'histoire littéraire les interprète traditionnellement comme deux configurations successives du genre, qu'elle distingue sous deux vocables : celui de l'épopée (jusqu'au XVIII^{e} siècle) et celui de l'épique (à partir du XIX^{e} siècle). Cependant, *Notre-Dame de Paris* ou *Le Seigneur des anneaux*, qui relèvent chronologiquement de la seconde catégorie (de l'épique), correspondent en fait aux deux schémas. Dès lors, la contradiction entre ces derniers ne peut plus être levée par la seule distinction chronologique, et il convient de chercher un autre rapport sous lequel ces œuvres peuvent à la fois relever de l'un et de l'autre.

b. Le verbe comme solution

La prise en compte d'un troisième terme permet d'affiner la question : l'épopée est avant tout verbe, réalisation d'une fonction. Il est alors possible de concevoir la dimension "nominale" de l'épopée et l'aspect "adjectival" autrement que comme deux configurations opposées, deux comportements alternatifs du genre épique, et de rétablir une syntaxe entre eux, un lien qui ne soit pas seulement celui d'une succession interprétée comme une substitution, mais celui d'un apport complémentaire d'information intégré dans un processus dynamique. En effet, si le sujet du verbe est bien le nom, l'adjectif vient qualifier ce dernier, modifier les conditions dans lesquelles il peut réaliser le procès, sans pour autant le remplacer par une forme hybride de nom et d'adjectif— l'épique.

Dès lors, si l'éclatement, symbolisé par la qualification adjectivale du nom, change les conditions dans lesquelles l'épopée peut remplir sa fonction, toute la question est de savoir quels moyens celleci développe pour y parvenir. Or, cette fonction réside, comme l'a montré Florence Goyet, dans la transformation, la mise en mouvement, d'un lecteur et avec lui du monde qui l'entoure, et donc un rapport littéraire avec une réalité extra-littéraire. Dans le cas de *Notre-Dame de Paris* ou *Le Seigneur des anneaux*, cette transformation se fait par le recours à une certaine utilisation des images.

Pour les épopées canoniques, ce travail épique reposait sur la polyphonie : F. Goyet affirme que "le trait fondamental de l'épopée est là, [...] dans ce 'travail épique' qui fait jouer des conceptions opposées dans toute leur épaisseur, qui permet aux auditeurs d'avoir une représentation des possibles qui s'offrent à eux[14]." Mais il n'en va pas de même dans les épopées modernes : dans une époque moderne caractérisée par le désenchantement, c'est l'image qui, mobilisant les perceptions sensibles du lecteur, assure ce travail — et fait de l'épopée ce verbe articulant sa dimension nominale et sa dimension adjective. L'épopée devient symphonique.

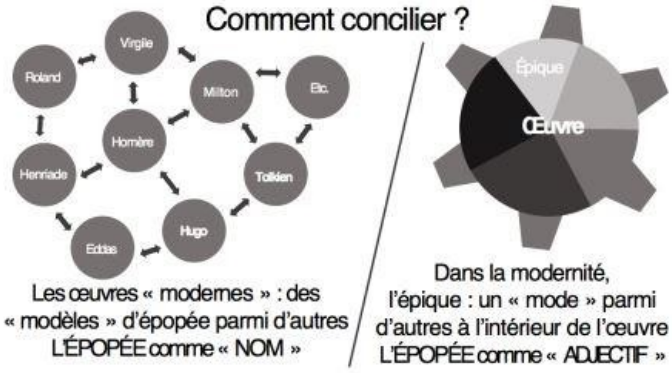
II. La mécanique du genre : l'œuvre, le réel et sa réception

1. L'épopée face au désenchantement du monde

Si la métaphore grammaticale offre le moyen de penser une syntaxe des différentes "natures" (au sens grammatical) de l'épopée (nominale, adjectivale et verbale), le rapport de mise en mouvement entre l'univers de l'épopée et le monde réel invite davantage au déploiement d'une métaphore cette fois mécanique.

a. Le désenchantement du monde comme éclatement

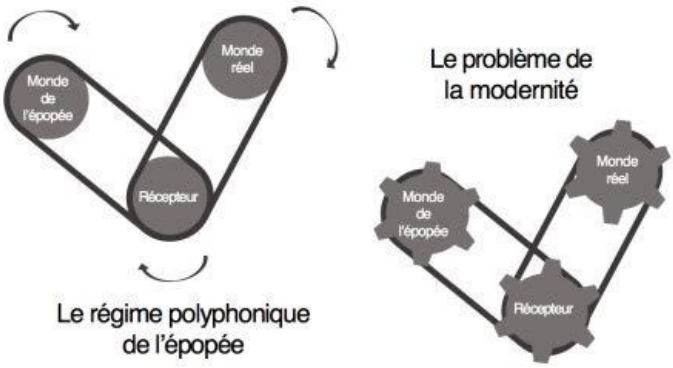
En termes mécaniques, on peut représenter les deux schémas initiaux, correspondant à une définition de l'épopée soit comme nom, soit comme adjectif, sous la forme d'un disque parfait dans un cas, d'une roue crantée dans l'autre, qui aurait "éclaté" sous l'effet de la généralisation du "désenchantement du monde".



Ce ne sont pas seulement les œuvres qui subissent ce phénomène d'éclatement, mais aussi toute la perception du réel qu'a le lecteur. Par rapport à ces deux formes, la question de la mise en mouvement qui constitue la fonction de l'épopée ne peut prendre des formes identiques.

b. Impuissance des formes polyphoniques du travail épique

Si l'on représente le travail épique réalisé par le régime "polyphonique" dans les conditions traditionnelles de l'épopée par un mouvement de courroie de transmission entre l'épopée et le monde réel via le récepteur, il apparaît que l'éclatement de ces mêmes entités à l'époque moderne ne permet plus une telle circulation.



L'épopée ne peut alors fonctionner que si elle met en place un autre procédé. La métaphore mécanique offre l'image de l'engrenage des roues crantées, qui suppose un rapprochement des éléments intervenant dans le fonctionnement épique, et deux niveaux de prise de ceuxci les uns sur les autres, à deux profondeurs différentes.

2. Du régime "polyphonique" au régime "symphonique" de l'épopée

En suivant le fil d'une troisième métaphore, musicale cette fois, on peut distinguer deux régimes de l'épopée : le régime "polyphonique" ; et un autre régime, que, par contraste, on pourrait appeler "symphonique".

a. Le fonctionnement de l'épopée polyphonique

Si, pour F. Goyet, la guerre, qui se trouve traditionnellement au cœur du genre épique, constitue la "métaphore" d'une crise traversée par la société contemporaine de l'œuvre, l'épopée fournit à son public les "moyens" propres à son type de narration pour l'appréhender, ceux-ci relevant d'un autre ordre que les outils conceptuels qui permettraient de construire une réflexion sur cette crise : "la compréhension se fait dans et par le récit. C'est lui qui est chargé à la fois de rendre compte de la confusion radicale du monde et d'y tracer des perspectives lumineuses[15]".

Il semble que les raisons de cette option en faveur du récit plutôt que des concepts puissent faire l'objet de deux interprétations distinctes : une première consiste à penser que les méthodes et instruments intellectuels, tels que les sciences historiques, philosophiques ou juridiques, ne sont pas encore développés aux

époques antique et médiévale des épopées canoniques. Dans cette perspective historiciste, le genre épique pallie leur absence, offrant les moyens d'un autre type d'appréhension des enjeux du temps (qualifié à la fois d'"obscur", de "profond" et d'"efficace"), mais il s'efface dans les périodes où ces méthodes intellectuelles sont capables d'assumer la réflexion sur la crise.

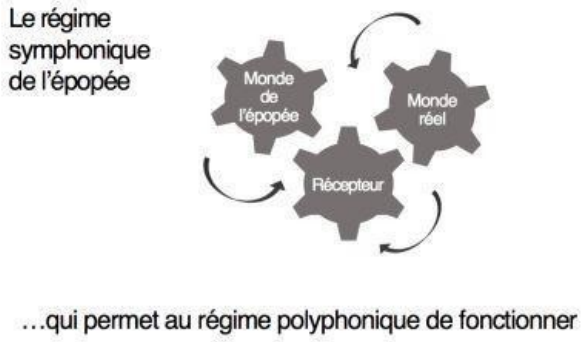
b. La crise du régime polyphonique

Cependant, on pourrait proposer une autre interprétation, selon laquelle ces moyens ne sont en réalité pas opératoires pour des crises inédites, ou pour certaines crises mettant en cause ces méthodes mêmes, de sorte que l'épopée continue à ménager un lieu d'expression de la tension et d'exploration de nouvelles possibilités. C'est bien ce qui arrive à l'époque moderne : quoique les outils conceptuels ne manquent pas, il existe bien une crise, celle d'un doute à l'égard de toute signification trop définitive, et par là des "voix" que fait entendre la polyphonie. Une telle conception suppose que, de manière générale, auteurs et lecteurs modernes ne font pas confiance à ces outils pour dire quelque chose de profond, d'efficace, d'humain, de vrai. En réponse à cette crise spécifique d'une certaine modernité, pour laquelle le monde n'est pas seulement confus, mais dépourvu de signification, l'épopée recourt alors aux images, de manière plus ou moins dominante.

Ainsi, dans des textes comme *NotreDame de Paris* ou *Le Seigneur des anneaux*, pour être efficace, le travail épique, la production d'une "pensée sans concepts", s'effectue en effet à deux niveaux : avant de pouvoir problématiser les sens possibles pour en faire émerger un nouveau, ces "épopées" entreprennent désormais d'assurer la possibilité même qu'il y ait du sens. Alors seulement peut, dans un second temps, se déployer la fonction polyphonique de l'épopée, une fois l'assise du sens établie par les images. Dans ce régime "symphonique" de l'épopée, il s'agira moins de chercher à démêler un sens entre des voix différentes, que de faire entendre la richesse signifiante de ces voix. Pour ce faire, ce régime donne vie aux images et son moyen de rendre visible que le monde a du sens est de montrer les liens qui unissent les événements, les choses, le monde, en faisant le récit de leurs aventures propres.

3. Symphonie et "profonds enchantements"

Il est désormais possible de compléter le schéma "mécanique" précédemment ébauché et de résoudre ainsi le paradoxe apparent de la présence d'œuvres épiques dans un monde marqué par le désenchantement.



La métaphore mécanique offre l'image de l'engrenage des roues crantées, qui suppose un rapprochement des éléments intervenant dans le fonctionnement épique, et deux niveaux de prise de ceux-ci les uns sur les autres, à deux profondeurs différentes — celle qui est sujette à l'éclatement lié au désenchantement et celle de l'imagination, sur laquelle peuvent agir les "profonds enchantements[16]" [*deep enchantments*] épiques.

Les trois métaphores — grammaticale, mécanique et musicale — s'articulent dans la description d'une réalité complexe : pour réaliser sa fonction de verbe, l'épopée a recours à une exposition symphonique des richesses de perceptions et de

significations du monde ; celle-ci permet un “embrayage” de l’œuvre sur l’imagination du lecteur, ce qui le dispose à la possibilité du sens. La polyphonie, le dialogue entre des voix différentes, ou la confrontation de positions divergentes, peut alors fonctionner et faire émerger de nouveaux sens du monde.

L’instauration de ce second régime, en amont du premier, constitue un moyen de résistance au désenchantement ambiant. Ce déploiement d’un chant du monde n’est pas pour autant retour réactionnaire à un monde du passé jugé préférable. Il n’est pas non plus l’expression immobiliste du monde tel qu’il se présente. Ce chant est dynamique : au titre du régime symphonique, il est à la fois exploration des richesses et virtualités du monde qui échappent d’ordinaire à la perception, mise en mouvement du récepteur (et à travers lui du monde réel), et disposition de celuici à la possibilité du sens ; en tant que polyphonie, il est recherche active de nouveaux sens, à l’intérieur de l’œuvre et dans un échange constant avec le lecteur et son bagage d’expériences. L’épopée peut être à la fois nom, adjectif et verbe, parce qu’elle est ce chant au fonctionnement subtil.

III. De l’efficacité des images : la métaphore et le transport

Concrètement, dans les épopées modernes comme *Notre-Dame de Paris* et *Seigneur des anneaux*, c’est l’emploi d’images visuelles qui permet, en mobilisant l’affectivité du lecteur, d’opérer ce travail “symphonique”. Paul Ricœur a mis en évidence la façon dont la métaphore permet une innovation sémantique, en détournant de sa référence habituelle le mot qui remplit la fonction du comparant[17]. S’il attire surtout l’attention sur la potentialité créatrice de ces images, celle-ci connaît en réalité des degrés divers, suivant que le comparant acquiert ou non une autonomie par rapport au comparé, demeure un simple sens “figuré” de ce dernier ou “trans-figure” au sens propre le visible dans l’œuvre, provoquant des métamorphoses durables, par exemple de personnages.

1. Quand les images prennent vie

La comparaison entre les images de *Les Misérables* et celles de *Notre-Dame de Paris* permet d’affiner la spécificité d’un certain type d’utilisation des métaphores, lorsque, allant au-delà de leur dimension de figures, elles réalisent le transport qu’annonce leur étymologie. C’est alors la littéralité des images, et leur richesse de signification, qui est explorée. Dans ces cas, les images s’offrent à la perception sensible des lecteurs, leur permettant ainsi de retrouver une certaine immédiateté dans l’appréhension du monde et, par là, une adhésion plus facile aux représentations proposées par l’œuvre.

a. Victor Hugo : du masque au monstre

L’apparition de Quasimodo au début de *Notre-Dame de Paris*, lors du concours pour désigner le pape de la fête des fous, dépasse ainsi la modalité du “comme si”, d’une métaphore qui se donne pour telle, et tend à conférer une autonomie au comparant. En effet, ce que l’assistance de la grand’salle avait d’abord pris pour un “masque” est bien le visage réel du personnage : “Mais c’est alors que la surprise et l’admiration furent à leur comble. La grimace était son visage. / Ou plutôt toute sa personne était une grimace[18].”

À la faveur du chiasme, on explore le glissement possible entre la simple métaphore et la littéralité de l’image : si le visage et sa grimace peuvent devenir métaphore de l’ensemble de la personne, c’est bien parce que l’assimilation entre grimace et visage est réelle et complète. La copule du verbe *être* signifie en effet une identité, au sens le plus radical, celle-ci constituant la seule explication possible de la réaction de la foule.

Les exemples abondent de la manière dont les images dans *Notre-Dame de Paris* tendent à devenir littérales et à faire pénétrer le lecteur dans un univers répondant à des lois propres, où les hommes deviennent des “monstres vivants”, qui vont jusqu’à se confondre avec les “monstres de pierre” de la façade de Notre-Dame lors de l’assaut de la cathédrale[19] et, même au sein des chapitres de l’œuvre considérés

comme plus théoriques, où le "livre" est capable de "tuer l'édifice" (V, 2). Ces métaphores instaurent un mode de représentation particulier à l'intérieur de l'œuvre, qui tend à rendre visible, à élucider tout ce qui constitue son univers.

Par contraste, dans *Les Misérables*, la métaphore ne réalise jamais totalement le "transport" que son étymologie annonce. Certes, il arrive que Victor Hugo prête une force telle à la vision que celle-ci devient capable de transformer le réel, de faire apparaître ce qui ne se voit pas d'ordinaire. Ainsi, le regard de Jean Valjean discerne ou rend visible la grille de l'égout qui lui permettra de quitter la rue de la Chanvrerie en emportant le corps de Marius :

> À force de regarder, on ne sait quoi de vaguement saisissable dans une telle agonie se dessina et prit forme à ses pieds, comme si c'était une puissance du regard de faire éclore la chose demandée. Il aperçut à quelques pas de lui, au bas du petit barrage si impitoyablement gardé et guetté au dehors, sous un écroulement de pavés qui la cachait en partie, une grille de fer posée à plat et de niveau avec le sol[20].

La "puissance" de vision que provoque la proximité de la barricade atteint ici son maximum, si bien qu'elle permet de rendre visible ce qui demeurait jusque-là caché. Le regard de Jean Valjean déchiffre le réel et fait apparaître ce qui était déjà là mais ne se voyait pas. Cependant, ce surgissement reste ici sur le mode du "comme si"[21] : il s'agit seulement d'attirer le regard sur un élément qu'un observateur attentif a toujours la possibilité de voir, même s'il passe habituellement inaperçu. De plus, si la découverte de ce passage souterrain fonctionne comme une révélation de réelle importance dans la trame de l'histoire, elle ne vise pas à dire l'être profond des choses.

La vision de la grille des égouts laisse place à celle du tunnel lui-même, où le personnage connaît successivement des états d'aveuglement (V, 3, 1, p. 1007), d'éblouissement, de dilatation de la pupille, dont le narrateur rend compte dans le détail. Cet univers souterrain, où le personnage peut, "l'oreille tendue, la prunelle dilatée, regard[er] l'évanouissement de cette patrouille de fantômes" (V, 3, 2, p. 1013) qu'il croise sur sa route, s'avère propice au surgissement du fantastique, et pourtant, ces évocations restent toujours du domaine de la métaphore explicite, sans donner une vie autonome à la réalité décrite :

> Une âme damnée qui, du milieu de la fournaise, apercevrait tout à coup la sortie de la géhenne, éprouverait ce qu'éprouva Jean Valjean. Elle volerait éperdument avec le moignon de ses ailes brûlées vers la porte radieuse. (V, 3, 7, p. 1024).

Si l'évocation fait surgir un instant les images infernales et met en perspective la scène tout en offrant une élucidation des émotions et du comportement du personnage, le passage reste au conditionnel, mode de l'irréel, et n'explore pas plus avant la littéralité de la métaphore. Derrière les figures fantastiques, qui prennent la forme de figures de rhétorique (métaphores ou encore oxymores), se cachent des personnages aussi prosaïques que Thénardier, "bourgeois manqué" (V, 9, 4, p. 1142) : "Il semblait marcher avec les pattes de velours du tigre. Un moment après, cette hideuse providence était rentrée dans l'invisible." (V, 3, 8, p. 1028).

b. J. R. R. Tolkien : les arbres et leurs "confidences"

Si la fin du chapitre de *Notre-Dame de Paris* consacré à l'assaut de la cathédrale esquisse la métamorphose des statues de pierre en êtres mobiles, ce phénomène d'animation d'éléments qui sont d'ordinaire immobiles est au cœur de la construction du monde imaginaire tolkienien. La comparaison de ce mode d'écriture du *Seigneur des anneaux* avec celui d'une œuvre telle que *La Guerre et la Paix* de Tolstoï[22] permet alors de faire apparaître deux fonctionnements distincts de la visibilité épique.

En effet, *La Guerre et la Paix* explore précisément ce phénomène, celui d'un être inanimé dont on a l'impression qu'il prend vie. Le vieux chêne que le prince André

Bolkonsky croise sur sa route semble se mettre à parler ; loin d'être considérées comme anecdotiques, sa présence et sa physionomie se prêtent au contraire à une méditation. Le chêne est d'emblée présenté comme un "monstre", d'abord par sa taille "énorme" au regard des deux unités de mesure : les bouleaux et les êtres humains. Paradoxalement, son caractère "monstrueux" se joue dans la synthèse inédite entre ces deux possibles, l'arbre et l'homme, portés au maximum de la vieillesse. La description de l'arbre de *La Guerre et la paix* sous les traits d'un vieillard, d'un géant, glisse imperceptiblement de la métaphore figée des "cicatrices" et "blessures" de son écorce vers la prise au sérieux de ces adjectifs humanisants et le développement d'une description anthropomorphique : le chêne possède des "bras", mais aussi des caractéristiques morales telles que le mépris[23]. Ses "doigts" sont "crochus", ce qui le rapproche des sorcières et requalifie ainsi le sens du mot "monstre" : il ne s'agit pas seulement de sa taille extraordinaire, de sa forme étrange, de son caractère hostile, mais aussi de son lien potentiel avec un personnel magique.

Le vieux chêne rejoint l'anthropomorphisme ambivalent des Hurons ou des Ents (les hommes-arbres) du Seigneur des anneaux, ou encore l'hésitation entre l'homme et l'animal, voire le minéral dans le personnage de Quasimodo. Comme aux Ents de Tolkien, à ce chêne est prêtée une tirade au discours direct : "— Le printemps et l'amour et le bonheur !… semblait-il dire. Comment n'êtes-vous pas encore las de ce mensonge toujours le même, stupide et absurde !" (*Ibid*.). Si le narrateur rapporte la réplique du chêne, il prend soin de modaliser son propos ("semblait-il dire") : les paroles sont issues de l'imagination du prince André et non d'un imaginaire qui acquerrait une autonomie et une vie propre. L'esquisse de narration, d'un développement d'une histoire de l'arbre, avorte alors, et l'arbre ne va pas jusqu'à s'animer. L'image reste un moyen, un ressort, du récit, et ne devient pas une fin, l'objet d'une narration à part entière.

Lorsque la scène se répète, six semaines plus tard, le prince André, empruntant la même route, cherche des yeux le chêne avec lequel s'était opéré ce profond échange : l'arbre est redevenu arbre. Si l'arrivée du printemps a transformé le chêne, une telle évolution est avant tout symbolique : elle reflète le changement qui s'est produit chez le prince André par la rencontre de Natacha Rostov, l'arbre constituant une *figure* de ses états d'âme avant et après cette rencontre. Certes, il provoque une relecture des instants les plus signifiants de l'existence du personnage et une expérience intense ; cependant, le vieux chêne n'acquiert pas une vie autonome : il ne marche pas, ne "parle" qu'avec les mots que lui prête le prince André et reste la projection directe des sentiments du personnage, contrairement aux arbres que décrit une œuvre comme celle de J. R. R. Tolkien.

À première vue, l'Ent Fangorn (ou Sylvebarbe), que rencontrent les personnages de Hobbits Merry et Pippin, possède des points communs avec le vieux chêne du prince André. Il partage ainsi avec lui la dimension anthropomorphique : le grand âge, la taille démesurée, les bras, la parole, les sentiments. De même, les deux arbres donnent une impression de profondeur et donnent le sentiment que le monde a du sens.

Cependant, les deux scènes se distinguent. Avant même d'être visuelle, la première apparition de l'Ent est sonore. L'Homme-arbre interpelle les deux Hobbits qui errent dans sa forêt. Dans cette entrée en scène, se trouvent conjugués la parole et le geste de l'arbre, qui pose sur les épaules des Hobbits "une grande main noueuse[24]". Le contact physique avec les Hobbits et la passivité complète de ces derniers différencient cet épisode de celui de la rencontre du prince André et du vieux chêne, dans laquelle le dialogue se jouait dans l'imagination du personnage et l'arbre restait immobile, image figée d'une vieillesse désolée.

Le chêne prend vie et se livre précisément aux "confidences" qu'attendait en vain le prince André. C'est cette vie propre de l'image qui distingue ces deux modèles de vision. La rencontre se déroule de manière paradoxalement plus "réelle", dans la mesure où elle n'a pas lieu dans l'imagination des Hobbits mais à l'extérieur.

L'image qui, comme dans *La Guerre et la Paix*, repose sur la synthèse entre l'homme et l'arbre, s'anime, parle et se meut. Par là, elle participe à la constitution d'un monde régi par des lois propres. On peut qualifier ce monde d'imaginaire, dans le sens où il est constitué par des images mises en mouvement ; toutefois, cet imaginaire ne reste pas dans l'imagination des personnages, mais acquiert une réalité propre. La description explore tout le potentiel d'une image alliant l'homme et l'arbre, déterminant avec précision sa physionomie, jusqu'à détailler les difficultés à distinguer les matières qui sont constitutives de l'"apparence" de l'Ent. Or, il n'y a pas de distance entre cet aspect extérieur riche et développé (ce que l'on en perçoit), et l'être même d'un personnage qui est essentiellement "image". À propos des personnages de Tolkien dont l'appartenance à un peuple caractérisé (celui des Hobbits ou des Elfes par exemple) remplace une analyse psychologique approfondie, C. S. Lewis peut ainsi écrire : "Ces êtres imaginaires ont leur intérieur à l'extérieur : ce sont des âmes visibles[25]."

Toutefois, de manière indissociable et paradoxale, l'impression de distance demeure, le sentiment d'une profondeur mystérieuse persiste. Chez Tolkien, l'image fait coexister ces deux types de perception, celle d'une apparence qui dévoile ce qui est caché dans le monde ordinaire, et celle d'une immensité qui se retire encore derrière l'apparence. Ce double aspect de l'image a pour effet de susciter chez le lecteur l'impression que le monde a du sens : un sens non seulement manifeste, mais aussi encore beaucoup plus profond, que l'apparence n'épuise pas mais laisse toutefois pressentir.

Dans *Les Misérables* ou *La Guerre et la Paix*, le regard du narrateur ou des personnages est parfois porté à son maximum d'intensité "visionnaire" : les métaphores et images semblent alors s'animer. Il arrive qu'elles absorbent le sème humain de leur comparant, dans un processus dynamique de transformation anthropomorphique (dans le cas du vieux chêne par exemple), mais cela n'est en général que passager. Les "apparitions" sont quant à elles plus des effets d'optique que de véritables transformations, bien qu'elles puissent susciter de réelles expériences existentielles. La transfiguration reste de l'ordre du "comme si", alors que *Le Seigneur des anneaux* répète à l'envi les présentatifs ("*behold*" ou "*lo*", "voici") et surtout connaît, à l'instar de *Notre-Dame de Paris*, un phénomène plus radical d'animation des métaphores : celles-ci acquièrent une vie propre, rendent indissociables comparant et comparé dans l'unique image du "monstre" — qu'il soit beau ou laid, indépendamment de toute connotation péjorative, dès lors qu'il ne correspond pas aux lois ordinaires du monde. L'exploration de la littéralité de l'image permet ainsi le déploiement d'un monde signifiant.

2. La mise en mouvement du lecteur

Le recours aux images "extériorise" le monde de l'œuvre, en offre tous les éléments à la perception du lecteur. Le mode d'appréhension sensible ainsi requis permet peut-être alors de retrouver le régime épique tel qu'il est décrit par Staiger à la suite de Hegel et que beaucoup considèrent pourtant comme incompatible avec la perpétuation du genre dès lors que celui-ci a pris conscience de lui-même, *a fortiori* dans le cadre d'une modernité généralement associée à l'essor du recul critique.

a. De l'émotion du personnage à celle du lecteur

Ce n'est pas ici le lieu d'étudier les théories neuropsychologiques qui montrent[26] que la perception est vécue comme plus "immédiate" que la cognition, donnant un rapport moins construit aux choses. Il suffit pour notre propos d'esquisser la façon dont l'image ainsi animée par le mode de vision épique est intimement liée à l'émotion du lecteur et tend par là à restaurer une impression d'immédiateté et à faciliter l'adhésion spontanée. L'étude du trouble ressenti par la Esmeralda à l'occasion de sa rencontre avec la recluse de la Tour-Roland offre un moyen de mieux comprendre ce phénomène et la façon dont l'image littéraire agit chez le lecteur et peut procurer une impression analogue à celle qu'aurait produite une situation réelle.

Dans cette perspective, nous interprèterons cet épisode comme une mise en abyme à l'intérieur de l'œuvre de l'effet que suscite ce type d'images sur le lecteur qui "assiste" à la scène. Ainsi, alors que les "doigts osseux et maigres" de la recluse se referment sur le bras de la Esmeralda pour l'empêcher de fuir et la condamner à une pendaison certaine, le narrateur note que cette étreinte était "plus qu'une chaîne, plus qu'un carcan, plus qu'un anneau de fer, c'était une tenaille intelligente et vivante qui sortait d'un mur" (XI, 1, p. 838). Or, l'image violente du "bras décharné qui sortait d'une lucarne dans le mur et qui la tenait comme une main de fer", image vivante, littéralement capable de se saisir d'elle et intensifiée par un contexte de mort imminente, suscite une émotion chez la bohémienne, qui se traduit alors par une accumulation vertigineuse d'images dans son esprit :

> Épuisée, elle retomba contre la muraille, et alors la crainte de la mort s'empara d'elle. Elle songea à la beauté de la vie, à la jeunesse, à la vue du ciel, aux aspects de la nature, à l'amour, à Phœbus, à tout ce qui s'enfuyait et à tout ce qui s'approchait, au prêtre qui la dénonçait, au bourreau qui allait venir, au gibet qui était là. Alors elle sentit l'épouvante lui monter jusque dans les racines des cheveux [...].

L'émotion produite chez le personnage se déploie en un kaléidoscope juxtaposant images positives et négatives qui amplifient encore le trouble d'origine.

Ce lien étroit entre images et émotions est tout d'abord décrit comme un dispositif intérieur du personnage, la façon dont celui-ci perçoit et ressent ce qui lui arrive : les images sont initialement provoquées par la vision et l'expérience vive d'une scène à forte teneur émotionnelle ; une fois ce contact réalisé, le processus se poursuit dans l'imaginaire du personnage où ces images résonnent et se développent.

b. De l'image du texte à l'imaginaire du lecteur

À la fin du paragraphe, cependant, l'émotion décrite n'est plus de l'ordre d'une image pour la jeune fille : celle-ci la ressent dans sa chair. En revanche, la description de cette perception constitue une image visuelle pour le lecteur, celle d'une peur que l'on pourrait physiquement localiser et qui se diffuse dans le corps en un mouvement d'ascension jusqu'au point précis de la "racine des cheveux".

Cet épisode met en scène dans le cas du personnage de la Esmeralda le lien entre image et émotion, la première exprimant la seconde et la suscitant. Ce faisant, la narration propose des images puissantes, tout en mettant en abyme la façon dont celles-ci produisent une émotion chez le lecteur. Pour la Esmeralda comme pour lui, les images extérieures initient un mouvement intérieur de l'imaginaire, qui se prolonge et s'amplifie ensuite au-delà de l'émotion de départ.

L'écriture hugolienne, capable d'activer ce que Bachelard appelle des "images nouvelles[27]" est l'exemple même choisi (dans son versant poétique) par l'auteur de *La Terre et les rêveries de la volonté* comme lieu de rencontre entre l'image intérieure et l'image littéraire :

> [...] dans la fougue et la rutilance des images littéraires, les ramifications se multiplient ; les mots ne sont plus de simples termes. Ils ne terminent pas des pensées ; ils ont l'avenir de l'image. La poésie fait ramifier le sens du mot en l'entourant d'une atmosphère d'images. On a montré que la plupart des rimes de Victor Hugo suscitaient des images ; entre deux mots qui riment joue une sorte d'obligation de métaphore [...] (*ibid.*, p. 13).

Si l'on étend cette analyse à la prose de *Notre-Dame de Paris*, voire peut-être à l'écriture de J. R. R. Tolkien, c'est donc par la rencontre entre des mots que se déploie l'image et que se réalise le contact dynamique entre l'imaginaire de l'œuvre et celui du lecteur, lieu de restauration de l'immédiateté de la rencontre avec le monde. C'est par une exigence, proprement épique, d'extériorisation de l'univers sous forme de perceptions, que s'accomplit ce travail. À travers un tel processus, le lecteur retrouve l'impression que procure la vie et s'ouvre à une modification de sa

représentation du monde.

Conclusion

Pour autant, objectera-t-on peut-être, ce recours à l'image comme moyen de connexion entre l'œuvre et le lecteur pour une performativité du langage auprès du récepteur n'est-il pas une tendance globale de la littérature récente ? Le développement d'une littérature dite de l'imaginaire, dont beaucoup de réalisations ne sont en rien épiques, n'en est-il pas le signe ? Bref, y a-t-il dans ce fonctionnement de l'image une spécificité épique ?

Il semble que ce régime symphonique, qui existe bien sûr ailleurs, trouve dans l'épopée son efficacité maximale : familière du superlatif, du degré absolu, l'épopée se fait miroir grossissant de la littérature. C'est ce que l'on repère aussi dans la manière qu'a l'épopée d'endosser avec toute l'intensité possible les fonctions de nom, d'adjectif et de verbe. Les fonctions "grammaticales" qu'elle remplit sont bien celles de toute œuvre littéraire, mais l'épopée en présente une réalisation particulièrement intense : il est ainsi impossible de circonscrire son identité "nominale" de chef-d'œuvre, qui échappe toujours à une caractérisation exhaustive, déborde ses propres frontières pour s'étendre à travers toute la création d'un auteur, et ne s'érige en modèle que dans une relation complexe de conquête de ses prédécesseurs comme de sa postérité (par rapport auxquels elle conserve néanmoins toujours son originalité à la fois fondatrice et inimitable). De même, on peut comprendre l'éclatement "adjectival" de l'épopée sous la forme d'une explosion exponentielle, que ce soit dans son processus jamais achevé de destruction généralisée ou dans la démultiplication de ses nouvelles moutures. Enfin, la fonction active du "verbe" épique est de l'ordre d'une performativité du langage qui transforme le monde par la médiation de tout un réseau de moyens, par un déploiement de tous les registres de perception auditifs et visuels capables de frapper l'imagination du lecteur et de mettre ainsi celui-ci en mouvement.

---

1 Cédric Chauvin, *Référence épique et modernité*, Paris, Honoré Champion, 2012.

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

3 Les expressions "prendre vie" ou "donner vie aux images" ne relèvent pas d'une conception romantique telle celle du peintre Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, qui appelle de ses vœux un tableau dont on puisse "croire qu'[il] soit animé par le tiède souffle de la vie" (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Éditions Flammarion, 1981, p. 47). Il s'agit ici de distinguer un type de métaphore qui explore dans les détails le comparant, à tel point que celuici se désolidarise du comparé et devient le protagoniste d'une narration autonome.

4 Voir par exemple Jean Derive, *L'Épopée : unité et diversité d'un genre*, Karthala, 2002.

5 Erich Auerbach souligne cet aspect lorsqu'il qualifie d'épopées l'œuvre homérique et les récits bibliques, au titre qu'ils définissent deux modèles d'herméneutique et de représentation du réel (*Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], traduit par Cornélius Heim, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 16).

6 Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p. 248.

7 Bertrand Marchal, "Livre, qu'un vent t'emporte…" dans André Guyaux et Bertrand Marchal (éd.), *Victor Hugo : La Légende des siècles (Première série)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 7.

8 Isabelle Pantin, "Tolkien et l'histoire littéraire : l'aporie du contexte" dans Michaël Devaux, Vincent Ferré et Charles Ridoux (éd.), *Tolkien aujourd'hui*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2011, p. 366.

9 Voir Isabelle Pantin, *Tolkien et ses légendes : une expérience en fiction*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 8.

10 Il convient néanmoins de noter la contribution en ce sens de deux recueils d'articles publiés en 2006 : Thomas Honegger et Frank Weinreich (éd.), *Tolkien and Modernity 1*, Zurich, Walking Tree Publishers, 2006 ; et *Tolkien and Modernity 2*, Zurich, Walking Tree Publishers, 2006, 2 vol.

11 Voir par exemple Anne Besson, "Fécondités d'un malentendu : la postérité de Tolkien en *fantasy*", dans Michael Devaux, Vincent Ferré et Charles Ridoux (éd.), *Tolkien aujourd'hui* (actes du colloque de Rambures, 13-15 juin 2008), Presses Universitaires de Valenciennes, 2011, p. 197-209.

12 Voir Cédric Chauvin, *Référence épique et modernité*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 32 : "c'est en somme comme *registre*, au sens moderne, qu'elle [l'épopée] reviendrait […]."

13 Selon l'analyse désormais classique de Verlyn Flieger, la théorie de "l'ancienne unité sémantique" développée par Owen Barfield informe l'œuvre de J. R. R. Tolkien (*Splintered Light : Logos and Language in Tolkien's World [1983]*, Kent (Ohio), Kent State University Press, 2002). À travers son œuvre, Tolkien transpose ainsi au domaine de la lumière l'idée barfieldienne de l'éclatement du sens des mots. La fragmentation et l'affaiblissement contaminent les Arbres de lumière détruits par Melko(r) dans le "Silmarillion". Leur lumière est dispersée et enfermée dans trois joyaux, qui, à l'issue de guerres, sont engloutis par la mer et la terre. Le dernier devient une étoile, dont l'Elfe Galadriel emprisonne le reflet aquatique dans une fiole qu'elle donne à Frodo dans *Le Seigneur des anneaux*. D'après cette interprétation, Tolkien raconte donc l'histoire d'une séparation de l'humanité par rapport à la lumière.

Cet éclatement se démultiplie à travers la fragmentation des peuples, qui se distinguent les uns des autres en fonction des liens qu'ils entretiennent avec la lumière. Les Hobbits sont l'aboutissement de ce double processus de dispersion et d'affaiblissement : ils constituent les plus petits fragments, c'est-à-dire en l'occurrence le plus petit peuple.

14 Florence Goyet, "Le 'travail épique', permanence de l'épopée dans la littérature moderne", in J. Labarthe (éd.), *Formes modernes de l'épique ; nouvelles approches*, Actes du colloque de Tours (2002), Peter Lang, 2004, p. 263-280, p. 275.

15 Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 7.

16 John Ronald Reuel Tolkien, *Le Livre des contes perdus*, vol. 1, édition de Christopher Tolkien, traduction d'Adam Tolkien, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1995 (2002), p. 101-102 ; *The Book of Lost Tales* [1983], vol. 1, édition de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins Publishers, 1991, p. 71.

17 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 311.

18 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1931], dans *Œuvres complètes*, édition de Jacques Seebacher et Guy Rosa, vol. "Roman I", Paris, Robert Laffont, collection "Bouquins", 2002, I, 5, p. 528.

19 Pour une analyse plus détaillée du phénomène de bascule dans la littéralité des images, voir mon article "La vision épique dans *Notre-Dame de Paris* et *La Légende des siècles*", communication au Groupe Hugo, Université Paris VII-Diderot, 14 mars 2015 (en ligne sur http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/15-03-14mouton.htm).

20 Victor Hugo, *Les Misérables*, dans *Œuvres complètes*, édition de Jacques Seebacher et Guy Rosa, "Roman II", Paris, Robert Laffont, collection "Bouquins", 2002, V, 1, 24, p. 989.

21 Analysant les métaphores dans *Les Misérables*, M. Roman et M.-C. Bellosta soulignent ainsi leur dimension heuristique : il s'agit d'"énigmes" à déchiffrer pour mieux appréhender le comparé de l'image, plutôt que d'un seuil vers l'autonomie de l'image (voir Myriam Roman, Marie-Christine Bellosta, *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Belin, 1995, p. 165-167).

22 Comme *Les Misérables*, *La Guerre et la Paix* a en commun avec les œuvres épiques que sont *NotreDame de Paris* et *Le Seigneur des anneaux*, non seulement la longueur et de l'insertion dans des cycles ouverts — qui semblent pouvoir être déployés indéfiniment —, mais aussi une diffusion mondiale, par le biais de réécritures, d'anthologies, de versions abrégées, et d'adaptations par d'autres médias tels que le cinéma, l'opéra ou la bande dessinée. De plus, elles intéressent l'identité nationale d'un pays, tandis qu'à l'échelle mondiale, elles constituent une sorte de patrimoine culturel commun.

23 Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, traduit par Boris de Schloezer, Paris, Gallimard, 2002, vol. 1, II, 3, I, p. 684.

24 John Ronald Reuel Tolkien, *Le Seigneur des anneaux*, traduction de Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1972-1973 (1992), III, 4, p. 502.

25 Clive Staples Lewis, *On Stories and Other Essays on Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982, p. 89 ; cité dans Irène Fernandez, *C.S. Lewis : mythe, raison ardente*, Genève, Ad Solem, 2005, p. 343.

26 Voir par exemple Joseph Ledoux, *The Emotional Brain*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1998, ou Pierre Philippot, *Émotion et psychothérapie*, Wavre, Éditions Mardaga, 2007. Pour une présentation de ces théories, voir Ilios Kotsou, *Intelligence émotionnelle et management : comprendre et utiliser la force des émotions*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 45-46.

27 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière* [1948], Paris, José Corti, 1988, p. 11.

Pour citer ce document

Marguerite Mouton, «L'épopée moderne : épopée "symphonique" — Hugo et Tolkien», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2016_article_168-l-epopee-moderne-epopee-symphonique-hugo-et-tolkien.html

Quelques mots à propos de : Marguerite Mouton

Marguerite Mouton est agrégée de Lettres modernes et a consacré son doctorat de Littérature générale et comparée (université Paris 13, 2014) à la question de l'épique moderne et de ses rapports particuliers avec la littérature de l'imaginaire. Elle prépare actuellement la publication de cette thèse pour les éditions Classiques Garnier. Elle enseigne dans le secondaire, ainsi qu'à l'université Paris 13 et à l'université de Cergy-Pontoise.

Des épopées imitatives et refondatrices ? Le cas d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real

Aude Plagnard

Résumé

Cet article teste le concept critique de "travail épique" sur un corpus d'épopées secondaires – le *Second siège de Diu* de Jerónimo Corte-Real et les trois parties de *La Araucana* d'Alonso de Ercilla. Ces poèmes, composés au Portugal et en Espagne à la fin du XVI[e] siècle, imitent explicitement l'épopée latine. Pourtant, comme les épopées primaires dites refondatrices, ils développent une réflexion critique sur les grands enjeux de la guerre contemporaine – celle qui étend les territoires ibériques sur les quatre continents alors connus du globe. On cherche à montrer qu'il s'agit là d'un véritable travail épique, qui utilise aussi comme procédé l'imitation même de l'épopée antique.

Abstract

Imitative and *refounding epics? The case of Alonso de Ercilla and Jerónimo Corte-Real* .
This essay examines the critical concept of "epic work" in a body of secondary epics —the *Second Siege of Diu* by Jeronimo Corte-Real and the three parts of *La Araucana* by Alonso de Ercilla. These poems written in Portugal and Spain at the end of the 16[th] century explicitly imitate the Latin epic. However, like the primary "refounding" epics, they develop a critique of the great issues of the contemporary war that stretched Iberian territories across the then known four continents of the globe. My aim is to show that a true epic work is active here, which uses imitation of antique epics as its very tool.

Texte intégral

Homère *versus* Virgile, épopée primaire *versus* épopée secondaire et imitative : d'après la plupart des travaux sur le genre, cette ligne de partage structure le corpus épique et permet de différencier fondamentalement deux manières de composer[1]. Ainsi Jean-Marcel Paquette attirait-il l'attention sur l'absence de problématisation du récit dans l'épopée savante, qui justifierait une césure radicale au sein du genre:

> Les épopées savantes sont des tentatives de répétition d'un modèle hautement valorisé, mais en l'absence de toutes les conditions composant le champ d'émergence. Pour cela même, elles sont le plus souvent des modèles achevés de l'*échec esthétique*. Il leur manque de se trouver au commencement qui est, pour l'épopée, le tout de son existence et de sa pertinence. "Problématisée" dans son origine par les études, l'épopée pose le problème même de l'*originalité* absolue[2].

Pourtant, parce qu'elles sont imitatives, les épopées savantes sont-elles véritablement à l'écart de leur propre contexte politique et culturel ? Manquent-elle toujours de cette problématisation que Jean-Marcel Paquette reconnaît comme caractéristique du genre, et sont-elles à ce titre toujours des épopées manquées ? J'explorerai au contraire dans les pages qui suivent l'hypothèse selon laquelle on peut lire des enjeux comparables à ceux de l'épopée primaire dans le *Second siège de Diu* de Jerónimo Corte-Real et dans les trois parties de *La Araucana* d'Alonso de Ercilla. J'utiliserai pour cela la notion de "travail épique", forgée pourtant à partir de l'étude d'épopées primaires.

Imitatives, les épopées dites "savantes" (ou "*cultas*"[3]) de la Renaissance le sont triplement dans la péninsule ibérique. Ces longs poèmes dépendent d'abord étroitement des modèles de la Renaissance italienne – au premier chef, du *Roland furieux* (1516-1532) –, puis d'un intérêt renouvelé pour l'épopée antique au cours du second XVI[e] siècle. L'auctorialité est le second élément qui sépare ces épopées secondaires de l'épopée primaire, puisque toutes sont publiées par des auteurs identifiés historiquement et ne voient leur texte évoluer que par l'intervention de ces derniers. On est bien loin, donc, de l'*o/auralité* qui façonne l'épopée primaire[4].

Enfin et surtout, certains de ces poèmes possèdent une couleur fortement historique et célèbrent les exploits récents des deux nations les plus puissantes de l'Europe occidentale à l'époque. Par l'historicité de ses objets, doublée de la grande proximité qu'elle entretient avec le genre de la chronique (dont les poètes s'inspirent en même temps que des modèles poétiques que l'on a cités plus haut), l'épopée de la Renaissance achève de se poser comme un genre érudit et écrit.

Pourtant, dans les œuvres d'Alonso de Ercilla (15331594) et de Jerónimo Corte-Real (15331588), deux poètes parfaitement représentatifs de cette pratique poétique, il m'a semblé que se jouait une réflexion profonde sur les grands bouleversements traversés par les sociétés de la péninsule ibérique à la Renaissance. Publiées entre 1569 et 1589, leurs épopées parurent en effet à une période où l'Espagne et le Portugal subissaient des changements profonds affectant à la fois la politique des deux couronnes, les conditions d'exercice de la guerre[5] et les représentations de leurs territoires composites. L'expansion Outre-Atlantique constitue ainsi le sujet de *La Araucana*, récit en trois parties (1569, 1578, 1589) de la conquête du Chili par les Espagnols contre les indigènes araucans[6]. Dans le *Second Siège de Diu* (*ca*. 1569-1574), Jerónimo Corte-Real interroge la domination portugaise sur l'État de l'Inde[7]. Ils en proposent une mise en scène complexe et critique, dont la principale caractéristique consiste en un renversement des attentes : la rébellion des ennemis de la couronne y est justifiée par une série d'outils épiques. Certains de ces outils – les parallèles et les inversions au fil de la narration, la convergence ou la différence des différentes voix du texte – sont ceux de l'épopée primaire. Un autre, l'imitation de l'épopée antique – elle même imitative –, est particulier à ces poèmes et accompagne la mise en place du travail épique.

I. Le cercle de la vengeance et de la violence

Les poèmes précités sont en effet le lieu d'une réflexion sur l'exercice de la violence dans la guerre et dans les châtiments exercés sur l'ennemi, réflexion soulignée par la mise en valeur d'un dysfonctionnement dans le rapport établi entre les Chrétiens et leurs ennemis, au plan militaire et au plan éthique. Les lignes qui suivent se proposent de montrer comment ces épopées de la Renaissance prennent à bras le corps la réflexion sur les enjeux de l'histoire récente et de l'actualité – enjeux similaires à ceux que Florence Goyet a mis en valeur à travers la notion de "travail épique" dans plusieurs épopées primaires aussi différentes que l'*Iliade*, la *Chanson de Roland*, les *Hōgen* et *Heiji monogatari* japonais et le *Nibelungenlied*[8].

Au Portugal comme en Espagne, Jerónimo Corte-Real et Alonso de Ercilla furent les premiers à recourir à l'épopée pour narrer l'expansion européenne Outre-Mer[9]. Or, ce choix formel traduit précisément la volonté de mener une réflexion spécifique sur cet aspect déterminant de l'actualité. La proposition du *Siège de Diu* prétend en effet, sur le modèle de l'*Énéide*, rappeler aux lecteurs la gloire dont les Portugais – pluriel désignant l'œuvre collective d'une nation – se couvrirent à l'occasion (aujourd'hui encore, le poème est parfois tenu pour l'une des célébrations les plus réussies des exploits portugais en Asie) :

As forças, a destreza, a valentia,
Opinião, valor, o esforço grande
Dos Portugueses canto… (I, 1-3)

Je chante la force, l'adresse, la vaillance,la renommée, la gloire, le courage,
l'intense effort des Portugais…[10]

De même, Ercilla annonce chanter "le courage, les actions et les prouesses / de ces valeureux Espagnols" (I, 1, 56) conquérants du Chili.

Pourtant ces auteurs ne s'en tiennent pas à ce lieu commun. Ils développent au contraire longuement une remise en cause de la conduite de ces guerres et des fautes morales et guerrières qui y furent commises[11]. On s'intéressera ici à l'une des questions posées par les épopées de Corte-Real et d'Ercilla : celle du rapport complexe que les colons y entretiennent avec des populations indigènes, puisqu'ils

sont à la fois ennemis *et* sujets d'un ensemble politique à construire après la conquête. Corte-Real comme Ercilla insistent sur un même mécanisme qui complique l'action des Européens : *L*e *Siège de Diu* comme la *Araucana* ne cessent de souligner la violence outrancière déployée contre des peuples avec lesquels on prétend pourtant vivre en paix, violence qui excite le désir de vengeance des indigènes et exacerbe leur résistance dans les conflits. L'épopée rend ainsi audible la voix de l'autre dans le récit et met en accusation son propre camp, à la fois dans le discours du narrateur et par celui qu'il prête à l'ennemi.

Dans le *Siège de Diu*, ce mécanisme s'organise autour du motif récurrent de la vengeance du père, exposé par une multitude de voix qui désamorcent la justification attendue du conflit.

Le premier chant est entièrement consacré à planter le personnage du sultan du Gujerat, Mahmud, et à exposer les motifs qui le poussent à entrer en guerre contre les Portugais. À travers trois voix différentes, le lecteur entend alors à trois reprises la même histoire, accompagnée des mêmes arguments : c'est pour venger son grand-père, le sultan Bahadur assassiné par les Portugais en 1537, qu'il doit prendre les armes. Mahmud est d'abord plongé dans un songe où il entend une prosopopée de la Discorde l'exhortant à la vengeance (I, 110-122). À son réveil, il reçoit des lettres des princes de la région, auxquelles le poète donne la parole au style direct, comme pour les rendre plus éloquents (I, 104-201). Dans une inversion radicale des rôles attendus, les Portugais font leur apparition dans le texte comme les "barbares" (I, 180) "homicides" (182), "voleurs" (185), menteurs et trompeurs (186-189) qui cherchent à dominer la région en tyrans. L'argument de la vengeance familiale occupe une place centrale : jamais l'âme de Bahadur ne trouvera le repos si son petit-fils ne la venge. Enfin, on retrouve l'exposé des raisons qui poussent Mahmud à la guerre dans la voix du narrateur lui-même, qui se plait à faire l'éloge de la grandeur passée du sultan Bahadur et de sa bonne gestion de l'armée, unie jusque dans les provinces les plus lointaines (I, 251-275). Les différentes voix mises en scènes par Corte-Real convergent donc autour d'un même discours critique à l'égard de l'action portugaise en Inde. Il souligne ainsi d'autant mieux le mécanisme en jeu : le désir de vengeance qui éveille l'ardeur guerrière des Indiens et les fédère contre les Portugais.

On retrouve une situation similaire un peu plus loin. Au chant VII, Coge Sofar, commandant des troupes de Cambay, meurt, la tête arrachée par un boulet de canon. Corte-Real décrit longuement la douleur de son fils, Rumecão (139155). L'abattement du jeune homme n'est pourtant que de courte durée : bientôt, Corte-Real le montre unanimement désigné par les siens comme successeur de son père défunt, au prix d'un arrangement historique d'ailleurs avéré (même si, d'après les chroniques, cette nomination fut le résultat de longues négociations). Comme le sultan Mahmud au chant premier, le guerrier trouve dans la "juste vengeance" (VII, 159) de son père un surcroît de légitimité et d'ardeur guerrière. Tout est donc fait, à l'ouverture puis au fil du récit, pour justifier aussi l'entrée en guerre du sultan de Cambay et de ces troupes.

Plus loin, la vengeance des ennemis répond encore aux actes barbares que les Portugais ont commis pour l'exemple ou pour mater leurs adversaires par la terreur[12]. Ces passages sont d'autant plus importants que Corte-Real leur accorde une attention soutenue et les décrit avec plus de détails que ne l'avait fait aucune des chroniques qui lui servirent de source. En mobilisant ainsi l'imagination à propos de ces scènes, Corte-Real suscite l'empathie des lecteurs pour un peuple dont il démontre, dès le début du texte, l'ambiguïté du statut d'ennemi. Alors que leur situation se dégrade à l'intérieur de la forteresse, les Portugais exercent des représailles sur les bateaux qui sillonnent la côte. Ils capturent un navire marchand musulman et en décapitent tous les occupants, sans distinction d'âge ni de sexe, avant de jeter les têtes à la mer pour effrayer les indigènes qui les trouveront échouées sur leurs rivages (XIV, 432534). Un tel acte vaut aux Portugais d'être qualifiés par le poète de plus brutaux et cruels que les poissons qui peuplent les

eaux (XIV, 479-483) et contribue à attiser la colère de l'ennemi "dont le cœur étouffe du désir de se venger" (XIV, 533).

Dans la dernière partie du poème, plusieurs autres passages sont consacrés à la description des massacres auxquels se livrent les Portugais contre les populations civiles de Cambay. Manuel de Lima dirige le sac des côtes, tandis que le vice-roi guide ses hommes dans celui de la ville de Diu[13]. Aucune créature n'y est épargnée, pas même les vieillards, les enfants, les jeunes femmes ou les bêtes[14]. Entre tous ces massacres, un prisonnier est épargné, au chant XVI, mais c'est pour mieux porter témoignage à son roi de la cruauté sans frein des Portugais. Afin de donner au récit de ce survivant une acuité plus grande encore, les Portugais lui coupent les deux mains. Ainsi mutilé, il incarne véritablement la barbarie portugaise auprès des siens. Le discours pathétique du survivant mutilé redouble celui du narrateur et est suivi des lamentations du peuple entier, en particulier des femmes, mères et épouses qui assistent impuissantes à la perte des leurs. Le poète donne là, au discours direct, *voix* à l'ennemi (XVI, 242-249).

On retrouve dans *La Araucana* ce procédé, fondé sur la même image du châtiment des mains coupées. La rébellion des Araucans met en effet les Espagnols au défi sur le plan militaire, mais aussi – et c'est sans doute là le cœur de la réflexion – sur le plan juridique[15]. Face aux rebelles, une excessive clémence (*clemencia*) devient négligence, de même qu'un châtiment (*castigo*) excessif rend inhumains ceux qui le pratiquent. Dans les deux cas, au lieu de s'apaiser, la rébellion en est attisée. Ercilla engage au début du poème une réflexion théorique sur le juste dosage entre le châtiment et la clémence (proèmes des chants I et IV)[16]. Il l'interrompt toutefois rapidement : le traitement trop théorique de cette question pourrait en effet être tenu à bon droit pour suspect[17]. C'est au contraire dans le récit que le poète développe ce débat[18]. Au chant XXI, García Hurtado de Mendoza, nouveau gouverneur du Chili, exhorte ses hommes à ne pas se laisser gagner par la fureur guerrière lors des combats et à épargner les fuyards. Pourtant, au chant suivant, il n'hésite pas à exercer un autre type de violence en ordonnant, avec une cruauté sans égale, de châtier l'un des prisonniers en lui tranchant les deux mains. Cet "*ejemplar castigo*" (XXII, 45, 6, f° 81r°) tire son efficacité de l'image particulièrement frappante qui inspire aux personnages et aux lecteurs tout à la fois "pitié" et "effroi" (XXII, 50, 2).

L'effet produit sur le guerrier araucan, Galbarino, est au contraire tout l'inverse : digne et méprisant au moment de recevoir le châtiment (après avoir présenté une main après l'autre, il tend le cou au bourreau), il adresse bientôt aux Espagnols un long discours, qui offre un espace à la prise de conscience politique des Araucans. L'exemple brutal pratiqué sur son corps meurtri n'aura pas d'impact sur son peuple, qui préfère mourir plutôt que de servir sous le joug espagnol. Pour deux mains coupées, ce sont une infinité de mains araucanes, solidaires, qui se dresseront pour venger Galbarino[19]. La malédiction par laquelle l'Araucan clôt son intervention (XXII, 52) achève de lancer la dynamique de vengeance qui animera son peuple, en réponse à la violence espagnole, jusqu'à la fin du poème. Au chant XXIII, Galbarino dénonce en effet, devant le sénat des guerriers araucans, l'injure faite à l'ensemble de la communauté à travers la mutilation de son propre corps (XXIII, 8)[20]. Ercilla donne ainsi voix à une critique acerbe envers les Espagnols : "adultères, voleurs et insolents" (13, 8), ils sont coupables de "tromperies" (*embustes*), d'"expédients" (*tratos*), de "ruses" (*marañas*) et de "faux-semblant" (*color*) (XXIII, 12, 2 ; 13, 1). Cette réflexion se prolonge dans d'autres épisodes similaires, telle la pendaison du même Galbarino, qu'Ercilla met aussi en valeur par l'abondance de descriptions pathétiques et en soulignant avec soin qu'il en fut le témoin (XXVIII, 22-36).

Le cercle sans fin de la vengeance et de la violence, présent également dans le poème de Corte-Real et dans celui d'Ercilla, est sans doute la manifestation la plus profonde et la plus fondamentale du travail épique de ces épopées, dont l'efficacité est accrue par ce qu'il est placé, de façon inattendue, dans le camp de l'ennemi. En retournant ainsi la situation attendue – la vengeance justifie l'entrée en guerre des

Européens – l'épopée tient un discours réversible, qui montre la complexité des rapports entre les deux camps.

II. Parallèle-différence et polyphonie dans *La Arauncana*

La Araucana approfondit cette réflexion en multipliant les recours à deux autres procédés caractéristiques du travail épique : le parallèle-différence et la polyphonie.

1. La maîtrise des passions guerrières par le roi

Dès la seconde partie, Ercilla enchâsse, dans son récit des guerres du Chili, plusieurs épisodes brefs situés en Europe. Le premier rapporte la victoire de Philippe II contre les Français à Saint-Quentin, dans les premières années de son règne (chant XVII). Cet excursus est-il destiné à louer la figure du roi d'Espagne, dédicataire du poème ? Une lecture attentive du passage, en regard du reste du texte, montre que l'ambition d'Ercilla était à la fois plus haute et plus précise : à Saint-Quentin, le lecteur fait l'expérience d'une discipline des passions guerrières[21] qui éclaire, par contraste, la brutalité et l'inhumanité des combats menés en Araucanie. Le récit de la prise de Saint-Quentin consiste en une action militaire extrêmement simplifiée, parfaitement orchestrée, stratégiquement menée par la convergence des trois militaires en charge chacun d'une partie des troupes (Alonso de Cáceres, Alonso de Navarrete et Julián Romero, XVII, 57).

Contrairement au foisonnement de combats singuliers que l'on trouve dans les guerres chiliennes, il n'est question ici que de forces collectives ("*los unos y los otros*", XVIII, 5, 7 ; "*los franceses*" et "*la gente española*", XVIII, 6, 1, 5) qui évoluent dans des mouvements solidaires. Et bientôt, les Français y sont emportés par l'armée espagnole comme par un torrent (XVIII, 11-12). La violence qui s'empare alors des troupes de Philippe II se manifeste dans le pillage de la ville[22]. Ercilla s'attache cependant à montrer comme elle est tempérée à chaque étape par la présence du roi. À l'octave 16, la peur des ennemis les pousse à se soumettre : ils déposent les armes au milieu des cris de terreur et prennent la fuite. Par mansuétude, les Espagnols décident de ne pas les poursuivre ni les tuer, "évitant ainsi de maculer de sang leur victoire" (17, 4). La fureur guerrière des soldats trouve alors un dérivatif dans la convoitise matérielle (17, 6) qui donne lieu au sac de la ville. Là encore, pourtant, le roi intervient en personne et tempère la violence générée par les vols et les destructions. Surtout, le "pieux Philippe", tel le *pius Æneas* de Virgile, s'interpose directement pour protéger de la fureur masculine les "veuves et les jeunes femmes orphelines", dispersées dans la ville :

Las mujeres, que acá y allá perdidas,
llevadas del temor, sin tiento andaban,
por orden de Felipe recogidas
en seguro lugar las retiraban,
donde de fieles guardas defendidas
del bélico furor las amparaban,
que aunque fueron sus casas saqueadas,
las honras les quedaron reservadas[23]. (XVIII, 24-25)

Les femmes, errant de-ci de-là, emportées par la peur, déambulaient sans but ;
sur l'ordre de Philippe rassemblées,
on les retranchait en lieu sûr
là, défendues par des gardes fidèles,
on les gardait de la fureur belliqueuse.
Et, bien que leurs maisons fussent mises à sac,
leur honneur fut préservé.

Lorsque l'incendie provoqué par ces pillages se déclare, le prince exerce encore sa clémence en sauvant les populations par l'extinction du feu qui menace de dévorer la ville (XVIII, 28). La discipline militaire, le frein imposé à la rage de détruire qui s'empare des vainqueurs, en somme, la maîtrise des passions guerrières sont autant de moyens de désigner une *autre* façon de faire la guerre. Cette option

inverse de celle qu'appliquent les Espagnols au Chili est ici validée par la présence directe du souverain et donnée en exemple[24]. On est alors au cœur d'un parallèle-différence qui montre une alternative au cercle de la violence et de la vengeance dans lequel sont enfermés les conquérants au Chili.

2. Ercilla : le choix de la confiance

Autour de son propre personnage, Ercilla trace une seconde alternative qui constitue l'axe central d'une véritable polyphonie[25]. Cette fois-ci, il ne s'agit pas de la convergence de différentes voix, comme on l'a vu dans le *Siège de Diu*, mais bien de voix coexistentes tenant des discours contradictoires. Elle consiste en un rapport pacifique avec les Araucans, obtenu grâce à la confiance que leur manifeste le poète-soldat. Le mage araucan Phyton est le premier à le souligner : Ercilla a ajouté foi à ses prophéties et mérite à ce titre toute son aide (XXVI, 42, 6). Un peu plus loin, on voit l'Araucan Cariolán professer à Ercilla une fidélité telle qu'il est prêt à sacrifier sa vie pour lui[26]. Ce lien inédit entre deux guerriers des camps ennemis est longuement glosé par Ercilla, qui rappelle les circonstances dans lesquels il s'est gagné cet attachement. Une troupe d'Espagnols, parmi lesquels se trouvait notre poète, était un jour tombée sur Cariolán qui leur avait fait face pour protéger la fuite de sa bien-aimée Tegualda. L'héroïque résistance du guerrier face à ses attaquants est longuement décrite. Contrairement à ses compagnons, Ercilla se montre sensible à sa valeur au point d'intervenir pour les convaincre de l'épargner :

Yo, que ver tal batalla no quisiera,
al animoso mozo aficionado
en medio me lancé diciendo "¡Afuera
caballeros, afuera ! ¡Haceos a un lado !
Que no es bien que el valiente mozo muera,
antes merece ser remunerado,
y darle así la muerte ya sería no esfuerzo ni valor, mas villanía. (XXVIII, 49)

Moi, qui aurais voulu ne pas voir semblable combat, gagné de sympathie envers le vaillant jeune homme,
je m'interposai en criant : "Arrière
chevaliers, arrière ! Écartez-vous !
Il n'est pas bon que ce courageux jeune homme meure,
il mérite au contraire récompense ;
et lui donner ainsi la mort ne serait
ni bonne action ni courage, bien plutôt vilenie.

L'attitude d'Ercilla est singulière et innovante dans le récit à plusieurs égards. En s'interposant entre ses compagnons et Cariolán, il montre que l'attitude héroïque de l'ennemi n'éveille chez lui ni terreur, ni haine, ni envie, mais au contraire admiration et sympathie (*afición*). Il se révèle ainsi capable de convaincre ses compagnons qu'ils étaient sur le point de commettre un "acte infâme" (50, 2).

Ce faisant, il provoque aussi une réponse singulière de la part du guerrier araucan. Cariolán est "obligé" par la "courtoisie" d'Ercilla (50, 6) d'accepter la grâce que celui-ci lui fait. Il n'ignore pas le prix de cette "cruelle miséricorde" (51, 8) qui l'oblige à un assujettissement auquel, comme Galbarino, il préfèrerait la mort, mais il s'y plie au nom de la dette dont il est redevable à Ercilla (52, 1-4). Désormais qualifié de "*doméstico*" (52, 5), c'est à dire de familier, comme s'il était né sujet de la couronne[27], Cariolán devient ainsi l'"ami" (52, 8) d'Ercilla plutôt que son serviteur. C'est à ce titre qu'il offre sa vie pour lui et est libéré en retour par le poète. Par le récit détaillé de cette anecdote, Ercilla fait voir une attitude nouvelle, propre à obliger les Indiens à intégrer la société espagnole par l'amitié et la confiance plutôt que par la violence. Si cette proposition est si efficace et si novatrice, c'est parce qu'elle élargit considérablement le champ de la réflexion. En effet, il ne s'agit pas seulement ici de montrer les limites ou les dangers de l'attitude des Espagnols, mais bel et bien d'agir sur le comportement de l'autre camp et de désamorcer ses motivations guerrières, que le texte a au demeurant pris la peine d'exposer au préalable. Ici, la

reconnaissance de la grandeur de Cariolán par Ercilla est réversible : elle implique et même oblige à la reconnaissance de la valeur de l'ennemi espagnol par le guerrier araucan.

Dans le même temps, le poète joue sur la présence ou l'absence de son propre personnage pour montrer à quel point il se désolidarise des châtiments violents infligés par le gouverneur du Chili. Cette réflexion est l'aboutissement d'une réécriture du texte au fil des éditions. En 1578, dans l'édition *princeps* de la *Seconde partie de la Araucana*, l'intervention d'Ercilla en faveur de Cariolán résonnait déjà avec un autre passage du poème. Au chant XXVIII, Ercilla disait avoir tenté, seul, de s'opposer à la pendaison à laquelle on condamnait l'indien Galbarino et douze autre caciques araucans (oct. 23). En 1590, dans la première édition complète des trois parties du poème et un an après la publication de la *princeps* de la troisième partie, Ercilla procéda à deux corrections dans lesquelles il précisait sa position par rapport à deux autres actes de violence à l'égard des indigènes. Au chant XXII, oct. 46, il indiquait avoir été présent au supplice des mains coupées de Galbarino, comme pour donner plus de crédit à la pitié qu'inspire ce châtiment. Au chant XXXIII, il ajoute au contraire l'octave 31 pour préciser qu'il était absent au moment du supplice infligé au chef Araucan Caupolicán (empalé et criblé de flèches à la fois, dans une scène grandiose et terrible) et ne put donc rien tenter pour l'empêcher. En cette dernière occasion, son personnage, éloigné géographiquement de la barbarie espagnole, porte en puissance les conditions de possibilité d'un rapport pacifié aux indigènes.

À travers des personnages tels que García Hurtado de Mendoza et Galbarino, ou Ercilla et Cariolán, se construit bel et bien une polyphonie portée par les actions des personnages, qui montre d'un côté l'aporie dans laquelle se trouvent les Espagnols et ouvre, de l'autre, une voie nouvelle qui permettrait d'en sortir. Cette polyphonie fut travaillée et approfondie au fil des publications par les corrections de l'auteur, dans un processus de maturation qui s'approche, peut-être, de l'auralité de l'épopée primaire[28].

III. L'imitation au service du travail épique

Par rapport à l'épopée primaire, l'épopée imitative dispose d'un procédé supplémentaire pour mettre en œuvre le travail épique. Aux outils narratifs classiques que l'on vient de décrire (polyphonies, parallèles-homologies et antithèses) s'ajoute le parallèle avec les épopées antiques par le biais de l'imitation. En effet, dans les épopées, comme dans toute la poésie de la Renaissance, la compréhension des épisodes, leur sens éthique et éventuellement leur portée critique dépendent aussi de la façon dont les poètes les modèlent sur quelques-unes des grandes épopées de l'Antiquité latine. Ce phénomène d'*ars allusiva*, pratiqué depuis l'épopée alexandrine, inscrit en filigrane dans le poème le souvenir d'un modèle et conditionne la lecture qui doit alors prendre en compte, en même temps que le texte, le rapport qui y est inscrit avec son modèle[29]. Loin d'être une reproduction servile, l'imitation agit alors comme une sorte de "surcodage", dont le plus visible est sans soute celui qui porte la voix panégyrique de l'épopée, celle qui dit célébrer les exploits des compatriotes du poète sur le mode héroïque. Ainsi, le "*canto con alta voz*" ('Je chante d'une voix puissante', I, 8) de Jerónimo Corte-Real dans la *Victoire de Lépante* renvoie-t-il à l'"*arma virumque cano*" de Virgile (luimême imité par Lucain dans les "*bella plus quam civila canimus*"), et révèle-t-il au lecteur "comment (et à partir de quels modèles) doit être lu le poème[30]". *Chanter d'une voix puissante*, c'est ainsi imiter Virgile et Lucain par opposition au *Roland furieux* italien.

De même, on retrouve dans les principales épopées historiques espagnoles et portugaises du seizième siècle de nombreux épisodes de l'*Énéide*, qu'une partie de la critique interprète comme panégyriques, à la gloire de l'Empire : la catabase, le défilé des âmes romaines ou encore l'*ekphrasis* du bouclier d'Énée. Dans ce cas précis, l'imitation semble reprendre les formes et les contenus de l'épopée antique pour la réduire à un discours univoque. Mais dans d'autres cas, le rapport établi avec le modèle implique une distance, voire une opposition. Ainsi, une étude

globale de l'imitation dans les poèmes d'Ercilla et de Corte-Real révèle un processus plus complexe et mène à des conclusions plus nuancées. Pour Hélio Alves, des poèmes comme la *Pharsale* et la *Thébaïde* dessinent un "patron destructeur du genre épique", qui mène l'épopée aux limites du dicible[31]. Pour David Quint, l'*ekphrasis* de la bataille d'Actium au livre VIII de l'*Énéide*, structure l'histoire de l'épopée occidentale en deux paradigmes distincts, incarnés par le triomphe impérial d'Auguste et la fuite de Cléopâtre défaite. Le premier, sur le modèle de l'*Iliade*, trace la guerre victorieuse contre les Rutules pour la conquête du Latium dans une "épopée des vainqueurs" dotée d'une ligne directrice transcendante qui garantit le succès. Le second, sur le modèle de l'*Odyssée*, raconte les errances maritimes d'Énée et configure "l'épopée des vaincus", fondée sur le schéma narratif répétitif de l'errance[32]. Craig Kallendorf se situe dans la même ligne interprétative lorsqu'il met en évidence dans l'*Énéide* l'existence d'autres voix que celles de l'éloge du pouvoir, distinguant ainsi entre un rapport scolaire au Virgile impérial et une autre façon de lire Virgile, plus "pessimiste", qui transparaît dans les pratiques poétiques de l'époque et dans *La Araucana* plus spécifiquement[33].

Nous aboutissons donc à un point essentiel : en imitant conjointement plusieurs modèles antiques, Ercilla et Corte-Real dotent leurs poèmes d'une construction éthique complexe, capable de questionner l'histoire et les actions des hommes. L'épopée imitative s'y fait alors épopée refondatrice.

1. L*a Discorde, furie virgilienne et facteur de confusion*[34]

Dans le *Siège de Diu*, Corte-Real corrèle de façon spectaculaire l'illégitimité qui pèse sur la guerre entreprise par les Portugais et les graves tensions qui traversent leur camp par l'emploi de la même figure : la Discorde apparaissant sous les traits d'une Furie, comme la présentait Virgile.

On a vu plus haut que c'est la Discorde, et non la guerre, qui pousse le sultan Mahmud à prendre les armes contre les Portugais pour s'en venger. Cette allégorie de la Discorde est peinte sur le modèle de la furie Alecto de l'*Énéide*, qui, en semant la haine dans les cœurs de la reine Amata et du prince Turnus, ruine l'alliance entre le peuple latin et les Troyens qui pensaient s'installer pacifiquement dans le Latium (VII, 286-571). Le modèle latin est explicité ensuite par l'apparition d'Alecto en personne qui achève d'insuffler au sultan Mahmud une irrépressible ardeur guerrière. La description virgilienne, appliquée aux deux figures, place donc la Discorde sous le signe des Enfers, accroissant ainsi l'impact de cette scène initiale. Il est donc d'autant plus significatif de voir Corte-Real utiliser la même figure de la furie pour peindre la discorde au sein du camp portugais.

Au chant XIII, les tensions qui divisent les Portugais dans la forteresse sont en effet attribuées à l'intervention infernale de la même furie Alecto. Sur l'ordre du roi des Enfers, cette dernière sème, de son "venin infernal" (XIII, 851), la désobéissance parmi les renforts qui viennent d'arriver dans la forteresse. Le lecteur reconnaît dans ce passage les réminiscences de la même scène du livre VII de l'*Énéide* imitée plus haut et amplifiée dans la version imprimée du poème[35]. Alecto porte ici doublement la confusion dans le récit. D'abord, parce qu'elle divise le camp portugais et le conduit à une cuisante défaite – la manœuvre militaire réclamée par les troupes désobéissantes se solde par un échec. Mais elle induit aussi un parallèle inattendu entre la discorde qui divise les Portugais entre eux et celle qui, dès le premier chant, les opposait au sultan de Cambay, comme un écho qui placerait sur le même plan les deux oppositions.

Pour ces deux scènes de discorde, l'impact de l'imitation presque littérale de Virgile – sacramentelle dans la terminologie de Thomas Greene[36] – est double : il attire l'attention sur l'origine infernale du sentiment qui inspire les personnages et sur le concept politique utilisé, celui de discorde, qui suggère une tension interne au sein d'un ensemble qui devrait fonctionner harmonieusement. En effet, dans l'*Énéide*, la discorde surgit entre deux peuples dont l'union constitue pourtant un horizon narratif incontournable : c'est de l'union de Lavinia et d'Énée que naîtra Rome et le

lecteur ne saurait envisager d'autre issue. On est donc loin ici d'une guerre entre deux camps dont la condition serait d'être intrinsèquement ennemis : la paix devrait régir par défaut les relations des Portugais entre eux, de même qu'avec le royaume de Cambay. Le parallèle-différence est donc ici intertextuel, fondé sur l'imitation d'un contenu qui appartient au répertoire culturel du lecteur[37]. En réadaptant le modèle de la furie virgilienne, Corte-Real est-il loin d'une imitation servile et coupée des enjeux militaires, politiques et humains de l'histoire présente. Il montre au contraire comment l'inspiration infernale (qui dans l'*Énéide* motivait la guerre menée par les Troyens pour leur installation dans le Latium et l'union avec le peuple latin) a en Inde des conséquences encore bien plus insidieuses et funestes : menaçant la paix entre des peuples voisins, elle relève d'une discorde qui menace également, de l'intérieur, le camp portugais.

2. Les conquérants assiégés dans La Araucana : l'impossible victoire des Espagnols au Chili

Au chant XXI de *La Araucana*, les Espagnols, conquérants du Chili, sont assiégés dans un fort par les Araucans[38]. Ercilla désigne alors comme leurs "découvreurs" (XXI, 8) les indigènes qui les attaquent par surprise. L'ambiguïté de la posture espagnole était déjà perceptible au chant XVII, lorsque la rapidité avec laquelle les troupes de García Hurtado de Mendoza érigent un camp à leur arrivée au Chili est comparée avec celle par laquelle les soldats de César encerclèrent en vain le camp de Pompée à Dyrrachium (XVII, 2526 ; *Pharsale*, VI, 1-262), c'est-à-dire à celle d'attaquants qui ne furent pas vainqueurs. Découvreurs découverts, conquérants assiégés : cette confusion des modèles et des situations est permise par l'imitation croisée des poèmes de Virgile et de Lucain.

Dès le second chant, le camp araucan apparaît traversé par deux forces opposées : des tensions qui divisent et des objectifs communs qui unissent, que le poète associe respectivement aux modèles de la *Pharsale* et de l'*Énéide*. Alors que les caciques araucans organisent leur armée contre les Espagnols, une dispute éclate pour désigner un chef de guerre (II, 2026). Le sage Colocolo, "le plus vieux des caciques" (27, 7), y met bientôt fin en montrant aux guerriers la vanité d'une guerre intestine qui les affaiblirait face à leur ennemi. Pour cela, il peint la situation politique des Araucans sur le modèle de la *Pharsale* :

¿Contra vuestras entrañas tenéis manos
y no contra el tirano en resistillo ?
¿Teniendo tan a golpe a los Cristianos
volvéis contra vosotros el cuchillo ?
¡Si gana de morir os ha movido
no sea en tan bajo estado y abatido ! (II, 34, p. 36)

Contre vos propres entrailles vous tournez votre main, et non contre le tyran pour lui résister ?
Alors que les Chrétiens sont à votre portée,
vous tournez contre vous-même votre couteau ?
Si le désir de mourir vous a gagnés,
que ce ne soit d'une si basse et vile manière !

Ces propos font écho à l'image bien connue des premiers vers de la *Pharsale*, où le peuple romain tourne ses coups contre ses propres entrailles : "*canimus populum [...] potentem / in sua vitrici conversum viscera dextra*" (I, 34[39]). D'autres emprunts à Lucain jalonnent le discours de Colocolo, lorsqu'il souligne que les chefs araucans, mus par leur intérêt particulier, se détournent de l'intérêt général[40] ou lorsqu'il reprend les termes de Caton en affirmant préférer se donner la mort plutôt que de voir ses compatriotes détruire leur patrie dans un conflit civil[41].

Pourtant, Lucain n'est pas le seul modèle convoqué dans cet épisode. Tout en pointant les dangers de la discorde, le vieux sage propose aux Araucans de désigner un chef par une épreuve héroïque fondée sur la force (porter le plus longtemps un tronc d'arbre d'un poids extraordinaire). Or, celle-ci se place sous le

signe du modèle virgilien, à travers le motif de l'Aurore couleur de rose qui accompagne l'arrivée du futur vainqueur Caupolicán. Par la répétition de l'adverbe de temps "déjà" et par la traduction presque littérale de certains vers[42], les victoires suivantes font référence au patron poétique virgilien, qui est présenté comme le dépassement d'une discorde préalablement formulée dans les termes de la *Pharsale*.

Cette représentation triomphale des indigènes atteint son apogée au chant X avec l'adaptation des jeux troyens en jeux araucans. Une multitude d'échos renvoient au texte de Virgile, lui-même imité des jeux homériques de l'*Iliade* (XXIII, 257897)[43]. Surtout, Ercilla lit dans la scène des jeux de Virgile un modèle d'arbitrage de la discorde au sein d'une communauté politique où l'émulation guerrière constitue le principal critère de hiérarchie. À travers les jeux, Caupolicán fait progressivement l'apprentissage de cette justice, en arbitrant entre ses guerriers Orompello et Leucotón. À nouveau, c'est le sage Colocolo qui donne aux Araucans, en l'occurrence à Caupolicán, les clefs pour échapper à la discorde qui les menace. Le bon chef de guerre, lui dit-il, n'a rien à gagner à *trancher* entre ses meilleurs guerriers pour désigner un vainqueur. Sa force en ressortirait "diminuée" et son autorité moins "crainte" (XI, 26, 7-8). La solution proposée pour éviter le conflit est celle d'Énée, qui récompensait tous les participants des jeux, qu'ils aient gagné ou perdu l'épreuve[44]. L'apprentissage de ce nouveau type de justice, exemplaire et propre à reconnaître la victoire et la valeur de chacun, est la clef de ce succès ; elle intervient au moment où les Araucans atteignent, dans le poème, l'apogée de leur bonne fortune.

Au début de *La Araucana*, donc, l'imitation de la *Pharsale* permet de peindre les tensions qui divisent un camp et menacent de le détruire. De l'*Énéide*, Ercilla tire au contraire l'expression d'une stratégie de conquête triomphante, d'une fortune victorieuse et surtout d'un nouveau type d'exercice de la justice qui permet de renforcer la cohésion interne des guerriers autour de leur chef.

Si les Araucans combattent ainsi la discorde avec les outils virgiliens de l'union, les Espagnols se voient systématiquement refuser les caractéristiques des vainqueurs du poème de Virgile. On en trouve la démonstration la plus frappante dans la tempête que traverse la flotte de García Hurtado de Mendoza, venue en renfort du Pérou au Chili. Pour décrire les vents puissants qui marquent l'entrée en territoire chilien, Ercilla imite de très près un bref extrait de la tempête qui ouvre l'*Énéide* (I, 51-63). Plus qu'un morceau de bravoure, on peut y lire une réflexion approfondie sur l'impossibilité d'exercer un pouvoir monarchique sur le territoire insoumis qu'est le Chili. Dans l'*Énéide*, le pouvoir qui contrôle les vents consiste en une hiérarchie de rois. Éole, roi des vents, leur "impose son pouvoir" par des "chaînes" qui "réfrènent leur fureur" et les maintiennent dans une "obscure prison" empêchant ainsi le dérèglement des éléments. Son pouvoir est en sus renforcé par celui de Jupiter, le roi des dieux, "père tout-puissant", qui a placé sur les vents une pesante prison de montagnes[45]. Il faut aussi compter avec Neptune, dieu des mers, qui intervient bientôt en faveur des Troyens et réprimande Éole et les vents pour s'être déchaînés sans son aveu ("*meo sine numine*", I, 133). Ercilla transforme tous les éléments de la scène virgilienne pour en inverser le raisonnement et montrer l'insoumission des vents à leur roi :

Allí con libertad soplan los vientos
de sus cavernas cóncavas saliendo,
y furiosos, indómitos, violentos
todo aquel ancho mar van discurriendo,
rompiendo la prisión y mandamientos
de Eolo su rey, el cual temiendo
que el mundo no arruinen, los encierra
echándoles encima una gran sierra.

No con esto su furia corregida,
viéndose en sus cavernas apremiados

buscan con gran estruendo la salida
por los huecos y cóncavos cerrados,
y así la firme tierra removida
tiembla y hay terremotos tan usados,
derribando en los pueblos y montañashombres, ganados, casas y cabañas. (XV, 5758, p. 383-384)

Là, les vents soufflent librement, sortant de leurs cavernes concaves,
et, furieux, insoumis, violents,
ils courent sur toute cette vaste mer,
brisant la prison et dérogeant aux ordres
de leur roi Éole qui, craignant
qu'ils ne ruinent le monde,
les enferme sous une grande montagne.

Loin de voir ainsi leur furie corrigée, se voyant pressés dans leurs cavernes,
ils cherchent à grand bruit la sortie
par les trous et les cavités obstruées ;
et ainsi, la terre ferme retournée tremble,
provoquant des tremblements de terre si fréquents
qu'ils abattent, dans les villages et les montagnes,
les hommes, les troupeaux, les maisons et les cabanes.

Chez Ercilla, les protagonistes sont les vents eux-mêmes, qui soufflent librement, et non plus, comme chez Virgile, leurs rois. Cette fureur, cette insoumission et cette violence sont aussi, par métonymie, celles du peuple araucan qui habite cette terre. Le complément de lieu qui couvre l'ensemble du vers 4, "*todo aquel ancho mar van discurriendo*", développe et contredit à son tour l'expression "*circum claustra*" (I, 56) de Virgile, dont la concision et les sonorités occlusives renforçaient l'impression d'enfermement. En Araucanie, le roi Éole n'entre en scène qu'après cette longue description de la puissance sauvage des vents, dans la seconde partie de l'octave. Il échoue alors dans le rôle de Neptune puisque les vents refusent de se soumettre à ses commandements. Enfin, l'évocation de la barrière de montagnes se présente sous la forme d'une réduction du passage de Virgile, où Ercilla supprime la médiation de Jupiter et donc le double niveau de la hiérarchie royale qui s'exerce sur les vents. Loin de se rendre et de se soumettre, ils font trembler la terre même depuis leurs cavernes et provoquent ainsi la destruction des constructions humaines.

Cette imitation éristique de Virgile[46] – que l'on pourrait aussi qualifier d'émulation de l'*Énéide* – construit un parallèle-différence entre le poème d'Ercilla et celui de son modèle : c'est par différence avec le modèle imité que le lecteur reconstruit la réflexion politique d'Ercilla. En bouleversant les hiérarchies de la scène mythologique, il s'appuie sur les réalités topographiques et sismiques de l'Araucanie pour remettre en question l'efficacité du gouvernement monarchique. La liberté des éléments inspire le territoire de l'Araucanie et ses habitants, qu'il est impossible de conquérir en leur imposant le pouvoir royal. C'est donc à la liberté de la terre qu'ils prétendent conquérir, incarnée ici par les vents, que les Espagnols se heurtent lorsqu'ils prétendent pénétrer par mer au Chili et y imposer la monarchie espagnole. La flotte de García Hurtado de Mendoza ne périt pas dans cette tempête, sauvée par la fortune de leur roi qui la remorque jusque dans des eaux plus paisibles. Pour autant, jusqu'à la fin du poème, on voit ressurgir la rébellion araucane comme le signe de cette indomptable résistance[47].

Conclusion

Peut-être l'épopée secondaire rejoint-elle parfois, dans son traitement politique de l'histoire et de l'actualité, l'épopée primaire. J'ai cherché à montrer que dans les œuvres d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real, composées en Espagne et au Portugal dans le dernier tiers du XVIe siècle, les changements profonds qui affectaient alors la péninsule ibérique sont l'objet d'une réflexion digne du "travail

épique". Les outils qu'utilisent pour cela les poèmes sont ceux de l'épopée primaire : le parallèle-différence ou le parallèle-similitude et, surtout, la polyphonie portée par les actions des différents personnages du récit. Ainsi, le discours en faveur de la grandeur de la monarchie et de la nation, s'il n'est pas absent de ces poèmes, ne constitue qu'une partie de leur démonstration : celle qui simplifie les situations pour ordonner les changements du monde contemporain. Mais ces poèmes fonctionnent aussi comme des épopées en révélant les difficultés de l'expansion ibérique. On l'a montré ici dans le cas qui nous semble le plus important : celui de la gestion des relations avec un ennemi qui doit aussi être allié ou sujet.

Pour cela, l'imitation se révèle être un outil essentiel de la caractérisation des situations guerrières et, par là même, du travail épique. Elle est présentée de façon particulièrement visible dans des passages où elle permet de préciser la caractérisation éthique des personnages ou de réfléchir à leur position dans le récit. Dans *Le siège de Diu*, la Discorde est une même furie infernale lorsqu'elle oppose les Portugais au sultanat de Cambay, ou les Portugais entre eux. La manière dont sont mêlés les modèles rend l'imitation plus complexe encore. Dans *La Araucana*, on a vu que les réminiscences de la *Pharsale* et de l'*Énéide* permettent moins de distinguer les vainqueurs des vaincus (on constate au contraire que les deux caractérisations sont attribuées successivement à chacun des deux camps), que de mettre en valeur des attitudes guerrières opposées : la discorde civile d'une part, l'union dans la résistance face à l'ennemi d'autre part. L'imitation, lorsqu'elle rapproche (imitation sacramentelle) ou oppose (imitation éristique) des scènes du poème et de son modèle, est un outil hybride que l'on peut désigner comme un parallèle-homologie ou un parallèle-différence intertextuel.

---

1 Ces pages ont aussi bénéficié des lectures attentives de Joseph Roussiès, de Félix Terrones et de Suzanne Duval, que je remercie très chaleureusement.

2 Jean-Marcel Paquette, "Définition du genre", Juan Victorio, éd., *Typologie des sources du Moyen Age occidental*, Turnhout, Brepols, 1988, p. 34.

3 On retrouve par exemple ces qualificatifs sous les plumes de Bruno Méniel, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004 (p. 55 ou 487) et José Lara Garrido, *Los mejores plectros : teoría y práctica de la épica culta en el siglo de oro*, Málaga, Analecta Malacitana, 1999.

4 L'une des approches renouvelées de l'épopée ces dernières années a consisté à intégrer pleinement la double oralité du genre : celle de la récitation (de *os, oris*, la bouche en latin) et celle de la réception auditive (de *auris, auris*, l'oreille). Si la part de l'oralité et de l'écriture dans la composition des épopées fait débat, celle de leur réception par des auditeurs semble être l'un des traits les plus communs du genre, mais différent bien sûr des épopées imitatives et lues. Voir Florence Goyet, "L'Épopée", http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html#_ftnref1et ici même, l'enquête sur le concept d'auralité en introduction de la Journée "Changer d'auditoire, changer d'épopée".

5 Voir en particulier Miguel Martínez, *Prácticas y representaciones del Imperio. Guerra, imprenta y espacio social en la épica hispánica del quinientos*, City University of New York, New York, 2010.

6 Les trois parties du poème ont été publiées séparément : Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana de …*, Impressa en Madrid, en casa de Pierres Cossin. Año 1569 ; *Primera y segvnda parte de la Araucana*, en Madrid, en casa de Pierres Cossin, 1578 ; et *Tercera parte de la Araucana*, En Madrid, en casa de Pedro Madrigal, 1589.

7 Le manuscrit "Sucesso do segundo cerco de Diu, estando don Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, año de 1546", ANTT, Códice Cadaval 31, *ca*. 1569, fut publié quelques années plus tard sous le même titre (*Em Lixboa*, per Antonio Gonçalvez, 1574). Le lien maritime entre le royaume du Portugal et l'Inde est en outre l'objet de deux poèmes, les célèbres *Lusiades* de Luís de Camões (1572) et le *Naufrage de Sepúlveda* du même Corte-Real (1594), dont on ne s'occupera pas ici.

8 La notion de "travail épique" est présentée de façon détaillée dans Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière "Iliade", "Chanson de Roland", "Hōgen" et "Heiji monogatari",* Paris, H. Champion, 2006, et de façon plus synthétique dans "De l'épopée canonique à l'épopée "dispersée" : à partir de l'*Iliade* ou des *Hōgen* et *Heiji monogatari*, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 45, 30 Juin 2014. Voir aussi "Le *Nibelungenlied*, épopée inachevée", *Revue de littérature comparée*, n° 329, 2009, p. 9-23.

9 Pour une vue synthétique des corpus épiques espagnols et portugais de l'époque, voir Frank Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1961 et Hélio J. S. Alves, *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coïmbre, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.

10 Je tire la citation de l'édition *princeps* de la première partie du poème (Madrid, Pedro Madrigal, 1569). Dans la suite de l'article, les traductions sont miennes.

11 La reconnaissance d'un discours critique d'Ercilla vis-à-vis de ces contemporains et de son admiration pour les Araucans fonde les lectures de *La Araucana* par une partie de la critique chilienne, soucieuse d'élever le poème au rang de célébration nationale contre l'envahisseur espagnol. Cette position mériterait une étude historiographique plus approfondie.

12 Cette politique est exposée et justifiée par João de Castro, "Carta a D. João III de Diu, 16 de Dezembro [1547]", in Luís de Albuquerque et Armando Cortesão, éds., *Obras Completas de D. João de*

Castro, Coïmbre, Academia Internacional da Cultura Portuguesa, 1976, p. 281 321, ici p. 282.
13 Respectivement XV, 370-487 ; XVI, 281-469 ; XVIII, 481-XX, 137 ; XVIII, 282-355.
14 Ces épisodes étaient rapportés en termes généraux dans les chroniques, mais la peinture détaillée qu'en fait Corte-Real leur donne cependant une portée différente, propre à susciter l'horreur du lecteur et à dénoncer une cruauté qui enfreint les normes morales du texte. Voir Hélio J. S Alves, *Camões, Corte-Real…*, *op. cit.*, p. 262.
15 Sur les aspects juridiques du poème d'Ercilla, dont le père était un juriste de renom, voir William Mejías López, *Las ideas de la guerra justa en Ercilla*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1991.
16 Ce débat remonte à l'Antiquité (voir l'introduction de Sénèque, *De Clementia*, Susanna Morton Braund, éd., Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 2444) et fut essentiellement relayé en Espagne à travers le chapitre 17 du *Prince* de Machiavel, qui incite le prince à ne pas craindre d'acquérir une réputation de cruauté. Voir Quentin Skinner, *Les fondements de la pensée politique moderne*, traduit par Jérôme Grossman et Jean-Yves Pouilloux, Paris, Albin Michel, 2009, p. 190-191 et 199.
17 "*No [lo dirá] mi escritura / que quizá la tendrán por sospechosa*", 'Ce n'est pas mon écriture qui le dira, car on pourrait à bon droit la tenir pour suspecte', IV, 5, 5-6.
18 Cette démonstration par le récit, et non par les concepts, est caractéristiques des épopées dans lesquelles se joue un travail épique et que Florence Goyet qualifie de "refondatrices". Voir, dans ce même numéro, Florence Goyet, *Recueil Ouvert*, dans cette même livraison..
19 Voir XXII, 47 et XXII, 51, 7-8 : "[…] que yo espero, sin manos, desquitarme, / que no me faltarán para vengarme", 'Et j'espère bien, sans mains, prendre ma revanche, car il n'en manquera pas pour me venger'.
20 À propos de ce genre de violence dans *La Araucana*, voir les travaux de Paul Firbas, "El cuerpo mutilado y el género épico en la colonia", *in Libro de homenaje a Luis Jaime Cisneros*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p. 832846 et "Una lectura de la violencia en *La Araucana* de Alonso de Ercilla", *in La violencia en el mundo hispánico en el siglo de oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, p. 91105.
21 On retrouve ces caractéristiques sous la plume de Luis Cabrera de Córdoba, *Felipe Segundo, Rey de España*, En Madrid, por Luis Sanchez inpresor del Rey N.S., 1619, VII, f° 158, C et VIII, f° 159 A.
22 Karina Galperín, "The Dido episode in Ercilla's *La Araucana* and the critique of Empire", *Hispanic Review*, Winter 2009, p. 3167, ici p. 38-42.
23 Je cite la seconde édition de la seconde partie du poème (Madrid, Pedro Madrigal, 1578, *in 4°*).
24 C'est encore le cas, à mon sens, lorsque Philippe II arbitre entre clémence et sévérité dans la répression de la rébellion des Portugais, autre parallèle-différence européen du poème au chant XXXVII.
25 On entend ici la polyphonie non pas au sens de la polyphonie romanesque bakhtinienne – un enchâssement de voix qui par les mécanismes du discours rapporté rend chaque fois plus profonde et multiple la voix du narrateur – mais une polyphonie qui passe par la construction d'images narratives, de successions d'actions qui dessinent des représentations d'attitudes ou de postures politiques, au sens que lui donne Florence Goyet.
26 "*Bien puedes de mí, Señor, fiarte, / que me verás morir por escaparte*", 'Tu peux bien, Seigneur, te fier à moi, car tu me verrais mourir pour t'aider à t'échapper' (XXVIII, 42, 7-8).
27 C'est la définition de ce terme dans le dictionnaire de Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana*, En Madrid, por Luis Sanchez, 1611, f° 325r°, qui m'incite à tirer cette conclusion : "*DOMÉSTICO, todo lo que se cría en casa y por esta razón es manso y apacible, mas de lo que se cría en el campo. Y no solo al animal llamamos doméstico, mas aún al que está obediente al padre o al señor*", 'DOMESTIQUE, tout ce qui est élevé à la maison et, pour cette raison, est doux et paisible, plus que ce qui est élevé dans les champs. Il n'est pas que l'animal que l'on qualifie de domestique, mais aussi celui qui obéit à son père et à son seigneur'.
28 La pertinence de ce rapprochement reste à démontrer. Sur l'histoire éditoriale de *La Araucana*, encore mal connue, la lecture de Juan Alberto Méndez Herrera, *Estudio de las ediciones de la Araucana con una edición crítica de la Tercera Parte*, University Press, Harvard, 1976, est absolument indispensable.
29 Mercedes Blanco, "La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico", *Calíope : journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 19, n° 1, 2014, p. 2354, p. 36, rappelle l'origine antique de ce procédé imitatif et renvoie à l'article de Giuseppe Giangrande, ""Arte allusiva" and Alexandrian Epic Poetry", *American Quarterly*, vol. 17, n° 1, Mai 1967, p. 8597.
30 Lara Vilà, ""Historia verdadera" y propaganda política : La *Felicísima victoria* de Jerónimo Corte-Real y el modelo épico de Virgilio", *in* Res publica litterarum*. Documentos de trabajo del grupo de investigación "Nomos",* Mai 2005, p. 12. Cette thèse a été développée par la même auteure dans *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, Thèse de doctorat, Barcelone, Universitat Autònoma de Barcelona. Serveix de Publicacions, 2001. Lara Vilà y étudie le modèle de la célébration de l'Empire d'Auguste dans l'*Énéide*, et sa transposition, dans une double *translatio studii* et *imperii*, dans l'épopée de la Renaissance. Dans la lignée de ce travail, le genre épique a été lu comme l'émanation du pouvoir monarchique, célébrant la permanence des valeurs qui faisaient sa grandeur.
31 Pour Hélio Alves, il s'agit là de deux épopées "où la violence esthétisée de l'*Énéide* dépasse les limites de la *virtus* et transforme le monde historique en un immense cataclysme" (*Camões, Corte-Real*, *op. cit.*, p. 419). Une étude complète de la réception de ces poèmes dans l'Espagne et le Portugal de la Renaissance reste à faire.
32 David Quint, *Epic and empire : politics and generic form from Vigil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993. Sur l'opposition entre *epos* et *romanzo*, voir la mise au point de Sergio Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.
33 Craig Kallendorf, *The other Virgil : « pessimistic » readings of the* Aeneid *in early modern culture,* Oxford, Oxford University Press, 2007.
34 La confusion est, dans la description de Florence Goyet, le second mouvement de l'épopée. Après avoir cherché à mettre en ordre le présent, l'épopée s'attache à faire apparaître la confusion qui l'habite. Dans l'*Iliade*, par exemple, c'est l'indistinction entre le monde des dieux et celui des hommes

qui est à l'origine d'une confusion dont seule la reconnaissance permet de comprendre en profondeur la crise traversée par le monde contemporain. Voir Florence Goyet, *Penser sans concepts*…, *op. cit.*, p. 41-52 pour l'*Iliade* et 423-468 pour les *Dits de Hôgen* et *de Heiji*.

35 Comparer la sortie des Enfers (le *Siège de Diu*, XIII, 654-665 et l'*Énéide*, VII, 563-571), ainsi que le portrait d'Alecto avec celui de l'*Énéide* (VII, vv. 451, 448-449 et 325326). Corte-Real imite de très près le poème de Virgile, dont le lecteur ne peut manquer de reconnaître la trace.

36 Thomas Greene, *The Light in Troy : Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-London, Yale University Press, 1982.

37 L'idée et l'expression de parallèle-différence intertextuel m'ont été suggérées par Pierre Vinclair, que je remercie pour sa lecture.

38 Cette situation militaire nouvelle dans le texte traduit un changement dans la stratégie de l'armée espagnole, qui abandonne à l'arrivée du nouveau gouverneur García Hurtado de Mendoza les attaques à découvert pour une tactique défensive menée depuis des forts retranchés. Voir Alonso de Góngora Marmolejo, *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile y de los que lo han gobernado*, Miguel Donoso Rodríguez (ed.), Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 2010, p. 251, chapitre XXIV.

39 "Nous chantons […] un peuple puissant tournant son bras victorieux contre ses propres entrailles", Lucain, *La Guerre civile : la Pharsale*, traduit par Alain Bourgery et Max Ponchont [1927], révision de la traduction et édition par Paul Jal, Paris, Les Belles Lettres, 19931997, t. I, p. 2.

40 Martín Lasso de Oropessa, dans son prologue à la traduction de la Pharsale, voyait dans ce détournement de l'intérêt général au profit de l'intérêt particulier l'une de principales causes de la guerre civile romaine : "*Porque ningún romano tuvo en todos estos tiempos, que fueron seiscientos años y más, respeto a enriquecer su casa, sino su ciudad, ni codicia de bienes particulares, sino generales. Y así no tenían en que competir otra cosa, sino en cual sería más virtuoso y amador de su patria*", 'Car aucun Romain, en ce tempslà – et ce furent plus de six-cents ans – ne chercha à enrichir sa maison, mais bien plutôt sa ville, ni ne sentit de convoitise pour des biens particuliers mais au contraire pour les biens communs. Ainsi, ils ne disputaient guère que pour déterminer qui serait le plus vertueux et aimerait le mieux sa patrie'. Voir Lucain, *La Historia que escrivio en Latin el poeta Lucano : trasladada en castellano por… secretario de la excellente señora marquesa del Zenete condessa de Nassou*, traduit par Martín Lasso de Oropesa, s.l., s.e., 1540, f° Av[5]r°.

41 *La Araucana*, II, 32, 7-8 et *La Pharsale*, II, 306-307.

42 Ya la rosada Aurora comenzabalas nubes a bordar de mil labores,
ya la usada labranza despertaba
la miserable gente y labradores,
ya los Marchitos campos restauraba
la frescura perdida y sus colores,
aclarando aquel valle la luz nueva… (II, 50, 1-7)

Déjà l'Aurore rosée commençait
à broder les nuages de mille ouvrages,
déjà le labeur quotidien éveillait
le peuple misérable et les laboureurs,
déjà les champs fanés ressuscitaient
à leur fraîcheur perdue et à leurs couleurs,
éclairant cette vallée d'une lumière nouvelle….

Aux troisième et cinquième vers de l'octave, Isaías Lerner édite "*y a*" en deux mots, sans que la graphie de l'édition de 1569 ne semble imposer cette lecture. Ne voyant pas la nécessité de la préposition devant les compléments d'objet des vers 3 et 5, j'édite donc "*ya*" en un seul mot, pour conserver l'anaphore qui ne me semble pas fortuite. Voir Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana*, Isaías Lerner, éd., Madrid, Cátedra, 2009, p. XXX. Sur l'imitation de la formule virgilienne "*Iamque rubescebat […] Aurora*" (III, 521 et VII, 25-26), voir María Rosa Lida de Malkiel, "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española", *Revista de Filología Hispánica*, vol. 8, 1946, p. 77110.

43 La structure de l'épisode, la nature des épreuves et les prix qui récompensent les vainqueurs. Voir Vicente Cristóbal, "De la *Eneida* a la *Araucana*", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 9, 1995, p. 67101, ici p. 8991.

44 De même, les jeux nautiques de l'*Énéide* s'achevaient sur la récompense de tous les participants, y compris les derniers de la course (V, 244-282). Dans l'*Iliade* XXIII, selon la lecture de Florence Goyet, Achille faisait de même l'apprentissage d'une royauté nouvelle par l'organisation et la gestion parfaite des jeux en l'honneur de Patrocle (*Penser sans concepts*, *op. cit.*, p. 194-205.

45 Virgile, *Énéide. Tome I : Livres I-IV*, traduit par Jacques Perret, Roger Lesueur [1999], 2e éd. du 4e tirage rev. et corr., Paris, Les Belles Lettres, 2006, I, 52-63.

46 Dans la terminologie de Walter Pigman III, "Versions of imitation in the Renaissance", *Renaissance Quarterly*, vol. 33, n° 1, Printemps 1980, p. 132, le troisième type d'imitation consiste à "émuler" (*aemulari*), son modèle, c'est-à-dire adopter une attitude critique qui permette de le dépasser. Ce dernier type d'imitation est dit "éristique", en référence à la controverse ainsi établie entre le modèle et son imitation.

47 Ercilla prolonge cette réflexion à propos du camp espagnol dans le récit de la bataille de Lépante qu'il fait au chant XXIV, cette fois-ci à travers la figure du parallèle-différence. Les Espagnols y triomphent en tant que résistants à l'envahisseur turc, c'est-à-dire en abandonnant la position de conquérants et en adoptant celle de résistants qui les apparente, de façon surprenante, aux Araucans. Voir David Quint, *Epic and Empire*, *op. cit.*, p. 157-159.

Pour citer ce document

Aude Plagnard, «Des épopées imitatives et refondatrices ? Le cas d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2016_article_228-des-epopees-imitatives-et-refondatrices-le-cas-d-alonso-de-ercilla-et-de-jeronimo-corte-real.html

Quelques mots à propos de : Aude Plagnard

Hispaniste et lusiste de formation, Aude Plagnard a consacré sa thèse à l'épopée hispano-portugaise de la fin du XVI^{e} siècle ("Une épopée ibérique. Autour des œuvres d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real (1569-1589)", Paris Sorbonne, 2015). Ses travaux portent sur l'épopée à sujet historique, mais aussi sur la traduction ("*Homero hecho ya español* ou la traduction comme événement. Poèmes antiques et italiens en vers espagnols (1549-1556)", *Tres momentos de cambio en la creación literaria del siglo de oro*, Mercedes Blanco (coord.), paru dans les *Mélanges de la Casa de Velázquez* (Madrid), 2012, numéro (42) 1, p. 17-34), sur la polémique gongorine et sur l'édition digitale. Elle est actuellement chargée de recherche à Paris-Sorbonne (projet Pólemos, Labex OBVIL) et prépare l'édition numérique des fragments de l'œuvre de Manuel de Faria e Sousa liés à la polémique gongorine.

Le *Ramakien* siamois à l'épreuve des théories de l'épopée

Jean-Marcel Paquette

Résumé

[Résumé des éditeurs] Jean-Marcel Paquette est l'un des pionniers du renouveau des études sur l'épopée. Dès 1971, il proposait dans les *Études littéraires* canadiennes une réflexion innovante sur "Épopée et roman : continuité ou discontinuité ?", et, en 1988, l'une des toutes premières théorisations véritablement comparatistes du genre, qui ne se fondait pas sur l'épopée occidentale seule mais prenait en compte des épopées d'origines géographiques et d'époques très diverses.
Il dégageait alors deux types de critères de l'épique, l'un interne et l'autre externe au matériau narratif.
1. Loin d'être le texte simple et non problématique décrit par Hegel à partir d'Homère, l'épopée présente une pyramide de conflits : guerre extérieure (entre deux peuples : Grecs et Troyens, Francs et Sarrasins…), crise sociale (affrontement entre deux chefs à l'intérieur d'un des camps en présence : Agamemnon et Achille, Roland et Ganelon), conflit interne, en général à l'intérieur du "couple épique" (Roland et Olivier) mais qui peut être également un conflit véritablement intérieur (la délibération d'Hector pour savoir s'il affrontera Achille).
2. Critères anthropologiques : l'épopée est la production d'une époque de "territorialisation", quand un peuple s'approprie son territoire, en général par la guerre ; elle est le lieu de la "saisie de l'Histoire par l'imaginaire".
Cette théorisation a été d'une très grande fertilité et a contribué à renouveler et étendre la pensée épique.

Dans le présent article, Jean-Marcel Paquette confronte le *Ramakien* thaï à cette théorie. Ce texte, dont la nature d'épopée n'est pas évidente au premier abord, peut et doit être considéré comme tel au regard de la théorie qui rend si bien compte de tant d'épopées.
Après une présentation historique des rapports entre le *Râmâyana* indien et le *Ramakien* thaï et un résumé du texte, l'article dégage d'abord la structure tripartite d'opposition. Le premier niveau est l'opposition irréductible des Hommes et des Géants (cette opposition étant la réplique d'une structure oppositionnelle déjà présente chez les dieux, entre glorieux et miteux). Un deuxième niveau, à l'intérieur du clan des hommes, oppose Rama et la mégère Kao pour l'enjeu du trône. Le troisième niveau affronte Rama et son demi-frère Lascha par l'intermédiaire de Sita épouse de Rama.
La deuxième partie donne une démonstration relative aux critères externes au matériau narratif : l'auteur y reconstitue les conditions cette fois historiques et anthropologiques ayant permis au *Ramakien* (né du provignement d'un texte non épique) de s'élever jusqu'à l'épopée. Quatre sont essentielles : la territorialisation (qui explique notamment pourquoi l'épopée naît dans une société guerrière), la saisie par l'imaginaire, le refus d'un style archaïsant et le travail de sortie de crise.
Mobiliser ces critères internes et ces critères externes permet non seulement à J.-M. Paquette de définir l'épopée comme genre, mais aussi d'expliciter la manière dont s'articulent ses premières théories et certaines des thèses contemporaines qui en revendiquent l'influence.

Abstract

The Siamese Ramakien *examined in the light of the author's theories*

Jean-Marcel Paquette is one of the pioneers of the new theories of the Epic that emerged after G. Nagy's and Etiemble's call for recontextualization ot the genre. In two seminal articles he helped reshape our vision of Epic ("Épopée et roman: continuité ou discontinuité?" in *Études littéraires*, Quebec Canada, 1971, and the Introduction to the Epic in *Typologie des sources du Moyen Age occidental*, Brepols, 1988).

In the latter – one of the very first studies based on a corpus of epics from diverse times and cultures –, he defined the genre through two sets of criteria, internal and external:
1. The Epic's signature is a tripartite structure of oppositions. Epics tell of wars between two peoples (Achaeans and Trojans, Franks and Saracens), they stage the strife between two leaders of one of the two camps (Agamemnon and Achilles, Roland and Oliver), and they also show "internal" conflict, either as a dissension between the members of an epic duo (Roland and Oliver) or as the dilemma faced

by one character (Hector's deliberating whether he should stay and fight Achilles).
2. Anthropological criteria. The Epic is the product of a time of "territorialization", when a community settles on its territory, generally through war; this is the scene where "imagination seizes history."

In the present article, after a presentation of the historical relationship between the Indian *Ramayana* and the Thai *Ramakien*, and a summary of the Siamese epic, the author first shows the tripartite structure of oppositions at work in the text. On one level, there is the intractable opposition between Gods and Giants (itself reflecting an oppositional structure among the gods, between the glorious and the shabby). On a second level, one can see the opposition between Rama and the harridan Kao for possession of the throne. The third level sees the opposition of Rama to his half-brother, brought about by Sita, Rama's wife.
In addition to such internal criteria, the author in a second part shows the presence of the anthropological criteria, external to the narrative material. Thus he recreates both the historical and anthropological conditions which allowed the *Ramakien* (albeit born and developed from a non-epic text) to become a true epic. Four of these criteria are to be mentioned: territorialization (which explains why the Epic originates in warrior societies), History tackled through the powers of imagination, archaism (here to be refused) and the resolution of the crisis.
Defining the Epic through these internal and external criteria, J.-M. Paquette also uncovers the point where his own early theories and more recent theses may join.

Texte intégral

Le *Ramakien* est la version proprement siamoise du *Râmâyana* indien (ca -1000)[1]. On ne sait rien de l'époque et du lieu où se fit cette transmission ni par laquelle des quelques trois cents versions régionales indiennes. D'anciennes annales du royaume de Sukhothai (XIII^{e} siècle) font état de bribes de scènes du *Râmâyana*, sans plus de précision, et le sac de la capitale Ayudhya[2] (1767) a emporté tous les secrets des textes et annales ultérieurs à la période de Sukhothaï. Ce dont on est sûr cependant, c'est de l'empressement du fondateur de la nouvelle dynastie (Rama 1er) à redonner à son royaume la mémoire de son épopée en composant sa propre version (1797), qui est celle que nous suivrons ici. Elle a près de 50 000 vers d'une langue très simple et sans volonté d'archaïsme. Son fils, Rama II, en a fait une à son tour, immense, laissée inachevée (avant 1824). Par des raccourcis de narration, elle se prête à des représentations théâtrales. Une autre version, composée par un groupe de princes, fut gravée dans le marbre des colonnes du cloître du Palais Royal lors de la restauration des fresques vers la fin du XIX^{e} siècle.

L'aire de diffusion et d'influence du *Râmâyana* indien s'étend, d'Ouest en Est, outre le Siam-Thaïlande, au Népal (*Siddhi Ramayan*), au Myanmar (*Yama Zatdaw*), au Yunnan chinois (pays des Taï Leü), au Laos (*Phra Lak Phra Ram)*, au Cambodge (*Ramakerti*), en Malaisie (*Hikayat Seri Rama*), aux Philippines (*Maharadia Lawana*), à Java et Bali (*Kakawin Ramayana*), à Sumatra (*Ramawana Swarnadwipa*). Dans tous ces pays, le *Râmâyana* est à la source d'une culture fondamentale et toujours vivante, autant dans la musique, la danse, le théâtre et la poésie que dans l'imaginaire mythologique le plus quotidien. Cette seule dernière année a vu, en Thaïlande, cinq éditions illustrées pour enfants.

La version siamoise, dont nous donnons ci-dessous un résumé, diffère largement avec les nombreuses versions indiennes et de l'Asie du Sud-est (voir liste plus haut). Si la trame générale est constante, cette version siamoise n'a de véritable ressemblance de détails (par influence ?) qu'avec la version khmère.

La spécificité de cette version siamoise réside dans le rôle exceptionnel accordé par la narration au singe Hanuman, personnage très secondaire de la plupart des versions indiennes ou des adaptations étrangères (sauf la version *Ramakerti*[3]). C'est Rama II, dans sa version « théâtrale », qui a en quelque sorte projeté le Singe Blanc sur le devant de la scène, mais la version de Rama 1er lui faisait déjà une place nettement plus importante que toutes les autres.

Voici en résumé l'histoire réduite à sa plus simple structure pour les fins que nous nous proposons.

Résumé

Rama (réincarnation du dieu Vishnu-Naraï) est le fils du roi d'Ayudhya destiné à lui succéder. Il a trois demi-frères, dont des jumeaux, tous issus des trois femmes de son père. La fratrie vit dans l'entente la plus parfaite. Alors qu'il est encore prince, Rama épouse Sita (réincarnation de la déesse Lakmi, épouse de Vishnu). Du vivant même du roi vieillissant, des intrigues de palais (notamment fomentées par la reine Kao, l'une des trois femmes du roi) enlèvent le trône à Rama pour le confier à l'un de ses demi-frères, Bara fils de Kao. Bara entend renoncer au trône que lui propose sa mère, mais Rama, plutôt que de se rebeller ou de se défendre, quitte la cour, entre de lui-même en ermitage dans la forêt où le suivent Sita et son demi-frère Laksha, l'un des jumeaux.

Pendant ce temps, chez les géants démoniaques de Lanka se prépare une guerre d'extermination contre les hommes descendants et protégés des dieux supérieurs. Leur roi Totsakan (réincarnation d'un dieu inférieur), s'éprend par ouï-dire de Sita, l'enlève et déclenche de la sorte les hostilités attendues.

Pendant que Totsakan procédait au rapt de Sita dans la forêt, Rama s'en était allé courir une biche d'or créée exprès par Totsakan pour éloigner Rama de la hutte qui servait de demeure au trio : Rama avait cependant commis Laksha à la garde de Sita. Une voix mystérieuse soudain, imitant celle de Rama, laissa bientôt deviner que le chasseur se trouvait en difficulté ; mais Laksha refusait d'obtempérer à la demande de Sita lui enjoignant de rejoindre d'urgence son frère, ne voulant pas manquer à la parole qu'il avait donnée à Rama de ne quitter Sita sous aucun prétexte. Laksha fut contraint à la fin de céder, gagna la forêt profonde alors que Totsakan en profitait pour s'emparer de Sita.

C'est alors qu'apparaît le singe Hanuman, fils du dieu du vent Vayu et d'une princesse humaine, destiné depuis sa naissance par Shiva à servir d'adjuvant à Rama dans sa reconquête de Sita et dans ses combats contre la gent démoniaque de Lanka. Il se manifeste auprès de Rama et Laksha comme envoyé du dieu Shiva. C'est lui qui lève des armées de singes dans tous les royaumes, prépare les plans des batailles à livrer, se fait secrètement émissaire auprès de Sita pour lui annoncer que Rama viendra bientôt la délivrer.

S'ensuivent péripéties, sous-épisodes et force combats se terminant par la mort de Totsakan et le rétablissement de Rama comme roi d'Ayudhya.

Nous nous proposons d'analyser le texte à la lumière des deux critères de l'épique

que nous avions dégagés dans notre travail théorique. Nous avions distingué en effet deux types de critères de l'épique, qui nous serviront de balises dans notre analyse du texte : la "pyramide de conflits" — critères internes au texte, rigoureusement repérables dans la factualité même du récit, et le « champ d'émergence » — critères anthropologiques, externes, que nous voyons comme conditions historiques d'apparition de l'épopée.

Analyse I : Une pyramide de conflits

Critère I a : Conflit entre deux entités guerrières

Parmi les premiers, nous avions allégué, après avoir analysé de nombreux textes considérés comme des épopées, que leur structure interne présentait toujours une construction pyramidale d'opposition binaire à trois niveaux.

C'est ainsi que nous avons repéré cette constante : dans tout texte épique se présente, contaminant l'ensemble du récit, une macrostructure d'un conflit originel opposant deux entités irréductibles (peuples, cultes, mondes, etc.) C'est de cette manière que les Achéens s'opposent aux Troyens *(Iliade*), les Chrétiens aux Sarrasins (*Chanson de Roland)*, le royaume de Hrothgart au géant Grendel (*Beowulf*), etc. Ces forces absolues sont irréconciliables de nature : au terme du récit, l'une doit disparaître. Leur champ d'évolution est le champ de bataille.

Au regard de ce premier « critère », voyons ce qui se passe dans le *Ramakien* : la macrostructure d'opposition révèle un conflit entre les Hommes et les Démons, lui-même reflet d'une tension entre dieux supérieurs et dieux inférieurs dont ils sont les réincarnations. Autrement dit, la structure est ici doublée : Hommes/Démons = dieux contre dieux = Vishnu-Rama / Nonduk--Totsakan. Nous pouvons aussi les désigner par leur lieu respectif : Ayudhya / Lanka. Cette structure n'est cependant pas présente dans toutes les versions indiennes, la plupart faisant de Ravana (devenu Totsakan en thaï) le roi des Démons sans origine céleste, Vishnu s'incarnant en Rama uniquement à la demande de certains dieux menacés par le roi des démons. Dans la version siamoise, Nonduk est un dieu inférieur, portier de Shiva et intraitable avec les dieux-visiteurs — d'où son châtiment qui consiste à se réincarner dans un démon à dix têtes et vingt bras.

Critère I b : Conflit social

Un deuxième niveau vient étager le texte épique. A l'intérieur de l'entité auquel appartient nécessairement le narrateur se produit un état de crise de nature « sociale » entre deux personnages. C'est la tension entre Ganelon et Roland, laquelle conduira à la trahison (*Chanson de Roland*), c'est la colère d'Achille contre Agamemnon (*Iliade*), ou les moqueries de Unferth à l'endroit de Beowulf (*Beowulf*).

Le texte thaï montre à ce deuxième niveau, une crise caractérisée de succession à la cour d'Ayudhya. L'une des trois femmes du roi régnant, père de Rama, avait jadis sauvé la vie du roi dans une bataille, et le roi lui avait fait la promesse de réaliser un vœu que la rusée se réservait pour plus tard. Le roi, vieilli, étant sur le point d'abdiquer en faveur de Rama, la reine Kao formule enfin son vœu de voir son fils Bara régner à la place de Rama. Le roi, contraint par sa promesse, ne peut qu'obtempérer, et Rama, au lieu de se rebeller, décide de laisser le trône à son frère et de se retirer dans la forêt pour parfaire son état spirituel. L'issue de la crise est certes sans conséquence grave pour la cour — mais la « crise » a quand même eu lieu sous la forme de ce vœu qui doit être exaucé par le roi déchiré entre sa promesse ancienne et son héritier légitime.

Critère I c : Conflit interne

Le troisième niveau, enfin, se réalise sous la forme de ce qu'il est convenu d'appeler « le couple épique », répandu dans la littérature universelle. Il fait apparaître le personnage principal dans un rapport tendu avec son double. Ce rapport n'est jamais problématique mais se trouve toujours présenté comme une dissension passagère dans la relation des composants-pôles du couple. C'est la querelle dite

« de la sonnerie du cor » (Roland et Olivier), la lutte sans motif d'Enkidou contre Gilgamesh dès leur première rencontre avant qu'ils ne deviennent amis inséparables, c'est le refus d'Achille de reprendre les armes malgré les objurgations de son meilleur ami Patrocle.

Dans le Ramakien, le couple Rama-Laksha est en quelque sorte doublé par le couple Rama-Sita, formant ainsi plutôt trio. Sita sert en quelque sorte de « double » de Rama lorsque celui-ci, égaré dans la forêt, semble appeler à l'aide ; or Laksha, fort de sa parole donnée à Rama de ne point quitter Sita dont il a la garde, refuse de se rendre à la demande de celle-ci qui lui enjoint de partir à la rescousse de Rama. La tension est d'autant plus forte que c'est Sita elle-même qui avait instamment prié Rama de se lancer à la poursuite de la biche d'or. Or, c'est au moment de la réunification du couple de frères, isolé dans la forêt pour la première fois depuis l'orée du texte, que se manifeste le Singe Blanc, comme pour marqué d'un sceau leur réconciliation.

Du premier au troisième niveau, la narration de tout texte épique passe d'une tension extrême (habituellement symbolisée par une guerre opposant deux camps), à une antinomie de nature « sociale » représentée par un heurt violent entre deux membres du camp auquel se confond le narrateur ; de là on passe au troisième niveau, enchâssé dans les deux premiers, où le couple épique se trouve momentanément en « difficulté », déséquilibrant le couple en favorisant l'émergence du héros solitaire – qui semble être tout le projet de la narration épique. C'est donc Sita qui fait figure ici de personnage « problématique », car la mésentente ne survient pas directement entre Rama et son double Laksha mais par l'intermédiaire de la femme. Sita sera même, par son enlèvement (comme Hélène dans l'Iliade), la cause des affrontements entre Totsakan et Rama.

Ainsi donc le Ramakien siamois fait apparaître la triple structure de tensions binaires et confirme rétroactivement la validité de la théorie. Chaque texte épique ayant tout de même sa configuration particulière de ce déploiement tripartite, notre épopée se distingue toutefois par la vibration originale du tour donné au couple épique par la diffraction en deux couples formant trio. Il semble que le processus d'héroïcisation marquée du personnage d'Hanuman ne soit pas tout à fait étranger à cette originalité, car il représente le héros accompli, non problématique, mené par la ruse et l'intelligence, débris de son origine divine qui en fait l'égal des « trois » personnages du couple.

Analyse II : Facteurs anthropologiques

Des facteurs externes contribuent à façonner l'épopée et balisent son champ d'émergence dans l'histoire. Notre théorie, élaborée il y a une trentaine d'années, s'est depuis enrichie d'une donnée fondamentale que nous empruntons ici (plus bas) à la brillante thèse de Florence Goyet[4].

Critère II a : Territorialisation

Le premier de ces facteurs réside dans ce que nous avons appelé la *territorialisation,* phénomène historique extérieur au texte mais qui contribue à sa constitution. Ce processus se présente comme l'instant (parfois bien prolongé) où une ethnie, un clan, un peuple procède à l'appropriation d'un territoire, à sa délimitation, à sa défense. Ces trois modes de maîtrise du sol (appropriation, délimitation, défense) renvoient à une société nécessairement guerrière. Et l'épopée peut justement être considérée comme le récit symbolique de cet instant. Voilà pourquoi l'épopée est toujours la chronique d'une guerre. Et d'une guerre portée en sol étranger, comme pour ne pas souiller la nouvelle terre sacrée (Troie, Roncevaux, Beowulf chez les Danes et non dans le Greatland, etc.). Cette guerre est, dans sa tension aux extrêmes (définition de Clausewitz), la matrice de la forme même de l'épopée dans son déploiement en trois strates d'opposition binaire. Toute narration est fondée, en réalité, sur la « tension », l'acmé — sans ce noyau du paroxysme, si faible soit-il, aucun récit n'a d'existence. Voilà pourquoi non seulement l'épopée est issue de cette situation (appropriation, délimitation, défense) mais elle marque par là son

« territoire », qui est d'être *première* – première dans l'ordre – *primordiale*. Dans cette primauté même elle s'institue comme texte-fondateur d'une « culture ». *Gilgamesh, l'Iliade, la Chanson de Roland, le Beowulf*, *El Cid campeador,* etc. sont des manifestations originelles d'un déploiement historique appelé à se développer (Sumer, Hellade, France, Angleterre, Espagne). Ces textes sont aussi, par cette postérité, tenus pour avoir inauguré son déploiement même. D'où le véritable culte dont sont entourées les épopées dans les cultures qu'elles représentent.

Critère II b : La saisie par l'imaginaire

De cette position que l'épopée occupe à l'orée d'une culture (territoire linguistique délimité), elle tient de la chronique, des annales, de l'historiographie. Elle ne devient cependant épopée qu'à partir de l'instant où elle investit cette historicité d'une forme d'imaginaire que l'on considère comme *res ficta* — fiction — le mot est de Jean de Garlande[5] qui l'oppose à *res gesta* renvoyant au fait historique. La bataille de Roncevaux a certainement eu lieu, Roland a peut-être existé, mais c'est seulement avec l'avènement d'Olivier dans l'imaginaire que la narration se cristallise pour faire naître *le texte épique.*

Comment alors notre texte s'insère-t-il dans ces notions théoriques correspondant à des faits vérifiables dans l'histoire ?

D'abord le fait que dès longtemps avant notre texte, la ville d'Ayodhyâ[6] figurant dans le *Râmâyana* indien avait servi de nom à la fondation d'une nouvelle capitale d'une nouvelle dynastie siamoise ; c'est en 1350 que celui qui s'est donné le nom de *Ramathibodi* fonde Ayudhya au cœur du Siam. Remarquons que le *Râmâyana* avait donc dû déjà contaminer la culture siamoise sous sa forme indienne mais n'était par conséquent pas encore une « épopée ». Remarquons aussi que le fondateur de cette nouvelle dynastie, qui règnera jusqu'à la chute de la ville (1767), prend, pour la première fois dans l'histoire des petites royautés siamoises, le nom de Ramathibodi : « Rama le roi », en allusion directe au récit indien qui devient ainsi partiellement siamisé dans l'appellation de sa capitale et le nom de règne du nouveau monarque.

Malgré le sens du nom en sanskrit, qui signifie « cité imprenable », la ville d'Ayudhya a non seulement été conquise mais entièrement détruite par les Birmans en 1767, sa dynastie éteinte, sa population emmenée en esclavage à la cour birmane, ses trésors pillés et tout le territoire du royaume laissé à l'anarchie. Il a donc fallu reconstituer lot par lot l'ancien royaume et panser les blessures. Ce fut l'œuvre d'un haut fonctionnaire et militaire de l'administration dynastique, du nom de Taksin. En moins d'un an, il avait réussi à réunifier le territoire, à chasser les Birmans d'Ayudhya dévastée et à fonder une nouvelle capitale à Thonburi sur la rive occidentale du Chao Phraya, en face de ce qui est devenu l'actuelle Bangkok. C'est là qu'il fut couronné comme souverain du royaume restauré et qu'il réécrivit quatre épisodes narratifs épars du *Ramakien,* totalisant à peine deux mille vers (d'ailleurs fort défectueux). Il est curieux de noter que l'un de ces épisodes est inconnu des autres versions (où Hanuman courtise une déesse, emprisonnée dans une grotte par Shiva).

Bientôt la santé mentale de ce héros-roi sembla chanceler, en raison de longues veilles de méditation qu'il menait le plus souvent sans s'autoriser de la conduite d'un maître. Son état empirant devait le conduire dans des voies inacceptables de violence et d'autodestruction, il fut victime d'un coup d'Etat et exécuté.

C'est son ami d'enfance, du nom de Chao Phraya Chakri, ancien page de la cour d'Ayudhya devenu général des armées du roi Taksin, qui, rentré d'urgence d'une campagne militaire dirigée contre le Cambodge, se vit offrir le trône à son arrivée à Thonburi. Il poursuivit, étant roi, l'œuvre de consolidation du territoire de son prédécesseur, chassa les Birmans qui se tenaient aux aguets de revanche près des frontières, déménagea la capitale sur la rive orientale du fleuve, jugeant contraire à la stratégie militaire d'avoir établi Thonburi dos au fleuve, position néfaste en cas du retour d'attaques des Birmans. Et c'est là à son tour qu'il réécrivit sa version du

Ramakien.

Parenthèse

Ouvrons une parenthèse, qui ne nous mènera pas trop loin de notre sujet ; elle concerne le nom de Rama 1er. Son nom de règne était en réalité *Phra Bhudhayodfa Chulalok,* et lui a été conféré par son petit-fils « Rama III ». Il s'était donné à lui-même le nom de Ramathibodi, fondateur, comme on sait, de la ville et de la dynastie d'Ayuthaya**.** Le nom de « Rama » ne lui fut conféré que rétrospectivement, plus d'un siècle plus tard, par celui qui fut Rama VI (règne 1910-1925) et qui donna ce surnom à ses prédécesseurs mais pour l'usage des étrangers seulement, ce nom n'étant jamais utilisé par les Thaïs. La raison en est qu'une ancienne superstition voulait que l'on ne prononçât jamais le nom de règne d'un roi, qui autrefois même n'était connu qu'à sa mort. Jusqu'à Rama VI, les rois n'étaient connus par les étrangers que sous leur nom de prince héritier : d'où le roi *Mongkut* (pour Rama IV), et le roi *Chulalongkorn* (pour Rama V). Autrement, les Thaïs d'hier comme d'aujourd'hui ne dénomment leur roi régnant qu'en l'appelant *Phra Chao you hua* (« le Seigneur qui veille sur nos têtes »), ou *Nay Luang* (« Celui du palais intérieur » – le second roi étant « Celui du palais du devant »). Ceci dit pour qu'on ne commette pas l'erreur de croire que le général Chakri se fût décerner à lui-même le nom de « Rama » par association avec l'épopée du *Ramakien* dont il sera aussi sous peu l'auteur. Quoi qu'il en soit, Rama VI avait sans doute aussi un autre dessein en couronnant ses prédécesseurs et successeurs du titre de « Rama » : consolider enfin le lien de légitimité de la dynastie Chakri avec la dynastie d'Ayudhya par le nom et l'intention de son fondateur Ramathibodi.

On doit au texte de Rama 1er l'invention d'une scène mi-historique, mi-fictive où Rama voulant récompenser Hanuman pour son assistance indéfectible, bande son arc, tire une flèche qui, là où elle tombera, désignera le royaume dévolu au règne du Grand Singe Blanc. Or, la flèche tombe à « Nopburi » - en fait il s'agit de Lopburi, capitale secondaire d'été des souverains d'Ayudhya. La scène ne sera pas reprise par son fils dans la version « théâtrale » laissée inachevée. Mais depuis lors la ville se mettra à entretenir, en l'honneur du Roi-Singe de la fiction, des bandes de macaques qui se partagent encore aujourd'hui le centre-ville, nourris par les habitants de pyramides de fruits frais. Des danseuses sacrées dansent pour eux à perpétuité. C'est ainsi que la fiction, qui a emprunté à l'histoire, devient à son tour objet de réalité.

Quant à l'insistance du texte sur la filiation à l'histoire du royaume, il faut savoir que « Rama 1er » donna à sa nouvelle capitale un nom qui ne laisse pas d'être le plus long du monde et qui contient dans son interminable suite de dénominations grandiloquentes l'appellation de *Sri Ayudhya*. Encore une fois le nom de Bangkok n'est utilisé que par les étrangers en guise du nom thaï qui n'est connu habituellement que par son appellation liminaire : *Kreungthep* – « Cité des Anges »…

La saisie par l'imaginaire, suite

Pour ce qui est de ce que j'ai appelé ailleurs, en paraphrasant une assertion de Valéry[7] « une hésitation entre l'histoire et la fiction », cette aporie est visible dans le texte par les nombreuses implantations géographiques emmêlées aux fantaisies les plus surréelles. Nous avons vu à peine plus haut la question « Lopburi-Hanuman ».

On peut discuter si le *Râmâyana* indien est ou non une épopée. Selon notre théorie voulant qu'il n'y ait qu'une épopée par culture, on ne disputerait pas longtemps pour admettre plutôt le *Mahabharata* comme figure épique de l'Inde. Tel que le Siam le reçoit, le *Râmâyana* apparaît à strictement parler comme un texte « à croire » comme un discours historique rapportant des faits véritables ; tous les lieux géographiques sont avérés : Ayudhyâ, Mithila, Lanka, etc. Les versions tardives évoquent l'auteur Valmiki pour attester de la véracité des événements et en font parfois, contradictoirement, un personnage qui intervient dans le discours.

Ce n'est que peu à peu que le texte siamois incorporera des incidents ou des actions

nouvelles, telles les aventures amoureuses de Hanuman. De personnage sérieux voire sévère dans le *Râmâyana*, qui n'a rien des automatismes saccadés du singe, il deviendra, dans son nouvel habitat du *Ramakien*, une sorte de marionnette drolatique et espiègle. Mais par sa puissance, on se demande s'il n'est pas aussi promu au rang qu'occupe Charlemagne dans *La Chanson de Roland*, au sommet de la pyramide du camp dont il est en quelque sorte le chef par sa ruse et son intelligence. N'est-il pas fils d'un dieu au milieu de réincarnations de dieux et de déesses ? Rama règne mais ne gouverne pas ; c'est Hanuman, conformément à son rôle dans le *Râmâyana*, qui mène son roi et ses troupes à la victoire finale de l'un des macro-pôles du conflit et à l'anéantissement de l'autre.

On pourrait faire l'hypothèse que c'est que c'est avec l'apparition de cet Hanuman typiquement thaï que le long récit « exotique » indien se transforme en miroir de la culture siamoise et que la narration simili-historique d'origine se métamorphose en authentique épopée d'un nouveau peuple-nation. C'est cet avènement, chez Rama 1er comme chez Rama II conjointement, qui fige en quelque sorte le texte dans son statut d'épopée.

Critère II c : Refus du style archaïsant

Au titre de « première œuvre littéraire » d'une culture, l'épopée est aussi porteuse d'un état très particulier de la langue qui en est le support. Elle semble avancer comme un enfant fait ses premiers pas. Voilà pourquoi le langage épique, à travers les lentilles déformantes du temps, apparaît souvent comme puéril et enfantin. Et ce caractère élémentaire et candide est marqué par des traits que l'on associe à la « primitivité » d'une langue : parataxe, images rares et non complexes (pas de métaphore, par exemple), descriptions tout en extérieur des mouvements intérieurs des personnages (le langage ne pouvant encore servir de « flux de conscience » ou de sonde psychologique), tendance à la démesure des nombres et des gestes, présence de schèmes formulaires, eux-mêmes résidus d'une phase où le canevas de l'épopée devait circuler sous une forme orale.

Notre texte de 1797 présente une langue remarquablement simple. Le désir de restaurer un texte perdu eût pu donner lieu à une velléité d'archaïsation. Or, il n'en est rien. Et la langue de l'auteur offre tous les traits de sa propre modernité mais dans une syntaxe, une morphologie et un lexique accessible au grand nombre, comme le dessein était « politiquement » de le faire. La prosodie métrique (très particulière en thaïe et marquée surtout par des rimes intérieures) est impeccable, contrairement à celle du roi-barde précédent.

On peut assurer, sans pouvoir en donner la preuve pour des raisons techniques (connaissance insuffisante de la langue thaïe chez nos lecteurs) que la version « Rama II » est de même qualité – au point que l'on pourrait croire parfois que la version 1797 et celle d'une vingtaine d'années plus tardive sont du même auteur, n'était ces « opérations » pour les besoins de la scène exécutées dans la seconde. Autrement, les traits de « primitivité » que nous avons évoqués plus haut y sont généralement repérables sans qu'il fût nécessaire, de la part des auteurs, d'avoir recours aux archaïsmes de toutes sortes.

Critère II d : Une sortie de crise

Il nous reste à confronter notre texte au critère sans doute le plus difficile à repérer dans la plupart des épopées mais qui éclaire le mieux le champ d'émergence dont l'épopée est le produit. Il s'agit de ce concept mis de l'avant par Florence Goyet qui consiste, pour le texte même, à réfléchir « sans concepts » mais avec des modes symboliques dont le premier est l'existence du texte même. Non seulement il se fait, comme tout texte d'ailleurs, et de toute évidence, quelque peu reflet de la société qui le provoque, mais surtout il en est l'écho d'une actualité particulièrement conflictuelle — dont l'épopée est en quelque sorte la solution élaborée sur le plan de l'imaginaire[8].

Florence Goyet en a fait une démonstration fort subtile et convaincante par l'analyse

de l'*Iliade*, de la *Chanson de Roland* et du texte conjoint des *Hôgen* et *Heiji monogatari*. S'il n'est pas toujours facile d'appliquer ce critère dans le cas de maintes épopées, c'est le plus souvent que certains des textes ressortissent d'un temps ou d'un lieu dont l'histoire nous échappe (à la croisée de quel conflit de légitimation dynastique, par exemple, aurait été composé le *Gilgamesh* ? *Le Dit du Prince Igor* ? ou la *Saga d'Erik le Rouge* ?). Ces pans d'histoire nous seront sans doute toujours inaccessibles ou indéchiffrables.

Dans le cas de notre *Ramakien*, le contexte est d'une limpidité irrécusable et appréciable. Le *Râmâyana* pouvait certes être un apport important à la culture siamoise, mais il ne pouvait « saisir » ses conflits qu'en se transformant.

Il ne fait aucun doute qu'entre 1767 et le début du XIXe siècle, le royaume siamois est une société en conflits de divers aspects : d'abord le sac de la capitale, que d'aucun parmi les historiens tiennent pour la « fin d'une civilisation » , puis la reconquête du territoire par Taksin, fondant du même coup une nouvelle dynastie dont il sera le seul représentant, le renversement de ce roi et la fondation d'une nouvelles dynastie par le général Chakri (1782) — ces événements, dis-je, font partie de ces bouleversements qui servent de lit au discours épique. Le nouveau roi s'empresse d'écrire (ou de réécrire) le *Ramakien* (1797).

Ce fondateur de dynastie n'a vraisemblablement pas participé au coup d'état contre son roi et ami d'enfance, mais il en reste le principal bénéficiaire ; son accession au trône ne laisse pas d'être, pour la population contemporaine, douteuse ou précaire. Le travail de légitimation devient alors nécessaire, d'autant que ce page devenu roi s'autorise désormais d'une mère « royale » (*mom*, donc elle-même de sang royal) pour justifier son auguste fonction. Par son ouvrage littéraire, il se dresse à la frontière de l'ancienne civilisation qu'il a l'impression de prolonger et d'une nouvelle dont il ne voit pas encore qu'elle va bientôt ouvrir le Siam aux relations et aux affaires internationales, notamment avec l'Occident. C'est son fils qui parachèvera l'œuvre littéraire en la consacrant comme épopée mais c'est son petit-fils (Rama III) qui sera le premier roi-marchand, celui qui fera la richesse du nouveau Siam et de toute la dynastie jusqu'à ce jour… il sera aussi le seul des Chakri à ne pas avoir écrit d'œuvre littéraire.

De cette triple cause (sac d'Ayudhya, déposition et mort brutale du roi Taksin, accession au trône de « Ramathibodi » avec intention d'implanter une nouvelle dynastie), il ne fait aucun doute que chacune a contribué à sa manière à la préparation du champ d'émergence où allait apparaître le nouveau *Ramakien*. La première cause agissait comme nécessitant le rétablissement de ce qui avait été perdu (un texte), la seconde comme un voile sur un épisode trouble (un silence), la troisième comme le triomphe de la légitimité (une œuvre).

De ce texte perdu (*Râmâyana* sous sa forme indienne), de ce silence qui ne fit que perpétuer une incertitude (une légende veut que Somdet Phrachao Taksin ait survécu, réfugié dans une ville du Sud du royaume), devait naître l'œuvre qui réparait, corrigeait, rétablissait tout.

Hanuman, le nouveau héros, est symboliquement la nation appelée à devenir désormais l'auxiliaire exclusif de son Roi.

Un adage siamois, toujours évoqué jusqu'à nos jours, veut que le socle du pays repose en fait sur trois piliers : le Peuple, le Bouddhisme, le Roi. Or il est tout de même étrange que le bouddhisme n'ait laissé aucune trace perceptible dans le récit du *Ramakien*. François Bizot, dans l'introduction à son admirable traduction du *Rãmaker*[9] khmer, qui est de toutes les versions de l'Asie du Sud-est la plus proche de la version siamoise, a pu montrer que la récitation du texte se faisait souvent dans des contextes religieux, et que Rama et Sita étaient la rencontre initiatique de l'âme avec sa destination. Mais il est impossible de faire raisonnablement cette lecture dans le texte thaï. La raison en est peut-être que le *Râmâyana* indien pèse encore de tout son poids sur la tradition culturelle traditionnelle qui amalgame de la plus

singulière façon l'hindouisme et le bouddhisme.

Conclusion

Que conclure sinon que le *Ramakien*, version siamoise du *Râmâyana*, est bien une épopée, qui en présente la triple structure conflictuelle typique, mais aussi les traits anthropologiques que sont territorialisation, l'investissement par l'imaginaire d'un matériau historique (qui est ici avéré), la mise en scène d'une sortie de crise. Les "marques de la naissance" ont ici un traitement particulier, qui fait de cette épopée imitative un cas remarquable.

Il reste néanmoins que le *Ramakien* siamois est, à notre connaissance, la seule épopée du répertoire universel qui soit née du provignement d'un texte exogène, le *Râmâyana*, celui-ci, qui plus est, ne répondant pas aux critères du genre épique. Des circonstances historiques et des conditions favorables ont permis au texte thaï de se constituer en une épopée.

---

1 *Râmâyana* : en sanskrit 'le chemin de Râma" dans le sens de l'initiation, compose vers l'an -1000 par un certain Valmiki. Avec le *Mahabarata*, l'un des deux poèmes fondateurs de l'hindouisme. Existe plus de 300 versions seulement pour la région Sud.
2 Graphie française ancienne que nous suivons en lieu du moderne *Ayutthaya.*
3 *Ramakerti* : version khmère sans doute reçue directement de l'Inde a haute époque et qui aurait été introduite au Siam vers la fin du XIIIe siècle.
4 *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière,* Paris, Honoré Champion, 2006.
5 La distinction se trouve dans Parisiana poetria *de arte prosaica, metrica et rhythmica* (ca. 1234). Auteur et musicien anglais, il enseigne à Paris au XIIIe siècle.
6 Ville historique du Nord de l'Inde.
7 in "Épopée et roman : continuité ou discontinuité ? ", *Études littéraires* (Québec), 1971, p. 9-38). La formule de Valéry est : "le poème – cette hésitation prolongée entre le sens et le son", *Œuvres II*, Gallimard, La Pléiade, p. 636.
8 "La guerre [que l'épopée] décrit est une métaphore qui mime une crise contemporaine du public pour lui donner les moyens de l'appréhender intellectuellement.", *op. cit.*, p. 7.
9 *Rãmaker. L'amour de Rãm et de Setã*, Paris, École Française d'Extrême-Orient, 1989.

Pour citer ce document

Jean-Marcel Paquette, «Le *Ramakien* siamois à l'épreuve des théories de l'épopée», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2016_article_235-le-ramakien-siamois-a-l-epreuve-des-theories-de-l-epopee.html

Quelques mots à propos de : Jean-Marcel Paquette

Après avoir fait sa carrière comme Professeur à l'Université Laval (Québec), est Conseiller spécial de la section de français de l'Université Chulalongkorn (Bangkok).Né à Montréal (1941), études à l'Université McGill (Montréal) et au Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (Poitiers). Professeur de littérature médiévale à l'université Laval (Québec) de1968 à 2000 ; professeur invité aux universités de Caen (1971), de Paris-XIII (Villetaneuse 1972), de Wroclaw (Pologne 1979), de Augsbourg (Allemagne 1981), de Pécs (Hongrie 1986), de Sofia (Bulgarie 198) et de Bangkok (Thaïlande 2001).
Principaux ouvrages liés au sujet :
- "Épopée et roman : continuité ou discontinuité ?", *Études littéraires* (Québec), 1971, p. 9-38)
- "L'épopée : problème d'une définition", *Typologie des sources du Moyen Age occidental,* Louvain, éditions Brepols, 1988, p. 11-35.
- *Sous le signe du singe*, Montréal, Québec, éditions de l'Hexagone, 2001 (réécriture du *Ramakien* siamois).
- *Le Ramakien en français*, Paris et Pondichéry, Inde, éditions Kailash, 2013.
- *Métamorphoses du texte. Essai d'analyse différentielle des sept versions de* la Chanson de Roland, Orléans, éditions Paradigme, 2013 (qui contient deux chapitres sur les aspects théoriques de l'épopée et utilisés ici).
L'universitaire mène parallèlement sous le nom de Jean Marcel une carrière d'auteur polygraphe. Voir www.jeanmarcel.info .

Existe-t-il une épopée de la résistance à la colonisation ? De quelques “épopées en devenir” africaines

Elara Bertho

Résumé

Les résistants africains à la colonisation ont fait l’objet de très nombreux récits, chants, pièces de théâtre, ballets, du début du XXe siècle à nos jours. Ces figures historiques, qui fascinent et structurent les imaginaires collectifs, ont souvent été considérées comme étant au centre de véritables épopées. À partir de trois exemples (Samori dans l’actuelle Guinée, Sarraounia dans l’actuel Niger, Nehanda dans l’actuel Zimbabwe), et en nous fondant sur un corpus large de textes oraux et écrits, en langues européennes et africaines, nous questionnons cette qualification. Si l’analyse semble interdire de voir dans ce corpus des épopées au sens traditionnel du terme, ces figures ont incontestablement un “devenir-épique” et sont le moyen d’un véritable travail épique.

Abstract

Epic resistance to colonization? : Nehanda, Samori, Sarraounia
Africans who resisted colonization have been the subject of many narratives, songs, plays, and ballets, since the beginning of the 20th century to the present day. These historical figures who fascinate and structure the collective imagination have often been considered to be at the center of true epics. Beginning with three examples (Samori in today’s Guinea, Sarraounia in today’s Niger and Nehanda in Zimbawa) and based on a broad body of oral and written texts, in both European and African languages, we question this qualification. Even though analysis seems to prevent our viewing this corpus as epics in the traditional sense of the term, yet unquestionably these figures seem to be “epic in tendency” and are the means of true epic work.

Texte intégral

La résistance à la colonisation, en Afrique, a donné lieu à de nombreux récits, du XIXe siècle à nos jours, qu’ils soient oraux ou écrits, dans les langues des colonisateurs ou en langues africaines. Ces récits à la gloire d’hommes et de femmes qui se sont opposés aux colonisateurs ont peu à peu formé des constellations de textes, fonctionnant en réseaux : les textes circulent et s’entre-citent, élaborant un substrat narratif commun. Plus encore : chants, pièces de théâtre, ballets se sont tour à tour emparés de ce matériau extrêmement plastique et adaptable. Les romanciers et les écrivains ne sont qu’une voix parmi bien d’autres, lesquelles sont souvent anonymes. Cette “matière héroïque” s’est formée sans auteur originel unique : il s’agit d’une création collective, continuée sur une centaine d’années, fondée sur l’interrelation de récits, en perpétuelle réélaboration.

L’apparition de ces figures fondatrices, à la suite des différentes crises politiques, économiques, sociales et culturelles engendrées par la colonisation, puis par les décolonisations, est récente, et se poursuit aujourd’hui. Il est possible d’en retracer l’émergence, et, en cela, l’Afrique constitue un excellent laboratoire d’analyse : contrairement aux épopées éloignées dans le temps qu’étudient les médiévistes, les récits africains représentent un champ encore vivant d’élaboration narrative.

Nous adopterons une perspective comparatiste pour analyser cette émergence de figures héroïques et interroger ses rapports avec l’épique. Nous nous concentrerons pour cela sur trois figures de résistants dans des traditions extra-européennes de représentation de la colonisation, sans exclure des références ponctuelles à d’autres figures : Sarraounia, dans l’actuel Niger, Nehanda, dans l’actuel Zimbabwe, et Samori Touré, dans l’actuelle Guinée. Sarraounia est une reine[1] de Lougou, lorsqu’en 1899 la colonne menée par Voulet et Chanoine traverse le Niger vers le lac Tchad. Elle organise la résistance de son village, les 14 et 15 avril 1899, mais doit se replier dans la forêt et attendre que les deux officiers français continuent leur route pour réintégrer son village. Nehanda, quant à elle, mène le

soulèvement des Shona, en Rhodésie, pendant près de deux ans, avant d'être capturée en septembre 1899 par les Britanniques, jugée, et pendue à Salisbury. Samori Touré, enfin, a lutté de front contre les Français et les Britanniques pendant vingt ans, en déplaçant son empire sur des centaines de kilomètres pour continuer la lutte. Il est finalement capturé par Gouraud en septembre 1898. Les trois résistances s'arrêtent donc précisément en même temps, dans un intervalle de quelques dizaines de mois.

À partir de nombreux séjours de recherche menés dans les différents pays d'étude[2], nous avons pu rassembler une vaste documentation, produite depuis 1900 sur différents supports et en différentes langues, qui nous permet de retracer sur plus de cent ans la vie de ces êtres de discours, de ces personnages issus de personnes historiques.

Parmi les nombreuses figures de résistants qui se seraient prêtés à une telle étude (on pense aussi à Abdelkader, en Algérie, Chaka Zoulou, en Afrique du Sud, pour ne citer que les plus connus), nous avons sélectionné Samori, Sarraounia et Nehanda d'abord parce qu'elles appartiennent à des régions géographiques différentes, ensuite parce que, tout en étant rigoureusement contemporaines, elles permettent de traiter de deux types de colonisation (française et britannique), enfin et surtout, parce que leur ampleur est graduée, embrassant trois échelles de réécritures, et de fascination collective : strictement locale pour Sarraounia, à l'origine ; nationale pour Nehanda ; d'emblée internationale pour Samori.

L'intéressant est qu'en effet ces textes présentent des similarités étonnantes dans leur construction collective de l'héroïsme, porté par la fascination d'une communauté : c'est ce fil du "devenir-épique" que nous souhaiterions interroger ici. Ces figures ne sont pas conformes aux définitions habituelles du genre épique (par leur éclatement narratif, par leur ambivalence), ce sera notre premier point. Pourtant elles fournissent un "travail épique"[3], pour reprendre la notion élaborée par Florence Goyet, dont les résultats sont une fascination toujours renouvelée et un foisonnement de récits et d'œuvres.

I. Les résistants à la colonisation : un potentiel épique

Nous montrerons ici pourquoi il nous semble que les définitions traditionnelles[4] : de l'épopée achoppent sur ces textes, et échouent à montrer leur principal intérêt, avant de les analyser au prisme du "travail épique" dans une deuxième partie.

1. La recherche de traits classiques de l'épopée

a. Un apparent consensus

L'"épopée de Samory"[5] figure en bonne place dans l'anthologie de Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng[6], ainsi que dans une autre anthologie classique : *Oral Epics From Africa*, de David Conrad[7]. Même si, comme on le verra, manque un véritable récit épique en littérature orale concernant Samori[8], la louange du héros semble archétypique de l'épopée, d'autant qu'elle se double de célébrations de personnages secondaires elles aussi très "épiques".

Kesteloot et Dieng publient un extrait d'une version recueillie par Adama Diabaté et Etienne Girard auprès de Yoro Sidibé, où le personnage de Samori fait le siège de la ville fortifiée de Sikasso[9]. Exceptionnellement long (avril 1887 – août 1888), ce siège est une défaite pour Samori, qui n'arrive pas à venir à bout des hauts murs d'enceinte (*tata*) de la cité. L'armée samorienne encercle donc la ville, dans l'espoir de vaincre la résistance des soldats du Kénédougou, mais la famine touche les assiégeants plus encore que les assiégés, qui ont toujours réussi à maintenir des lignes d'approvisionnement dans l'intérieur des terres. Samori est contraint de lever le siège après seize mois de privations, parce que son propre empire se révolte, à la suite de fausses rumeurs qui propageaient la nouvelle de sa mort (et peut-être également à cause des réquisitions abusives de récoltes, destinées à approvisionner l'armée en guerre).

Cet épisode relate donc un échec cuisant pour Samori. S'il est pourtant perçu par les éditeurs comme évidemment "épique", c'est parce qu'il est l'occasion du récit de ses hauts faits, ainsi que des hauts faits de ses fils et jeunes frères.

Ainsi les exploits de Kémé Bouréma[10], le frère cadet, lors de ce siège, font-ils l'objet de très nombreux récits, et la version de Yoro Sidibé en fournit un bon exemple. Découragé par ce siège qui n'en finit pas, Samori se lamente de ne pouvoir voir le *tata* de Sikasso (puisque les armées ennemies maintenaient le campement éloigné de la ville). Piqué au vif, le jeune Kémé Bouréma combat alors sans relâche pendant toute une journée, afin d'amener son frère au pied du mur d'enceinte. Il meurt au cours de cette attaque, atteint par le tir d'un soldat borgne à travers une meurtrière. Cette mort héroïque lui vaut de devenir le parangon du valeureux guerrier, prêt à tout pour sauver son honneur et conserver son rang.

Dans d'autres versions[11], Kémé Bouréma se rend dans le jardin de la reine de Sikasso afin d'y dérober une plante pour guérir Samori. Il y parvient, mais il est blessé par les balles ennemies, et meurt peu après. Un chant de louanges est composé en son nom – l'hymne de Kémé Bouréma – qui constitue un motif lui aussi très régulièrement cité[12]. Le jeune frère fonctionne comme un double narratif du héros, caractérisé positivement dans tous les récits : cet hymne, considéré comme une variante de celui de Samori, contribue lui aussi à faire de Samori un personnage "évidemment" épique.

L'anthologie *Oral Epics From Africa* donne un extrait d'une version racontée par Sory Fina Kamara, recueillie par David Conrad. Ce récit insiste longuement sur les débuts de Samori, et sur le pacte qu'il a conclu avec des génies afin d'obtenir le pouvoir, dans l'ici-bas[13]. Il rapporte également ces mêmes louanges de Kème Bouréma.

b. Des thèmes et des structures canoniques remotivés pour de nouvelles narrations modernes

De grands thèmes traditionnellement attribués à l'épopée[14] sont présents dans ces textes. Pour la figure de Samori, en effet, le rôle de la quête de pouvoir est fondamentale, et structure la narration, depuis sa formation comme jeune marchand dyula[15], jusqu'à son accession à la tête d'un empire qui s'étendait de la Guinée à la Côte d'Ivoire. On y retrouve également le rôle de la mère comme adjuvant du héros, dont Dieng montre la prégnance dans l'épopée. Elle joue ici le même rôle que dans les épopées de *Soundjata*, par exemple : son parcours est parsemé d'obstacles, et la gloire de son fils est interprétée comme la récompense de ses sacrifices[16]. De nombreux chants diffusés après les indépendances par la RTG (Radio et télévision de Guinée) sont consacrés aux souffrances de Sona Camara, la mère de Samori Touré[17].

Le mécanisme d'ascension inéluctable, puis de chute, due à une traîtrise (expliquée sous diverses formes[18]), est également l'un des traits définitoires de notre corpus, comme dans plusieurs épopées ouest-africaines[19]. Sory Fina Camara explique par exemple la chute de Samori par la rupture du pacte qu'il aurait conclu avec des génies au début de sa vie : il attaque systématiquement les chefs qu'il avait promis de ne pas attaquer (Karamoko Daye, notamment, qui a trouvé refuge à Sikasso ; des variantes donnent comme exemple de tabou les villes saintes de la région, comme Kong, que Samori soumet de manière violente), et brisant l'interdit, il étend ses conquêtes au-delà des limites fixées pour lui par les puissances magiques. Cette *hybris* lui vaut d'être châtié, et les Français qui viennent peu à peu démanteler son empire incarnent cette vengeance. Sa capture est lue comme la rétribution de la rupture du pacte, et ce thème est présent dès le premier texte écrit en langue africaine, *Labarin Shamuri*, de Mallam Abu, daté de 1914[20].

Baturi Farasi Arshanari – sunan Baturi Farasi Arshanari, sunan Arshanari – ya yi ratsuwa da sariki Farasi wai i gari yya wayi gobi shi kama Samori. Arshanari, sariki yyaki Farasi ya yi alwashi, ya cika alwashi. Gari yya wayi. Arshanari ya shiga ddaki, ya kama Samori. Arshanari miji ni, cikin Turawa shi zzabi. […] Farasi su kama shi, su tafi da Samori Turi Farasi. Sariki Farasi ya yi dariya, ya yi alwashi domi kamun Samori.

[…] wai a kai shi tsakanin gulubi, a i masa daki. Da shi Samori, da mattasa guda tsakani gulubi. Saraki Farasi ya aji Samori da mattasa ki nan. Hali Samori ya mutu. A cu duniyya kida kariya ni. A ci iko ba na Allah ba. Kariya ni. Labari Samori dain Kufila ya zama almara.

Le Blanc de la France Arshanari [Archinard[21]] – le nom du Blanc de la France Arshanari, son nom est Arshanari – il a juré sur le chef de la France qu'à l'aube, le lendemain il attraperait Samori. Arshanari, le chef de guerre de France a fait une promesse, il l'a tenue. Le lendemain, Arshanari est entré dans la maison de Samori, il a attrapé Samori. Arshanari c'est un homme, parmi les Blancs, c'est lui qui a été choisi. […] Les Français l'ont attrapé, les Blancs de la France sont partis avec Samori. Le chef de la France a ri, il était content de la capture de Samori. […] Qu'on l'amène au milieu d'une rivière, qu'on lui construise une maison ! Samori et sa femme au milieu de la rivière. Le chef de France a déposé Samori et sa femme à cet endroit. Jusqu'à la mort de Samori. Eh ! La vie est faite d'illusions1. Eh ! Le pouvoir qui n'est pas celui de Dieu n'est pas un vrai pouvoir2. L'histoire de Samori fils de Kufila s'est achevée selon le dessein de Dieu. (folios 181-182) [Notre traduction, avec Souleymane Ali Yero]

Si l'auteur insiste sur le pouvoir de Dieu, en clôture du texte, c'est bien que Samori a franchi les frontières établies entre le domaine terrestre et céleste : il avait acquis le pouvoir terrestre, sans conteste, mais il a voulu outrepasser ses droits, se rebellant ainsi contre celui de qui, *in fine*, il tenait ce pouvoir : Dieu. Notons la coexistence de Dieu (Allah) et des génies dans le même texte, dans un syncrétisme qui ne semble pas poser de problème : au fil de la narration, les deux références sont intégrées dans un système de valeurs où le monde des humains se soumet au monde des esprits – lui-même ordonné, en dernière instance, par Dieu.

Autre trait classiquement reconnu à l'épopée : ces figures de héros ont souvent été réutilisées par les écrivains, les hommes politiques, les journalistes, qui en ont fait des ancêtres précurseurs des nations qu'il s'agissait alors de construire[22]. Ici, cela concerne Samori, mais, plus étonnant, on trouve le même phénomène pour Sarraounia et Nehanda, qui ne sont pas reconnues comme des figures traditionnellement épiques, mais qui sont pourtant devenues progressivement des héroïnes de narrations qui partagent de nombreux traits communs avec l'épopée, en empruntant des caractéristiques formelles au genre, et en assumant des fonctions communautaires[23].

Néanmoins, d'autres éléments remettent en question le statut épique de ces héros. Aucun d'entre eux n'a de "geste" au sens propre, et leur caractéristique principale est d'être singulièrement ambivalents, marqués par le paradoxe, voire même parfois dégradés.

2. Des héros aux marges de l'épopée ?

a. Éclatement narratif : le corps discursif du héros, épars

Il est délicat de remettre en cause l'existence d'une épopée, lorsqu'il s'agit du terrain africain, tant les débats pour la reconnaissance du genre, et pour l'acquisition d'une dignité théorique pour de nombreux textes, ont été longs et difficiles[24]. Notre hypothèse n'est d'ailleurs pas de dire qu'on n'a pas affaire à des épopées, mais de déplacer la question pour montrer, dans notre deuxième partie, qu'on a affaire à une "épopée dispersée", et qui se caractérise par son rôle intellectuel plus que par des traits caractéristiques (dont la pertinence a d'ailleurs souvent été remise en question au cours de l'histoire de la critique).

La première réserve que nous formulerions contre l'idée d'une épopée constituée de Samori, Sarraounia, ou Nehanda est qu'il n'existe pas (encore) de corpus constitué, ayant une trame fixe, qui suive le parcours du héros de son ascension à sa chute. Même si, on le sait,. toute épopée repose sur les variantes et sur la variation[25], il existe toujours un fil narratif commun. Or concernant ces trois héros, des romans, des pièces de théâtre, des ballets, des chansons rapportent des trames

différentes, et constituent des mosaïques de micro-récits, parfois contradictoires entre eux. Cette extrême dispersion[26] du matériau rend l'appellation d'épopée extrêmement problématique.

Sarraounia, d'Abdoulaye Mamani, publié en 1980[27] est un roman, de même que *Nehanda*, d'Yvonne Vera, publié en 1993[28]. Il y a certes des rémanences épiques dans ces textes[29], mais ces derniers exploitent pourtant à plein toutes les potentialités que le genre polymorphe du roman leur apporte, insérant des développements mixtes, empruntant tout à la fois à la prose poétique[30], à la chanson[31], à la satire[32], ou encore à la comédie burlesque[33]. Le thème de la résistance à la colonisation, à travers le parcours de grandes figures héroïques de résistants, a donné lieu également à des pièces de théâtre, ou à des ballets : *Sarraounia Ballet Lyrique*[34], au Niger, d'après le roman d'Abdoulaye Mamani ; sur Samori, *Les sofas*, de Bernard Zadi Zaourou en Côte d'Ivoire[35], *Une hyène à jeun* et *Une si belle leçon de patience* de Massa Makan Diabaté au Mali[36], et *Le fils de l'Almamy* de Cheik Aliou Ndao au Sénégal[37]. Pendant la guerre de libération nationale au Zimbabwe (1964-1980), la figure de Nehanda a joué un grand rôle dans les chansons[38] de propagande des partis de l'opposition (les *Chimurenga songs*, ou "chants du soulèvement"). De manière exactement parallèle, Sarraounia et Samori sont réinvestis dans la chanson populaire des années 1960-1980 au Niger et en Guinée[39].

Mais il n'y a pas de grand récit épique, en littérature orale, qui ait pris le relais de tous ces textes éclatés et morcelés. De même, il n'existe que des bribes, des fragments – hymnes, sièges héroïques, prises de villes, affrontements entre personnages secondaires – mais aucune œuvre continue qui relate le parcours de Samori, Sarraounia ou Nehanda – l'immense travail scientifique de l'historien Yves Person mis à part. Ce manque se retrouve dans l'incertitude de Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, lorsque les deux auteurs présentent le chapitre sur Samori[40] :

> Paradoxalement, nous sommes moins avancés en littérature orale. Il n'y a pas encore eu de publication en français de l'épopée de Samory. Il existe plusieurs documents ronéotés par des chercheurs guinéens[41] ; mais sans doute sera-ce un Américain, D. Conrad[42], qui éditera le premier récit intégral bilingue de cette équipée héroïque. Cependant, plusieurs écrivains africains francophones se sont déjà inspirés de cette grande figure pour des pièces ou des poèmes (p. 193)

Certes, le sujet de la résistance à la colonisation est un sujet populaire en Afrique depuis les indépendances. Certes, un très grand nombre d'œuvres, littéraires, et artistiques au sens large, prennent Samori, Sarraounia ou Nehanda pour objet. Mais cela ne prouve pas l'existence d'une épopée, et cette gêne se ressent d'ailleurs chez les deux éditeurs de l'anthologie, qui soulignent ce manque, ce vide, qui est la place de l'oralité.

b. Du héros instable et de l'incertitude axiologique

Peut-on être un héros épique si l'on est haï autant qu'adulé ? Sarraounia est ici un bon exemple. Sous la plume d'Abdoulaye Mamani, elle est la porte parole des démunis et des opprimés, avec une forte connotation marxiste des appels à la révolte ; quelques années plus tard, elle est suspectée de porter un discours subversif, et sa figure est alors récupérée par les institutions politiques et "normalisée"[43]. De même, Samori. élevé au rang de héros national en Guinée, est en revanche éminemment contesté au Mali, en Côte d'Ivoire ou au Ghana (où ses conquêtes ont été beaucoup plus violentes). Il est vu à la fois comme le "Napoléon des savanes" [NOTE : par XX], ou comme un tyran, capable de tuer son propre fils sans remord aucun[44]. La différence ici recoupe certes en partie le découpage vainqueurs/vaincus, et l'extension du domaine des razzias menées à partir de 1880. Mais pas seulement : Samori est à la fois héros et tyran, non seulement dans deux pays différents, mais parfois – ce qui est plus étonnant – dans la même région[45]. Un héros peut-il être épique, si une mémoire alternative et contradictoire non seulement existe, mais est intimement reliée à la première[46] ? Qu'en aurait-il été de

la mémoire de Charlemagne et de Roland chez les Maures d'Al-Andalus, si les transferts culturels et littéraires avaient été aussi continus qu'au cours du XX^{e} siècle, entre la Guinée, la Côte d'Ivoire et le Mali ?

Obstacle important à la caractérisation comme épopée telle qu'on la définit habituellement, il est important de voir que cette "légende noire" s'inscrit dans une tradition aussi vieille que celle de la "légende dorée"[47].

Elle s'enracine certes dans les représentations européennes du "sauvage", orientalisante, visant à faire des résistants à la colonisation des monstres – des "sorcières", pour les femmes, Nehanda et Sarraounia ; des tyrans "esclavagistes" pour les hommes. Plus l'ennemi est barbare, plus la guerre se justifie[48]. (Notons au passage que ce courant coexiste avec la glorification de l'ennemi qui permet accroître le prestige des officiers français qui les affrontaient : la presse française a pu être fasciné par l'ennemi magnifique qu'avait été Abdelkader, et Henri Gouraud[49] ou Henri Gaden[50] sont particulièrement élogieux lorsqu'ils décrivent l'ennemi qu'ils ont contribué à capturer.)

Mais de façon plus étonnante, cette légende noire se retrouve également dans les récits d'Africains, en français ou en langues africaines. Quelques jalons au début du siècle donnent le ton : Amadou Kouroubari, dès 1901, livre à Maurice Delafosse un texte en bambara, "Histoire de l'imam Samori", où le narrateur s'exclame *"maudit[s] soi[en]t Samori et son fils ! Ils ont tué mon père, ma mère, mon petit frère et ma petite sœur !"*[51]. Abu Mallam, en 1914, rédige en ajami *Labarin Shamuri*, que nous avons déjà évoqué plus haut. Un an plus tard, Oumar Berté consigne dans un cahier d'écolier les souvenirs de son père, Kélétigui Berté, le "Mémorial de Kélétigui Berté", en français[52]. Après la seconde guerre mondiale, un chef de canton, Djiguiba Camara[53], rédige, lui aussi, une histoire de Samori, où l'axiologie oscille fortement, de la louange à l'anathème. De manière plus contemporaine, des chercheurs relèvent des témoignages encore très hostiles à Samori, dénonçant les ravages causées par les razzias : Marie Rodet, au Mali, dans son film sur la mémoire de l'esclavage[54], et Jan Jansen, interrogeant Bala Kanté sur l'histoire du Manding[55]. Les textes circulent, et ces deux traditions sont en perpétuelle innutrition réciproque : l'hagiographie, telle qu'elle est dressée par Sékou Touré en Guinée, se nourrit aussi, en creux, des textes hostiles à Samori, et inversement. La propagande de la Guinée postcoloniale est, en effet, héritière de cette légende noire, en en inversant parfois de manière systématique les poncifs – ce qui illustre, plutôt qu'un affranchissement à l'égard du modèle, une dépendance narrative[56].

Or ces mémoires contradictoires coexistent dans des sociétés connectées, en réseau, où les récits circulent rapidement et se croisent, et désormais dans des espaces communs numériques, ce qui donne au héros une ambivalence profonde, voire même un caractère subversif, comme par exemple pour Sarraounia, lorsqu'elle devient pour Abdoulaye Mamani l'incarnation de la lutte contre toute forme d'oppression. En somme, la "fabrique" de ces nouveaux héros[57] est marquée au sceau de l'indécision et de l'ambivalence, ce qui rend la qualification comme épopée problématique, et somme toute peu fertile, au regard de la tradition critique et de ses critères formels et thématiques.

En revanche, à l'échelle macrostructurale, le problème de l'épopée se pose dans de tout autres termes. Si l'on s'intéresse au rôle que jouent ces héros dans la crise politique, la qualification comme épopée redevient pertinente à partir de la notion de "travail épique", telle qu'elle est développée par Florence Goyet. Les textes centrés sur Samori, Sarraounia, Nehanda, pensent la crise – politique, culturelle – que représentent la colonisation, suivie des décolonisations. Ils ne se contentent pas de la représenter, mais ils mettent en scène les possibles narratifs induits par la crise. Si l'on adopte cette perspective, il faut alors consentir à changer d'échelle d'analyse, et se situer résolument à l'échelle macrostructurale, avec une large focale, dans une perspective comparatiste : ce n'est pas le roman *Sarraounia,* d'Abdoulaye Mamani, qui est épique, ni tel ou tel texte hostile à Samori, mais c'est toute la série des réécritures et des intertextes qui fonctionne sur le modèle du

travail épique.

II. Pour une définition d'une "épopée en devenir" : travail épique, longue durée, régimes de représentation

1. Pratiques et fonctions communautaires des héros : pour un changement d'échelle

Afin de comprendre la valeur et les mécanismes qui régissent cette fascination collective, un détour par la notion de travail épique s'impose. Il nous semble, en effet, que la notion est applicable à notre corpus de textes, à l'échelle macrostructurale, c'est-à-dire à notre corpus *pris comme un tout*, sur cent ans, en intégrant les divers types de sources, textes et chants populaires autant que romans plus institutionnalisés. C'est ainsi, dans le croisement des textes et des rumeurs[58] que l'on peut retrouver la dimension collective qu'avait l'épopée à l'origine, ainsi que sa fonction de cohésion, au sein d'une communauté[59]. C'est ainsi, du moins nous en faisons l'hypothèse, que le travail épique peut s'effectuer, à partir du matériau fourni par les figures historiques de résistants à la colonisation.

Florence Goyet, dans son ouvrage *Penser sans concepts*[60], démontre comment l'épopée s'élabore en outil pour penser les crises politiques et sociales. Le récit, la structure du texte, constituent une "machine à penser" offerte au public, qui ne disposerait pas des outils conceptuels nécessaires pour penser la crise. Dans notre cas, la proximité temporelle explique cette incapacité à penser la crise, encore trop vive, comme elle peut expliquer l'inachèvement du travail épique et l'absence des traits phénotypiques que nous venons de constater.

Pour cela, le texte recourt aux "formes archaïques de la pensée", autrement dit le parallèle qui permet de dresser des homologies, et l'antithèse, qui établit des différences. Élaborer du même et de l'altérité, en somme. Ainsi l'auteur résume-t-elle la structure de la pensée fictionnelle en introduction :

> Les deux possibles différents, Achille et Agamemnon vont permettre de faire agir devant l'auditeur les possibles opposés ou homologues, de suivre la chaîne des conséquences de chaque attitude – qui est dans chaque cas une position politique. En somme, le texte recourt aux formes archaïques de la pensée que sont le parallèle et l'antithèse. Il pense par paires. La projection n'est pas le moyen de pallier une absence de psychologie, mais bien plutôt une façon très adroite d'utiliser le récit pour élaborer des conceptions, pour donner les éléments du choix, pour penser en l'absence de concepts.

Ce travail du texte, que Florence Goyet nomme le "travail épique", tente d'abord de dire l'ordre pour le faire advenir, pour mettre à distance le chaos de la crise politique ou sociale qui advient. Mais le texte prend très vite acte du chaos pour en dire la multiplicité, à travers la pluralité des voix, dans la diégèse. Le travail épique proprement dit est dans ce concert de voix permis par la fiction, dont la principale caractéristique est de laisser ouverte la contradiction : deux personnages porteurs de réalités incompossibles peuvent cohabiter dans le champ de la narration. Ce que la pensée théorique réfute par le principe de non-contradiction est possible dans la fiction. Des voix qui ne pouvaient pas se rencontrer dans le raisonnement conceptuel peuvent s'affronter dans le récit. Chaque personnage porte alors des valeurs différentes, sans qu'un seul d'entre eux ne puisse émerger de cet apparent chaos, et cette polyphonie mène à l'indécision. Précisément, le texte épique n'est pas une allégorie d'un choix qu'une société aurait déjà opéré, mais la figuration dans le récit, des choix possibles, au moment où ces derniers ne sont pas encore effectués. Il s'agit non pas de re-présenter de manière mimétique une transformation qui a déjà eu lieu, mais de faire jouer sur la scène du texte les éléments du choix, encore en devenir. Les personnages, par paires homologues, ou par paires antithétiques, constituent les "définitions réelles" (p. 163) des concepts : en reprenant le terme aux *Provinciales* de Pascal, Florence Goyet souligne que le texte ne met pas en scène les mots, mais les réalités qu'ils recouvrent, en acte. Non pas un nouveau type de souverain émergeant en Grèce, mais Hector, responsable

devant son peuple. Non pas l'affrontement du pouvoir royal face aux grands, mais Agamemnon face à Achille. La logique des comportements de chacun peut ainsi aller bien au-delà de la définition initiale que l'on donnerait au concept, et jouer son rôle "exploratoire"[61], dans l'expérimentation que constitue le texte.

Comment appliquer ce fonctionnement textuel aux résistants à la colonisation ? Il faut, nous semble-t-il changer d'échelle, et adopter une perspective globale. Ainsi, la référence à "Samori", "Sarraounia", ou "Nehanda", comme nom propre, s'affranchit des connotations primitives, et peut venir signifier autrement dans d'autres contextes. Pour appliquer la notion de travail épique à nos objets, il faut donc analyser comment les textes pensent les crises, dans le temps long du XX^{e} siècle. C'est la continuité de la longue durée que la notion de travail épique permet de penser. Et en cela, nos constellations de textes s'éloignent de la notion d'allégorie.

En effet, quoique très précisément ancrés dans le contexte de la colonisation, et se nourrissant de la mémoire historique de cet évènement encore très proche, les textes semblent pourtant, dans leurs interprétations, s'affranchir des références précises au XIX^{e} siècle pour signifier dans l'immédiat de la lecture. On retrouve ici les éléments vus précédemment, mais au lieu qu'ils soient une gêne, ils deviennent l'outil même de la réflexion. C'est *parce qu'*ils ne proposent pas toujours une cohérence de surface que ces textes ne sont pas des allégories. Parce qu'ils laissent possibles des interprétations d'un même évènement apparemment contradictoires. L'affrontement entre Samori et ses fils ne peut pas être lu comme l'allégorie pure et simple de l'union guinéenne, ou, à une autre échelle, du panafricanisme. D'une part parce que les textes proposent d'autres interprétations également possibles, (des significations qui viennent se surimposer, et non s'exclure les unes les autres). D'autre part, parce que, s'il s'agissait réellement d'une allégorie, le déroulement linéaire de la narration mènerait à la victoire finale de Samori sur les Français, ce qui n'est jamais le cas. L'allégorie fonctionne sur la structure narrative globale, or même Sékou Touré ne change pas le cours de l'histoire pour faire des textes des simples images mimétiques d'une idéologie.

Samori est un grand perdant de l'histoire, il échoue à réunir les chefs noirs contre les colons, mais il est pourtant vu comme un des plus grands héros d'Afrique de l'Ouest. C'est bien que – comme Florence Goyet l'affirme dans son ouvrage – le sens est à chercher ailleurs, dans la structure d'opposition entre les personnages, dans la récurrence de certains thèmes et leurs interprétations, fluctuantes selon les auteurs, selon les lieux de production, et selon les époques. Il y a une cristallisation plus profonde de la crise, qui se joue dans les rapports entre la trame narrative principale et les épisodes secondaires, entre les opposants et les héros, et parfois entre plusieurs interprétations d'un même motif. Au moment des indépendances, c'est donc l'histoire coloniale qui est venue signifier pour un groupe, en répondant à un besoin d'union nationale.

2. Métaphore et abolition de la non-contradiction : régimes épiques de représentation de la colonisation

Cette pensée épique de la crise qu'a suscitée la colonisation se caractérise par deux procédés : l'abolition du principe de non-contradiction, et le fonctionnement par métaphore.

Le premier s'oppose à l'univers référentiel, normé, de la logique formelle notamment, où deux thèses contradictoires ne peuvent coexister. La fiction, et singulièrement la fiction épique, nourrie par les fascinations qu'elle provoque, peut tout à fait faire exister en son sein deux réalités incompossibles entre elles. Achille voisine avec Agamemnon. Samori et Babemba, roi de Sikasso, s'affrontent dans les textes, et de leur lutte sont tirées des interprétations différentes. Mais – et c'est l'important – le conflit narratif donne par là la possibilité de présenter deux possibles face à la colonisation. Cette analyse en terme de possibles narratifs permet de relire les textes, et notamment les romans de notre corpus, en proposant des lectures épiques de certains passages qui seraient autrement rétifs à

l'interprétation. Ainsi, dans *Sarraounia*, d'Abdoulaye Mamani, un long développement oppose le serkin Aréwa ("le chef de l'Aréwa") et son fils, Dan Zaki. Celui-ci brave l'interdit de son père, et ose se rallier à la Sarraounia. Ce personnage est tout à fait mineur dans l'œuvre (et sa participation au combat n'en changera absolument pas l'issue, puisque la colonne Voulet-Chanoine se rendra quand même maître du village de Lougou). Mais si le texte insiste tant sur cette désobéissance du fils envers l'ordre du père, c'est qu'il y a, de manière latente, une pensée de la résistance, de l'engagement politique (et militaire), voire une pensée de la désobéissance civile. Ainsi peut-on interpréter cet épisode à plusieurs degrés, selon que l'on choisit de le lire comme un possible narratif de résistance à la colonisation, de la révolte contre une autorité paternelle sclérosée, ou comme un droit à la désobéissance civile en contexte de régime dictatorial, dans le Niger de Seyni Kountché :

"Mais que peut son courage contre le canon et les longs fusils des *nassara* ? Elle se fera massacrer, et avec elle, tous les hommes qui se laisseront entraîner dans sa folle tentative. – Eh bien, je serai de ceux-là. Je lèverai une escouade d'hommes libres et nous irons nous battre sous l'étendard de la Sarraounia.
– Tu ne feras pas ça, Dan Zaki. Tu n'iras pas combattre dans les rangs des païens…
– Sûr que je le ferai et pas plus tard que ce soir. Dès ce soir, je me mettrai en route pour le pays des Aznas. J'irai et viendront avec moi ceux qui veulent me suivre ; tous les hommes d'honneur. Nous irons lutter aux côtés de la Sarraounia. Nous irons grossir les rangs des hommes qui se battent pour la dignité.
– Par Allah, je te maudirai" (*Sarraounia*, p. 71)

Dan Zaki est une voie de lutte possible, à l'intérieur du camp des dignitaires haoussa de l'Aréwa. Sarkin Aréwa et son fils sont deux possibles narratifs, contradictoires entre eux, polyphoniques, pour reprendre les termes de l'analyse bakhtinienne, en ce que tous deux sont tenables – des vérités possibles – et aucun des deux la vérité absolue[62]. Il y a abolition du principe de non-contradiction puisque c'est la coexistence en tension des deux qui importe, et non la résolution du conflit. L'on pourrait même dire davantage : il s'agit avant tout de mettre en scène la lutte au plan intellectuel des choix et de leurs conséquences. C'est la dynamique antithétique d'opposition qui importe dans le travail épique, plus que le choix final.

La métaphore est le second élément du travail épique à l'œuvre dans les textes de notre corpus, et nous avons déjà esquissé des éléments de définition de ce type de pensée littéraire : elle se distingue de l'allégorie, et elle autorise la réanalyse. En effet, si une interprétation fonctionne pour un groupe, et que la fascination est continuée dans le temps long, il n'y a alors pas de "contresens" possible. Un contresens – une lecture incidente – dès lors qu'il est validé par une lecture collective, devient une nouvelle norme : une nouvelle réanalyse.

Voici un exemple de réanalyse de l'une des métaphores les plus utilisées dans notre corpus : l'affrontement entre Samori et son fils préféré, Karamoko, qui donne lieu à trois pièces de théâtre successives (*Le Fils de l'Almamy*, de Cheik Aliou Ndao publié en 1973, *Les Sofas*, de Bernard Zadi Zaourou, publié en 1975, et *Une Hyène à jeun*, de Massa Makan Diabaté publié en 1988[63]). Ainsi s'achèvent les deux dernières pièces :

Ce ne sont plus les envahisseurs qui s'occupent de nous intimider, c'est toi qui t'en charges à leur place. Ils t'ont nourri de leur venin et c'est ici, en terre mandingue que tu viens le répandre pour assassiner ta propre race ! … Peuple du Wasulu et du Toron, je demande pour le prince Karamoko, et en ton nom, la peine de mort. (*Les Sofas*, p. 59)

Samori : "Je ne suis pas compris. Je passe pour sanguinaire. … Levons le camp, que les soldats n'apprennent pas la mort de Karamoko. … J'étais obéi par admiration ; le peuple m'aimait. Hélas, à présent la terreur va être le piédestal de mon trône. Un tel père ne pardonne pas. Je suis mon propre miroir ; unique, vis-à-vis de moi-même. Désormais, ma solitude est mon empire." (*Le fils de l'Almamy*, p. 57-58)

Après que Karamoko a désavoué son père publiquement en prônant l'alliance avec les Français, Samori est obligé de le condamner et de le mettre à mort pour trahison. Plusieurs interprétations sont livrées de ce récit, qui est d'ailleurs une concaténation de plusieurs évènements différents[64]. *Les Sofas* fait du meurtre de Karamoko le premier des crimes de Samori, le roi devenant un monstre naissant, analogue au Néron de *Britannicus*. Des échos avec les purges effectuées par Sékou Touré sont lisibles en sous-texte[65]. *Le fils de l'Almamy*, lui, montre les remords de Samori, tiraillé entre l'amour de son fils et le devoir d'un roi, contraint de préserver la cohésion de son armée, fût-ce au prix d'un infanticide.

Il importe peu de décider quelle est interprétation est juste, ce qui est intéressant est de comprendre ce qui fait le succès de ce thème. L'accent est, dans les trois pièces de théâtre, porté sur l'incompréhension de Karamoko lorsqu'il revient d'un voyage diplomatique en France. Condamné à ne plus se reconnaître dans aucune des deux cultures, annonciateur sans espoir d'être entendu de la supériorité technologique des Français, Karamoko devient un personnage comparable au héros de l'*Aventure ambiguë*, de Cheikh Hamidou Kane[66], où le jeune diplômé, "de retour au pays", est déchiré entre deux cultures. Si le thème séduit dans les années 1970, c'est que les premières vagues massives d'étudiants sont confrontées à cette même expérience de la "double culture". Karamoko ne représente pas de manière allégorique la culture occidentale, contre une quelconque tradition qui serait incarnée, de manière également allégorique, par Samori. Les deux personnages sont au contraire traversés par des influences diverses, et il ne suffit pas de suivre une analyse aux dépens de l'autre pour interpréter le récit. Le texte ne prescrit pas, il propose des voix, en conflit. Dans les années 1970, il y a donc bien une relecture de la révolte de Karamoko contre son père, relecture qui serait un "contresens" d'un point de vue historique, mais qui se justifie selon l'hypothèse du travail épique : le couple Samori-Karamoko pense la société, en termes de conflits, réinterprétés dans le temps long. La notion de travail épique, fondée sur le détournement de la non-contradiction et sur la réanalyse, permet de comprendre le succès des figures de la résistance à la colonisation, depuis le début du XX^{e} siècle jusqu'à nos jours.

Conclusion

Lat Dior, Béhanzin, Abdelkader, Samori, Sarraounia ou Nehanda, en tant que résistants à la colonisation, sont très certainement des héros épiques "en devenir". Très peu d'entre eux font l'objet aujourd'hui de véritables épopées. Émergent, à la place, toute une floraison de textes divers, de chansons, d'écrits, de récits populaires, de romans, d'ouvrages hybrides, de pièces de théâtre qui décrivent la résistance africaine à la colonisation, en plaçant au cœur de leur propos l'un ou l'autre de ces grands personnages. L'axiologie n'en est pas toujours fixe, et Abdelkader par exemple peut à la fois, et de manière concomitante, être considéré comme un héros et comme un traître à la patrie. La mémoire de la colonisation est encore chargée de connotations extrêmement vives, et cette ambivalence discursive est l'une des conséquences rhétoriques du caractère brûlant, actuel, résolument présent, de la période coloniale. Que la mémoire liée à ces héros soit positive ou non, elle met toujours en jeu des passions. Pour le dire autrement, que le héros soit un tyran ou un martyr, il fait toujours l'objet de fascination. C'est cette fascination que nous avons essayé de déconstruire, en mobilisant la catégorie de travail épique. La notion permet d'articuler le fait littéraire et la pensée de la crise politique, sociale, culturelle, ce que les notions de mythe littéraire ou de figures mythiques[67] ne font pas, parce que les mythes rejettent le plus souvent les textes en dehors de circonstances de productions. Or c'est en redessinant les contours intertextuels de l'œuvre, ainsi que son contexte historique précis, que l'on peut lire ce qui se joue derrière les conflits narratifs.

La pensée du texte littéraire, c'est l'impensé d'une société, trop impliquée pour mobiliser les outils théoriques de la crise qu'elle est en train de vivre. Les textes que nous avons collectés, que nous proposons de lire ensemble, dans une approche transmédiale et comparatiste, permettent de lire cette pensée du travail épique, dans la relation entre colonisateurs et colonisés, dans le déploiement de différents

types de résistances, dans la possibilité de lectures multiples des textes. Car c'est ce qui nous paraît le plus intéressant dans ces figures résolument ambivalentes : c'est cette tension générée par la contradiction, l'ambiguïté. Samori est ambivalent. Sarraounia également. Quelque chose résiste à l'analyse, et c'est cela qui produit la fascination : ce que l'on ne peut énoncer de manière univoque, et qui pourtant revient interroger, continuellement, dans le temps long.

---

1 *Saraunyia* signifie "reine", en haoussa.

2 Niamey (Niger), janvier-février 2011 (archives de l'Office de Radiodiffusion et Télévision du Niger) ; Harare (Zimbabwe), en tant que *Research Associate* à l'University of Zimbabwe, août-septembre 2013 ; Conakry (Guinée), juin 2014 (archives de la Radio et Télévision de Guinée) ; Niamey (Niger), octobre-novembre 2014 ; Dakar (Sénégal), décembre 2014.

3 Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière,* Bibliothèque de littérature générale et comparée, Paris, H. Champion, 2006.

4 Plus qu'une définition de l'épique fondée sur des critères thématiques ou formels, nous suivons Pascal Boyer qui définit l'épique en fonction de critères pragmatiques (Pascal Boyer, "Récit épique et tradition", *L'Homme*, avril-juin 1982, XXII-2, p. 5-34), liées à une "disposition particulière des locuteurs et auditeurs" (p. 6). La tradition critique, notamment sur les définitions de l'épopée, est très ample. Pour ce qui est du comparatisme, Jean Derive a proposé un panorama de diverses formes d'épopée pour l'aire africaine (*L'épopée, Unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002) qui articulent très régulièrement mythe et histoire (p. 172 et suivantes), reprenant en cela des définitions de Madelénat (*L'épopée*, Paris, Presses universitaires de France, 1986).

5 "Samory" est l'orthographe choisie par les auteurs. Dans le cours de notre article, nous utiliserons plutôt l'orthographe devenue depuis usuelle dans l'historiographie, "Samori", utilisée notamment par l'historien Yves Person dans sa thèse, *Samori, une révolution dyula*, 3 vol. , Paris, IFAN : Centre de recherches africaines, 1968-1975.

6 Lilyan Kesteloot, Bassirou Dieng, *Les Épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala ; UNESCO, 1997, p. 192-200.

7 John William Johnson, Thomas A. Hale, Stephen Paterson Belcher, *Oral Epics from Africa. Vibrant Voices from a Vast Continent*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, p. 68-78.

8 Voir *infra* ce qu'en disent Kesteloot et Dieng eux-mêmes.

9 Sur le siège de Sikasso, voir Yves Person, *Samori, une révolution dyula*, tome 2, *op.cit*., p. 747-783.

10 La graphie alterne avec "Kèmè Birama", "Kémé Bouroma", "Kémé Bréma".

11 Voir les chants de la RTG (Radio et télévision de Guinée) : "Keme Bourema" 14'46, Sory Kandia Kouyaté, 1973, SLP 37 (malinké. Traduction de Bangaly Diene Diane, que nous remercions vivement pour sa participation, et son appui. Toutes les autres traductions des textes de la RTG sont de lui) ; "Keme Bourema" 13'19, *Objectif Perfection,* Balla et ses Baladins, 1971, SLP75 (traduction de Bangaly Diene Diane). Sur l'épisode de la cueillette, voir Yves Person, *Samori*, *op.cit*., tome 2, note 82, page 794, et le commentaire du major Festing sur la maladie de Samori. Voir aussi le texte "Histoire locale" de Djiguiba Camara, section "cueillette de l'oseille", tapuscrit, Bibliothèque de Recherches Africaines, Paris 1, Archives Yves Person.

12 Comparer le texte suivant avec le refrain des chansons de la RTG : "Keme Bourema", de Balla et ses Balladins, enregistrée en 1971 ; et "Keme Bourema" de Sory Kandia Kouyaté, enregistrée en 1973 : "*Les trois kognoba* [jeunes épousées] *sont pour Mfa Bourema/ Dioro, Mariama Séré et Dioufa, les trois kognoba de M'fa Bourema*".

13 Nous avons retrouvé ce même thème dans des récits qui s'échangent dans les marchés, ainsi de celui-ci acheté au marché de Madina, à Conakry : M'Faly Franwalia Kamissoko, (récité) "Samori Tariku" 1'28'10. Enregistré à Kankan, 2008 (malinké), ce très long récit reprend les thèmes canoniques de l'ascension de Samori, et notamment celui du pacte avec les génies.

14 Sur l'Afrique, voir, ici même : Bassirou Dieng, "Étude théorique des épopées africaines", *Recueil Ouvert* [En ligne] ; volume 2015 – Journée d'études du REARE ; Jean Derive, *op. cit.*

15 Sur l'ascension de Samori, voir Yves Person, *op. cit.*, tome 1, p. 155-347.

16 Bassirou Dieng, art.cit. ; sur Soundjata, nous nous reportons au classique de Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou L'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine, 1960 ; mais surtout à la version versifiée établie par David C Conrad, Djanka Tassey Condé, *Sunjata : a West African epic of the Mande peoples*, Indianapolis, Hackett Pub. Co., 2004.

17 Voir "Samory" 09'33, Niandan Jazz (Orchestre de Kissidougou), 1970, SLP 19 :

18 Sur le motif de la traîtrise, voir Elara Bertho, "Fictions littéraires et récits historiques de la capture de Samori : une exploration historiographique", in *Yves Person, un historien de l'Afrique engagé dans son temps*, Paris, Karthala, 2015, p. 49-63. Sur le motif plus général du héros vaincu, et de son efficacité pragmatique voir Jean-Pierre Albert, "Pourquoi les héros nationaux sont-ils souvent des vaincus ?", in *Penser la défaite*, Toulouse, Privat, 2002, p. 21-27.

19 *Silâmaka et poullôri, récit épique peul raconté par Tinguidji*, édité par Christiane Seydou, Paris, Classiques Africains, Armand Colin, 1976, p. 56 et suivantes sur la traîtrise ; pour le cas connexe du mythe, voir aussi Lilyan Kesteloot, Christian Barbey, Siré Mamadou Ndongo, *Tyamaba, mythe peul*, Dakar, Notes africaines, IFAN, 1985, p. 36 sur la transgression du pacte qui entraîne un châtiment.

20 SOAS, Migeod Collection, Hausa 98017. Manuscrit en haoussa, rédigé en *ajami*, (avec la graphie arabe) dont la seconde partie sur les Zarma a été publiée : Stanislaw Pilaszewicz, *The Zabarma Conquest of north-west Ghana and upper Volta, "a Hausa narrative, Histories of Samory and Babatu and others" by Mallam Abu*, Varsovie, Polish Scientific publishers, 1992. La partie sur Samori demeure inédite (182 folios). A partir des transcriptions en alphabet latin établies par Stanislaw Pilaszewicz (que nous remercions pour avoir bien voulu nous les communiquer) nous en avons fait une traduction, avec l'aide

de Souleymane Ali Yero, traduction qui sera disponible en annexe de notre thèse. Voir aussi l'étude de Stanislaw Pilaszewicz, "On the Veracity of Oral Tradition as a Historical Source : The Case of Samori Ture", in *Unwritten Testimonies of the African Past : Proceedings of the international symposium held in Ojrzanów n. Warsaw on 07-08 November 1989,* Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1991, p. 167 ; voir également sur Mallam Abu les quelques informations de la notice : John O Hunwick, Ousmane Kane, *Arabic Literature of Africa : 4. The writings of Western Sudanic Africa*, Leiden, Brill, 2003, p. 565-566.

21 C'est en réalité le capitaine Gouraud qui arrête Samori, voir Julie d'Andurain, *La capture de Samory, 1898 : l'achèvement de la conquête de l'Afrique de l'Ouest*, Outre-mer, Saint-Cloud, Soteca, 2012.

22 Sur les usages de ces traits épiques pendant les indépendances, voir : pour la Guinée, Céline Pauthier, "L'héritage controversé de Sékou Touré, 'héros' de l'indépendance", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (2013/2), p. 31-44. ; Céline Pauthier, "L'Indépendance ambiguë. Construction nationale, anticolonialisme et pluralisme culturel en Guinée (1945-2010)", Thèse de doctorat, sous la direction d'Odile Goerg, Paris-Diderot CESSMA, Paris, mai 2014. Sur les relations entre mémoire et politique, voir Marie-Aude Fouéré, "La Mémoire au prisme du politique", *Cahiers d'études africaines* (2010/1), p. 5-24.

23 Sur les usages de ces traits épiques pendant les indépendances, voir : pour la Guinée, Céline Pauthier, "L'héritage controversé de Sékou Touré, 'héros' de l'indépendance", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (2013/2), p. 31-44. ; Céline Pauthier, *L'Indépendance ambiguë. Construction nationale, anticolonialisme et pluralisme culturel en Guinée (1945-2010)*, Thèse de doctorat, sous la direction d'Odile Goerg, Paris-Diderot CESSMA, Paris, mai 2014. Sur les relations entre mémoire et politique, voir Marie-Aude Fouéré, "La Mémoire au prisme du politique", *Cahiers d'études africaines* (2010/1), p. 5-24.

24 À la suite des travaux fondateurs sur la littérature orale de Ruth H Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford Library of African Literature, Londres, Clarendon Press, 1970. Voir entre autres Jan Vansina, *De la Tradition orale : essai de méthode historique*, Musée royal de l'Afrique centrale, 1961 ; le débat sur l'épique a été notamment mené par John William Johnson, "Yes, Virginia, There Is an Epic in Africa", *Research in African Literatures* 11 (1980/3), p. 308-326.

25 Jean Derive, Ursula Baumgardt, *Littératures orales africaines*, Paris, Karthala, 2008, "Étude d'un genre en transculturalité : le cas de l'épopée", p. 210 et suivantes ; Dominique Casajus "Retour sur le dossier H", in Jean Derive et Ursula Baumgardt, *Paroles nomades, Écrits d'ethnolinguistique africaines*, Paris, Karthala, 2005, p. 47-70 ; Jan Jansen, *Épopée, histoire, société*, Paris, Karthala, 2001, notamment p. 182 sur cette question de la relation entre mémoire et variation.

26 Voir les travaux, à partir de cette notion d'épopée, d'Inès Cazalas, *Contre-épopées généalogiques : fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes*, Thèse de doctorat, sous la direction de Pascal Dethurens, Université de Strasbourg, 2011, et Delphine Rumeau, *Chants du Nouveau Monde épopée et modernité*, *Whitman, Neruda, Glissant*, Paris, Classiques Garnier, 2009. Toutes deux convoquent la notion d'épopée à partir de corpus modernes, et montrent la résurgence d'une "étoffe" épique dans leurs corpus (Rumeau, p. 79) dont leurs analyses nous semblent novatrices. Notons que Jean Derive, *op.cit.*, parle d'épopée "en mosaïque".

27 Abdoulaye Mamani, *Sarraounia : le drame de la reine magicienne*, Paris, L'Harmattan, Collection Encres noires, 1992.

28 Yvonne Vera, *Nehanda*, Harare, Baobab Books, 1993.

29 À propos du roman d'Abdoulaye Mamani, voir Ousmane Tandina et Richard Bjornson, "Sarraounia, An Epic ?", *Research in African literatures* 24 (1993/2), p. 23-32.

30 Notamment dans Yvonne Vera, *Nehanda*, *op.cit*., le chapitre initial et le chapitre final, p. 1 et 96-97, tous les épisodes de possession, de divination, et de rêveries (p. 65-67).

31 Dans Abdoulaye Mamani, *Sarraounia*, *op.cit.,* voir la chanson d'amour adressée par le griot à la reine, p. 12, et toutes les chansons des tirailleurs, p. 79, p. 101, qui ont d'ailleurs une place très importante dans le film tiré du roman : Med Hondo, *Sarraounia*, adaptation et dialogues par Abdoulaye Mamani ; bande originale de Pierre Akendengue, Direction de la cinématographie nationale du Burkina Faso, Films Ô, 1986.

32 Dans *Nehanda*, les chapitres consacrés au rapport entre Mr Browning et son serviteur Moses (chapitres 11, 13, et 17) ; dans *Sarraounia*, les scènes dans le camp des Français, où le vocabulaire ordurier de Voulet a pour effet la dégradation carnavalesque de l'officier (chapitres 1, 3, 5...).

33 Dans *Sarraounia*, la scène du *Nkomo*, p. 129-132.

34 "Dante, Alassane, Mohamed Lamine Maiga, *Sarraounia, ballet lyrique d'après le roman de Mamani Abdoulaye*, Niamey, ORTN, 1986.

35 *Les Sofas ; suivi de L'oeil*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1975.

36 Une Hyène à jeun : théâtre, Paris, Hatier, 1988 ; *Une si belle* Leçon de patience, Paris, ORTF-DAEC, 1972.

37 *Le Fils de l'Almany : suivi de La Case de l'homme* : *Théâtre,* Paris, Pierre Jean Oswald, 1973.

38 Sur la figure de Nehanda dans la chanson de propagande au Zimbabwe (ZANU-ZAPU), voir Elara Bertho, "Médias, propagande, nationalismes. La filiation symbolique dans les chants de propagande : Robert Mugabe et Mbuya Nehanda, Sékou Touré et Samori Touré", *Cahiers de Littérature Orale*, n° 77, "Paroles publiques et paroles confidentielles : façons de parler dans la sphère publique et sur ses marges", 2015.

39 Pour la Guinée, voir les chants déjà évoqués de la RTG. Pour le Niger, voir par exemple les chansons "Sarraounia Ballet lyrique", Mahalba de Doutchi, 13', Nuit de la Concorde du 23 avril 1996 (Haoussa, Zarma) et "Sarauniya", Samaria dan Goudaou 8', à l'occasion de la tournée du PCMS à Zinder, 28 novembre 1986, (Haoussa), (Archives de l'ORTN).

40 Kesteloot et Dieng, *op.cit*., ne reprennent en fait que des fragments collectés par Etienne Girard, qui n'a jamais publié de version complète. De même pour la version collectée par David Conrad et présentée dans *Oral Epics from Africa, op.cit.*

41 Il existe également, dans les archives d'Yves Person conservées à la BRA de l'Université Paris 1, des documents tapuscrits qui relatent la vie de Samori. L'appellation d'épopée reste cependant sujette à caution pour de tels textes dont il est difficile, après coup, de retrouver le contexte de production.

42 David Conrad n'a pas encore publié ce texte. L'auteur affirme l'existence d'une épopée samorienne :

“Almami Samori in Academic Imagination : Constructing Epic Adventures to Realize Ambitions and Dreams”, *Mande Studies* (2008/10), p. 175-214. L’article est rédigé en réaction à Jan Jansen, “A Critical Note on “The Epic of Samori Toure””, *History in Africa : A Journal of Method History in Africa* (2002), p. vol. 29, p. 219-229.

43 Sur ce phénomène de récupération institutionnelle, voir Elara Bertho, “Sarraounia, une reine africaine entre histoire et mythe littéraire (Niger, 1899-2010)” [en ligne], *Genre & Histoire* (2011/8), disponible sur http://genrehistoire.revues.org/1218. Sur la réception de Sarraounia au Niger, et le rôle des femmes, voir Antoinette Tidjani Alou, “Niger and Sarraounia : One Hundred Years of Forgetting Female Leadership”, *Research in African Literatures* 40 (2009/1), p. 4256. Antoinette Tidjani Alou, “Sarraounia et ses intertextes : Identité, intertextualité et émergence littéraire”, *Revue électronique internationale de sciences et langage Sudlangues* 5 (2005), p. 44-69.

44 Voir la pièce de théâtre *Les Sofas, op.cit.*

45 Voir, pour un exemple de caractérisation opposée, dans la région de Siguiri : “Diamori”, 26’19, chanté par Saramba Kouyaté et Djiba Kouyaté, Sidiki Kouyaté, 2013 (copies numériques achetées au marché de Madina, Conakry), et “Famagan Traoré”, 24’00, chanté par Laso Dumbuya, Sidiki Kouyaté et Saramba Kouyaté, 2013 (idem. Traductions de Bangaly Diene Diane).

46 C’est le cas également de la figure d’Abdelkader dans la littérature, voir par exemple la communication de Laure Demougin, “La figure héroïque d’Abd-el-Kader, entre la presse coloniale du dix-neuvième siècle et *La Dernière nuit de l’émir* d’Abdelkader Djemaï”, lors de la journée d’étude que nous avons organisée avec Florent Piton, à Paris 7 – Denis Diderot, le 25 septembre 2015, intitulée “Figures héroïques et mémoire(s)s collective(s). De l’usage des héros en contexte colonial et postcolonial”.

47 Nous empruntons ces deux expressions de “légende noire” et “légende dorée” à la conclusion d’Yves Person, *Samori, op.cit.,* tome 3, p. 2037 et suivantes. La légende dorée a trait aux textes à la fois coloniaux et postcoloniaux qui ont visé à faire l’éloge de Samori. La légende noire, au contraire, est constituée de tous les textes qui dénoncent les exactions de l’armée samorienne : spoliations de terres, meurtres, infanticides, migrations forcées, tactiques de la terre brûlée sont autant de thèmes récurrents de ces textes.

48 Pour un exemple de caractérisation de chefs noirs sanguinaires, voir Nygassola, dont la description est fort semblable à celles de Samori, mais de manière encore plus archétypale : Marie Étienne Péroz, *Au Soudan français : souvenirs de guerre et de mission*, Paris, Calmann Lévy, 1891. Pour la continuité dans les années 1960 de ce mouvement de la littérature coloniale, voir les souvenirs de guerre de vétérans, qui diabolisent l’opposition, et font, par exemple de Nehanda une sorcière (“witch”) : W. Edwards, “Wiri”, *Native Affairs Department Annual*, Salisbury (1960-1962).

49 Henri Joseph Eugène Gouraud, *Au Soudan : souvenirs d’un africain*, Paris, P. Tisné, 1939.

50 Roy Dilley, Henri Gaden à travers l’Afrique de l’ouest (1894-1939) : fils de Bordeaux, aventurier africain, trad. Jean-Louis Balans, Paris, L’Harmattan, 2015.

51 En annexe de : Maurice Delafosse, *Essai de manuel pratique de la langue mandé ou mandingue. Étude grammaticale du dialecte dyoula, vocabulaire français-dyoula, histoire de Samori en Mandé, étude comparée des principaux dialectes mandé*, Publications de l’École des langues orientales vivantes. 3e série 14, Paris, E. Leroux, 1901 ; une traduction en français est effectuée après guerre : Amadou Kouroubari, “Histoire de l’iman Samori”, Bulletin de l’Institut Français d’Afrique Noire (1959), tome 21, n° 3/4, p. 544-571, traduit par R.P.Hebert, ici p. 170.

52 Le texte est disponible en annexe de : Roland Colin, *Kènèdougou au crépuscule de l’Afrique coloniale : mémoires des années cinquante*, Paris, Présence africaine, 2004.

53 Djiguiba Camara, “Histoire locale”, *op.cit.*

54 Marie Rodet et Fanny Challier, The Diambourou slavery and emancipation in Kayes – Mali, Londres, SOAS, 2014.

55 Jan Jansen et Diarra Mountaga, *Entretiens avec Bala Kanté, Une chronique du Manding du XX^{ème} siècle*, African sources for African history, Leiden, Boston, Brill, 2006.

56 Les chansons du Bembeya Jazz National, par exemple, affirment que Samori n’a jamais été esclavagiste : ce qui en plus d’être un non-sens historique illustre la manière dont les traits de la légende noire (l’idée d’un Samori esclavagiste) sont retournés par pure inversion de motifs.

57 Nous reprenons le titre de l’ouvrage de Pierre Centlivres, Daniel Fabre, Françoise Zonabend, *La Fabrique des héros*, Ethnologie de la France 12, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1999, dont l’introduction rend bien compte du processus de formation héroïque, notamment en lien avec le nationalisme.

58 Telle que Xavier Garnier la définit, comme force narrative dont se nourrit un personnage, *L’Éclat de la figure : étude sur l’antipersonnage de roman*, Nouvelle Poétique Comparatiste, Bruxelles, PIE-P. Lang, 2001.

59 Cette perspective d’emploi de la notion est suggérée par Florence Goyet elle-même dans une conférence sur les *fan culture* : “Changing worlds : Can fan culture work as an epic ?”, en ligne sur Arthemis :

60 Florence Goyet, *Penser sans concepts*, *op.cit*. Voir aussi Pascal Boyer, “L’étoffe et la doublure du héros. Remarques sur les couples des personnages héroïques”, in *Singularités. Textes pour Eric de Dampierre*, Paris, Plon, 1989. Pascal Boyer analyse également le parallèle entre Roland et Olivier, en réfutant les tentatives d’explications psychologiques, et en suggérant que la lecture doit être guidée par les structures des personnages, à l’instar de ce que développe Florence Goyet, et singulièrement par le partage des informations qui existe avec le lecteur-spectateur : la représentation du monde et la création de valeurs, l’une des composantes attribuées à l’héroïsme, se produit donc par une “illusion de compagnonnage”, établi par le narrateur, entre le double du héros – Olivier – et le lecteur-spectateur.

61 Pour reprendre le rôle de l’expérience du lecteur, telle que développée par Milan Kundera, avec la notion d’”ego expérimental”, *L’art du roman : essai*, Paris, Gallimard, 1986.

62 Mikhaïl Bakhtine*, Problèmes de la poétique de Dostoïevski,* Lausanne, L’âge d’homme, 1970.

63 *Op. cit.*

64 Les trois pièces se focalisent sur la mise à mort de Karamoko, en juillet 1894. Son retour de mission diplomatique en France, où il reçut u accueil triomphal, date de 1886. Voir Yves Person, *Samori, op.cit*., tome 2, p. 695 : "Dyaulè-Karamogho en France". Sur les circonstances de sa mise à mort, et les rumeurs sur sa fin, voir *Samori, op.cit.,* tome 3, p. 1505-1506 : "La fin de Dyaulè-Karamogho". Sur le procès proprement dit, les seules informations sont celles livrées par la tradition orale : Yves Person ne cite que son informateur n° 10, Karamogho Kuyaté, dont les notes de leurs entretiens sont conservées à la BRA : 4c1, "Notes manuscrites d'Yves Person", Interview de Lamfiya et Karamogho Kuyaté (n° 10), à propos de Samori.

65 Après le débarquement portugais (1970), Sékou Touré intensifie la répression de l'opposition, voir Céline Pauthier, thèse, *op.cit*., p. 432 et suivantes.

66 Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë ; récit* , Paris, Julliard, 1961.

67 Alain Montandon, "En guise de préface", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies* (2004/11), p. 7-17 ; Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Édition du Rocher, 1988 ; Véronique Léonard-roques, "Avant Propos", in *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 9-21.

Pour citer ce document

Elara Bertho, «Existe-t-il une épopée de la résistance à la colonisation ? De quelques "épopées en devenir" africaines», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2016_article_182-existe-t-il-une-epopee-de-la-resistance-a-la-colonisation-de-quelques-epopees-en-devenir-africaines.html

Quelques mots à propos de : Elara Bertho

Elara Bertho, ancienne élève de l'ENS de Lyon et agrégée de lettres modernes, prépare actuellement une thèse de littérature comparée sous la direction de Xavier Garnier, à Paris 3-Sorbonne Nouvelle (THALIM, UMR 7172), portant sur les représentations de résistants à la colonisation en littérature et dans les arts : Sarraounia au Niger, Samori en Guinée, Nehanda au Zimbabwe.Disponible en ligne : "Sarraounia, une reine africaine entre histoire et mythe littéraire", *Genre et Histoire*, (8/2011), http://genrehistoire.revues.org/1218

Le rêve d'Europe chez Moschos : une épopée en réduction ?

Françoise Létoublon

Résumé

L'*Europé* ou *Europeia* du poète hellénistique Moschos, avec ses 166 vers, peut-elle prétendre au titre d'épopée ? La classer comme *épyllion* n'est pas une solution puisque c'est un terme moderne qui n'a jamais existé dans l'Antiquité. Le cadre de la prairie fleurie et l'*ekphrasis* de la corbeille dans laquelle Europe rassemble ses bouquets rattachent clairement l'œuvre au genre épique, mais c'est le récit de rêve initial qui fait l'originalité du texte. Le caractère innovant de Moschos tient aussi à son héroïne et à la généalogie par les femmes que présente sa corbeille.

Abstract

Moschos' dream of Europa : a miniaturized epic?
Does the poem *Europa* or *Europeia* by the Hellenistic poet Moschos, with its 166 hexameters, deserve to be called "*epos*"? The classification as *epyllion* is not a solution since it is a modern term that never existed in Antiquity. The frame of a flowery meadow and the *ekphrasis* of the basket used by Europa to gather her bouquets clearly relate the work to the epic genre, but it is the opening narrative of the dream that gives the text its originality. The innovative character of Moschos is also seen in his heroine and in the feminine genealogy denoted by her basket.

Texte intégral

Le rêve d'Europe chez Moschos: une épopée en réduction?

Jusqu'à l'époque alexandrine, le mythe d'Europe est connu en Grèce, avec diverses variantes locales, mais il n'est pas lié, sinon par des étymologies populaires considérées comme fantaisistes par des historiens tels qu'Hérodote, à l'étymologie du nom géographique, l'héroïne *Europé* ou *Europeia* se distinguant du continent homonyme. En revanche, chez Moschos à l'époque hellénistique, puis à Rome dans une *Ode* d'Horace et dans les *Fastes* d'Ovide, c'est bien le mythe d'Europe qui est chargé d'expliquer le nom de l'Europe : la jeune fille au taureau donne son nom au continent sur lequel elle n'a d'ailleurs jamais mis les pieds, mais où son frère Cadmos, chargé de la retrouver, a en suivant une vache comme elle suivait un taureau[1], fondé la cité de Thèbes en Béotie[2]. Il semble donc s'agir d'une innovation, propre à la culture alexandrine, dont on connaît l'influence sur la poésie latine à la fin de la République et au temps d'Auguste. Cette innovation semble liée étroitement à une " idéologie culturelle", à un dessein des auteurs d'utiliser le thème d'Europe unie à Zeus-taureau, peut-être pour faire indirectement l'éloge des Princes dont ils dépendaient.

De la même forme que l'épopée homérique du point de vue de la langue et de la versification, le texte de Moschos est réputé comme l'un des meilleurs représentants d'un genre nouveau à l'époque alexandrine, que l'on a appelé (à l'époque moderne) *épyllion*[3], avec un diminutif du mot grec *epos.* Autrement dit, le texte de Moschos est présenté à partir de la fin du XVIIIe siècle comme une "petite épopée". Cela semble contradictoire avec la notion même d'épopée, ordinairement liée à la grandeur sous toutes ses formes, à la majesté des héros comme à l'étendue du temps impliqué aussi bien que celle du temps du récit[4]. Il semble qu'il y ait eu déjà dans les débuts de l'ère alexandrine une querelle entre Callimaque et Apollonios de Rhodes sur ce thème de la grandeur, dont nous n'avons aucun témoignage direct, mais seulement la maxime de Callimaque "μέγα βίβλιον, μέγα κακόν" (*méga biblion, méga kakon*), "un grand livre est un grand mal"[5]. Cependant, on va le voir, on peut argumenter qu' *Europé*, reprenant la forme et des thèmes épiques, est une variation à l'intérieur du genre, intéressante et nouvelle.

La publication récente (2012) d'un *Companion* consacré à ce genre de l'*epyllion* permet de vérifier que ce nom est une fabrication moderne, sans aucune existence en grec ancien, même s'il a une allure grecque par le radical aussi bien que par la

forme du diminutif[6].

Puisque l'*epyllion* de Moschos, l'*Ode* d'Horace et le poème du livre II des *Métamorphoses* d'Ovide sont en pratique les seuls textes littéraires de plus de quelques vers à prendre explicitement le mythe d'Europe pour sujet central dans l'Antiquité, il faut à mon sens prendre au sérieux la coïncidence entre l'innovation idéologique et le choix du sujet. Mon hypothèse sera la suivante : le poète alexandrin Moschos innove en liant le mythe d'Europe et le nom de l'Europe, suivi par Horace et Ovide qui l'ont éclipsé. Tous ces poètes sont des poètes de cour, dépendant étroitement d'un prince auquel ils portent un attachement et une admiration véritables, loin d'être uniquement économiques. Le royaume des Ptolémée[7] et la Rome d'Auguste ont connu des conditions d'aisance matérielle indiscutable, mais aussi un essor culturel et une qualité de vie qui peuvent expliquer que des poètes aient sincèrement, sans aucun avilissement, admiré le régime et les personnes capables de faire durer une telle paix et une telle prospérité. Dans ce cadre où la poésie ne se conçoit pas sans allusions érudites, Moschos a imité bien des auteurs, et particulièrement Homère, créant une variation inédite de l'épopée.[8].

Le poème de Moschos mérite donc un réexamen attentif, même s'il comporte bien des mièvreries qui expliquent peut-être l'oubli dans lequel il est tombé. Certains des passages qui nous apparaissent comme tels relèvent peut-être en réalité de traits d'humour, difficiles à apprécier pour nous[9].

I. Le poème alexandrin consacré à Europe

1. Composition du poème

Le poème de Moschos, 166 vers en hexamètres, est transmis précisément sous le titre *Europé*[10] : Il ne s'agit pas d'une épopée au sens où on l'entend pour Homère, mais d'une épopée-miniature, ce que l'on a appelé *epyllion*[11]. L'auteur est un Syracusain du IIe siècle avant J.C., réputé comme poète mais aussi comme philologue, élève d'Aristarque ; il fut l'un des principaux responsables de la bibliothèque d'Alexandrie[12]. C'est un représentant de la culture cosmopolite, au sens originel du terme[13] qui s'est développée autour d'Alexandrie à partir de sa fondation par Alexandre, au IIIe siècle av. J.C. sous le règne des Ptolémée, héritiers de cette partie de l'empire conquis par Alexandre.

R. Schmiel a montré le soin apporté à la composition en anneau, avec de nombreux jeux de symétrie internes (voir son schéma, *op. cit.*, figure 1, p. 262)[14]. Cela implique un travail très subtil, manifestant une grande culture, comme cela était courant dans le milieu alexandrin.

On rencontre chez Moschos, bien avant eux, certains des éléments mentionnés plus haut chez Horace, Ovide ou Achille Tatius, et il se peut que Moschos soit leur source commune, à moins que certains d'entre eux ne décrivent des œuvres d'art analogues : cadre d'idylle champêtre analogue à celui des *Idylles* de Théocrite[15] et déjà, bien plus tôt dans l'histoire littéraire, sur celui de l'enlèvement de Koré par Hadès dans l'*Hymne homérique à Déméter*, ce cadre pastoral qui deviendra celui du *locus amoenus* des poètes latins[16]. Ici, les objets décrits dans le rêve permettent notamment de figurer l'enjeu du texte. C'est le cas ici de la corbeille et du taureau.

2. La corbeille

La description de la corbeille d'Europe (τάλαρος, *talaros*), en or avec incrustations, aux vers 37 à 62, se situe dans la tradition de la description littéraire d'une œuvre d'art, *ekphrasis*, tradition qui consiste le plus souvent à mettre la littérature en rivalité avec les arts plastiques[17]. Cette description très brillante ne se retrouve pas dans les autres textes ; est-ce un indice de ce que la porteuse de corbeille est elle aussi décrite d'après une œuvre d'art[18] ? Le contenu de la représentation sur la corbeille, à savoir les amours de Zeus avec Io transformée en vache et traversant la mer[19], pourrait le suggérer : on aurait dans la corbeille spéculaire une représentation inversée du sujet traité en grand avec Europe, en même temps qu'un portrait d'ancêtre. Moschos consacre plusieurs vers à expliquer, suivant la

tradition homérique, comment la corbeille fabriquée par Héphaïstos est venue dans les mains d'Europe[20].

On notera aussi d'autres détails remarquables de la description de Moschos qui ne se retrouvent pas chez les auteurs latins et pourraient constituer une source pour la tradition picturale en général : l'énumération des fleurs de la prairie virginale (vers 65 à 68 : narcisse, jacinthe, violette, serpolet, crocus, comme dans le récit de l'enlèvement de Korè dans l'*Hymne homérique à Déméter*) ; puis le détachement d'une des jeunes filles parmi le groupe charmant opéré par le moyen d'une comparaison – rappelant celle de Nausicaa à Artémis parmi ses compagnes de chasse dans le célèbre passage de l'*Odyssée* – vers 71 d'*Europé* :

Telle Aphrodite se distinguait parmi les Grâces[21].

Le thème de la cueillette des fleurs se lie alors subtilement à celui de la ceinture dénouée dans une anticipation temporelle, aux vers 72-73 : "Elle ne devait pas longtemps prendre plaisir à ces fleurs ni conserver intacte sa ceinture virginale", cf. vers 163-164 "par un nouveau changement, Zeus reprenait sa figure ; il détacha la ceinture d'Europé ; les Heures lui préparèrent une couche".

Le spectacle de la jeune fille dans la prairie déclenche explicitement le désir de Zeus, aux vers 74-76[22], qui décide alors de tromper (ἐξαπατῆσαι, *exapatèsai*) à la fois la jalousie de son épouse et la naïveté de la jeune fille en prenant la forme d'un taureau (vers 77-79)[23].

3. Le taureau

La description du taureau, qui occupe 9 vers, est l'une des plus amples que nous possédions dans la littérature sur le sujet, commençant par quatre vers de description négative, découpés en trois unités inégales, évoquant les taureaux ordinaires auxquels celui-ci ne ressemble nullement[24], développant ensuite les signes particuliers de ce taureau divin, son pelage blanc ou blond, le cercle d'argent qui étincelait sur son front, et son regard brillant de désir[25], en écho au regard brûlant de Zeus déjà mentionné. Le récit s'attache alors aux premiers gestes d'approche, Europe caressant la croupe du taureau (vers 91-92) et lui la léchant délicatement (vers 94), jusqu'à ce qu'elle en vienne à l'embrasser (vers 96), nullement dégoûtée par l'écume qu'il a sur le museau (vers 95)[26]. Maints détails nous surprennent, le charme du taureau qui ne montre jamais sa force, mais pousse un "tendre mugissement" (μειλίχιον μυκήσατο, *meilikhion mukèsato*, vers 97), semble doux et aimable (πρηύς τ᾽ εἰσιδέειν καὶ μείλιχιος, *prèüs t'eisidéein kai meilikhios*, vers 105)[27]. On touche ou dépasse à *notre goût* les limites acceptables quand Moschos précise même que son odeur est agréable (deux vers, 91-92, sont consacrés à la suave odeur du taureau) : mais on sait combien l'histoire du goût est variable, et cette littérature joue constamment sur les paradoxes.

À la suite du récit de l'enlèvement commence au vers 125 une description d'Europe sur le taureau qui préfigure étrangement celle d'Achille Tatius, qui connaissait certainement Moschos : on remarque en particulier le *péplos* comme une voile de navire, aux vers 129-130. Le geste d'Europe se retournant vers ses compagnes restées sur le rivage (vers 111-112) se retrouve certes chez Ovide, mais non celui de la ceinture virginale d'Europe, dont le symbolisme est explicitement lié à celui des fleurs de la prairie (voir ci-dessus sur les vers 77-78). Moschos est le seul aussi à ma connaissance à comparer Zeus-taureau en mer à un dauphin[28], et il décrit en détail le cortège de Néréides, de Tritons et d'animaux marins, y compris des dauphins, qui accompagne la traversée, détail que l'on retrouve sous diverses formes dans la tradition littéraire iconographique[29].

A l'image un peu schématique qui ressort d'une confrontation des arts plastiques et de la description romanesque au début de notre ère, Moschos, deux siècles avant, semble ainsi "ajouter" des éléments : outre la corbeille d'or, le dialogue entre la jeune fille et le taureau (v.131-161)[30], l'atterrissage en Crète et l'union de Zeus et d'Europe (récit bref : vers 162-166). Mais l'"invention" propre de Moschos, le détail

que l'on ne trouve nulle part ailleurs, sauf à spéculer sur les textes perdus, c'est le récit de la nuit antérieure à l'enlèvement, récit centré sur la conscience de la jeune fille.

II. Le rêve d'Europe

Dans ses vers 1 à 27, Moschos raconte la nuit passée par Europe avant l'enlèvement : elle fit un rêve, et le caractère prémonitoire de ce rêve lui annonçant l'avenir sous forme symbolique, explique qu'elle n'ait ensuite pas peur du taureau : la peur suscitée par le rêve (vers 16-17 δειμαίνουσα, *deimainousa*, παλλομένη κραδίην, *pallomènè kradièn*, 20 δειμαλέην … αὐδήν, *deimaléèn… audèn*) est en effet par la suite exorcisée par la certitude de la valeur prémonitoire et bienfaisante du rêve. Comme on l'a déjà noté, c'est *le seul texte* ancien avant Horace et Ovide où la valeur géographique du nom *Europe* soit justifiée par le mythe, et il importe que cette justification soit faite par un rêve. L'héroïne de Moschos, phénicienne et fille de roi comme dans les autres versions, fait un rêve qui est une sorte de "roman familial", pour reprendre le terme que Marthe Robert emprunte à Sigmund Freud : deux mères la revendiquent, la terre d'Asie, sa mère biologique assimilée à sa patrie[31], et l'autre terre, sans nom, mais qualifiée par opposition à Ἀσίδα (*Asida*) de "ἀντιπέρην" (*antipérèn*), l'"opposée" (apparemment une terre sans nom à ce stade de l'histoire). Malgré ses craintes et malgré les arguments de sa mère phénicienne, la jeune fille obéit dans le rêve à la femme venue d'ailleurs, sans résistance (οὐκ ἀέκουσαν, *ouk aékousan*) et au réveil, prend conscience de son attirance irraisonnée mais irrésistible : vers 25 "le désir d'elle (κείνης πόθος, *keinès pothos*) me prit"[32] ; elle finit par souhaiter que le rêve se réalise (v. 27).

1. Tradition ou innovation ?

Il est faux de dire aussi schématiquement que Moschos a "inventé" le rêve d'Europe : il a bien sûr des sources, et non des moindres. Elles sont bien rassemblées par le commentaire de Campbell[33] : dans le genre épique, à la suite de Pénélope dans l'*Odyssée*, la Médée d'Apollonios de Rhodes a un rêve prémonitoire dans lequel elle voit un étranger, comme Europe voit une étrangère. Mais Moschos reprend le modèle homérique du rêve, alors qu'Apollonios s'en écarte. Surtout, le modèle de Moschos semble être Eschyle, qui dans *les Perses* (vers 181 *sq*. ἐδοξάτην μοι δύο γύναικ᾽, *edoxatèn moi duo gunaik'*) attribue à la reine Atossa un rêve qui oppose sa terre d'Asie à celle d'Europe sous la forme de deux femmes ; un fragment de Sophocle commence d'une manière analogue avec "deux continents" au lieu de deux femmes (fr. 881 ἐδοξάτην μοι τὼ δύ᾽ ἠπείρω μολεῖν, *edoxatèn moi tô du'èpeirô molein*) : tout ce matériel semble montrer que Moschos a puisé dans une tradition de récits de rêves allégoriques mettant en scène des pays s'affrontant sous la forme de deux femmes, mais sa spécificité concernant Europe subsiste[34].

On voit donc en quoi consiste l'apport de Moschos dans son élaboration littéraire personnelle du mythe d'Europe : le nom de la jeune fille est relié à celui du continent géographique (sans qu'on s'explique pourquoi elle débarque en Crète, alors que la région portant ce nom est soit le continent, soit la Thrace), la terre sans nom prendra le nom de sa fille d'adoption, ce qui fait de l'Europe une transfuge de l'Asie. Et ce passage symbolique de la mer Egée, fécond (vers 166, derniers mots, γένετο μήτηρ, *généto mètèr* : "elle devint mère"), est rêvé et désiré avant d'être vécu. Délicieuse anticipation du désir, le rêve permet d'enlever au *passage* tout ce qu'il peut comporter d'inquiétant et de dangereux parce qu'inconnu : l'anticipation est une forme de connaissance. Elaboration littéraire personnelle, certes, mais dans un cadre conceptuel très traditionnel, impliquant donc que l'aventure d'Europe, telle que Moschos la représente à son lecteur, s'inscrit pour lui dans un "horizon d'attente" fort classique[35].

2. Types et fonctions du rêve en Grèce ancienne

C'est chez E.R. Dodds que l'on trouve la présentation la plus claire de la théorisation grecque du rêve[36], en relation avec la "structure culturelle", depuis l'époque archaïque où domine une attitude irrationnelle, non intellectualisée, jusqu'au

positivisme inauguré sur ce point par Aristote selon Dodds[37]. Postérieur à Aristote dans le temps, Moschos semble en fait se faire du statut du rêve une idée archaïque[38] assez proche de la représentation homérique, ce qui peut s'expliquer par la situation de son héroïne dans les temps mythiques et par la forme épique adoptée (en hexamètres dactyliques, entraînant constamment des homérismes de style) plutôt que par les prémisses d'un retour de l'irrationnel connu à l'époque tardive. Son vers introducteur se rattache explicitement à cette tradition archaïque du rêve comme être objectif qui vient au chevet du rêveur[39], puisque c'est Cypris (c'est-à-dire Aphrodite de Paphos, dans l'île de Chypre) qui envoie à Europe un rêve, ou plutôt qui lui envoie Rêve : on pourrait mettre une majuscule au nom grec ὄνειρον (*oneiron*) à la fin du vers 1, ce qui rapprocherait le texte de Moschos encore davantage du chant II de l'*Iliade* dans lequel Zeus envoie à Agamemnon Oneiros. Le songe envoyé par Cypris à Europe est véridique, tandis que celui qu'envoie Zeus est machiavéliquement trompeur. Mais la tradition est visiblement la même, attribuant au rêve une réalité "objective" : c'est un être qui vient "au-dessus" du dormeur (notons la préposition-préverbe ἐπί, *épi*, "sur, au-dessus de" dans le vers 1 de Moschos comme dans la tradition homérique). Cette opposition entre les représentations grecques et nos représentations modernes se traduit dans le langage[40] : le rêveur grec "voit" un rêve tandis que la langue française utilise des expressions subjectives "avoir un rêve"[41], voire "faire un rêve".

Dodds montre que la tradition grecque avait établi une sorte de classification des rêves :

La distinction fondamentale était entre les rêves qui sont significatifs et ceux qui ne le sont pas ; ceci est apparent chez Homère dans le passage qui parle des portes d'ivoire et de corne, et cela demeure vrai pendant toute l'Antiquité[42].

Le rêve d'Europe fait visiblement partie des rêves significatifs. Parmi ceux-ci, on distinguait trois modèles stéréotypés :

L'un est le rêve symbolique "qui habille de métaphores, comme une espèce d'énigme, une signification qui ne peut être comprise sans interprétation." Un autre est le *horama* ou "vision" qui préfigure en clair un événement futur… Le troisième s'appelle un *chrèmatismos* ou "oracle" et doit se reconnaître "quand, au cours du sommeil, l'un des parents du rêveur, ou quelque autre personnage révéré ou impressionnant, un prêtre ou même un dieu, révèle sans symboles ce qui doit ou ne doit pas advenir, ou ce qui doit ou ne doit pas être fait[43]".

Le dernier type cité est aussi appelé "envoyé des dieux", et la littérature ancienne en donne de nombreux exemples : Hipparque vit "un homme grand et beau" qui lui donna un oracle versifié, Socrate vit une "belle et noble femme" qui le prévint du jour de sa mort avec une citation d'Homère, Alexandre sur le point de fonder Alexandrie affirmait avoir vu Homère lui-même et avoir profité de ses instructions.

Le rêve attribué par Moschos à Europe est bien sûr du troisième type : envoyé par les dieux, il fait d'une jeune fille somme toute ordinaire bien que princesse une héroïne épique, prédestinée pour une aventure exceptionnelle.

Mais en outre, c'est visiblement aussi un rêve d'anxiété, comme les Grecs en connaissaient aussi déjà chez Homère[44], vécu par Europe comme un cauchemar : la surdétermination psychologique du récit contribue à son intérêt littéraire. Dans le rêve, la jeune fille ne voit que ses deux mères, aucun homme, dieu ni taureau. Il semble s'agir seulement de savoir à qui elle appartient. Mais évidemment comme la "terre d'en face", qui a des traits étrangers, la revendique et l'entraîne, le passage d'Europe de l'autre côté est clairement annoncé dans le rêve : le vecteur du passage (Zeus-taureau) et son moyen (l'union sexuelle) seulement sont omis. Alors que selon le *Prométhée Enchaîné* d'Eschyle, Io faisait des rêves que l'on pourrait appeler érotiques avant d'être transformée en vache par Zeus[45], Europe semble faire chez Moschos un rêve politique et familial, ambigu puisque d'abord vécu comme un cauchemar, mais laissant ensuite le souvenir d'un violent désir.

Quel est l'intérêt du récit de rêve de Moschos ? Il est évident qu'il donne à la jeune fille une dimension psychologique très intéressante, montrant que son voyage n'est pas vécu comme un déchirement mais plutôt comme la réalisation d'un destin qu'elle a désiré.

Par rapport à la question du genre littéraire, le récit du rêve d'Europe rattache très clairement Moschos à la tradition homérique qui faisait des rêves prémonitoires et des oracles les deux principaux moyens d'anticipation de l'avenir : l'épopée se rattache au passé par sa dimension de récit d'événements fondateurs, mais elle anticipe fréquemment sur le futur par les prédictions et par sa dimension onirique.

3. Rêve d'identité ou rêve de traversée ?

Il est étrange que le mythe de l'enlèvement d'Europe, probablement lié dans l'imaginaire à un rêve de traversée d'eau auquel il pourrait devoir son succès, ne donne lieu à aucun détail sur la traversée rêvée dans la seule version où Europe rêve explicitement sa propre aventure : si l'on adopte la perspective sur le rêve de Gaston Bachelard, on pourrait soutenir que l'Europe de Moschos, en rêvant, non pas qu'elle traverse la mer pour s'unir à un dieu-animal et en avoir des enfants, mais que deux mères se disputent âprement à son sujet, cherche à s'assurer de son existence, à fonder l'unité de sa personne, au moment capital où elle va passer de l'adolescence à l'âge adulte :

> Dans le Rien ou dans l'Eau sont les rêves sans histoire, des rêves qui ne pourraient s'éclairer que dans une perspective d'anéantissement. Il va donc de soi que dans de tels rêves, le rêveur ne trouvera jamais une garantie de son existence. De tels rêves nocturnes, ces rêves d'extrême nuit, ne peuvent être des expériences où l'on peut formuler un cogito. Le sujet y perd son être, ce sont des rêves sans sujet[46].

D'après Bachelard, le sujet de l'action du rêve n'est pas le sujet du rêve. Ici, cela signifie que c'est le spectateur (Moschos ; son récepteur ; nous) qui rêve le rêve, et non l'acteur (Europe). Ainsi, paradoxalement, Europe traverse la mer sur le dos d'un taureau parce que nous rêvons cette traversée pour elle – nous, depuis l'Antiquité, depuis les textes et les images qui la représentent – mais elle, dans son anticipation rêvée de son aventure, évite le rêve de traversée maritime que *nous* faisons pour elle – et cherche en rêve une justification de son identité de Phénicienne transfuge, de son passage d'une mère à une autre.

III. Europe du mythe à l'épopée

Pourquoi Moschos invente-t-il le rêve d'Europe ? Finalement, c'est plutôt la question inverse qui se pose désormais : pourquoi ne trouve-t-on que chez Moschos un récit du rêve d'Europe ? Le rêve donne à l'amante de Zeus une psychologie complexe, et permet un somptueux jeu littéraire sur le temps réel vécu et sur l'anticipation psychologique de l'avenir ; dans l'Antiquité, il confère en outre une dimension religieuse au récit et surdétermine la psychologie par la volonté divine. Pourquoi ni Ovide, ni Horace n'ont-ils exploité ce passage de Moschos, le plus réussi peut-être de son poème ? C'est chez Achille Tatius qu'on comprend le mieux l'absence du récit de rêve, parce que le rêve est difficile à représenter dans les arts plastiques, du moins dans l'Antiquité. Il faut peut-être en conclure que Moschos, mieux que les poètes latins, a su s'écarter de la tradition de l'*ekphrasis* pour donner à son héroïne, par le rêve, une dimension plus proprement épique.

1. Rêve et mythe

Dodds fait un rapprochement intéressant entre le rêve et le mythe, sur un plan général :

> Dans bien des sociétés primitives il y a des types de structure onirique qui dépendent d'un schéma de croyances transmises à l'intérieur de la société elle-même, et (…) ils cessent de se produire quand la croyance cesse d'être entretenue. Non seulement le choix de tel ou tel symbole, mais le caractère du rêve lui-même semble se soumettre à une structure traditionnelle rigide. Il est évident que de tels

rêves sont proches parents du mythe, qui est, comme on l'a fort justement remarqué, le "penser onirique" d'un peuple, tout comme le rêve est le mythe de l'individu[47].

Le texte de Moschos est fascinant sur ce point au moins, puisqu'il semble suggérer que nous rêvons tous collectivement l'aventure d'Europe, donc que nous en faisons un mythe, et qu'elle, en tant qu'individu pris dans une aventure singulière, fait un rêve à la fois angoissant et délicieux, dans lequel son existence comme personne est posée comme un problème, mais aussi dans lequel le problème trouve sa solution heureuse.

Même si dans la tradition, on a généralement oublié le rêve d'Europe chez Moschos, et même si la suite du récit alexandrin est beaucoup moins réussie littérairement, cette magistrale ouverture justifie la postérité littéraire et esthétique de ce poète : c'est de Moschos que nous datons l'accession d'Europe au statut de « mythe littéraire », pour reprendre l'expression de Pierre Brunel[48].

Dans bien des sociétés primitives il y a des types de structure onirique qui dépendent d'un schéma de croyances transmises à l'intérieur de la société elle-même, et (…) ils cessent de se produire quand la croyance cesse d'être entretenue. Non seulement le choix de tel ou tel symbole, mais le caractère du rêve lui-même semble se soumettre à une structure traditionnelle rigide. Il est évident que de tels rêves sont proches parents du mythe, qui est, comme on l'a fort justement remarqué, le "penser onirique" d'un peuple, tout comme le rêve est le mythe de l'individu.[49]

Le texte de Moschos est fascinant sur ce point au moins, puisqu'il semble suggérer que nous rêvons tous collectivement l'aventure d'Europe, donc que nous en faisons un mythe, et qu'elle, en tant qu'individu pris dans une aventure singulière, fait un rêve à la fois angoissant et délicieux, dans lequel son existence comme personne est posée comme un problème, mais aussi dans lequel le problème trouve sa solution heureuse.

Même si dans la tradition, on a généralement oublié le rêve d'Europe chez Moschos, et même si la suite du récit alexandrin est beaucoup moins réussie littérairement, cette magistrale ouverture justifie la postérité littéraire et esthétique de ce poète : c'est de Moschos que nous datons l'accession d'Europe au statut de « mythe littéraire », pour reprendre l'expression de Pierre Brunel[50].

2. Mythe et nom du continent

Le récit du rêve d'Europe fait l'originalité et la qualité littéraire de l'œuvre de Moschos[51]. Mais son œuvre est originale par un autre côté, déjà évoqué plus haut : dans l'Antiquité, c'est le seul auteur littéraire qui, avant Horace et l'Ovide des *Fastes* suggère, moins explicitement qu'eux il est vrai, et par la relation entre la fin et le rêve initial, la dénomination du continent européen par le mythe d'Europe :

"Rassure-toi, jeune fille ; ne crains pas les vagues de la mer. Je suis Zeus en personne, bien que, de près, j'aie l'air d'être un taureau ; il est en ma puissance de paraître ce que je veux. C'est mon amour pour toi qui m'a poussé à parcourir une telle étendue marine, sous l'aspect d'un taureau. Mais la Crète te recevra bientôt ; elle m'a nourri moi-même ; c'est là que se célébreront tes noces. Et je te rendrai mère de nobles fils, qui tous, parmi les hommes, seront des porteurs de sceptres." Il dit ; et ce qu'il avait dit était chose accomplie. Déjà apparaissait la Crète ; par un nouveau changement, Zeus reprenait sa figure ; il détacha la ceinturé d'Europé ; les Heures lui préparaient une couche.[52]

Cet isolement reste à expliquer, et le ton très nettement politique d'Horace[53] me semble autoriser l'hypothèse d'un dessein politique conscient déjà chez Moschos, bien qu'il soit moins explicitement affirmé dans son œuvre. Le rôle presque officiel d'Horace auprès d'Auguste à Rome pourrait fort bien expliquer cette différence. Moschos vivait à la cour d'Alexandrie, et c'est la politique d'expansion de Philippe et

d'Alexandre que son œuvre viserait à légitimer après coup plutôt que celle des Ptolémée. On pourrait aussi suggérer que les deux poètes chantent leurs princes sous le masque du dieu-taureau. Europe donnant son nom au continent et fondant une lignée de rois est surtout le symbole de la prospérité permise par la paix à laquelle aspiraient les peuples, sous Auguste comme sous les Ptolémée. Il faudra réfléchir sur les fondements idéologiques de ces représentations.

Conclusion. *Une (petite) épopée ? tradition et innovation*

Revenons au problème du genre : l'*Europe* de Moschos est-elle une épopée ? La miniaturisation empêche-t-elle de rattacher cette œuvre au genre épique ?

Du genre épique, Moschos a retenu d'abord la forme, la dimension narrative et le rattachement à un lointain passé mythologique. Tout cela dans une grande fidélité à Homère. Mais la dimension héroïque de la tradition épique grecque, respectée encore à l'époque alexandrine par Apollonios de Rhodes[54], célèbrait un héroïsme viril : dans les deux camps, Achille et Hector en étaient les champions avec quelques comparses. Mais ni Andromaque ni même Hélène n'ont ce statut héroïque. Aucune épopée, parmi les œuvres conservées, n'a une femme en son centre comme celle de Moschos[55].

La dimension idéologique à laquelle le rêve d'Europe renvoie fait évidemment partie des traits épiques caractéristiques du texte. Mais il faut peut-être revenir sur des points sur lesquels notre première partie est passée rapidement, les descriptions d'objets et les généalogies.

Dans la tradition épique, les objets décrits ne le sont jamais gratuitement. Il ne s'agit pas d'objets d'art, mais souvent d'armes ou d'insignes de pouvoir. Le principal intérêt de l'objet se trouve dans son « histoire », intervenant en général par l'intermédiaire d'une proposition relative qui suit immédiatement la mention de l'objet en question. Cette histoire d'un objet consiste en un récit de fabrication et/ou de transmission. Qu'il ait été fabriqué par tel ou tel artisan divin ou humain, puis donné à Untel ou Untel, l'histoire de l'objet lui donne un prestige qui retentit sur son possesseur actuel[56]. Dans plusieurs cas, comme celui de la grande coupe de Nestor, de la lance d'Achille en frêne du Pélion ou des verrous de la porte qui ferme la « baraque » d'Achille, le héros est seul capable de manier cet objet, alors qu'il faut plusieurs hommes pour cela dans la réalité quotidienne.

Dans la même tradition, le héros expose longuement sa généalogie à l'appui d'un discours de défi, préparant un combat singulier. Le plus long de ces exposés généalogiques, une des formes du *catalogue*, est présenté par Énée devant Achille, et le duel attendu n'aura pas lieu, car Aphrodite soustrait son fils au danger. Bien qu'il se targue d'être né d'une déesse, il montre seulement ses ascendants mâles, de la même manière qu'Achille, lui aussi fils d'une déesse, est désigné par ses patronymes (Péléide et Éacide) comme descendant d'Éaque et de Pélée, jamais comme descendant de Thétis.

Dans le texte de Moschos, la description de la corbeille en or d'Europe paraît remplir ces deux fonctions épiques simultanément : l'histoire de la corbeille donne à l'héroïne le halo de la distance épique. Cette description s'inspire assez précisément de celle de la corbeille d'Hélène dans l'épisode de la visite de Télémaque chez Ménélas (chant IV de l'*Odyssée*)[57]. Et suivant la tradition des descriptions d'objets chez Homère, elle comporte une description véritable : une sculpture en bas-relief qui représente Io naviguant sur la mer sous la forme d'une génisse. Mais l'histoire de la transmission de l'objet, qui relève elle aussi de la tradition homérique, donne la liste des femmes qui ont possédé cette corbeille avant Europe, à partir de Téléphassa. Or là aussi, l'innovation se mêle intimement à la tradition puisque chez Homère, aussi bien dans les catalogues de possesseurs d'un objet que dans les exposés généalogiques ne figurent que des hommes[58]. Les femmes qui ont possédé la corbeille d'Europe sont ses ancêtres en ligne féminine, et Io représentée en bas-relief sur la corbeille est sa descendante : la corbeille sert d'exposé généalogique et de brillant emblème pour la jeune fille, mettant au féminin la

tradition épique. Certes ce nouveau modèle d'épopée n'a pas les dimensions habituelles, peut-être parce qu'une héroïne n'a guère d'autres exploits à proposer que son enlèvement et son voyage loin de sa famille[59]. À ma connaissance, cette innovation fut aussi sans postérité : Horace et Ovide imitèrent Moschos sans reprendre le modèle d'une épopée en réduction, et Nonnos, auteur du plus long texte de toute l'Antiquité, a bien composé une épopée, avec beaucoup de traits manifestant une imitation d'Homère très précise, mais Europe n'est l'héroïne que d'une sorte de préface à l'épopée du voyage de Dionysos en Inde[60]. Imitant Homère autant qu'elle s'en éloigne, l'*Europé* de Moschos explore l'envers d'un thème classique et exclusivement masculin, et donne aux femmes, sur plus de cent cinquante vers, une place inusitée.

---

1 L'analogie est évidemment volontairement forcée. Que l'on n'aille pas prendre notre *comme* trop au sérieux. Mais les bovins en Grèce et en Crète à l'époque minoenne et mycénienne semblent avoir eu une grande importance et peut-être été objet de culte, voir W. Burkert, *Greek Religion*, Cambridge Mass., 1985, p. 65.

2 Et le nom de la Béotie dérive du nom de la vache, βοῦς (*bous*).

3 Voir en particulier sur l'*invention* moderne du mot les articles respectifs dus à Virgilio Masciadri, "Before the Epyllion : Concepts and Texts", et Stefan Tilg, "On the Origins of the modern term 'Epyllion' : Some Revisions to a Chapter in the History of Scholarship", *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and its Reception,* Manuel Baumbach & Silvio Bär eds, Leiden, 2012. Alors que l'on faisait remonter le mot à Wolf, Tilg montre qu'il est dû à Ilgen, auteur d'une édition des *Hymnes homériques* publiée en 1796. Le point important reste que ce terme n'existe pas dans l'Antiquité, et qu'on n'y trouve aucun mot pour désigner le genre qui nous occupe ici.

4 Sur le genre épique, voir l'introduction de J. M. Foley au *Companion to Ancient Epic*, Malden, 2005 et dans le même volume, R. P. Martin, "Epic as Genre" , p. 9-19, et ici-même F. Goyet, « L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée », *Recueil Ouvert* [En ligne] ; volume 2016 – Extension de la pensée épique.

5 Ce témoignage souvent cité est très elliptique et mystérieux (Call. Fr. 365 = Ath. *Deipn.* III, 72). Sur la querelle, voir C. L. Bundy, "The Quarrel between Kallimachos and Apollonios", *Calif. Stud. In Class. Ant*. 5, 1972, p. 39-94, T. M. Klein, "Callimachus, Apollonius Rhodius, and the Concept of the Big Book", *Eranos* 73, 1975, p. 16-25, et M. Lefkowitz, "The Quarrel between Callimachus and Apollonius", *ZPE* 40, 1980, p. 1-19. Il faut peut-être mettre cette maxime en relation avec la revendication par Callimaque d'une "muse légère" (fr. 1.17).

6 *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and its Reception*, ci-dessus, note 3.

7 La place de Moschos dans la culture alexandrine est bien vue par P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, Oxford, Clarendon Pr., 1972, p. 647-649, qui montre en particulier la finesse du remaniement d'éléments empruntés à l'Iliade ou aux Hymnes homériques.

8 Sur l'imitation d'Homère, voir L. M. Raminella, "Mosco imitatore di Omero", *Maia* 4, 1951, p. 262-279, et surtout R. Schmiel, "Moschus' Europa", *CP* 76, 1981, p. 261-272. Sur l'imitation d'Hésiode, *Catal. des femmes*, M. Campbell, *Moschus Europa*, Hildesheim, Olms, 1991, p. 1-3. Toutes ces dimensions intertextuelles sont prises en compte par P. Kuhlmann dans l'article publié dans Baumbach-Bär 2012, "The Motif of the Rape of Europa : Intertextuality and Absurdity of the Myth in Epyllion and Epic Insets", p. 473-490.

9 Sur l'humour des Alexandrins, G. Giangrande, *L'humour des Alexandrins,* Amsterdam, 1975.

10 Le texte de Moschos est disponible dans quatre éditions "européennes" : la meilleure du point de vue scientifique est l'édition allemande, avec traduction et commentaire, W. Bühler, *Die Europa des Moschos*, Hermes Einzelschriften 13, 1960 ; la seule édition française, due à un grand helléniste, est déjà ancienne, Ph. E. Legrand, *Bucoliques grecs*, Paris, Belles Lettres, Coll. des Universités de France, 1927 ; il existe une anthologie alexandrine britannique (*A Hellenistic Anthology*, sel. and ed. by N. Hopkinson, Cambridge, 1988, 19994, texte complet avec notes et commentaire succinct), la plus récente, texte grec avec traduction et commentaire en anglais chez un éditeur allemand, vise explicitement un public plus large que celui de Bühler : M. Campbell, *Moschus Europa*, Hildesheim, Olms, 1991.

11 Sur le genre littéraire en cause, qui s'oppose à la pratique de l'épopée telle qu'Apollonios de Rhodes l'a conçue et réalisée dans *Les Argonautiques*, voir K. J. Gutzwiller, *Studies in the Hellenistic Epyllion*, Meisenheim/Glan, Hain, 1981 ; M.M. Crump, *The Epyllion From Theocritus to Ovid*, (éd. orig. Blackwell, 1931), Bristol, Blackwell/Bristol Class.Pr., 1997. Voir en particulier sur l'*Europe* de Moschos Gutzwiller, p. 63-76, Crump, p. 67-71. Un article paru récemment en français fait le point sur la terminologie du genre et étudie le texte de Moschos avec finesse, C. Cusset, "Le jeu poétique dans l'*Europé* de Moschos", *BAGB* 1, 2001, p. 62-82.

12 Bien que cela soit fréquemment affirmé, Callimaque ne fut jamais directeur de la Bibliothèque : ce fut son élève Apollonios qui succéda à Zénodote, puis Eratosthène. Mais il joua un rôle important dans son organisation, en particulier en établissant les *Pinakes*, première forme de catalogue (A. W. Bulloch, "Hellenistic poetry", *The Cambridge History of Classical Literature* III, The Hellenistic Period and the Empire, Cambridge, 1985, p. 9-10.

13 Sur Alexandrie et sa culture cosmopolite, voir entre autres F. Chamoux, *La civilisation hellénistique*, Paris, Arthaud, 1983, P. Lévêque, *Le monde hellénistique*, 1992 (rééd. à part de la dernière partie de *L'aventure grecque*), p. 111-261 et Fraser, *Ptolemaic Alexandria, op. cit.* Le mot *cosmopolite* est d'origine grecque et a peut-être ses origines dans la culture alexandrine, voir sur ce point F. Létoublon, "Un cercle d'ébène sur son bras d'ivoire. La culture grecque face au métissage", *Métissages*, J. M. Racault et J. C. Marimoutou edd., Université de St Denis de la Réunion, L'Harmattan, 1992, 83-97.

14 Peter Kuhlmann présente un schéma du même genre sans le citer (Kuhlmann 2012, p. 476).
15 Bien qu'il n'écrive pas comme lui en dialecte dorien, Moschos est Syracusain comme Théocrite. Sur le genre littéraire de l'idylle auquel ils se rattachent, voir principalement, dans un ordre chronologique, D.M. Halperin, *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven, Yale U.P., 1983, K.H. Stanzel, *Liebende Hirten. Theokrits Bukolik und die alexandrinische Poesie*, Stuttgart, Teubner, 1995, et E. Kegel-Brinkgreve, *The Echoing Woods. Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam, Gieben, 1990. Voir aussi l'introduction de J.D. Reed, *Bion of Smyrna*, Cambridge, CUP, 1997 ; p. 3-15, avec des considérations qui dépassent largement l'œuvre de Bion à proprement parler.
16 Sur ce thème, voir les références déjà citées, en particulier Curtius pour le *locus amoenus*, A. Motte, *Prairies et jardins de la Grèce antique*, Bruxelles, 1973, pour les enlèvements de jeunes filles dans des prairies fleuries, P. Rosenmeyer pour l'*imitatio.*
17 Sur cette tradition qui connut un grand succès dans la littérature à l'époque impériale, voir R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, 2009. Et F. Zeitlin, "Figure : Ekphrasis", *G&R* 60, 2013, p. 17-31.
18 Voir une analyse détaillée de ce passage comme *ekphrasis* chez F. Manakidou, *Beschreibung von Kunstwerken in der Hellenistischen Dichtung*, Stuttgart, Teubner, 1993, p. 174-211.
19 Vers 49, ποντοπόρον βοῦν (*pontoporon boun*).
20 C. Cusset, *op. cit.*, p. 68-69.
21 Le remplacement de la chaste Artémis dans l'*Odyssée* par Aphrodite donne au passage de Moschos une forte teinte érotique, bien notée par Kuhlmann.
22 Voir en particulier ὑποδμηθεὶς βελέεσσι
23 Remarquable en particulier le rythme ternaire du vers 79
24 Vers 80-84 οὐχ οἷος (*oukh hoios*)…
25 Vers 86 ὅσσε δ᾽ὑπογλαύσεσκε καὶ ἲμερον ἀστράπεσκεν (*ossé d'hupoglauseske kai himéron astrapesken*).
26 Kuhlmann note la dimension érotique de ce détail.
27 K. Gutzwiller cite ces vers pour leur "humour léger" (*A Guide to Hellenistic Literature*, Malden, 2007, p. 96-97).
28 Encore un signe de la culture "allusive" des Alexandrins : il s'agit à mon avis d'un remaniement érudit d'une comparaison homérique : en *Il*. XXI, 237, le débordement du fleuve Scamandre révolté par la violence d'Achille entraine en effet la comparaison entre le fleuve et un taureau mugissant (μεμυκὼς ἠύτε ταῦρος, *mémukôs èüté tauros*).
29 Vers 113, le taureau sur la mer "comme un dauphin", ἠύτε δελφίς (*èüté delphis*), entouré d'énormes poissons, de Néréides et de Tritons, 116-126 : on pense en particulier à la faune marine de l'*Europe* de Titien et de nombreuses autres œuvres d'art.
30 Très mièvre, le dialogue relève du goût alexandrin. Il cherche peut-être à montrer qu'Europe est encore enfant, comme Ph. E. Legrand le suggère dans une note de son édition (1953, p. 141-142).
31 Cette assimilation est banale dans la culture grecque et romaine, et s'y marque dans la langue : Létoublon, 1987 b.
32 Ce désir de la terre-mère d'adoption, travestissement du désir non encore éprouvé pour le dieu-taureau, fait évidemment d'Europe un parfait sujet de psychanalyse.
33 Campbell, *op. cit.,* p. 21-23.
34 L'hypothèse de Campbell, p. 23, d'une imitation de la tragédie perdue d'Eschyle, *Europa / Les Cariens* manque à mon sens de support philologique.
35 Au sens de Jauss : non seulement les contenus appartiennent à un répertoire partagé, mais le rêve apparaît en plus comme une forme reconnue, qui oriente et contraint sa réception. Voir Hans R. Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres" [1970], in G. Genette et T. Todorov (éds.), *Théorie des genres*, p. 37-76, p. 42 : "Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative."
36 Sur les récits de rêves tels que les Grecs eux-mêmes les analysaient, il faut bien sûr renvoyer à l'*Onirocritique* d'Artémidore, disponible dans une traduction française commode (J.-Y. Boriaud, *Artémidore. La clef des songes*, Paris, Arléa, 1998), voir aussi la traduction de Festugière chez Vrin, 1972. Voir un bon aperçu sur le rêve d'un point de vue anthropologique dans R. Caillois et G. E. von Gruenebaum, *Le rêve et les sociétés humaines*, Paris, Gallimard, 1967 (en particulier l'article de Roger Caillois, "Prestiges et problèmes du rêve", p. 24-46).
37 E.-R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, 1977 (éd. orig. en angl. 1959, Ière éd. en français, 1965), p. 126 : "Sa manière d'aborder le problème est entièrement scientifique et non religieuse ; et l'on peut d'ailleurs se demander si, en cette matière, la science moderne l'a beaucoup dépassé." Sur la modernité d'Aristote en ce domaine, voir aussi J. Frère, "L'aurore de la science des rêves", *Ktèma* 8, 1983, p. 27-37.
38 En ce sens, il s'oppose à la stylisation hellénistique habituelle, qui attribue aux héros archaïques (ainsi Hécalé ou Héraclès) des sentiments contemporains.
39 L'ouvrage d'A.H.M. Kessels, *Studies on the Dream in Greek Literature*, Utrecht, 1979, est sous un titre un peu trompeur une bonne étude des formes et du vocabulaire du rêve chez Homère.
40 Sur les "mots du rêve" en grec, voir M. Casevitz, "Les mots du rêve en grec ancien", *Ktèma* 7, 1982, p. 67-72.
41 E.-R. Dodds, *op. cit.*, p. 110.
42 E.-R. Dodds, *op. cit.*, p. 112.
43 Les citations de Dodds renvoient à Macrobe.
44 "Une comparaison célèbre nous apprend que le rêve d'anxiété ordinaire était aussi familier à l'auteur de l'*Iliade* qu'à nous-mêmes : "De même que dans un rêve l'un fuit et l'autre ne peut pas le poursuivre, l'un ne peut pas remuer pour s'échapper ni l'autre pour le poursuivre, ainsi Achille ne pouvait pas

rattraper Hector dans sa course, ni Hector lui échapper." Le poète n'attribue pas de tels cauchemars à ses héros, mais ils lui sont familiers et il fait un emploi brillant de cette expérience pour exprimer la frustration." (Dodds, *op. cit.*, p. 111).

45 Il faut citer ici quelques vers du monologue prêté à Io par Eschyle : "j'hésite, honteuse, à vous dire seulement d'où est venue la tourmente divine qui, détruisant ma forme première, s'est abattue sur moi, misérable ! Sans répit, des visions nocturnes (ὄψεις ἔννυχοι, *opseis ennukhoi*) visitaient ma chambre virginale et, en mots caressants, me conseillaient ainsi : "O fortunée jeune fille, pourquoi si longtemps rester vierge, quand tu pourrais avoir le plus grand des époux ? Zeus a été par toi brûlé du trait du désir, il veut avec toi jouir des dons de Cypris : garde-toi, enfant, de repousser l'hymen de Zeus ; mais pars, dirige-toi vers Lerne et sa praire herbeuse, vers les parcs à moutons et à bœufs de ton père, afin que l'œil de Zeus soit délivré de son désir !" Voilà les rêves qui toutes les nuits me pressaient, malheureuse ! jusqu'au jour où j'osai révéler à mon père quels songes hantaient mon sommeil." (Eschyle, *Prométhée Enchaîné*, v. 642-657, trad. de P. Mazon, Paris, Belles Lettres, 1949). On est frappé par le parallèle autant que par les différences entre les deux textes.

46 G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, 9e éd., 1986, p. 126.

47 Dodds (*op. cit.*, p. 109) fait ici référence (note 5) à Jane Harrisson, W.H.R. Rivers, L. Lévy-Bruhl et C. Klucksohn : je ne peux pas reprendre ici sa bibliographie.

48 Je pense à son *Dictionnaire des mythes littéraires* et à son introduction à ce volume. Pour montrer le statut de Moschos dans le développement du mythe littéraire d'Europe, voici quelques pistes : G. Schwab utilise les textes de Moschos et d'Horace réunis. Moschos a eu d'autres imitateurs : Bodo Guthmüller (*D'Europe à l'Europe* I, p. 156) a cité le beau poème d'Antoine de Baïf ; l'historien d'art Colin Bailey a montré de manière convaincante qu'il avait probablement influencé l'Europe Boucher de 1747. (" "Mythologie galante" ou "l'art ingénieux" : les récits cachés dans la peinture mythologique en France au XVIIIe siècle ", in *A travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, études réunies par S. Deswarte-Rosa, Paris, Klincksieck, 1994, 151-163, sur ce point p. 160).

49 . Dodds (*op. cit.*, p. 109) fait ici référence (note 5) à Jane Harrisson, W.H.R. Rivers, L. Lévy-Bruhl et C. Klucksohn : je ne peux pas reprendre ici sa bibliographie.

50 Je pense à son *Dictionnaire des mythes littéraires* et à son introduction à ce volume. Pour montrer le statut de Moschos dans le développement du mythe littéraire d'Europe, voici quelques pistes : G. Schwab utilise les textes de Moschos et d'Horace réunis. Moschos a eu d'autres imitateurs : Bodo Guthmüller (*D'Europe à l'Europe* I, p. 156) a cité le beau poème d'Antoine de Baïf ; l'historien d'art Colin Bailey a montré de manière convaincante qu'il avait probablement influencé l'*Europe* de Boucher de 1747. (" "Mythologie galante" ou "l'art ingénieux" : les récits cachés dans la peinture mythologique en France au XVIIIe siècle ", in *A travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, études réunies par S. Deswarte-Rosa, Paris, Klincksieck, 1994, 151-163, sur ce point p. 160).

51 M. Campbell, *op. cit.*, p. 6 : "while the epic dramatisation of the dream may be Moschus' own, the dream itself could be a particular rather than a general tragic borrowing ; and ecphrasis [...] is not a that remarkable a package".

52 Vers 154-164, traduction Ph. E. Legrand.

53 Voir les termes utilisés : *inuicti Iouis*, *magnam fortunam*, *sectus orbis*. L'expression *ducere nomen*, permettant de terminer le poème sur le futur prophétique *ducet*, n'est peut-être pas sans quelque ambiguïté, car ce verbe a le plus souvent le sens de "diriger, dominer". Il pourrait donc faire allusion au rôle de *dux* d'Auguste.

54 Même si Jason s'avère dans les *Argonautiques* un "anti-héros" par plusieurs points, l'épopée se fonde au moins au départ et en apparence sur un héroïsme masculin généralisé et même multiplié par 50, le nombre des héros qui embarquent sur Argo, avec parmi eux Héraclès, héros s'il en fut. Sur Jason comme anti-héros, voir G. Lawall, "Apollonius's *Argonautica* : Jason as Anti-Hero", *YCS* 19, 1966, p. 119-169, et T. M. Klein, "Apollonius' Jason : Hero and Scoundrel ?", *QUCC* 42, n. s. 13, 1983, p. 115-126.

55 On peut évoquer l'*Hécalé* de Callimaque, qui subsiste en fragments seulement (A. S. Hollis, *Callimachus Hecale*, Oxford, 1990). Elle racontait sous forme épique l'accueil de Thésée par une paysanne âgée de l'Attique, probablement avec beaucoup d'aspects novateurs difficiles à évaluer.

56 Sur la description comme histoire des objets, voir Létoublon, "Descriptions dans l'*Iliade* », in *Quaestiones Homericae*, actes du colloque de Namur, L. Isebaert et R. Lebrun éds, Louvain, Peeters, collection d'Etudes classiques, 1998, p. 163-186, et "Η περιγραφή στην Οδυσσεια η το βλέμμα του Οδυσσέα" (*È périgraphè stèn Odusseia è to blemma tou Odussea*) ("La description dans l'*Odyssée* ou le Regard d'Ulysse", in *ΟΜΗΡΙΚΑ. Από τα Πρακτικά του Συνεδρίου για την Οδύσσεια, (OMERIKA. Apo ta Praktika tou Sunedriou gia tèn Odusseia)* M. Apostolopoulou éd,) Ithaca, 1998, p. 219-238. Voir aussi J. P. Crielaard, "Cultural biography or materail goods in Homer's epics", *Gaia* 7, 2003, p. 49-62, et J. Grethlein, "Memory and material objects in the Iliad and Odyssey", *JHS* 128, p. 27-51.

57 La corbeille d'Hélène est aussi en or, ce qui se justifie peut-être mieux pour des travaux de laine que pour la cueillette de bouquets dans les prairies.

58 A l'exception notable d'un passage dans la *Nekuia* de l'*Odyssée* sur les illustres femmes qu'Ulysse rencontre aux Enfers (11.225-327), et du *Catalogue des femmes* d'Hésiode qui ne subsiste que sous forme fragmentaire. Sur les exposés généalogiques dans l'*Iliade*, voir Létoublon, "Défi et combat dans l'*Iliade*", *REG* 96, 1983, p. 27-48, sur les *catalogues*, S. Perceau, *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain-Paris, Peeters, 2002.

59 Sur le rôle des femmes chez Homère et particulièrement sur leur parole, Létoublon, "Femmes, tissage et mythologie », in *Donna, mito, mitourgia*, *I Quaderni del Ramo d'Oro online* 3, 2010, p. 18-36.

60 Sur Europe dans les *Dionysiaques* de Nonnos, Kuhlmann 2012, *op. cit.*, p. 485-489.

Pour citer ce document

Françoise Létoublon, «Le rêve d'Europe chez Moschos : une épopée en réduction ?», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2016_article_236-le-reve-d-europe-chez-moschos-une-

epopee-en-reduction.html

Quelques mots à propos de : Françoise Létoublon

Françoise Létoublon est Professeur émérite de langue et Littérature grecque à l'Université Grenoble Alpes. Elle a publié *Il allait, pareil à la nuit. Les verbes de mouvement en grec : supplétisme et aspect verbal* (Paris 1985), *Fonder une cité* (Grenoble 1987, republié en ligne sur le site www.u-grenoble3.fr/ellug), *Les lieux communs du roman* (Leiden 1993). Elle est responsable des ouvrages collectifs *La langue et les textes en grec ancien.* Colloque Pierre Chantraine (Amsterdam 1993), *Le ruche grecque et l'empire de Rome* (Grenoble 1995), *Impressions d'îles* (Toulouse 1996), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique* (Amsterdam 1997), et en commun avec C. Volpilhac-Auger *Homère en France après la Querelle* (Paris 1999), avec André Hurst *La mythologie et l'Odyssée* (Genève 2002), avec C. Abry et P. Hameau, *Les rites de passage. De la Grèce d'Homère à notre XX^{Ie} siècle* (Grenoble 2010). Elle travaille actuellement sur la linguistique grecque, Homère et la mythologie grecque et sur le roman grec (Mythological Paradigms" in *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel* éd. M. Paschalis and S. Panayotakis (*ANS* 17, 2013), "The Magnetic Stone of Love. Greek Novel and Poetry", et ""Respect these Breasts and Pity Me". Greek Novel and Theater" (en collaboration avec Marco Genre), in *A Companion to the Ancient Novel*, ed. E. P. Cueva and Shannon P. Byrne, Malden MA).

Les études actuelles sur l'épopée hispanique médiévale

Pablo Justel

Résumé

Dans cet article, on passe en revue les dernières contributions sur l'épopée hispanique médiévale, depuis 2007 (date du dernier état de la question) jusqu'aux travaux sous presse et en préparation. On analyse de la sorte les études consacrées à l'épopée hispanique en général, celles dédiées au *Cantar de mio Cid* (les approches historiques, structurales, les analyses sur les personnages, les travaux thématiques, les passages particuliers, les approches linguistiques), ainsi que les études sur les autres épopées hispaniques.

Abstract

Recent studies of the Hispanic epic

This article reviews the latest contributions on the Medieval Hispanic epic since 2007 (the publication date of the latest state-of-the-art) including works currently in progress. We analyze studies dedicated to the Hispanic epic in general, those devoted to the *Cantar de mio Cid* (historical and structural approaches, character analyses, thematic works, specific passages, and linguistic approaches), as well as studies of other Hispanic epics.

Texte intégral

À Alfonso, garant des études cidiennes

Si l'on s'intéresse à l'épopée hispanique médiévale[1], on est surpris par le peu de textes conservés : le *Cantar de mio Cid* (fin XII^e^-début XIII^e^ siècle), auquel il manque la première feuille et deux autres à l'intérieur[2] ; les *Mocedades de Rodrigo* (*ca* 1350), qui est incomplet ; le poème de *Roncesvalles* (*ca* 1270), dont on n'a conservé que cent vers ; et l'*Epitafio épico del Cid* (*ca* 1400), composé de sept vers[3]. À ceux-ci on pourrait ajouter, d'une part, un texte qui n'est pas pleinement épique dans sa forme, mais dont la matière peut être associée à ce genre: le *Poema de Fernán González* (*ca* 1250), écrit en "cuaderna vía" (quatrains de quatorze vers). Et, d'autre part, quatre textes en prose qui ont eu une version en vers qui ne nous est pas parvenue : le *Cantar de los siete infantes de Lara*, le *Cantar de Sancho II*, le *Mainete* et le *Cantar de Bernardo del Carpio*. Or, ce qui est étonnant c'est que le manque de textes conservés contraste avec l'attention continue que la critique a prêtée à ces compositions depuis plus d'un siècle et, en particulier, au *Cantar de mio Cid*.

Dans ces paragraphes, nous nous concentrerons sur les études les plus récentes, concrètement depuis 2007. Cette décision est due au fait que, cette année-là, pendant laquelle a été célébré le huitième centenaire de la copie du poème castillan (conservée à la Biblioteca Nacional de España, Vitr. 7-17) par un certain Per Abbat (v. 3732), un dernier état de la question a été publié, avec une volonté de traiter les différents aspects du *Cantar*[4]. L'année suivante, Fernández Rodríguez-Escalona et Del Brío Carretero se sont contentés de réviser certains points, relatifs à la genèse de l'œuvre, la métrique et la musique, ou le problème de l'historicité[5]. Bien entendu, ce ne sont pas les seuls états de la question consacrés au *Cid* ni à l'épopée hispanique. Il convient de souligner à ce propos les efforts réalisés par Magnotta[6], López Estrada[7], García Fitz[8], Funes[9], Gómez[10] et Alvar[11]. À cela il faut ajouter l'utilité des bulletins de l'Asociación Hispánica de Literatura Medieval[12] et de la Société Rencesvals[13]. De même, le lecteur intéressé peut trouver un instrument précieux avec la bibliographie menée à bien par Amparo París, membre du projet de recherche *Formas de la Épica Hispánica : Tradiciones y Contextos Históricos*[14]. En ce qui nous concerne, nous avons privilégié l'exhaustivité des références bibliographiques par rapport à l'analyse détaillée de certaines d'entre elles, bien que, lorsque nous le croirons pertinent, nous examinerons les travaux les plus intéressants ou

innovateurs[15].

Nous commencerons par signaler les études dédiées à l'épopée hispanique en général.

Nous continuerons par celles consacrées à chaque œuvre en particulier, bien plus nombreuses – notamment dans le cas du *Cid*.

I. Études consacrées à l'épopée hispanique en général

La critique s'intéresse encore à l'historiographie littéraire, comme l'avaient fait auparavant Faulhaber, Gerli ou Smith[16].

Alvar et Lucía Megías, Gómez Moreno et Armistead[17] révisent de la sorte certaines des idées sur l'épopée castillane qui ont jalonné l'historiographie littéraire.

D'autres auteurs, au contraire, se sont concentrés sur la figure d'un critique.

Deyermond a ainsi dédié deux travaux aux recherches d'Entwistle et de Menéndez Pidal sur le genre qui nous occupe, et Gargano et Luongo ont fait la même chose quant aux apports de Vàrvaro[18], récemment décédé.

La critique n'a pas perdu de vue les contacts et relations qui peuvent être établis entre les différentes compositions conservées. Pour cela, certains travaux possèdent une plus grande ambition dans le corpus considéré. Díez Borque signale l'existence de trois cycles (les comtes de Castille, le cycle cidien et le carolingien) dans un travail destiné à un public plus large, comme l'auteur l'affirme[19]. Une belle synthèse de l'épopée hispanique se trouve dans l'une des études de Montaner, qui, outre réviser tous les témoignages épiques et historiographiques avec une possible base épique, évoque, au travers de fines analyses, la probable existence de poèmes épiques perdus, derrière les chroniques[20]. La réalité historique des personnages et des événements de l'épopée hispanique, que Menéndez Pidal essaya de défendre dans ses nombreux travaux, est contestée avec de solides arguments par Martínez Diez, qui de plus souligne les différences entre les concepts de *réalisme*, *vérisme* et *vraisemblance*[21]. Higashi se centre sur le processus, ou saut, qui va de la "mise en voix" à la "mise en texte" et, plutôt que de latence, il préfère parler, en suivant Catalán, d'une "étape agraphe de la production épique", qui courrait selon lui jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle[22]. De son côté, Bailey s'éloigne des disputes entre oralistes et individualistes pour s'inspirer des théories du langage de Wallace Chafe, qu'il applique au *Cantar de mio Cid*, le *Poema de Fernán González* et les *Mocedades de Rodrigo*[23]. Cet auteur parvient à la conclusion que ces poèmes ont été produits oralement (bien qu'il admette que les clercs aient joué un rôle dans la production), ce qui s'explique parce que "ces narrations conservent beaucoup de caractéristiques du discours oral [...], beaucoup des mêmes caractéristiques expressives que le discours spontané des sujets des temps actuels des études linguistiques de Wallace Chafe". D'autre part, un nouveau livre, encore sous presse et édité par Conde et Saguar, contient des travaux de différentes natures, signés par des spécialistes de l'épopée castillane[24]. Succèdent ainsi aux analyses théorico-littéraires (Montaner) des lectures textuelles et éditoriales (Rodríguez-Molina et Michael), historiques ou relatives aux sources (Bautista), proprement littéraires ou herméneutiques enfin (Hook, Lacarra et Pattison).

L'étude des personnages est encore l'un des aspects de l'épopée castillane qui attire le plus l'attention de la critique. Par exemple, Nieto Pérez a étudié le concept de l'héroïque dans les chansons de geste de la Castille fondatrice[25], et Zaderenko s'est occupée de la "maurophilie" dans le *Cantar de mio Cid* et dans les *Siete infantes*, avec les personnages d'Avengalvón et d'Almanzor, respectivement[26]. Mais, sans aucun doute, ce sont les femmes qui ont concentré la plus grande attention. Navas Ocaña a fait une étude fort utile sur les différents examens effectués sur des personnages féminins, en soulignant ce que la critique féministe a apporté à l'étude de l'épopée, les *romances* et les chroniques médiévales[27]. Quant à Pattison, il examine les attitudes et comportements des femmes dans les susdits genres[28]. Vaquero étudie

le motif de la plainte d'une dame noble après avoir subi un affront[29], tout en concluant que si la sexualité des dames nobles est d'une importance extraordinaire, lorsque leurs appétits sexuels rompent la décence, elles "représentent une menace pour l'ordre social". Enfin, la monographie de Ratcliffe se centre sur les femmes qui apparaissaient dans les textes épiques (ou prétendument épiques, dans les cas de la *Cava Florinda* ou de la *Condesa traidora*), dans les *romances* et dans les écritures postérieures, en particulier, le théâtre[30].

Pour en finir avec les travaux qui montrent une volonté d'étudier l'ensemble de l'épopée castillane ou, du moins, plus d'une œuvre, il convient de souligner deux thèses de doctorat, dans lesquelles on a comparé l'épopée castillane avec des textes d'autres genres.

D'une part, Worth analyse le motif de l'exil et du retour dans le *Cantar de mio Cid* et le *Poema de Fernán González,* par rapport à d'autres textes anglonormands : le *Romance d'Horn* et *Gui de Warwick*[31]. D'autre part, nous avons mené à bien une étude comparative des motifs et formules de la totalité de l'épique hispanique et de vingt-cinq chansons de geste françaises (qui constituent un total d'environ 150 000 vers), en observant les parallélismes et les possibles influences des textes français sur les textes hispaniques, en particulier, dans le *Cantar de mio Cid*[32].

II. Études consacrées à une œuvre en particulier

Passons maintenant aux travaux dédiés à chacune des œuvres qui constituent le corpus hispanique, en commençant par le poème le plus important et auquel a été consacré le plus grand nombre d'études : le *Poema* ou *Cantar de mio Cid*.

1. Le cas du *Cantar de mio Cid*

La critique attend la publication prochaine d'un nécessaire *Companion to the "Poema de mio Cid".* Édité par Montaner et Zaderenko, il réunira des contributions relatives au codex et à l'auteur (Montaner et Zaderenko), aux aspects linguistiques (Wright, Rodríguez Molina et Corriente), poétiques et structuraux (Bayo, Luongo, Bailey et Funes), historiques (Barton, Martin et Lacarra), ou encore à l'histoire culturelle de l'Espagne, depuis le Moyen Âge jusqu'au XX^{e} siècle (Vaquero, Bautista, Gómez Redondo et Galván)[33].

Il faut signaler, en premier lieu, le fait qu'au cours des dernières années ce texte a continué à être édité, que ce soit pour la première fois ou sous la forme de rééditions augmentées ou revisées. Bien qu'il y ait sans doute encore d'autres éditions que nous ne connaissions pas, il convient de citer celles de Montaner, Funes, Miguel Reboles, Reina et Estruch Tobella, Galván (de l'édition de Tomás Antonio Sánchez), Riquer et Conde (de l'édition de Menéndez Pidal), McNair[34] et D'Agostino[35].

De toutes les éditions dont nous avons eu connaissance, il convient de faire ressortir celle de Bayo et Michael et, plus encore, de Montaner, pour des raisons que Luongo donne en détail[36].

De même, on peut mettre en relief les traductions du *Cantar* qui, au cours des dernières années, ont été faites en allemand et, plus particulièrement, en anglais, comme celle de Raffel et Menocal, et de Harney, ainsi que les réflexions sur d'autres traductions[37].

En lien étroit avec la parution de nouvelles éditions, certains chercheurs ont réfléchi sur les décisions éditoriales et ecdotiques relatives au *Cantar*. À deux reprises, Funes revient sur des questions en rapport avec l'édition critique du poème, à partir de sa propre expérience d'éditeur, en présentant – dans la version étendue de ces deux travaux – de nombreux exemples[38]. À la suite d'une reconstruction musicale du *Cid*, Rossell en étudie les répercussions sur le texte et, en particulier, dans la division des hémistiches, notamment lorsque ceux-ci sont introduits par un verbe de diction[39]. Rodríguez Molina, de son côté, se concentre sur des vers précis, et analyse les problèmes éditoriaux et textuels que pose la note tironienne des vers 225 et 1934[40],

analyse les problèmes éditoriaux et textuels que posent les vers 568 et 2864 et la note tironienne des vers 225 et 1934[41].

a. Approches historiques

Comme c'est le cas pour les différentes éditions, la nature du public auquel s'adressent les études varie; une chose est de rechercher la vulgarisation, une autre de proposer une approche originale à un lecteur déjà spécialiste. À propos des études générales sur le *Cantar*, Nader revient sur l'argument, la base historique du poème et l'historiographie littéraire[42]. Le travail de Gómez, qui ouvre un volume d'ambition essentiellement didactique, est plus détaillé, car il examine le codex, la composition, l'historicité, la caractérisation littéraire, le passage du codex à l'imprimé et du texte au mythe[43]. Ríos Torres glose aussi le poème, bien qu'il consacre des chapitres entiers à la figure historique du Cid et aux lectures modernes[44]. En effet, Rodrigue Díaz de Vivar constitue encore un objet d'étude. Même si ces travaux sont exclus de notre perspective littéraire, il convient au moins de les mentionner, au moins lorsqu'ils essaient de mettre en rapport le personnage historique avec le personnage littéraire. À ce propos, il convient de signaler les études de Peña Pérez, qui dédie la plus grande partie de son dernier livre à la figure du Cid historique[45], ainsi que la monographie de Martín, dont les premiers chapitres sont consacrés au personnage réel du Campéador et aux premiers témoignages historiographiques : des diplômes à l'*Historia Roderici*, le *Carmen Campidoctoris*, l'*Historia Naiarensis* et le *Linage de Rodric Díaz*[46].

D'une façon plus concise, Wright décrit les événements historiques du poème[47]. Panizo Santos, pour sa part, offre les documents du Cid conservés au Archivo Histórico Nacional[48].

De même, Barton analyse le seul document rédigé sous le nom du Cid et le rôle de Cluny dans la Reconquête pour maintenir le pouvoir de Rodrigue Díaz[49] ; Montaner disserte sur l'attribution au Cid du titre de *princeps*[50] ; et Hernández examine l'expression "mio Cid" (et ses formes équivalentes), qui apparaît à partir du XII^e^ siècle, dénomination qui, selon cet auteur, s'explique par la diffusion orale du *Cantar*[51].

Mais de tous les critiques, c'est Martínez Diez qui a disséqué avec le plus de persévérance la figure historique du Campéador, tout en examinant de près les sources, et en distinguant le réel du légendaire[52].

En effet, on le sait, le Cid acquit très tôt une dimension mythique, comme cela a récemment été étudié par Corral, Galván, Michael et, en particulier, Peña Pérez[53].

D'autres travaux sur la postérité de Rodrigue se concentrent sur des aspects plus concrets, car le Campéador est un personnage historique ayant acquis une importance majeure dans les manifestations culturelles postérieures[54].

Les approches littéraires sont ici les plus nombreuses, comme le montrent, outre les travaux déjà cités, ceux de Gómez Moreno, qui étudie la figure du Cid dans la Guerre Civile espagnole ; de López Castro, dans la littérature à partir de 1939 ou de Mata Induráin, qui mentionne les réécritures par Manuel Machado ou María Teresa León des premières scènes du *Cantar*[55]. De plus, au cours des dernières années, la critique s'est focalisée sur la présence du Cid dans la peinture du XIX^e^ siècle[56], dans sa représentation comme torero dans les gravures de Goya et dans les fêtes du XVII^e^ siècle[57], voire dans les différentes réinterprétations que les groupes de heavy metal en ont faites ou dans le cinéma — en particulier, les films d'Anthony Mann et de José Pozo[58].

Mais revenons au *Cantar de mio Cid*, et à la question, particulièrement débattue, de sa datation. À partir des travaux de Russell et Ubieto (au milieu du siècle passé), un consensus a repoussé la version pidalienne jusqu'aux années 1140; au cours des dernières années, aucune étude n'a proposé de réviser cette date de composition. Il faut citer le travail de Walde Moheno sur les propositions qui ont été faites à ce

sujet, avec un tableau synoptique fort utile qui rassemble les arguments des critiques[59].

La paternité littéraire, au contraire, a continué à susciter un certain débat. On a récemment proposé deux noms propres.

D'une part, Oliver Pérez soutient que ce fut le poète arabe Abu-l-Walid al-Waqqašī[60], ce qui a été réfuté par Monroe[61] et, avec des arguments plus solides, par Molina et Montaner[62] ou Fierro[63]. D'autre part, dans plusieurs travaux, Zaderenko déclare que le Per Abbat, qui apparaît dans l'explicit du seul manuscrit conservé, est l'auteur du *Cantar*[64]. Elle se base sur l'existence de deux Per Abbad, qui figurent dans le *Libro de memoria y aniversarios*, et qui sont liés au monastère de San Pedro de Cardeña. Suivant cette hypothèse bédieriste, déjà appliquée au *Cid* par Colin Smith, Zaderenko souligne l'importance de la fondation du monastère et la connexion (inventée) que les moines établiraient entre le monastère de San Pedro de Cardeña et les personnages littéraires, leurs histoires et leurs tombes, connexion qui n'apparaît pas dans le *Cid*, mais, selon Zaderenko, dans des textes perdus. À cela, il faudrait ajouter l'homogénéité des climats intellectuels qui règnent dans le monastère et dans le poème castillan: ils partagent un même respect de la Règle de saint Benoît, une même conception des droits ou du rôle de la femme.

b. Approches structurales

La structure du *Cid*, sujet moins controversé que la datation et la paternité littéraire, a été un objet d'étude prisé, ces derniers temps. Himelblau applique les fonctions de Propp au *Cantar*, ce qui "révèle que le travail séminal de Propp sur les contes merveilleux et le *Cantar de Mio Cid* sont, assurément, étroitement liés"[65]. Or, le problème des fonctions de Propp réside dans le fait qu'elles sont si basiques qu'on les retrouve dans un grand nombre de récits. Ou, en d'autres termes, ce que propose Himelblau sont des analogies, et non pas des homologies (c'est-à-dire que les éléments comparés manquent de ressemblance formelle). De même, dans l'analyse des épisodes, on ne tient pas compte de la cohérence globale de l'œuvre, de sorte que si éventuellement l'analyse d'Himelblau peut être utile pour un passage en particulier, il est inopérant pour l'ensemble du poème, car l'auteur traite les scènes comme s'il s'agissait d'épisodes indépendants. Face à cela, la proposition de Boix est, sans doute, plus innovante et mieux fondée, dans la mesure où son étude prend en considération d'une façon plus systématique les passages dans leur contexte[66]. Il distingue de la sorte deux grandes trames, le *destierro* et l'*antidestierro* (c'est-à-dire l'exil et l'anti-exil), entre lesquelles se produit toute une série d'antithèses. Par exemple, le rejet des moqueries des infants de la part du Cid serait l'antithèse de la crédibilité que le roi a donnée aux calomnies des "malos mestureros" ("vils médisants") ; ou le départ en exil et la séparation de la famille à Cardeña constituerait l'antithèse du départ vers Carrión et les adieux du Cid et ses filles. D'une certaine manière, cette monographie était annoncée dans d'autres travaux de l'auteur[67]: quoique ce livre possède un caractère unitaire, il s'agit en fin de compte de la publication de sa thèse de doctorat.

Le *Cantar* contient par ailleurs de nombreux motifs qui ne se trouvent pas seulement dans la littérature épique, mais aussi dans d'autres genres. Le poète part ainsi d'une tradition plus ou moins établie, et l'adapte à ses exigences narratives et relatives à l'argument. Ainsi, McNair se centre sur la tradition cidienne de l'augure, et offre d'autres exemples dans la littérature de l'époque[68]. Zubillaga revient sur certains motifs bibliques et hagiographiques (l'épisode du lion, l'apparition de l'ange Gabriel[69] ou le martyre dans la rouvraie de Corpès), en particulier sur la tradition des martyrs, dont la présence dans le poème castillan sert à souligner la faveur divine dont bénéficie le protagoniste[70]. Parmi les motifs religieux, il convient de citer la prière du plus grand péril que prononce Ximène (v. 330-365), étudiée par Zaderenko, Lorenzo Gradín, Gómez Narros et, depuis une perspective plus large, avec des exemples d'autres littératures, par Luongo[71].

Les motifs peuvent également appartenir à un domaine autre que le religieux.

En ce sens, la guerre en offre plusieurs exemples : les chevaux qui piétinent les hommes tombés au combat et les tuent, l'attaque à la lance[72], la *mêlée* ou description générale de la bataille, et l'attaque à l'épée[73].

Un autre motif, que l'on n'avait pas encore considéré pour le *Cantar*, est la *teichoscopia*, à savoir, la vision par un personnage de quelque chose qui n'est pas sur la scène (il s'agit, en effet, d'un procédé fréquent au théâtre), ou la vision depuis les murs ou un lieu élevé, et le récit de celui qui observe[74].

Dans un autre travail, nous avons étudié le motif des adieux dans le *Cid* (avec des références aussi au *Cantar de los siete infantes*), en considérant ses répercussions sur la structure du poème et la caractérisation des personnages[75]. Récemment, Pedrosa a étudié la tradition littéraire de l'orgueil et de la colère du roi, ainsi que le refus de l'hospitalité, qui se trouve également dans l'exil du *Cantar*[76].

En ce sens, la recherche de parallèles (et, parfois, d'influences) révèle l'une des principales préoccupations de la critique, qui est liée à la formation de l'auteur castillan mais aussi à la filiation et caractérisation du *Cid*, concernant des aspects tels que la structure, les personnages, l'idéologie ou le style. Cela étant, on a proposé des parallèles avec l'épopée homérique ou la *Guerre des Gaules*[77], et on a suggéré, à partir de l'idéologie du mérite que le *Cantar de mio Cid* partage avec Salluste, que le poète castillan avait reçu une formation classique[78]. De même, la Bible a été proposée comme source pour deux passages du poème : le pardon accordé au fils prodigue serait à la base de la scène du pardon du roi Alphonse et Rodrigue[79], et la scène du Bon Samaritain serait la source de Cardeña et du final de l'affront de Corpès. Du reste, "l'insertion de cet épisode contribue à rendre opérante une structure discursive fondamentale du poème : celle de la protection d'abri comme fondement de la légitimité politique"[80].

Par rapport aux littératures en langues vernaculaires, on a aussi continué à proposer des parallélismes et influences (il est fort conseillé à ce propos de consulter l'apport méthodologique de Hook[81]).

Sur les contacts entre les chansons de geste françaises et le *Cantar*, on peut voir notre état de la question[82], ou d'autres travaux récents d'Aguilar i Montoro et Hook ainsi que les deux études détaillées que nous avons préparées[83]. Sans sortir de la littérature française, par sa structure, sa thématique et son protagoniste, Boix considère le *Cid* comme "cantar de aventuras hispánico" (une "chanson d'aventures hispanique")[84].

Les possibilités de l'influence directe se réduisent considérablement si les textes comparés au poème castillan sont dans des langues que l'auteur du *Cantar* ne connaissait pas.

De même, il faut prendre en considération l'existence de deux axes : paradigmatique et syntagmatique, c'est-à-dire les ressemblances formelles ou analogies d'un côté, et les ressemblances fonctionnelles ou homologie de l'autre[85].

Des parallèles avec le *Cantar*, parfois interprétés comme des influences et parfois comme de simples ressemblances, ont été recherchés dans la littérature anglo-saxonne, l'épopée germanique, la littérature celte[86].

D'autres rapprochements on été faits avec des corpus plus distants : avec l'épopée byzantine et, en particulier, le *Digénis Akritas*[87], et même dans la littérature japonaise, avec les *gunki monogatari*[88].

En outre, le *Cantar* a été mis en relation avec d'autres textes postérieurs, comme la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Gonzalo de Berceo[89], le *Libro de Alexandre*[90] et des récits d'aventures, comme le *Libro de Apolonio* et le *Libro del Cavallero Zifar*[91].

c. Études sur les personnages

Un autre point fort du poème, et sans aucun doute l'une des raisons qui font du

Cantar la première grande œuvre de la littérature espagnole, sont ses personnages.

Il s'agit d'un sujet qui a donné lieu à une abondante bibliographie, en particulier en ce qui concerne le protagoniste, qui acquiert une glorification chrétienne[92]. Et même, Cárdenas-Rotunno vient d'éditer un volume consacré précisément aux héros et antihéros, avec des contributions d'Armistead, Cárdenas-Rotunno, Duque, Harney, Hernando, McGlynn, Pérez, Redekopp et Vaquero (cette dernière, centrée sur les *Siete infantes*)[93].

Dans la transformation du chevalier épique au romanesque, Rodrigue se situe à mi-chemin, avec des éléments des deux types[94]. Il n'est pas un héros pleinement épique, comme Roland, ni seulement romanesque, comme Lancelot. Cela fait que le résultat, avec des caractéristiques de l'un et l'autre type, constitue une nouveauté et d'une certaine façon s'accorde avec l'argument du poème, notamment en ce qui concerne la présence de l'élément familier, plus importante que dans les compositions complètement épiques — ou dont le traitement, tout du moins, est différent. De ce fait, la générosité du Cid doit être comprise dans ce croisement entre l'épique et le romanesque. Cette attitude, qui avait été soulignée par la critique, fait encore l'objet de nouvelles analyses. Luongo considère que ce réseau de biens et de services "ne peut cependant se passer du complexe réseau de rapports internes au groupe social d'appartenance ; il est même tourné à la restauration, à la conservation et au renforcement de ces solidarités, desquelles l'harmonie et le bien-être sociaux dépendent"[95]. Dans ce travail, Luongo oppose le Cid à Rachel et Vidas par son comportement à l'égard de ses hommes et à l'égard du roi Alphonse. LaRubia-Prado, suivant Mauss (dans la même optique que le travail de Pedrosa sur la générosité[96]), étudie le don des chevaux que fait Rodrigue au roi Alphonse, car il s'agit d'un bien d'une importance remarquable dans la société médiévale. En effet, l'échange de ces animaux, dans le contexte diplomatique, signifiait la négociation des affaires personnelles et communes, ce qui semble cohérent avec la nature de la relation entre le Cid et le monarque[97]. Enfin, Boix souligne que la générosité du Campéador (ainsi que celle d'Abengalvón) contraste avec la cupidité de Rachel et Vidas et des infants[98]. Une telle opposition entre personnages ne se remarque pas seulement dans leur attitude envers les richesses, du reste, mais aussi dans leur gestualité, comme l'a montré Disalvo, assimilant la distinction entre *modestia* et *gesticulatio* à la distinction mesure / démesure[99].

A propos de Rodrigue, on a aussi soulevé la question de ses sentiments[100] et mis en évidence son sourire, dont la fonction semble de rapprocher les personnages et de calmer les situations tendues, ce qui contraste avec le rire de Guillaume d'Orange[101]. De même, l'accomplissement des promesses et des serments de l'œuvre, comme l'étudie Boix, vient manifester le modèle du chevalier parfait incarné par le Cid[102], un personnage qui, après avoir dû se déplacer constamment pour livrer des batailles et survivre en exil, est devenu le seigneur de Valence, sa plus grande conquête (raison pour laquelle il s'établit dans cette ville[103]). En ce sens, Amor souligne que le chemin triomphal du protagoniste se manifeste dans le butin et, en particulier, dans les conquêtes de la terre et dans les aliments[104]. Cette auteure distingue ainsi trois étapes, qui correspondent aux trois *cantares* : le premier, où il acquiert les "biens meubles" ("bienes muebles") et les "biens immeubles" ("bienes raíces") ; le deuxième, dans lequel il conquiert Valence ; et le troisième, dans lequel les vêtements "symboliquement fixent la réhabilitation de la faveur royale" (145) ("simbólicamente fijan la recuperación del favor real"). La caractérisation du Campéador se fait également par le biais de ses armes, qui ne se contentent pas de l'habiller mais qui, d'une certaine manière, le complètent[105]. Rodrigue est également un "héros chanceux" (un "héroe afortunado"), une chance "innée, mais aussi cultivée à travers la prudence"[106] ("innata, pero también cultivada a través de la prudencia").

D'autres lectures du protagoniste du *Cantar* ont été faites et, par extension, des hommes du poème et de leur rapport avec les femmes. On a ainsi insisté sur la virilité, comme le montrent les travaux d'Alvaro[107] et, en particulier, de Pascual-

Argente, où l'auteure défend que le genre épique offre un nouveau concept de virilité par rapport à la culture courtoise et chevaleresque[108].

Un autre thème qui a fait couler beaucoup d'encre parmi les études sur le *Cantar* est le rapport entre Rodrigue et le roi Alphonse.

Au cours des dernières années, on a continué sur cette voie, avec des contributions intéressantes de Deyermond sur l'exil, le développement et la transformation du Cid[109] ; de Bautista, à propos du concept de "señor natural"[110], qui permet de souligner l'opposition entre l'attitude de Rodrigue et celle des "caballeros pardos" ("chevaliers bruns"[111] ; de Clack, qui lie le modèle exemplaire de vassalité au concept d'honneur[112] ; de Martín, auteur qui entreprend une fine analyse du concept d'*ira regia* dans le *Cantar*, en le mettant en relation avec la théorie émotionnelle de la colère et avec la dimension politique de la colère dans le poème et dans la tradition cidienne précédente[113] ; de Montaner, qui étudie l'obéissance du Cid comme une décision tactique pour récupérer, contre les courtisans, et grâce à la prédominance des actes sur les mots, la faveur divine[114] ; et de Querol Sanz, qui analyse la genèse du fameux vers 20 ("¡ Dios, qué buen vassallo si oviesse buen señor !"), ainsi que sa réception, car dans la Castille d'Alphonse VIII on peut le réinterpréter pour valoriser la figure des rois castillans devant faire face aux révoltes nobiliaires[115]. Pour en finir avec les travaux qui analysent le rapport entre le protagoniste et son seigneur, il faut citer l'étude de Pedrosa, qui, à la lumière du schéma narratif de Rodrigue et Alphonse VI, examine d'autres cas castillans (quelques *romances*) et d'autres littératures, comme les couples Jason et Pélias, Achille et Agamemnon, Hamlet et Claudius, ou le roi Lear et Cordélia[116].

Les travaux des dernières années ont aussi pris en considération les autres personnages du *Cantar*.

Le déjà mentionné Alphonse VI a reçu l'attention de Zaderenko, qui distingue l'image du monarque dans le premier *cantar*, où le poète se réfère à l'*ira regia*, de celle des deuxième et troisième *cantares*, où on offre une image plus positive[117]. (L'auteure étudie également comment le *romancero* reprendra ensuite un monarque plus proche de l'*ira regia* que la deuxième moitié du poème castillan). Hazbun s'est centré sur le deutéragoniste, Álvar Fáñez, qui serait un double littéraire de Rodrigue[118]. Le personnage de Pero Vermúez a aussi été l'objet d'analyse : Janin soutient qu'il représenterait un type de héros différent du modèle proposé par le *Cid*, peut-être plus primitif; de sorte que ce personnage, plus archaïque, serait une figure complémentaire du protagoniste principal[119]. Enfin, la perception que le Campéador a des Maures, beaucoup plus positive que dans les chansons de geste françaises (très manichéennes)[120], est pour Boix une conséquence de la nature du pouvoir féodal, reposant sur des alliances entre seigneurs de la même ou de différentes religions[121].

d. Approches thématiques

Les implications politiques et sociales du *Cantar* ont continué à éveiller l'attention des critiques. Hernando signe une étude suggestive et originale, où il applique au *Cid* le concept de "violence sacrificielle" de René Girard[122]. Dans son analyse, il parvient à la conclusion que "le *Poème* questionne et se heurte à ce que le Cid représente, la figure du guerrier autonome qui bâtit fermement sa fortune et établit sa position dans l'organisation politique à travers une action militaire non subordonnée à l'action royale"[123]. En ce sens, Hernando distingue deux parties dans le *Cantar* : "La première moitié du *Poème* et, en particulier, le premier *cantar*, correspond aux lectures que l'on avait faites jusqu'à maintenant ; la deuxième moitié et, en particulier, le troisième *cantar*, les contredit" (187)[124].

D'autre part, Lacarra se concentre sur le lignage du Cid historique – mais avec le regard fixé sur celui du *Cantar* –[125] et soutient qu'en réalité Rodrigue n'était pas un *infanzón* (de la petite noblesse), mais un véritable noble, idée que l'auteure répète en une autre occasion, avec de nouvelles analyses du poème[126]. Pattison s'intéresse également au statut social du Cid, et souligne que le poète a évité toute information

sur le lignage de Ximène, pour faire ressortir la figure du Campéador (*infanzón*) face aux infants de Carrión, représentants de la haute noblesse[127], idée récurrente dans les études sur le *Cantar* et qui avait été déjà détaillée par Piera[128].

Enfin, Martín, en plus d'offrir une explication exhaustive de l'argument, de la structure et de la caractérisation du héros, examine le monde social (noblesse, *hidalgos* et *infanzones*), ainsi que le rapport du poème avec la tradition cidienne antérieure, l'auditoire et le contexte historique du *Cantar*[129].

Le réalisme ou la vraisemblance du *Cantar*[130], caractéristiques sur lesquelles Menéndez Pidal a insisté (dans une grande mesure, pour les opposer à l'épopée française), se manifestent dans la géographie. Sans entrer dans une distinction entre les éléments historiques et inventés qui composent le poème castillan : la plupart des toponymes et itinéraires que l'on raconte dans le *Cantar*, par exemple, ont (ou avaient) une existence réelle. En ce sens, la critique s'est attardée sur les chemins que parcourent les personnages du poème ou sur quelque toponyme concret, comme le témoignent les travaux récents de Lázaro Polo sur Teruel[131], Maiso González et Lagunilla Alonso à propos de Carrión[132], Mañueco, entre Teruel et la montagne d'Albarracín[133], Vilar Pacheco, pour le chemin entre Albarracín et Bronchales[134], et Blázquez Martínez, sur la Vía Augustana[135]. À ce propos, il convient de citer le travail de Luque Cortina, gérant du Consortium "Camino del Cid" (http://www.caminodelcid.org/), qui retrace les presque 2000 kilomètres qui forment le *Camino*[136].

Lié à la géographie, l'espace du *Cantar* est construit avec soin, dans un jeu de suggestions et d'oppositions.

En effet, le contraste le plus évident se produit entre Vivar, terre dont le Campéador est exilé, et Valence, sa plus grande conquête, terre riche et fertile où il s'établit définitivement. Comme l'a montré Boix, l'absence du Cid de Vivar fait que celle-ci est une "tierra yerma" ("une terre stérile"), fait qui renvoie aux motifs folkloriques H1574.2 : "Fruitfulness of nature as proof of kingly right" et Q153 "Nature benign and fruitful during reign of good king"[137]. D'un autre côté, Corpès, *locus horribilis* où a lieu l'affront des infants aux filles du Cid, est éloigné de la civilisation[138], et c'est, en même temps, une frontière, contrastant avec le verger de Valence[139].

En effet, le *Cantar* est étroitement lié à la frontière (déterminée, entre autres, par les fleuves[140]), qui a, pour employer les termes de l'article de Montaner, une dimension "géopolitique et geopoétique"[141], puisque l'"avancée par le territoire est spécialement liée à la construction argumentaire de l'œuvre"[142], tandis que les points conquis concernent "la construction symbolique du héros" ("la construcción simbólica del héroe". Ces deux éléments "se rassemblent grâce à une situation très concrète : le contrôle de l'espace s'exerce depuis des points privilégiés, qui sont justement ceux dans lesquels le Cid et les siens s'établissent. De cette façon, géopolitique et géopoétique deviennent inséparables"[143]. En outre, une épopée de la frontière, comme le *Cid*, implique une façon d'affronter l'ennemi, ici un être connu, différente de l'épopée de l'extérieur, beaucoup plus manichéenne en ce sens.

Espace et temps, interconnectés, ont été étudiés par Luongo dans la première partie du *Cantar*[144]. Dans ce travail, l'auteur compare le chronotope réel et celui qui est décrit dans le poème, donnant lieu à une transfiguration poétique qui affecte la chronologie et la géographie. La prise de Valence constitue la conclusion "d'une méthodique et efficace guerre de conquête, conduite en quatre phases consécutives : contrôle de l'intérieur, contrôle du littoral au nord et au sud de l'objectif final, dégâts systématique des alentours, siège final qui provoque la capitulation par faim"[145]). Depuis une autre perspective, Soler Bistué examine le temps historique que le texte propose à l'auditoire, de sorte que l'abondance des formes verbales au présent provoque une actualisation, qui augmente l'intensité dramatique de certains épisodes[146].

La critique s'est accordée pour affirmer que l'honneur est le sujet principal du *Cantar*, et on a continué à insister en ce sens[147]. Évidemment, ce thème, qui parcourt toute l'œuvre, n'est pas le seul. Une grand partie du poème est dédiée aux guerres du Campéador et de ses hommes; il utilise à ce titre différentes stratégies poétiques bien connues[148], parfois précédées de harangues[149]. En suivant les travaux de Rodríguez Puértolas, Harney va au-délà : il affirme que le *Cantar* est au service d'une propagande pour la guerre, en se basant sur quelques-uns des thèmes de l'œuvre et sur l'époque dans laquelle elle fut composée (début du XIII^{e} siècle, en pleine Reconquête)[150].

De même, la religion a aussi une remarquable présence dans le *Cid*[151], notamment la Bible. Les références à la divinité, aux saints ou à la Vierge sont fort nombreuses tout au long du poème. La question est de déterminer si ces mentions constituent une invocation typique (pour que ceux-là intercèdent – que les personnages soient aidés dans leurs projets et dans la survivance en exil[152]) et un remerciement,(quand ils ont eu du succès), ou si, au contraire, elles sont liées aux batailles[153], voire même, dans les cas des références à la Vierge, à l'idée de croisade et de Reconquête, ce qui ne semble pas se dégager explicitement du poème[154]. Ce qui n'empêche que, dans le *Cantar*, il existe aussi quelques épisodes au contenu humoristique évident: celui de Rachel et Vidas, la description de l'armée du comte de Barcelone et sa captivité, ou le début du troisième *cantar*, décrivant la réaction des infants quand le lion s'échappe, tel que l'a étudié Bustos Tovar, soulignant la présence de l'ironie et du sarcasme[155].

e. Analyses de passages particuliers

D'autres travaux sont conscrés à un épisode concret plus ou moins long, mais qui en tout cas se prête à une analyse en soi. À ce propos, nous renvoyons le lecteur intéressé aux notes complémentaires de l'édition de Montaner, car on y discute en détail l'état de la question sur les passages pertinents. Nous nous contenterons quant à nous de présenter les articles les plus récents parmi ceux qui sont consacrés à un incident concret, notamment ceux qui sont trop récents pour avoir été inclus dans l'édition de Montaner. Afin de garder un ordre logique, nous suivrons celui du *Cantar*. Chicote s'est concentré sur la deuxième laisse du poème[156]. D'Agostino, de son côté, s'est occupé de sept traductions en italien de la laisse 5[157].

L'épisode de Rachel et Vidas, l'un des plus commentés par la critique cidienne, a continué de faire l'objet de nouvelles analyses, comme celles de Roitman, Verástegui et Boix[158].Ce dernier, dans un autre travail, n'écarte pas la possibilité que les adieux du Cid et Ximène en Cardeña participent de la tradition des chansons de l'aube[159]. D'autre part, comme Zubillaga l'a observé, il existe un "retard" dans l'effectivité de l'exil, celui-ci ne se matérialisant qu'à partir du vers 400. C'est qu'il s'agit d'"acquérir, grâce à la gradation poétique, la signification essentielle d'une preuve chrétienne, qui se configure à partir du topos de l'*homo viator*"[160].

La première campagne de guerre du Campéador est le siège d'Alcocer, qui, d'une façon illogique, est précédé de l'encaissement des *parias*. Montiel Domínguez défend que le poète castillan conçut l'épisode comme une manœuvre habile pour provoquer l'attaque des habitants d'Alcocer[161].

La bataille contre le comte de Barcelone et son emprisonnement closent le premier *cantar*.

Sur cet épisode on a aussi offert plusieurs interprétations, parfois complémentaires, et dans les dernières années on a continué à exploiter ce passage[162]. Boix est le chercheur qui a développé les analyses des épisodes concrets de la façon la plus insistante : il s'est occupé du sommeil du Cid à Valence[163], de la fuite du lion[164], des mariages des infants avec les filles de Rodrigue[165], de la bataille contre Bucar[166], des échanges verbaux entre ceux de Carrión et ses partisans, des hommes du Cid

dans les cortès de Tolède[167], et de la fonction d'Asur González dans la partie finale du poème[168].

D'autres analyses, encore plus concrètes, sont celles destinées à l'examen d'un seul vers ou, tout au plus, de plusieurs, mais, en tout cas, sans arriver à la taille d'un épisode entier, comme dans les exemples précédents.

D'Agostino plaide pour l'existence d'un vers 14bis, bien qu'il doute de l'authenticité de l'inclusion d'un vers à partir des chroniques, comme le fit Menéndez Pidal avec son fameux "mas a grand ondra tornaremos a Castiella"[169].

Le vers 20 ("¡Dios, qué buen vassallo si oviesse buen señor !"), sans doute l'un des plus connus du *Cantar* parce qu'il matérialise l'opposition entre le héros et son seigneur, a été étudié par Boix à partir de deux vers semblables (992-993) du *Perceval*[170]. De même, González Ollé mène à bien une analyse minutieuse du vers 115 ("Dexado ha heredades e casas e palacios")[171].

De notre côté, nous avons cru voir dans la mention de la chaste Suzanne (v. 342) dans la prière de doña Ximène une possible préfiguration de l'affront de Corpès[172].

Sans sortir de cet épisode, Saracino a étudié la référence de Longin (v. 351-357)[173], et Rosende considère le fait que la résurrection se situe avant la descente aux enfers (v. 358-361) comme la conséquence d'une erreur de copie, bien qu'en réalité il s'agisse de l'ordre habituel dans la tradition médiévale, comme le montrent les occurrences de ce motif dans l'épopée française[174].

McNair suggère que le vers 1254 ("tomássenle el aver e pusiéssenle en un palo") fait référence à l'empalement, plutôt qu'à la pendaison comme cela avait été interprété par une partie de la critique[175].

Enfin, Jerez se concentre sur les v. 2697-2704, et il étudie la combinaison des motifs du bois et du verger, topique présent dans la littérature classique et le folklore[176].

f. Approches linguistiques

Par rapport à la langue, il convient d'évoquer plusieurs travaux. Du général au particulier, Sánchez Jiménez offre quelques notes sur ce sujet, parmi lesquelles on peut citer la macrolinguistique, le processus de formation du poème et la chronologie et la langue. En ce qui concerne ces deux derniers points, l'auteur affirme que le vocabulaire "permettrait de soutenir la théorie pidalienne des deux auteurs : le jongleur de San Esteban de Gormaz et le jongleur de Medinaceli. Cependant, il pourrait aussi servir pour défendre l'idée que le troisième *cantar* est celui qui expérimente une plus grande intervention de la part de l'auteur de 1207, et que les deux premiers *cantares* sont les plus fidèles à la tradition discursive orale"[177]. Dans un autre travail, Sánchez Jiménez lui-même fait un commentaire macrolinguistique, ainsi qu'un commentaire linguistique, avec un répertoire d'activités didactiques[178]. Pour sa part, Corriente étudie les arabismes lexicaux du *Cantar*[179], qui "ne sont pas trop frappants par leur nombre ou rareté" (109) ("no son demasiado llamativos por su número o rareza"), mais l'influence peut s'apprécier sur un autre niveau, car, comme le signale l'auteur, cette situation "est bien différente si nous parlons d'arabismes rhématiques, c'est-à-dire de concepts culturels clairement ou essentiellement arabo-islamiques, bien qu'exprimés avec des mots romans, motif pour lequel ils ont pu passer inaperçus aux chercheurs cidiens qui ont abordé le texte dans une perspective presque exclusivement hispanique"[180]. L'objectif de Penco est de construire les possibles origines latines des mots d'une série de vers du *Cantar*, en étudiant les changements du système vocalique et consonantique du latin classique à l'oral, et de celui-ci au castillan ancien[181]. Fernández Durán se centre sur le mot *alcándara* (v. 4) et défend l'idée selon laquelle, dans la littérature castillane, il "s'emploie exclusivement pour désigner le perchoir pour les oiseaux de la fauconnerie"[182]. L'épithète et, en particulier, le système adjectival du *Cantar* a été étudié par Zernova, qui rend compte de la prépondérance de *bueno* ("bon") par rapport aux autres adjectifs, tout

en affirmant que ce système "reflète d'une manière évidente, peut-être mieux qu'aucune autre catégorie, les traits spécifiques de la mentalité métaphorique de l'époque"[183].

À de nombreuses reprises, l'épithète peut donner lieu à une formule. La plupart de ces séquences fixes, si fréquentes dans le genre épique, sont narratives. Récemment, Berger, en se basant sur un travail de Gómez Redondo[184], a étudié le composant déictique des formules narratives du *Cantar*, et il arrive à la conclusion que "dans la plupart des cas commentés (…) l'analyse du composant déictique est capable de souligner de nouvelles nuances interprétatives du texte, tout en vérifiant leur complexe constitution linguistique, textuelle et littéraire"[185].

Dans un article plus général, nous avons personnellement essayé d'observer les tendances formulaires du *Cantar* et, en nous basant sur le livre de Geary[186], de les confronter avec les expressions fixes du *Poema de Fernán González* et des *Mocedades de Rodrigo*[187]. Actuellement, nous sommes en train de finir une monographie sur l'étude du système formulaire du *Cid* avec un répertoire de la totalité de ces séquences[188], où nous considérons les formules et les expressions formulaires, leur typologie et caractéristiques, leur rapport avec l'écriture et l'oralité, leurs effets et fonctions, leur analyse quantitative…, en définitive, leur fonctionnement[189].

Par rapport à la métrique, Sánchez Jiménez affirme que "l'hémistiche et, fondamentalement, le système rythmique basé sur les accents forts de l'hémistiche est le vrai patron syntactique du *Cantar*"[190]. Il faut également mentionner le travail de D'Agostino, qui établit quinze schémas du vers épique castillan[191]. D'autre part, les différentes opinions sur la musicalisation du poème ont été exprimées par Fernández Rodríguez-Escalona et Del Brío Carretero[192]. Sans négliger la dimension musicale de l'interprétation, Higashi propose de retourner au plan textuel et codicologique[193]. Cet auteur considère que si le chant grégorien est le mode principal de cantillation, "on doit considérer d'autres genres, d'une filiation plus grande avec un public populaire et moins ajustés à la situation rituelle dans le cadre ecclésiastique (comme l'a fait Rossell, 1992, avec le *pregón*), pour mieux comprendre le système que le jongleur aurait pu utiliser"[194]. Tello Ruiz-Pérez défend "la pertinence de la 'cantillation' comme hypothèse technique apte, à mi-chemin entre le parlé/oral et le chanté, à la diffusion orale de certains types déterminés de textes au Moyen Âge"[195].

D'autres auteurs, comme Prieto Marugán[196] et Ferrando Morales[197], se sont occupés de la musique dédiée à Rodrigue dans les compositions d'opéra, musique symphonique, cinématographique, théâtrale, etc. Il convient de citer un dernier projet sur la musicalisation du *Cantar* : la performance complète que Rossell a entrepris à l'occasion de son séjour à l'ENS de Lyon comme professeur invité. La vidéo, d'une durée de huit heures et demie, sera bientôt en libre accès sur Internet. À cela s'ajoute un DVD d'une heure et demie, dirigé par Carlos Heusch, qui contient une sélection de scènes où l'on inclut des images et vidéos tournées en Castille et en Aragon, c'est-à-dire dans le chemin du Cid. Ce DVD s'intégrera au numéro 40 (correspondant à l'année 2017) des *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, avec une série d'entretiens et articles sur le poème castillan.

Pour finir avec les travaux qui ont été consacrés au *Cantar* dans les dernières années, il faut citer ceux qui sont destinés à offrir une proposition didactique[198], ou à permettre que les élèves étrangers apprennent l'espagnol[199], ainsi que la présence du *Cid* sur Internet, qui permet de penser "à une démocratisation de son étude et une augmentation de l'accès à la culture"[200].

2. Cas des autres épopées hispaniques

Les autres compositions épiques castillanes ont reçu une attention moindre, mais il convient également de réviser les contributions les plus récentes. Par rapport aux *Mocedades de Rodrigo*, il faut souligner l'édition et traduction en anglais de Bailey[201], ainsi que sa synthèse dans le *Dictionary of Literary Biography*[202]. De son côté, Funes, éditeur du poème en 2004 (et qui reste l'édition de référence), commente le mode

de composition de cette œuvre, caractérisée par sa condition fragmentaire et son hétérogénéité[203]. Enfin, l'apport de Janin met l'accent sur l'un des sujets qui a le plus attiré l'attention de la critique, à savoir, la relation entre le jeune Rodrigue et le monarque Ferdinand I[204]. En ce sens, l'auteure offre une étude comparative de la noblesse rebelle entre l'exemple XXXIIII du *Conde Lucanor*, œuvre de don Juan Manuel, et les *Mocedades*. Janin parvient à la conclusion que les *Mocedades* "ne traitent pas seulement plusieurs des questions discutées par don Juan dans *LCL* (conseillers, rois jeunes, reconquête, trahisons, etc.) mais elles les abordent dans la même perspective et avec un projet commun qui prétend modérer le pouvoir du roi, quand il est nécessaire, et rendre à la noblesse une place prépondérante"[205].

Sur le *Roncesvalles*, dont on n'a conservé que 100 vers et qui raconte le *planctus* de Charlemagne dans le champ de bataille après la défaite des Francs, nous ne connaissons que deux travaux des dernières années. Le premier, signé par Orazi, s'inclut dans une étude plus longue où elle examine le motif du *planctus* dans d'autres textes castillans, et dans son analyse consacrée au texte épique elle souligne la fusion d'éléments hérités de la tradition française et d'autres hispaniques[206]. Dans la deuxième contribution, Weiss fait une synthèse utile des interprétations de la critique, et souligne également la singularité du texte dans la tradition rolandienne[207]. De même, il prend en considération le contexte sociopolitique et littéraire, car "le poème adhère à un niveau plus profond de mémoire culturelle, celui qui – peut-être – perdait du terrain face aux idéologies nationalistes articulées dans l'épopée ou la chronique du XIII^e^ siècle, caractérisées par leur défense emphatique de l'héritage wisigothique et leurs descriptions des conflits réels ou imaginés entre le Léon, la Castille, la Navarre et la France"[208] .

Comme nous l'avons affirmé au début de ces paragraphes, le *Poema de Fernán González*, même s'il est composé en quatrains de quatorze vers, possède un contenu et une matière épiques, de sorte qu'il est pertinent de mentionner ici les derniers travaux dédiés à cette œuvre. Uría s'est concentré sur le fond politique et castellaniste du *Fernán González* et, en particulier, sur la première partie de la composition, où le poète décrit, selon le critique, moins l'histoire du protagoniste que celle de la Castille[209]. En ce sens, le poème serait "un récit politique, prétendument historique, dont la finalité serait de glorifier la Nouvelle Castille et de montrer sa valeur comme une conséquence directe de la valeur et de la noblesse de Castille l'Ancienne"[210], de sorte que la composition devrait être conçue "non pas comme un poème épique, mais comme un récit politique qui essaie de montrer l'histoire de la Castille" (1089) ("no como un poema épico, sino como un relato político que pretende mostrar la historia de Castilla"). Pour Luis Fernández Gallardo, la guerre acquiert maintenant un sens de croisade[211] ; il s'agit de "lier le monastère d'Arlanza à l'entreprise de la Reconquête (…), tout en rappelant comment le héros fondateur de la Castille libre le fonda et le dota généreusement", ce qui peut être aussi observé dans les harangues[212].

De même, l'élément religieux est fort présent au long du *Fernán González*. À ce propos, Coates souligne que l'idéologie du jugement et du salut avec lesquels s'ouvre le poème se prolonge pendant toute la composition[213]. Yorba-Gray examine la mention de Judas Maccabée, qui caractérise le protagoniste[214]. En outre, les références à l'histoire des Maccabées s'observent, entre autres moments, lors les batailles contre les sarrasins et dans la résistance du peuple qui a vécu sous la domination de l'envahisseur, de sorte que l'emploi de la figure de Judas Maccabée, selon cet auteur, contribua à la gestation de l'œuvre en termes de réception et de paternité littéraire. La religion se manifeste d'une autre façon chez le comte Fernán González, héros du poème. Comme cela a été observé, à juste titre, sur le portrait de ce personnage on voit un héros dont le charisme est lié au mystère, comme le prouvent les réactions qu'il suscite auprès de ses hommes[215]. Le personnage de Fernán González semble occuper un espace dans lequel se mêlent les qualités d'un chef militaire et l'autorité émergeant d'un caractère exceptionnel difficile à comprendre pour ceux qui le suivent. Le caractère exceptionnel du personnage principal se manifeste aussi, d'après Duque, dans la prière des Castillans, qui fait

partie d'un programme iconologique accordant au héros une fonction eschatologique comme celle du Christ dans la porte du Jugement dernier de la cathédrale de Léon[216]. Le fait que le héros vende un cheval et un autour au roi de Léon et lui impose, si ce dernier dépasse le délai du paiement, une dette qui sera doublée chaque jour, a été mis en parallèle avec d'autres récits folkloriques et littéraires, de temps et traditions très divers[217]. À la différence du *Cantar de mio Cid*, où les musulmans n'étaient pas décrits comme des personnages négatifs *per se*, mais où le combat était livré essentiellement pour des raisons de subsistance, le *Fernán González* est un poème où l'élément de croisade possède un grand poids. À ce propos, Núñez González examine la présence de la figure du diable, et constate que "les conduites et activités qui caractérisent le maure dans le *Poema de Fernán González* sont considérées comme pratiquement diaboliques"[218]. Le travail de Kítova-Vasíleva est bien différent; il porte sur les propositions finales du poème; l'auteure y met l'accent sur la ponctuation correcte des éditions modernes[219].

Sur le *Fernán González* il faut signaler, enfin, le dossier dédié dans un numéro récent de la revue *Romance Quarterly* (61 : 3, 2014), édité par Zaderenko. Dans ce dossier, qui réunit six articles, on étudie à la fois des aspects déjà traités, et d'autres, plus originaux. Ancos distingue les éléments cléricaux du poème, comme le mode de composition, la transmission et la réception, tout en soulignant le contenu épique, de sorte que l'œuvre pourrait être considérée comme une tentative de composer de la poésie épique dans le genre particulier qu'est au Moyen Age espagnol le "mester de clerecía"[220]. Bailey se concentre sur la présence de Bernardo del Caprio et soutient que les liens entre ce personnage et le comte Fernán González peuvent contenir des indications intéressantes sur le processus de transmission de sources[221]. De son côté, Fernández Gallardo s'occupe de la relation directe entre la dévotion de l'apôtre Saint-Jacques et la construction d'une identité nationale hispanique, en particulier dans le désir de s'associer à la tradition wisigothique face à l'invasion islamique[222]. Martín s'occupe de l'examen des différents conflits politiques liés à l'indépendance de la Castille, et il en fait une analyse fort détaillée[223]. Si le *Fernán González* justifie l'héritage wisigothique de la Castille, il présente les désirs d'indépendance comme une solution légale pour mettre un terme aux agressions politiques subies. Vaquero étudie les disputes entre les monastères de San Pedro de Arlanza et San Millán de la Cogolla comme l'un des moteurs de la paternité littéraire de l'œuvre (car le poète appartint au premier)[224]. De même, l'auteure se centre sur les sources du *Fernán González* et, en particulier, sur sa connaissance de l'épopée hispanique et des *romances* carolingiens. Elle contemple également la possibilité que cette composition fût connue par Berceo et, postérieurement, utilisé par un autre monastère, celui de Sahagún, pour sa propre propagande. Le dossier finit avec une contribution de Zaderenko, qui souligne le caractère hybride du poème, dont la fonction est, selon l'auteure, de transmettre tout le savoir de son époque aux générations futures[225].

Les textes épiques (ou de matière épique, dans le cas du *Fernán González*) ne se limitent pas à ceux-ci, mais ils s'étendent aussi à quelques récits historiographiques dont on a de fortes raisons de penser qu'ils existèrent comme poèmes épiques. Le déterminer n'est pas une tâche simple, et l'on estimait traditionnellement qu'il existait davantage de poèmes que ce que l'on admet aujourd'hui[226]. En tout cas, il semble que le *Cantar de los siete infantes de Lara*, le *Cantar de Sancho II*, le *Mainete* et le *Cantar de Bernardo del Carpio*, desquels on a conservé des versions en prose, existèrent un jour sous la forme de chansons de geste.

Parmi tous ces textes, celui qui a reçu la plus grande attention est le *Cantar de los siete infantes de Lara* ou *de Salas*. Pedrosa examine la forme littéraire primitive du poème; selon lui, il proviendrait d'un ensemble de brèves *romances* jongleuresques (et non pas d'une longue épopée, comme le *Cid*)[227]. Sa structure offre une multitude d'exemples de formules semblables à celles des chansons lyriques. D'autre part, Fernández González s'occupe des nouveautés de la légende des sept infants dans la *Crónica de 1344* par rapport à la *Estoria de España*, ainsi que de ses aspects juridiques[228].

À propos des *Siete infantes* il faut mentionner deux dossiers de deux numéros récents (36 et 37) des *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, des années 2013 et 2014, qui incluent, respectivement, onze et quatre articles regroupés en différentes sections. Dans un premier temps, Montaner présente les travaux publiés, ce qui débouche sur une série de questions méthodologiques sur l'étude non seulement des *Siete infantes*, mais de l'ensemble de l'épique castillane[229]. La section "La leyenda de los Siete infantes y la historiografía moderna" rassemble deux travaux de Girón Negrón[230] et de Bustos Tovar[231] sur les contributions de George Ticknor et Menéndez Pidal, respectivement, deux pierres angulaires (en particulier, le deuxième) pour l'étude de la légende. Dans la section "Los personajes de la leyenda", Zaderenko examine la maurophilie de l'œuvre, illustrée par Al-Mansûr (Almanzor), présenté comme un gouverneur puissant, mais aussi comme un personnage magnanime et plein de compassion[232]. Vaquero défend l'idée selon laquelle le germe de la poésie épique fictive se trouverait dans les plans d'Alphonse VI pour faire de Sancho Alfónsez – fils qu'il eut avec la noble musulmane Zaida – le roi de tous ses royaumes, et peut-être l'"Empereur des deux religions"[233].

Dans une étude comparative entre Gonzalo González et Mudarra, d'un côté, et les protagonistes des *enfances* des chansons de geste françaises, de l'autre, nous avons développé l'idée que bien qu'existent des ressemblances formelles ou analogies entre ces personnages, il n'y a pas de correspondances fonctionnelles ou homologies, si bien que nous ne sommes pas face à des modèles héroïques complètement identiques[234]. Dans la troisième section, "La función didáctica de la leyenda", Martin affirme que la sémantique de cette œuvre est régie dans sa logique narrative profonde par un enseignement portant sur la solidarité filiale, tout en fixant une hiérarchie générale des relations de parenté où la filiation et la consanguinité sont plus contraignantes que la solidarité lignagère[235]. De son côté, Gómez Redondo analyse la légende en utilisant les schémas idéologiques définis dans les *Siete Partidas* d'Alphonse X le Sage (en particulier, le Titre XXI de la Partida II)[236]. À l'aide de telles clés, il décrit les codes d'action des principales figures de cette chanson de geste, car l'*Estoria de España* (chronique dans laquelle on conserve la mise en prose de la chanson) transforme le poème épique en "exemplum" historiographique permettant d'évaluer les cas de trahison et de loyauté, et de confronter le savoir de l'expérience à l'élan spontané de la jeunesse. De même, Mahoney se base sur les lois incluses dans les *Siete Partidas* pour analyser la caractérisation de Gonzalo González et de Ruy Velázquez[237]. On déduit ainsi que la légende des *Siete infantes de Lara* a été incorporée à l'*Estoria de España* : elle obéit à la mission didactique que le roi Alphonse X exposait dans le prologue de ladite chronique.

Ce dossier finit avec une section où l'on discute du numéro sept. Delpech souligne la nécessité d'une comparaison de cette légende avec la geste des Aymerides et celle des *Quatre fils Aymon*[238]. Plus particulièrement, l'auteur suggère l'hypothèse d'un éventuel arrière-plan celtique de la légende[239]. D'autre part, Jerez explore les possibilités d'exégèse symbolique derrière le motif du septénaire[240]. En ce sens, l'auteur propose une interprétation du sous-motif de la "septuple progéniture fondatrice", dont il essaie de définir la nature et le sens cosmologique et métaphysique.

Le deuxième dossier sur la légende des Sept infants est formé de quatre travaux.

Martín étudie la vengeance dans la tradition des *Siete infantes*, en tant qu'instrument pour résoudre les conflits politiques, ainsi que le rapport de celle-là avec la vengeance dans le *Cantar de mio Cid*[241]. Martínez Diez analyse la possible historicité du *Cantar de los siete infantes* à partir de la documentation que Menéndez Pidal offrit pour soutenir l'historicité de l'événement. L'auteur parvient à la conclusion que les anachronismes, les écarts chronologiques et l'absence dans la documentation de l'époque à toute référence à l'événement raconté dans la légende empêchent de prendre au sérieux la possibilité d'une inspiration vraiment historique[242]. Si les deux derniers articles s'éloignent un peu de la littérature médiévale proprement dite, ils

ne sont pas exempts d'intérêt pour ses spécialistes car, en fin de compte, ils renvoient à la légende. Ainsi, Cuenca étudie la transformation de la légende dans le théâtre espagnol des XVI^e^, XVII^e^ et XIX^e^ siècles[243]. Enfin, Esteras et Arribas, de leur côté, défendent l'idée que les sept arcades de la galerie romane de l'église d'Omeñaca (Soria, Espagne), associée aux sept infants, ne correspondent à aucun modèle archétypique des galeries romanes, tout en faisant abstraction des aspects symboliques développés par la critique de manière erronée d'après ces auteurs[244]. Pour finir avec le *Cantar de los siete infantes de Lara*, il convient de mentionner un travail sous presse de Montaner, où il étudie la figure de Mudarra comme héros métis, l'un des motifs de l'épopée de la frontière[245].

Comme nous l'avons déjà suggéré, les autres textes en prose qui furent des poèmes épiques n'ont pas retenu la même attention. En ce qui concerne le *Mainete*, Bautista, en suivant la ligne de ses travaux précédents sur la large circulation de l'épopée carolingienne dans la péninsule Ibérique[246], offre maintenant un nouveau document dû à Pelayo de Oviedo (évêque entre 1102-1143)[247]. L'analyse de ce texte rassemble les pièces hispaniques liées à ce sujet, en particulier l'*Historia Silense* et le Pseudo-Turpin, qui partagent avec lui quelques caractéristiques et permettent de mieux l'expliquer et d'interpréter ses références. Sur la *Leyenda de Bernardo del Carpio*, Ratcliffe révise la présence de ce récit dans les textes médiévaux, tout en observant les différences entre eux, car les écrivains l'adaptent pour obéir à des propos spécifiques[248]. De son côté, Asensio García étudie les histoires concernant Bernardo del Carpio qui, encore aujourd'hui, sont vivantes parmi les gitans du nord de l'Espagne[249]. On pourrait sans doute mentionner, enfin, les études sur l'historiographie proprement dite de la matière épique, mais cet objectif s'éloigne de nos propos[250].

Conclusion

En conclusion, les études sur l'épopée hispanique sont encore abondantes. Celles-ci sont pour la plupart concentrées sur le *Cantar de mio Cid*. Les sujets de débat sont fort variés : les personnages, la structure, certains passages ou vers, l'idéologie que le poème renferme, etc. Les perspectives et les buts restent également multiples : des travaux historiques de Martínez Diez jusqu'aux études de Boix sur la structure, en passant par les analyses sociales de Lacarra ou la figure historique et mythique du Campéador, dans les travaux de Peña Pérez, le poème attire en tout cas encore aujourd'hui l'attention des critiques (comme le montrent le nombre de travaux) et du public en général. En effet, la prolifération des initiatives éditoriales mais aussi culturelles dans un sens plus large ne se limite pas aux activités du huitième centenaire du manuscrit conservé, en 2007. Si ce poème et, par extension, l'épopée hispanique en général, continue à être un objet d'étude, c'est parce qu'il y a encore aujourd'hui des points à éclaircir, et des débats qui ne sont pas tranchés.

---

1 Ce travail, inédit, s'insère dans les activités des Proyectos de Plan Nacional de I+D+i du Ministerio de Economía y Competitividad : "Formas de la Épica Hispánica : Tradiciones y Contextos Históricos II" (FFI2012-32231) et "Magia, Épica e Historiografía Hispánicas : Relaciones Literarias y Nomológicas" (FFI2015-64050-P). Je tiens à remercier Fiona Karcz et Amalia Desbrest pour leur aide à la traduction de ce texte.

2 Sur le manuscrit du *Cantar*, voir maintenant les travaux de Galende Díaz, Juan Carlos, "El códice del *Mio Cid* : Un modelo de escritura gótica libraria", in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del "Mio Cid" : Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, p. 37-48 ; et "Estudio paleográfico-codicológico del *Mio Cid*", in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del "Mio Cid"…*, p. 49-62 ; et, en particulier, Montaner, Alberto, "La fotografía hiperespectral y la restauración virtual de códices medievales : Aplicación al manuscrito único del *Cantar de Mio Cid*", in Cátedra, Perdro M. (éd.), *Los Códices Literarios de la Edad Media : Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, San Millán de la Cogolla, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura-CiLengua, 2009, p. 261-281, qui, afin de découvrir les zones illisibles, a employé la photographie hyperspectrale, qui "se base sur le principe spectrographique selon lequel chaque matière réagit d'une façon différente à la vibration lumineuse, de sorte que des corps de composition différente absorbent et reflètent les ondes lumineuses d'une manière différente" (p. 263).

3 Voir Montaner, Alberto, "El epitafio épico del Cid", in Parrilla, Carmen, et Pampín, Mercedes (éd.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre 2001)*, La Coruña, Toxosoutos, vol. 3, 2005, p. 193-203.

4 Funes, Leonardo, "Los estudios cidianos a nueve siglos del nacimiento de la leyenda del Campeador

(Primera Parte)", in *Íncipit*, nº23 (2003), p. 137-156.
5 Fernández Rodríguez-Escalona, Guillermo, et Del Brío Carretero, Clara : "El *Cantar de Mio Cid* : estado actual de algunas cuestiones", in *Per Abbat : Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, nº7 (2008), p. 9-32.
6 Magnotta, Miguel, *Historia y bibliografía de la crítica sobre el "Poema de mío Cid" (1750-1971)*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1976.
7 López Estrada, Francisco, *Panorama crítico sobre el "Poema del Cid"*, Madrid, Castalia, 1982.
8 García Fitz, Francisco, "Bibliografía cidiana : Últimas aportaciones (1999-2002)", in *Medievalismo*, nº12 (2002), p. 197-224.
9 Funes, Leonardo, "Los estudios cidianos a nueve siglos del nacimiento de la leyenda del Campeador (Primera Parte)", in *Íncipit*, nº23 (2003), p. 137-156.
10 Gómez, Jesús, "El texto del Mio Cid (1207-2007)", in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del "Mio Cid" : Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, p. 9-36.
11 Alvar, Carlos, "Poésie épique espagnole médiévale. Cinquante ans d'études", in Henrard, Nadine (éd.), *Cinquante ans d'études épiques. Actes du Colloque anniversaire de la Société Rencesvals (Liège, 19-20 août 2005)*, Genève, Droz, 2008, p. 71-96.
12 Accessible sur http://www.ahlmboletin.es/buscador/firstsearch.asp.
13 Accessible https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/bbsr/issue/archive.
14 Accessible sur https://ww.academia.edu/2921472/Bibliografia_sobre_ %C3 %A9pica_hisp %C3 %A1nica_y_comparada.
15 Cependant, nous affirmons dès maintenant qu'il est probable que nous ayons oublié quelque référence sur le *Cantar de mio Cid*, à cause du nombre élevé de travaux consacrés à ce poème.
16 Faulhaber, Charles B., "Neo-traditionalism, formulism, individualism, and recent studies on the Spanish epic", in *Romance Philology*, nº30 (1976), p. 83-101. Gerli, Michael, "Individualism and the Castilian epic : A survey, synthesis, and bibliography", in *Olifant*, nº9 (1982), p. 129-150. Smith, Colin, "Towards a reconciliation of ideas about Medieval Spanish epic", in *Modern Language Review*, nº89 (1994), p. 622-634.
17 Alvar, Carlos, et Lucía Megías, José Manuel, "Del juglar al *scriptorium*", in Elorza Guinea, Juan Carlos (coord.), *El Cid : del hombre a la leyenda*, Madrid-Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2007, p. 288-296. Gómez Moreno, Ángel, "La épica castellana medieval y el ciclo cidiano", in Elorza Guinea, Juan Carlos (coord.), *El Cid : del hombre a la leyenda*, Madrid-Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2007, p. 277-287. Armistead, Samuel, "Epic and Ballad in the Hispanic Tradition", in Cabo Aseguinolaza, Fernando, Abuín González, Anxo, et Domínguez Prieto, César P. (éd.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Amsterdam, John Benjamins, 2010, p. 502-509.
18 Deyermond, Alan, "William J. Entwistle's Research on Ballads and Epic", in *Hispanic Research Journal*, nº8 (2007), p. 195-209. Deyermond, Alan, "Menéndez Pidal and the epic", in Conde, Juan-Carlos (éd.), *Ramón Menéndez Pidal after forty years : A reassessment*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2010, p. 31-60. Gargano, Antonio, et Luongo, Salvatore, "Gli studi iberoromanzi", in *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, nº26 (2015), p. 117-153 (en particulier, p. 131-138)
19 Díez Borque, José María, "El héroe épico : desde la voz a la letra", in Elorza Guinea, Juan Carlos (coord.), *El Cid : del hombre a la leyenda*, Madrid-Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2007, p. 255-267.
20 Montaner, Alberto, "Medieval Spanish Epics", in Domínguez, Frank A., et Greenia, George D. (éd.), *Dictionary of Literary Biography. Volume 337 : Castilian Writers, 1200-1400*, Columbia (Caroline du Sud), Bruccoli Clark Layman Inc., 2007, p. 344-358.
21 Martínez Diez, Gonzalo, "Ascendientes de Rodrigo Díaz de Vivar", in *Boletín de la Institución Fernán González*, nº234, 1 (2007), p. 31-52 ; "Los infantes de Carrión del Cantar cidiano y su nula historicidad", in *Historia, Instituciones, Documentos*, nº34 (2007), p. 207-223 ; et "Historia y ficción en la épica medieval castellana", in Montaner, Alberto (coord.), *"Sonando van sus nuevas allent parte del mar" : El "Cantar de mio Cid" y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 115-139.
22 Higashi, Alejandro, "La épica española en sus manuscritos : De la mise en voix a la mise en page", in Cátedra, Pedro M., Carro Carbajal, Eva Belén, et Durán Barceló, Javier (éd.), *Los códices literarios de la Edad Media : Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, Salamanque, Cilengua-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2009, p. 31-53.
23 Bailey, Matthew, *The poetics of speech in the Medieval Spanish Epic*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, 2010 : "these narratives retain many of the features of spoken discourse [...] many of the same expressive characteristics as the spontaneous speech of the modern-day subjects of Wallace Chafe's linguistic studies." (p. f123)
24 Conde, Juan-Carlos, et Saguar, Amaranta (éd.), *El "Poema de mio Cid" y la épica medieval castellana : nuevas aproximaciones críticas*, Londres, Department of Iberian and Latin American Studies-Queen Mary, University of London, sous presse.
25 Nieto Pérez, María de los Reyes, "Los modelos heroicos de la Castilla épica", in *Philologia Canariensia*, nº12-13 (2006-2007), p. 259-288.
26 Zaderenko, Irene, "La maurofilia en la poesía épica medieval", in *Letras*, nº67-68, 2 (2013), p. 185-194.
27 Navas Ocaña, Isabel, "Lecturas feministas de la épica. Los romances y las crónicas medievales castellanas", in *Revista de Filología Española*, nº88, 2 (2008), p. 325-351.
28 Pattison, David Graham, "The role of Women in some Medieval Spanish Epic and Chronicle Texts", in Davies, Rhian, et Brooksbank Jones, Anny (éd.), *The Place of the Argument. Essays in Honour of Nicholas G. Round*, Londres, Tamesis, 2007, p. 17-30.
29 Vaquero, Mercedes, "Presentación de quejas y lamentos en voz de mujer de la épica hispana", in *Bulletin of Hispanic Studies*, nº86, 1 (2009), p. 12-25 : "representan una amenaza para el orden social",

p. 21.
30 Ratcliffe, Marjorie, *Mujeres épicas españolas : Silencios, olvidos e ideologías*, Woodbridge, Tamesis, 2011.
31 Worth, Liliana, *"Exile-and-return" in medieval vernacular texts of England and Spain 1170-1250*, Thèse doctorale, University of Oxford, 2015.
32 Justel, Pablo, *La épica medieval francesa e hispánica : estudio comparativo de motivos y fórmulas*, Thèse de doctorat en cotutelle, Universidad de Zaragoza – École Normale Supérieure de Lyon, 2 vol. , 2015. Voir aussi Justel, Pablo, *Técnica y estética : el "Cantar de mio Cid" y la épica francesa*, Vigo, Academia del Hispanismo, sous presse.
33 Montaner, Alberto, et Zaderenko, Irene (éd.), *A Companion to the "Poema de mio Cid"*, Leiden, Brill, sous presse.
34 Montaner, Alberto (éd.), *Cantar de mio Cid*, Barcelone-Burgos, Carroggio-Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006. Funes, Leonardo (éd.), *Poema de Mio Cid*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2007. Miguel Reboles, María Teresa de (éd.), *Cantar de mio Cid*, Madrid, Asociación Universitaria Medievalense, 2007. Reina, Fransesc (éd.), texte ancien et version moderne, et Estruch Tobella, Joan, introduction, notes et guide didactique, *Cantar del Mio Cid*, Barcelona, La Galera, 2007. Galván, Luis (éd.), *"Cantar de mio Cid" : La edición de Tomás Antonio Sánchez*, Salamanque, Abbat, 2007. Conde, Juan Carlos (éd.) et guide de lecture, *Cantar de mio Cid*, éd. Ramón Menéndez Pidal, avec prosification moderne d'Alfonso Reyes, prologue de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 2007. McNair, Alexander J. (éd.), *Poema de mio Cid*, Newark, Cervantes, 2008.
35 Édition en cours de préparation et dont l'auteur a déjà offert les premiers cents vers : D'Agostino, Alfonso, "*Cantar de mio Cid*, vv. 1-99. Prove di una nuova edizione", in *Carte Romanze*, nº2, 1 (2014), p. 7-46.
36 Bayo, Juan Carlos, et Michael, Ian (éd.), *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Castalia, 2008. *Cantar de mio Cid*, éd. Alberto Montaner, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007 ; *Cantar de mio Cid*, éd. Alberto Montaner, Madrid-Barcelone, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg, 2011. Luongo, Salvatore, "Codice único e tratamiento critico del testo : Il *Cantar de mio Cid* di Alberto Montaner", in *Medioevo Romanzo*, nº32, 2 (2008), p. 395-417. En effet, les décisions de la transcription, l'introduction exhaustive et les notes complémentaires, avec une abondante bibliographie et des analyses détaillées font de cette œuvre l'édition de référence. Nous renvoyons le lecteur à cette édition pour les questions qui vont être traitées.
37 Millet, Victor, et Montaner, Alberto (éd.), *Cantar de mio Cid = Das Lied von Mon Cid : Altspanich-Deutsch*, Stuttgart, Reclam, 2013. Raffel, Burton (trad.), introduction et notes de María Rosa Menocal, *The Song of the Cid : A dual-language edition with parallel text*, New York, Penguin Books, 2009. Harney, Michael (trad. et éd.), *The Epic of the Cid*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing, 2011. McNair, Alexander J., "Corpse, Codex, and Chronicle : Robert Southey Translating the *Poem of the Cid*", in *Essays in Medieval Studies*, nº27 (2011), p. 79-104.
38 Funes, Leonardo, "El *Cantar de Mio Cid* : Cuestiones editoriales", in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 2-4 ; et, avec plus de détail, "Cuestiones de ecdótica en torno al Mio Cid", in *Olivar*, nº10 (2007), p. 37-52. Voir aussi les contributions de Michael et Montaner dans le *Companion* mentionné.
39 Rossell, Antoni, "Transmisión oral y edición textual : El *Cantar de mio Cid*, de la experiencia práctica a la edición", in *Atalaya*, nº15 (2015), en ligne : http://atalaya.revues.org/1442.
40 Rodríguez Molina, Javier, "Nota crítica a los versos 1934 y 225 del *Poema de Mio Cid*. ¿ Un enigma paleográfico ?", in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, nº125, 1 (2009), p. 85-105.
41 Rodríguez Molina, Javier, "Dos lecciones controvertidas del *Poema de mio Cid* : Versos 568 y 2864", in Bautista Pérez, Francisco, et Gamba Corradine, Jimena (éd.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la Temprana Modernidad*, San Millán de la Cogolla, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua ; La SEMYR ; El SEMYR, 2010, p. 347-358.
42 Nader, Helen, "Encountering the Cid", in Glenn, Jason (éd.), *The Middle Ages in Texts and Texture. Reflections on Medieval Sources*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 177-188.
43 Gómez, Jesús, art. cité.
44 Ríos Torres, Ricardo Arturo, *Poema del mio Cid : La épica del honor*, Panama, Géminis, 2007.
45 Peña Pérez, Francisco Javier, *Mio Cid el del "Cantar". Un héroe medieval a escala humana*, Madrid, Sílex, 2009.
46 Martín, Óscar, *Rodrigo Díaz, del hombre al mito. Textos y contextos de la primera tradición cidiana (1099-1207)*, New York, Edwin Mellen Press, 2015.
47 Wright, Roger, "Hispanic Epic and Ballad", in Reichl, Karl (éd.), *Medieval Oral Literature*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2011, p. 411-427.
48 Panizo Santos, Ignacio, *Documentos del Cid en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Millennium Liber, 2007.
49 Barton, Simon, "El Cid, Cluny and the Medieval Spanish Reconquista", in *English Historical Review*, nº126, 520 (2011), p. 517-543.
50 Montaner, Alberto, "Rodrigo el Campeador como *princeps* en los siglos XI y XII", in *e-Spania*, nº10 (2010), en ligne : http://e-spania.revues.org/20201.
51 Hernández, Francisco Javier, "En la prehistoria de la materia épica cidiana : El Cid no era el Cid", in *Revista de Filología Española*, nº89, 2 (2009), p. 257-277.
52 Martínez Diez, Gonzalo, "Ascendientes de Rodrigo Díaz de Vivar", in *Boletín de la Institución Fernán González*, nº234, 1 (2007), p. 31-52 ; "Del Cid de la épica al Cid de la historia", in Elorza Guinea, Juan Carlos (coord.), *El Cid : del hombre a la leyenda*, Madrid-Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2007, p. 43-49 ; et "Rodrigo Díaz de Vivar, El Cid Campeador, en la Historia », in *Torre de los Lujanes : Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, nº63 (2008), p. 9-35.
53 Corral, José Luis, "Un lugar en el imaginario colectivo : la evolución de la leyenda", in *La Aventura de la historia*, nº104 (2007), p. 74-79. Galván, Luis, "Las nuevas del Cid mucho van adelante", in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 19-21. Michael, Ian, "La imagen de Ruy Díaz en la historia y la leyenda", in *Bulletin of Spanish*

Studies, nº92, (2015), p. 1-11. Peña Pérez, Francisco Javier, "Mio Cid : Biografía y leyenda en la Edad Media", in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 5-7 ; "El eterno renacer : la leyenda y el mito cidianos", in Elorza Guinea, Juan Carlos (coord.), *El Cid : del hombre a la leyenda*, Madrid-Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2007, p. 244-254 ; "La construcción de un mito : El de El Cid", in *Torre de los Lujanes : Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, nº62 (2008), p. 127-142.

54 Rodrigue n'est pas le seul personnage du *Cantar* qui a eu une postérité, comme on a pu voir avec les personnages féminins. Sur l'interprétation nationaliste du roi Alphonse, voir Horta Sanz, María Jesús, "La figura del rey Alfonso VI según la interpretación nacionalista española del *Poema de Mío Cid*", in *Mediterráneo/Mediterraneo*, nº7 (2010), p. 135-163.

55 Gómez Moreno, Ángel, "El Cid y los héroes de antaño en la Guerra Civil de España", in *eHumanista*, nº14 (2010), p. 210-238. López Castro, Armando, "El Cid en la literatura española a partir de 1939", in *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, nº33 (2008), p. 455-468. Mata Induráin, Carlos, "Como la uña de la carne : Dolor y ternura en el *Cantar de mio Cid"*, in *Río Arga : Revista de Poesía*, nº124 (2007), p. 19-26.

56 Gutiérrez Burón, Jesús, "Un ejemplo a seguir : el héroe en la pintura del XIX", in *La Aventura de la historia*, nº104 (2007), p. 84-88.

57 Díez Borque, José María, "El Cid torero : De la literatura al arte", in *Anales de Historia del Arte*, Núm. Extra (2008), p. 375-387.

58 Boix, Alfonso, "Transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el heavy metal", in Alvar, Carlos (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, p. 303-315. García Única, Juan, "Del " simple man " al " reino de mi corazón ". La noción de héroe en las lecturas cinematográficas del *Cantar del Cid*", in Martos Sánchez, Josep Lluís, et García Sempere, Marinela (éd.), *L'edat mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, Alicante, Symposia Philologica, 2009, p. 255-273 ; Iturrate, Luis Fernando de, "El Cid : Una leyenda medieval en la España del cine", in Gómez Gómez, Agustín, et Poyato Sánchez, Pedro (coord.), *Profundidad de campo : Más de un siglo de cine rural en España*, Viladamat, Luces de Gálibo, 2010, p. 143-158 ; Sempere Serrano, Isabel, "La recreación de la biografía en el cine de Samuel Bronston. El caso de la preproducción de *El Cid*", in Camarero, Gloria (éd.), *La biografía fílmica : Actas del segundo Congreso Internacional de Historia y Cine (Universidad Carlos III de Madrid, 9-11 de septiembre de 2010)*, Madrid, T & B Editores, 2011, p. 628-645 ; et Aguilar, Dietris, "El Cid en los medios : Apropiación de la figura cidiana en los lenguajes de los siglos XX y XXI", in *Olivar*, nº15 (2014).

59 Walde Moheno, Lillian von der, "Posiciones críticas en relación con la fecha de composición del *Poema de mio Cid* (Parte I)", in *Destiempos : Revista de Curiosidad Cultural*, nº13 (2008), p. 1-21.

60 Oliver Pérez, Dolores, *El "Cantar de Mio Cid" : Génesis y autoría árabe*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2008.

61 Monroe, James T., "Some Remarks on the Claimed Arab Authorship of the *Cantar de mio Cid*", in *Al-Qanṭara*, nº33, 2 (2012), p. 553-562.

62 Molina, Luis, et Montaner, Alberto, "El *Cantar de mio Cid* y su supuesta autoría árabe", in *Al-Qanṭara*, nº31, 1 (2010), p. 311-323.

63 Fierro, Maribel, "La afrenta de Corpes y la autoría árabe del *Cantar de Mio Cid*", in *Al-Qanṭara*, nº33, 2 (2012), p. 547-551.

64 Zaderenko, Irene, "Per Abbat en Cardeña", in *Revista de literatura medieval*, nº20 (2008), p. 177-192 ; "Per Abbat en Cardeña : Addenda", in *Revista de Literatura Medieval*, nº21 (2009), p. 245-248 ; et *El monasterio de Cardeña y el inicio de la épica cidiana*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2013.

65 Himelblau, Jack J., *Morphology of the "Cantar de Mio Cid"*, Potomac, Scripta Humanistica, 2010 : "reveals that Propp's seminal work on the Russian faisy tale and the *Cantar dela Mio Cid* are, to be sure, closerly related") p. 124.

66 Boix, Alfonso, *El Cantar de Mio Cid : adscripción genérica y estructura tripartita*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012. Cette monographie gagna le III Premio Internacional Academia del Hispanismo de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española.

67 Boix, Alfonso, "El Cantar de Mio Cid y la inversión de los modelos narrativos folclóricos", in *Hispanic Reseach Journal*, nº8, 2 (2007), p. 99-105 ; "Corpes como frontera en el *Cantar de Mio Cid*", in *Vox Romanica*, nº66 (2007), p. 168-173 ; et "Paralelismos en los reencuentros entre el Campeador y Alfonso VI en el *Cantar de Mio Cid"*, in Cañas Murillo, Jesús, Grande Quejigo, Francisco Javier, et Roso Díaz, José (éd.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010, p. 297-304.

68 McNair, Alexander J., "" Cató por agüero " : The Evolving Function of Augury in the Cidian Tradition", in *Essays in Medieval Studies*, nº28 (2012), p. 69-82.

69 Sur ce passage et d'autres éléments du merveilleux, voir Boix, Alfonso, "Aspectos maravillosos en el *Cantar de mio Cid"*, in *Boletín de Literatura Oral*, nº2 (2012), p. 9-23.

70 Zubillaga, Carina, "Motivos hagiográficos y modelo heroico en el *Cantar de mio Cid*", in Montaner, Alberto (coord.), *"Sonando van sus nuevas allent parte del mar" : El "Cantar de mio Cid" y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 57-66.

71 Zaderenko, Irene, "Plegarias y fórmulas devotas en el *Poema de Mio Cid*", in *Olivar*, nº10 (2007), p. 219-242. Lorenzo Gradín, Pilar, "La Biblia en la épica medieval », in Del Olmo Lete, Gregorio (dir.), *La Biblia en la Literatura Española. I. Edad Media. I : El imaginario y sus géneros*, Madrid, Trotta-Fundación San Millán de la Cogolla, 2008, p. 221-236, en particulier p. 232-234. Gómez Narros, Jonathan, "Un *ordo* litúrgico latino convertido en literatura romance : el *Ordo Commendationis Animae* en la épica española", in *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº33 (2015), p. 89-104. Luongo, Salvatore, "Un motivo e i suoi contesti : le preghiere formulari nell'epica e in altri generi", in Lalomia, Gaetano, et Pioletti, Antonio (éd.), *Temi e motivi epico-cavallereschi fra Oriente e Occidente. Atti del VII Colloquio internazionale " Medioevo romanzo e orientale " (Ragusa, 8-10 maggio 2008)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, p. 201-221.

72 Montaner, Alberto, "Cabalgar por la matanza : Sobre un motivo épico en el *Cantar de mio Cid"*, in

López Castro, Armando, et Cuesta Torre, Maria Luzdivina (éd.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad de León, vol. 2, 2007, p. 891-911. Justel, Pablo, "La carga de choque en la épica francesa y castellana", in *Revista de poética medieval*, nº25 (2011), p. 175-198.

73 Justel, Pablo, *La épica medieval francesa e hispánica…*, vol. 1, p. 118-294 ; et *Técnica y estética…*, chapitre 2.

74 Díaz, Pamela, "Ticoscopia épica y visión cidiana", in Montaner, Alberto (coord.), *"Sonando van sus nuevas allent parte del mar" : El "Cantar de mio Cid" y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 67-85.

75 Justel, Pablo, "El motivo de la despedida en la épica medieval castellana", in Esteve, Cesc (éd.), *El texto infinito. Reescritura y tradición en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, La SEMYR-El SEMYR, 2014, p. 623-637.

76 Pedrosa, José Manuel, "El " exemplo " de *El conde Lucanor* (ATU 757), *Mio Cid* y *King Lear* : soberbia, ira, y el noble al que le cierran las puertas de su casa", in *Revista de poética medieval*, nº29 (2015), p. 263-290.

77 Boix, Alfonso, "La batalla de Tévar : de la *Guerra de las Galias* al *Cantar de Mio Cid"*, in Haro, Marta (éd.), *"Literatura y Ficción : " estorias ", aventuras y poesía en la Edad Media"*, Valence, Universitat de València, 2015, p. 133-145.

78 Montiel Domínguez, José Luis, "La formación latina del autor del *Cantar de mio Cid*", in Fernández Rodríguez, Natalia, et Fernández Ferreiro, María (éd.), *Literatura medieval y renacentista : líneas y pautas*, Salamanque, La Semyr, 2012, p. 723-732.

79 Boix, Alfonso, "El perdón del Campeador y el retorno del hijo pródigo : ¿ La fuente bíblica del *Cantar de Mio Cid*, vv. 2113-40 ?", in *Hispanic Research Journal*, nº11, 2 (2010), p. 97-102.

80 Hernando, Julio, "" Por muertas las dexaron " : Una referencia bíblica en el *Poema de mio Cid"*, *La corónica*, nº41, 2 (2013), p. 69-86, p. 69-70 : "la inserción de este episodio bíblico contribuye a articular una estructura discursiva fundamental del poema : la de la protección de amparo como fundamento de la legitimidad política".

81 Hook, David, "El *Cantar de mio Cid* y el contexto europeo", in *Olivar*, nº10 (2007), p. 313-325.

82 Justel, Pablo, "La épica francesa y el *Cantar de mio Cid* : estado de la cuestión", in Montaner, Alberto (coord.), *"Sonando van sus nuevas allent parte del mar" : El "Cantar de mio Cid" y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 227-283.

83 Aguilar i Montero, Miquel, "L'épica en les cançons de gesta. Comparativa analítica entre la literatura hispánica i la francesa", in *Lemir*, nº11 (2007), p. 203-216. Hook, David, "Acción, descripción, y narración en el *Cantar de mio Cid* en el contexto de la epopeya europea", in Montaner, Alberto (coord.), *"Sonando van sus nuevas allent parte del mar" : El "Cantar de mio Cid" y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 191-126. Justel, Pablo, *La épica medieval francesa e hispánica…* Voir aussi Justel, Pablo, *Técnica y estética…*

84 Boix, Alfonso, *El Cantar de Mio Cid : adscripción genérica…*, p. 154 et 156.

85 *Vid.* Montaner Frutos, Alberto, "Los siete infantes de Salas : cuestión de método", in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 11-23, p. 22.

86 Pour le corpus anglo-saxon, Deyermond, Alan, "El *Cantar de mio Cid* y la épica anglosajona", in Montaner, Alberto (coord.), *"Sonando van sus nuevas allent parte del mar" : El "Cantar de mio Cid" y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 217-226. Pour le corpus germanique, Boix, Alfonso, "Aspectos del héroe germánico y nórdico en el Cid", in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 17-19 ; Cuenca, Luis Alberto de, "Mio Cid", in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 26-27 ; Acosta Gómez, Luis A., "Violencia contra la mujer en el *Cantar de mio Cid* y en el *Nibelungenlied* », in *Revista de Filología Alemana*, nº17 (2009), p. 29-51 ; Millet, Victor, "El Cid y la germanística : consideraciones sobre un héroe distinto", in Montaner, Alberto (coord.), *"Sonando van sus nuevas allent parte del mar" : El "Cantar de mio Cid" y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 285-296 ; et Pérez-Prendes Muñoz-Arraco, José Manuel, "Nueva nota sobra la hueste cidiana", in Montaner, Alberto (coord.), *"Sonando van sus nuevas allent parte del mar" : El "Cantar de mio Cid" y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 35-46. Pour le corpus celte, Almagro Gorbea, Martín, "De la épica celta a la épica castellana : La literatura como nuevo campo de estudios de la Hispania céltica", in *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, nº18, 2 (2010), p. 9-40.

87 Ayensa i Prat, Eusebi, "Ecos cidianos en la tradición épica griega", in *Ínsula*, 731 (2007), p. 14-17 ; Castillo Didier, Miguel, "El Cid y Diyenís : ¿Héroes de novela o de epopeya ?", in *Byzantion Nea Hellás*, nº28 (2009), p. 167-183 ; et les travaux de Kioridis, Ioannis, "Ciudades e itinerarios en el Cantar de Mio Cid y Diyenís Akritis (Manuscrito de El Escorial)", in *Actas del VIII Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento-CEDEX-CEHOPU, 2008, p. 1-19 ; *Poíesi ke pragmatikotita sto "Cantar de Mio Cid" ke sto "Diyení Akríti" (stin pallagí tu El Escorial)*, Serrès (Grèce), Nufaro, 2009 ; "Identificaciones e historicidad de los personajes en el *Poema de Mio Cid* y en el *Diyenís Akritis* », in Civil, Pierre, et Crémoux, Françoise (éd.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : Nuevos caminos del hispanismo (París, 9 a 13 de julio de 2007)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, vol. 2, 2010, p. 79-85 ; "La presencia y el papel de los hechos históricos en el *Cantar de mio Cid* y en el *Diyenis Akritas* (Ms. de El Escorial)", in Bautista Pérez, Francisco, et Gamba Corradine, Jimena (éd.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la Temprana Modernidad*, San Millán de la Cogolla, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua ; La SEMYR ; El SEMYR, 2010, p. 239-248 ; et "The wife's prayer for her husband in the *Cantar de mio Cid* and the Escorial version of *Digenis Akritis*", in *Scandinavian Journal of Modern Greek Studies*, nº1 (2015), p. 65-80 ; Boix, Alfonso, et Kioridis, Ioannis, "Los ríos en el *Cantar de Mio Cid* y el *Digenis Akritis"*, in Fernández Rodríguez, Natalia, et Fernández Ferreiro, María (éd.), *Literatura medieval y renacentista : líneas y pautas*, Salamanque, La Semyr, 2012, p. 397-407 ; et Boix, Alfonso, et Kioridis, Ioannis, "Escenas semejantes en el *Cantar de Mio Cid* y la épica bizantina", in Martínez Pérez, Antonia, et Baquero Escudero, Ana Luisa (éd.), *Estudios de literatura medieval. 25 años de la AHLM*, Murcie, Universidad de Murcia, 2012, p. 219-227.

88 Rubio, Carlos, "Ética de la violencia en el *Cantar de mio Cid* y en los *gunki monogatari* japoneses del s. XII", in Montaner, Alberto (coord.), *"Sonando van sus nuevas allent parte del mar" : El "Cantar de mio Cid" y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 349-366.

89 Alvaro, Bruno Gonçalves, *A construção das masculinidades em Castela no século XIII : Um estudo comparativo do "Poema de mio Cid" e da "Vida de Santo Domingo de Silos"*, Dissertação de Mestrado en História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Director Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, 2008 ; Alvaro, Bruno Gonçalves, "*Poema de mio Cid* e a *Vida de Santo Domingo de Silos* : Reflexões sobre a santidade no decorrer de uma pesquisa", in *Veredas da História*, nº1 (2008), p. 1-13 ; Alvaro, Bruno Gonçalves, et Silva, Andréia Cristina Lopes Frazão da, "A espada e a palavra a serviço de Deus : Uma análise comparativa dos personagens Jheronimo e Domingo de Silos a través do *Poema de mio Cid* e da *Vida de Santo Domingo de Silos*", in Macedo, Marcelo (coord.), *Atas da II Semana de Integração Acadêmica do Centro de Filosofía e Ciências Humanas, 6-8 de agosto de 2008*, Río de Janeiro, CFCH, 2009, p. 1-7 ; et Alvaro, Bruno Gonçalves, et Silva, Andréia Cristina Lopes Frazão da, "*Poema de mio Cid* e a *Vida de Santo Domingo de Silos* : Um estudo comparativo a partir de dois textos do século XIII", in *Ponta de Lança : Revista de História, Memória e Cultura*, nº3, 6 (2010), p. 39-52.

90 Ramírez Santacruz, Francisco, "Autores ajuglarados y mester de clerecía. Filiación retórica y temática entre el *Cantar de mio Cid* y el *Libro de Alexandre*", in *Verba Hispánica*, nº21 (2013), p. 203-226.

91 Galván, Luis, "La imaginación utópica en el *Cantar de mio Cid*", in San José Lera (dir.), Burgillo, Francisco Javier, et Mier, Laura (éd.), *La fractura historiográfica : Las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio. Actas del I Congreso Internacional de la "Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas" (Universidad de Salamanca, del 13 al 16 de diciembre de 2006)*, Salamanque, SEMYR, 2008, p. 271-289.

92 García-Jalón de la Lama, Santiago, "Del camino a la frontera : Los orígenes de la glorificación cristiana del Cid », in Escribano, Asunción (coord.), *El "Poema de Mio Cid" : La comunicación de un mito*, Salamanque, Universidad Pontificia de Salamanca-Servicio de Publicaciones, 2008, p. 153-168.

93 Cárdenas-Rotunno, Anthony J. (éd.), *Heroes and Anti-heroes : A Celebration of the Cid*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013.

94 Lobato Osorio, Lucila, "Del caballero épico al caballero novelesco : Acercamiento a la evolución del personaje", in *Tirant*, 12 (2009), p. 109-131.

95 Luongo, Salvatore, "Servizio, recompensa e dono nel *Cantar de mio Cid"*, in Pasero, Nicolò, et Barillari, Sonia Maura (éd.), *Vincolare, ricambiare, dominare : Il dono come pratica sociale e tema letterario. Atti del X Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 23-25 settembre 2005)*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2007, p. 125-152.

96 Pedrosa, José Manuel, "El Cid donador (o el Cid desde el comparatismo literario y antropológico)", in Alvar, Carlos, Gómez Redondo, Fernando, et Martin, Georges (éd.), *El Cid : de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional "IX Centenario de la Muerte del Cid", celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2002, p. 295-323.

97 LaRubia-Prado, Francisco, "Gift-Giving Diplomacy : The Role of the horse in the *Cantar de mio Cid*", in *La corónica*, nº37, 1 (2008), p. 275-299.

98 Boix, Alfonso, "La generosidad en el *Cantar de Mio Cid"*, in *Dirāsāt Hispānicas*, nº1 (2014), p. 27-42.

99 Disalvo, Santiago, "Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid* : Gestos públicos y modestias", in *Olivar*, nº10 (2007), p. 69-86.

100 González Pérez, Aurelio, "Los sentimientos del Cid", in *Olivar*, nº10 (2007), p. 107-118.

101 Justel, Pablo, "Quelques considérations sur le (sou)rire dans l'épopée romane", in *Vox romanica*, nº74 (2015), p. 157-181.

102 Boix, Alfonso, "Promesas y juramentos en el *Cantar de mio Cid"*, in *Bulletin of Hispanic Studies*, nº89 (2012), p. 1-13.

103 Boix, Alfonso, "Rodrigo Díaz, de señor de la guerra a señor de Valencia", in *Olivar*, 10 (2007), p. 185-192.

104 Amor, Lidia, "La tierra y su relación con el botín en el *Cantar de Mio Cid*", in *Olivar*, nº 10 (2007), p. 141-156.

105 Boix, Alfonso, "Las armas y montura del héroe : Poder e identidad en el Cantar de mio Cid", in *Ciberletras*, nº25 (2011), en ligne http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v25/boix.html. Sur la Tizona, l'épée, du Cid, voir Gárate Córdoba, José María, "La Tizona, eje histórico del *Mio Cid*", in *Ejército de Tierra Español*, nº797 (2007), p. 96-101.

106 Montaner, Alberto, "" Tal es la su auze " : El héroe afortunado del *Cantar de mio Cid* », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 89-105, p. 89.

107 Alvaro, Bruno Gonçalves, "A Afronta de Corpes : Um estudo sobre a construção da masculinidade no *Poema de mio Cid* », in Silva, Andréia Cristina Lopes Frazão da, et Silva, Leila Rodrigues da (org.), *Atas da VII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ, 28-30 novembro de 2007*, Río de Janeiro, Programa de Estudos Medievais, 2008, vol. 1, p. 66-74 ; *A construção das masculinidades em Castela no século XIII...* ; "Masculinidades : Uma análise dos personagens El Cid e bispo Jheronimo no *Poema de mio Cid*", in *XIII Encontro Regional de História Anpuh-RJ Identidade, 4-7 de agosto de 2008*, Río de Janeiro, Anpuh-RJ, 2008, p. 1-10 ; et "¡Ya Campeador en buen ora çinxiestes la espada !' Um estudo acerca das masculinidades em Castela no século XIII através do *Poema de mio Cid"*, in *Territórios e Fronteiras*, nº3, 1 (2010), p. 1-31.

108 Pascual-Argente, Clara, "A guisa de varón : Masculinity and Genre in the *Poema de mio Cid*", in *Bulletin of Hispanic Studies*, nº90, 5 (2013), p. 539-556.

109 Deyermond, Alan, "" ¿Rei otro sobre mí ? " : The Exile of the True King in Thirteenth-Century Castilian Literature", in Davies, Rhian, et Brooksbank Jones, Anny (éd.), *The Place of the Argument. Essays in Honour of Nicholas G. Round*, Londres, Tamesis, 2007, p. 3-16.

110 Le concept de "señor natural" a été développé dans le cadre des révoltes bourgeoises pour soutenir la légitimité du roi et éliminer les aspirations des révoltés.

111 Bautista, Francisco, “Como a señor natural : Interpretaciones políticas del *Cantar de Mio Cid*”, in *Olivar*, nº10 (2007), p. 173-184.
112 Clack, Zoila, “El rey y el vasallo héroe en el *Poema de mio Cid*”, in *Espéculo*, nº42 (2009), en ligne : http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/reyvasa.html.
113 Martín, Óscar, “La ira en la primera tradición cidiana”, in *Olivar*, nº10 (2007), p. 119-140.
114 Montaner, Alberto, “Dichos y hechos : tácticas de la obediencia”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº34 (2011), p. 29-39.
115 Querol Sanz, José Manuel, “El verso 20 del *Poema de Mío Cid* y la memoria histórica : ideología y contexto en la literatura medieval española. Estructuras literarias comparadas”, in *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, nº15 (2015), p. 43-60.
116 Pedrosa, José Manuel, « El “exemplo” 51 de *El conde Lucanor* (ATU 757), *Mio Cid* y *King Lear* : soberbia, ira, y el noble al que cierran las puertas de su casa”, in *Revista de poética medieval*, nº29 (2015), p. 263-290.
117 Zaderenko, Irene, “Alfonso VI en la poesía épica y el romancero”, in Devid Paolini (éd.), *“De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía”. Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, vol. 2, 2010, p. 349-363.
118 Hazbun, Geraldine, “” Más avremos adelant ” : Minaya Álvar Fáñez and the Heroic Vision in the *Cantar de mio Cid*”, in *Bulletin of Spanish Studies*, nº88, 4 (2011), p. 463-486.
119 Janin, Erica Noemí, “Acerca del rol de Pedro Bermúdez en el *Cantar de Mio Cid* : Un acercamiento a su figura épica”, in *Olivar*, nº10 (2007), p. 203-215.
120 Cacho Blecua, Juan Manuel, “La imagen del moro en la literatura castellana medieval”, in Borrás Gualis, Gonzalo M. (dir.), *Mudéjar : El legado andalusí en la cultura española*, Saragosse, Universidad de Zaragoza, 2010, p. 169-187.
121 Boix, Alfonso, “Convivencia y conflicto intercultural en el *Cantar de Mio Cid*”, in *Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval*, nº48 (2013), p. 52-61.
122 Hernando, Julio, *Poesía y violencia : Representaciones de la agresión en el “Poema de mio Cid”*, Palencia, Cálamo, 2009.
123 “el *Poema* cuestiona y se enfrenta a lo que el Cid representa, a la figura del guerrero autónomo que labra firmemente su fortuna y establece su posición en la organización política a través de una acción militar no subordinada a la acción real”, p. 187.
124 “La primera mitad del *Poema*, y en especial el primer cantar, apoya las lecturas que se habían hecho hasta aquí ; la segunda mitad y, en especial, el tercer cantar, las contradice”, *ibid.*
125 Lacarra, Eukene, “Rodrigo Díaz re-visitado”, in López Castro, Armando, et Cuesta Torre, Maria Luzdivina (éd.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad de León, vol. 1, 2007, p. 81-94.
126 Lacarra, Eukene, “Cuestiones filológicas y de linaje en el *Cantar de mio Cid*”, in Elorza Guinea, Juan Carlos (coord.), *El Cid : del hombre a la leyenda*, Madrid-Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2007, p. 268-276.
127 Pattison, David Graham, “Social Rank in the *Poema de mio Cid*”, in *Medium Ævum*, nº79, 1 (2010), p. 121-125.
128 Piera, Julia, “Papeles socioeconómicos y figuras épicas en el cantar primero del *Cantar de Mio Cid*”, in *Salina*, nº21 (2007), p. 65-70.
129 Martín, Óscar, *Rodrigo Díaz, del hombre al mito. Textos y contextos de la primera tradición cidiana (1099-1207)*, New York, Edwin Mellen Press, 2015.
130 Martínez Diez, Gonzalo, “Historia y ficción en la épica medieval castellana”, in Montaner, Alberto (coord.), *“Sonando van sus nuevas allent parte del mar” : El “Cantar de mio Cid” y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 115-139.
131 Lázaro Polo, Francisco, “El *Cantar de mio Cid* y Teruel”, in *Turia*, nº83 (2007), p. 379-406.
132 Maiso González, José, et Lagunilla Alonso, Juan R., “Carrión en el *Cantar de mio Cid* : Julio de 2007. 800 aniversario del manuscrito de Per Abbat”, in *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº78 (2007), p. 343-368.
133 Mañueco, Manuel, “Como el Cid, entre Teruel y la sierra de Albarracín”, in *Turismo Rural*, nº113 (2007), p. 76-81.
134 Vilar Pacheco, José Manuel, “De Albarracín a Bronchales : Topónimos en el *Cantar del Cid*”, in *Rehalda : Revista del Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín*, nº5 (2007), p. 9-15.
135 Blázquez Martínez, José María, “La Vía Augusta y el *Poema del mio Cid*. La conquista de Valencia por el Cid Campeador », in *Torre de los Lujanes*, nº63 (2008), p. 37-49.
136 Luque Cortina, Alberto, “El camino del Cid : Una historia de leyenda, un camino por descubrir”, in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 22-25.
137 Boix, Alfonso, “La tierra yerma y el destierro en el *Cantar de Mio Cid*”, in *Bulletin of Spanish Studies*, nº85 (2008), p. 781-788.
138 Bazán Bonfil, Rodrigo, “Espacio y refuncionalización narrativa en el *Poema del Mío Çid* y el romancero vulgar : la ruta del *locus amœnus*, robledal de Corpes, ciudad de Trujillo y puntos intermedios”, in López Castro, Armando, et Cuesta Torre, María Luzdivina (éd.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad de León, vol. 1, 2007, p. 299-309.
139 Boix, Alfonso, “Corpes como frontera en el Cantar de Mio Cid”, in *Vox Romanica*, nº66 (2007), p. 168-173.
140 Boix, Alfonso, “El río en el *Cantar de Mio Cid*”, in Fradejas Rueda, José Manuel, Dietrick Smithbauer, Deborah, Martín Sanz, Demetrio, *et alii* (éd.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Universidad de Valladolid, vol. 1, 2010, p. 447-453 ; et Boix, Alfonso, et Kioridis, Ioannis, “Los ríos en el *Cantar de Mio Cid*…”.
141 Montaner, Alberto, “Un canto de frontera : (geopolítica y geopoética en el *Cantar de mio Cid*)”, in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 8-11.

142 “el avance por el territorio se vincula especialmente a la construcción argumental de la obra” , p. 8
143 (“se conjugan merced a una situación muy concreta : el control del espacio se ejerce desde puntos privilegiados, que son justamente aquellos en los que el Cid y los suyos *posan*. De este modo, se hacen inseparables geopolítica y geopoética”, *ibid.*.
144 Luongo, Salvatore, “Da Vivar a Valenza : tempo e spazio nella prima parte del *Cantar de mio Cid*”, in Lalomia, Gaetano, Pioletti, Antonio, Punzi, Arianna, et Rizzo Nervi, Francesca (éd.), *Forme del tempo e del cronotopo nelle letterature romanze e orientali, Atti del X Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Roma, 25-29 ottobre 2012)*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2014, p. 41-58. Véase también el interesante trabajo de Berger sobre la deixis espacio-temporal del poema castellano : Berger, Łukasz, “Spatial and Temporal Deixis in *Cantar de Mio Cid*”, in *Language and Literary Studies of Warsaw*, nº3 (2013), p. 29-45.
145 “di una metodica ed efficace guerra di conquista, condotta in quattro fasi conseguenti : controllo dell’entroterra, controllo del litorale a nord e a sud dell’obiettivo ultimo, devastazione sistematica dei suoi dintorni, assedio finale che ne provoca la resa per fame”, p. 50.
146 Soler Bistué, Maximiliano, “Historia y ficción en el *Poema de Mio Cid*. Hacia un concepto de tiempo en la épica española”, in *Olivar*, nº10 (2007), p. 193-202.
147 García Larraín, Federico, “El honor en el *Poema de Mío Cid*”, in *Revista de humanidades (Santiago)*, nº30 (2014), p. 97-108 ; et, en particulier, Galván, Luis, “*A todos alcança ondra :* consideraciones sobre la honra y la relación del Cid y el rey en el *Cantar de mio Cid*”, in Montaner, Alberto (coord.), *“Sonando van sus nuevas allent parte del mar” : El “Cantar de mio Cid” y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 19-34.
148 Hall, John, “” Él fizo un art e non lo detardava ” : The hero as tactician in the *Poema de mio Cid*, with some thougts on the question of Latin literary sources », in *Neophilologus*, nº91, 4 (2007), p. 611-623 ; et García Fitz, Francisco, “War in *The Lay of the Cid*”, in *Journal of Medieval Military History*, nº10 (2012), p. 61-87.
149 Gravatt, Michelle Leroux, *The arenga in the literature of medieval Spain*, Thèse doctorale, Department of Romance Language, Chapel Hill (Caroline du Nord), University of North Carolina, 2007, directeur Frank Domínguez, p. 115-126.
150 Harney, Michael, “The *Cantar de Mio Cid* as Pre-War Propaganda”, in *Romance Quarterly*, nº60, 2 (2013), p. 74-88.
151 Küpper, Joachim, “Ei (aa)roneia : The politics of religion in the *Cantar de mio Cid*”, in *Modern Language Notes*, nº126, 4 (2011), p. 60-76.
152 Küpper, Joachim, “Transzendenter Horizont und Epische Wirkung. Zu *Ilias*, *Odysee*, *Aeneis*, *Chanson de Roland*, *El Cantar de Mio Cid* und *Nibelungenlied* », in *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, nº40 (2008), p. 211-267.
153 Terradas, José, “La acción como forma religiosa en el *Poema de Mio Cid*”, in *Modern Language Notes*, nº128, 2 (2013), p. 207-224.
154 Riva, Fernando, “” Vuestra vertud me vala, Gloriosa, en mi exida ” : Función del culto mariano e ideología de cruzada en el *Poema de mio Cid*”, in *Lexis*, nº35, 1 (2011), p. 119-139.
155 Bustos Tovar, José Jesús de, “El humor como categoría transversal del discurso. Análisis de algunos ejemplos en el *Poema de mio Cid”*, in Clavería, Gloria, et Poch, Dolores (coord.), *Al otro lado del espejo : Comentario lingüístico de textos literarios. Homenaje a José Manuel Blecua Perdices*, Barcelone, Planeta, 2010, p. 89-110.
156 Chicote, Gloria Beatriz, “En torno a la coherencia y cohesión del texto del *Poema del Cid*”, in *Olivar*, nº10 (2007), p. 53-68.
157 D’Agostino, Alfonso, “Strategie metriche, linguistiche e retoriche per una nuova versione del *Cantar de mio Cid*”, in Brunetti, Giuseppina, et Giannini, Gabriele (éd.), *La traduzione è una forma : Trasmissione e sopravvivenza dei testi romanzi medievali. Atti del Convegno, Bologna, 1-2 dicembre 2005, con altri contributi di filologia romanza*, Bologne, Pàtron, 2007, p. 23-56.
158 Roitman, Gisela, “El episodio de Rachel y Vidas, polifónico y al mismo tiempo, velado”, in *Revista de literatura medieval*, nº23 (2011), p. 237-259. Verástegui, Maristela, “El Cid : ¿ saqueador de iglesias ?”, in *De Medio Aevo*, nº2, 2 (2012), p. 1-26. Boix, Alfonso, “La primera victoria del Campeador en el *Cantar de Mio Cid”*, in *Revista de Literatura Medieval*, nº26 (2014), p. 363-368.
159 Boix, Alfonso, “¿Dos canciones del alba en el *Cantar de mio Cid* ?”, in *Revista de Literatura Medieval*, nº22 (2010), p. 77-84.
160 Zubillaga, Carina, “La dilación poética del destierro : El tema de la partida del héroe en el *Cantar de Mio Cid*”, in *Olivar*, nº10 (2007), p. 243-252, p. 251 : “adquirir mediante la gradación poética un significado esencial como prueba cristiana que se configura a partir del topos del *homo viator”*.
161 Montiel Domínguez, José Luis, “Las parias de Alcocer (*Cantar de Mio Cid*, 570-610)”, in *Bulletin of Spanish Studies*, nº91, 3 (2014), p. 325-333.
162 Giles, Ryan D., “Del día que fue conde : The parodic remaking of the count of Barcelona in the Poema de mio Cid”, in *La corónica*, nº38, 1 (2009), p. 121-138 ; Bautista, Francisco, “” Comed conde ” : las transformaciones de un ritual del *Cantar de Mio Cid* a Diego de Valera”, in Labère, Nelly (éd.), *Être à table au Moyen Âge*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, p. 65-75 ; et Burgoyne, Jonathan, “” Si bien non comedes, conde” : Food Rituals, Alimentary Imagery, and the Count of Barcelona’s Comic Feast in the *Cantar de mio Cid*”, in *eHumanista*, nº25 (2013), p. 31-50.
163 Boix, Alfonso, “Unas observaciones al sueño del Cid en Valencia”, in *Bulletin of Spanish Studies*, nº90, 3 (2013), p. 391-395.
164 Boix, Alfonso, “La fuga del león en el *Cantar de Mio Cid* como ritual iniciático”, in Montaner, Alberto (coord.), *“Sonando van sus nuevas allent parte del mar” : El “Cantar de mio Cid” y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 87-98.
165 Boix, Alfonso, “El Cantar de Mio Cid y la inversión de los modelos narrativos folclóricos”, in *Hispanic Reseach Journal*, nº8, 2 (2007), p. 99-105.
166 Boix, Alfonso, “La batalla contra Bucar en el *Cantar de Mio Cid* : posible reestructuración del folio desaparecido y una posible explicación a su pérdida”, in *Bulletin of Spanish Studies*, sous presse.

167 Boix, Alfonso, “Combates verbales en el *Cantar de Mio Cid*”, in *Bulletin of Spanish Studies*, nº85, 4 (2008), p. 409-419.
168 Boix, Alfonso, “La función de Asur González en el final del Cantar del mio Cid”, in *Vox Romanica*, nº70 (2011), p. 244-252.
169 D’Agostino, Alfonso, “El arte de la distinción”, in Lorenzo Gradín, Pilar, et Marcenaro, Simone (éd.), *El texto medieval : de la edición a la interpretación*, Saint-Jacques-de-Compostelle, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, p. 249-262.
170 Boix, Alfonso, “El verso 20 del *Cantar de Mio Cid* a la luz del *Perceval* », in *Bulletin Hispanique*, nº110, 2 (2008), p. 559-571.
171 González Ollé, Fernando, “*Dexado ha heredades e casas e palacios*. Interpretación e implicaciones del verso 115 del *Cantar de Mío Cid*”, in *Revista de Literatura Medieval*, nº19 (2007), p. 171-205.
172 Justel Vicente, Pablo, “La referencia a la casta Susana en la oración de doña Jimena (*Cantar de mio Cid*, v. 342)”, in *Bulletin of Hispanic Studies*, nº92, 4 (2015), p. 351-365.
173 Saracino, Pablo, “Longinos en el *Poema de Mio Cid* : Espejos, identidades e ideología”, in *Olivar*, nº10 (2007), p. 265-276.
174 Rosende, Marcelo, “” En el monumento Resuçitest, fust a los ynfernos ” : ¿ Error del poeta o influencia de una fuente en el *Cantar de Mio Cid* ?”, in *Olivar*, nº10 (2007), p. 253-263. Voir maintenant Justel, Pablo, *Técnica y estética…*, chapitre 4.
175 McNair, Alexander J., “El Cid, the Impaler ? : Line 1254 of the *Poem of the Cid*”, in *Essays in Medieval Studies*, nº26 (2010), p. 45-68.
176 Jerez, Enrique, “El bosque y el vergel : sobre los versos 2697-2704 del *Cantar de mio Cid”*, in Montaner, Alberto (coord.), *“Sonando van sus nuevas allent parte del mar” : El “Cantar de mio Cid” y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 99-112.
177 Sánchez Jiménez, Santiago, “Apuntes sobre la lengua del *Mio Cid*”, in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del “Mio Cid” : Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, p. 63-94, p. 79 : “permitiría apoyar la teoría pidaliana de los dos autores : el juglar de San Esteban de Gormaz y el juglar de Medinaceli. No obstante, también podría servir para defender la idea de que el tercer cantar es el que experimenta una mayor intervención por parte del autor de 1207 y los dos primeros cantares son los más fieles a la tradición discursiva oral”.
178 Sánchez Jiménez, Santiago, “Propuestas para un análisis lingüístico del *Mio Cid*”, in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del “Mio Cid” : Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, p. 95-130.
179 Corriente, Federico, “Arabismos en el *Cantar de mio Cid* : lexemas, remas y sistemas”, in *Voz y Letra*, nº24, 2 (2013), p. 99-145.
180 “cambia bastante si hablamos de arabismos remáticos, o sea, conceptos culturales clara o predominantemente arábigo-islámicos, aunque expresados con voces romances, motivo por el que han podido pasar a veces desapercibidos a los investigadores cidianos que han abordado el texto desde una perspectiva casi exclusivamente hispánica”, p. 110.
181 Penco, Paula Cecilia, “En busca de los orígenes latinos de las palabras contenidas en diez versos del *Poema de mio Cid”*, in *Hologramática*, nº13, 4 (2010), p. 43-76.
182 Fernández Durán, David, “La voz alcándara en el *Cantar de Mio Cid*. Cetrería hispanoárabe en la literatura española”, in *Philologia Hispalensis*, nº28, 1-2 (2014), p. 35-49, p. 42 ; Sur cette référence aux oiseaux de chasse et la postérieure absence de la fauconnerie dans le *Cantar*, voir Fuentes, Juan Héctor, “” Sin falcones e sin adtores mudados ” : La cetrería en el *Cantar de Mio Cid”*, in *Olivar*, nº10 (2007), p. 157-170. “se emplea únicamente para designar a la percha para las aves de la cetrería”, p. 42.
183 Zernova, Elena, “El epíteto como reflejo de la mentalidad medieval en el *Poema de moi Cid*”, in Mata Induráin, Carlos, et Morózova, Anna (éd.), *Temas y formas hispánicas : arte, cultura y sociedad*, Pampelune, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, p. 523-534, p. 533 : (“refleja de un modo evidente, tal vez como ninguna otra categoría, los rasgos específicos de la mentalidad metafórica de la época”.
184 Gómez Redondo, Fernando, “Recitación y recepción del *Cantar* : La transmisión de los modelos ideológicos”, in Alvar, Carlos, Gómez Redondo, Fernando, et Martin, Georges (éd.), *El Cid : de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional “IX Centenario de la Muerte del Cid”, celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2002, p. 181-210.
185 Berger, Łukasz, “Uso del componente deíctico en las fórmulas narrativas del *Cantar de mio Cid*”, in *Romanica Cracoviensia*, nº14 (2014), p. 11-21, p. 20 : “en la mayoría de los casos comentados (…) el análisis del componente deíctico es capaz de destacar nuevos matices interpretativos del texto, comprobando su compleja constitución lingüística, textual y literaria”.
186 Geary, John Steven, *Formulaic Diction in the “Poema de Fernán González” and the “Mocedades de Rodrigo” : a computer-aided analysis*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.
187 Justel, Pablo, “Estilo reiterativo, fórmulas historiográficas y fórmulas épicas”, *e-Spania*, 15, en ligne : http://e-spania.revues.org/22265.
188 Le régistre de De Chasca, utile, est clairement incomplet (De Chasca, Edmund, *El arte juglaresco en el “Cantar de mio Cid”*, Madrid, Gredos, 1972 (1ère éd. 1967), p. 337-382.
189 Justel, Pablo, *El sistema formular del “Cantar de mio Cid” : estudio y registro*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, sous presse.
190 Sánchez Jiménez, Santiago, “Apuntes sobre la lengua del *Mio Cid*”, p. 81 : “el hemistiquio y, fundamentalmente, el sistema rítmico basado en dos acentos fuertes del hemistiquio es el verdadero patrón sintáctico del *Cantar*”.
191 D’Agostino, Alfonso, “La teoría de Chiarini y una posible reconstrucción crítica del *Cantar de Mio Cid*”, in Fradejas Rueda, José Manuel, Dietrick Smithbauer, Deborah, Martín Sanz, Demetrio, *et alii* (éd.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19*

de septiembre de 2009). In Memoriam Alan Deyermond, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Universidad de Valladolid, vol. 1, 2010, p. 617-631.

192 Fernández Rodríguez-Escalona, Guillermo, et Del Brío Carretero, art. cité, § 4.

193 Higashi, Alejandro, "La *mise en voix* del *Cantar de Mio Cid* y el Códice de Vivar", in *Olivar*, nº10 (2007), p. 17-35.

194 "deben ponerse en juego otros géneros, de mayor filiación con un público popular y menos ceñidos a la situación ritual en el medio eclesiástico (como ha hecho Rossell, 1992, con el pregón), para entender mejor el sistema que podría haber utilizado un juglar", p. 31

195 Tello Ruiz-Pérez, Arturo, "" Mio Cid " como " Cantar ". Algunas consideraciones de índole musicológica », in *Revista de Musicología*, nº32, 2 (2009), p. 21-34, p. 33-34 : "la pertinencia de la cantilación como hipótesis de técnica apta, a medio camino entre lo hablado/leído y lo cantado, para la difusión oral de algunos tipos determinados de texto en la Edad Media".

196 Prieto Marugán, José, *El Cid y la música*, Toledo, Ledoria, 2007.

197 Ferrando Morales, Ángel Lluis, "La música de Rodrigo en el Poema de Mio Cid", in *Música y Educación*, nº81 (2010), p. 88-101.

198 Gómez Martín, Fernando E., "Tras las huellas del Cid Campeador. Por la ruta del destierro. Guía didáctica en torno al Cantar primero", in *Aula Abierta*, nº36, 1-2 (2008), p. 111-124 ; et, du même auteur, "Celebración académica del Poema de mio Cid. Motivos para la indagación y el debate en el aula", in *Aula Abierta*, nº36, 1-2 (2008), p. 125-138.

199 Jiménez de Cisneros, Consuelo, *El Cid : (El héroe castellano) : Nivel 1*, Madrid, Edelsa, 2008.

200 Gómez Sierra, Esther, "El *Mio Cid* en la red", in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del "Mio Cid" : Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, p. 131-152, p. 150 : "en una democratización del estudio y una expansión de los límites en el acceso a la cultura".

201 Bailey, Matthew, éd. et trad., *"Las Mocedades de Rodrigo". The Youthful Deeds of Rodrigo, the Cid*, Toronto, Medieval Academy of America by University of Toronto Press, 2007.

202 Bailey, Matthew, "*Las Mocedades de Rodrigo"*, in Domínguez, Frank A., et Greenia, George D. (éd.), *Dictionary of Literary Biography. Volume 337 : Castilian Writers, 1200-1400*, Columbia (Caroline du Sud), Bruccoli Clark Layman Inc., 2007, p. 185-191.

203 Funes, Leonardo, "Las *Mocedades de Rodrigo* en la red de tradiciones discursivas en la épica tardía", in Fradejas Rueda, José Manuel, Dietrick Smithbauer, Deborah, Martín Sanz, Demetrio, *et alii* (éd.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Universidad de Valladolid, vol. 1, 2010, p. 845-858.

204 Janin, Erica Noemí, "La visión de la autoridad regia desde la perspectiva de la nobleza rebelde en el *Libro del conde Lucanor* de don Juan Manuel y *Mocedades de Rodrigo*", in *Letras*, nº67-68, 2 (2013), p. 119-131.

205 "no solo trata varias de las cuestiones problematizadas por don Juan en el *LCL* (consejeros, reyes jóvenes, reconquista, traiciones, etc.) sino que las aborda desde la misma perspectiva y con un proyecto común que pretende moderar el poder del rey, cuando sea necesario, y devolverle a la nobleza su lugar preeminente", p. 129.

206 Orazi, Veronica, "Il rimpiego del *planctus* nella letteratura spagnola medieval", in *Rassegna iberistica*, nº92 (2010), p. 3-17, p. 3-7.

207 Weiss, Julian, "Reconfiguring a Fragment : Cultural Translation and the Hybridity of Roncesvalles", in Hidalgo, José Manuel (éd.), *La pluma es lengua del alma. Ensayos en honor de E. Michael Gerli*, Newark, Juan de la Cuesta, 2011, p. 387-405.

208 « the poem engaged with a deeper level of cultural memory, one that –perhaps– was loosing ground to the nationalist ideologies articulated in thirteenth-century epic and chronicle, with their emphasis on the Visigothic heritage and their depiction of real or imagined conflicts between Leon, Castile, Navarre, and France », p. 403.

209 Uría, Isabel, "Una nota sobre la política castellanista del *Libro de Fernán González*", in López Castro, Armando, et Cuesta Torre, María Luzdivina (éd.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad de León, vol. 2, 2007, p. 1087-1097.

210 "un relato de carácter político, pretendidamente histórico, cuya finalidad es glorificar la Castilla Nueva y mostrarla como una consecuencia directa del valor y la nobleza de Castilla la Vieja", p. 1088.

211 Fernández Gallardo, Luis, "Conciencia nacional y devoción jacobea en el *Poema de Fernán González*", in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 179-191.

212 Gravatt, Michelle Leroux, *op. cit.*, p. 126-150, "vincular el monasterio de Arlanza a la empresa reconquistadora (...), recordando cómo el héroe fundador de la Castilla libre lo fundó y dotó generosamente", p. 25.

213 Coates, Geraldine, "Endings Lost and Found in the *Poema de Fernán González*", in *Hispanic Research Journal*, nº9, 3 (2008), p. 203-217.

214 Yorba-Gray, Galen B., "The Maccabean Recollection in the *Poema de Fernán González*", in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, nº32, 2 (2008), p. 271-290.

215 Bautista, Francisco, "El héroe misterioso : religiosidad y maravilla en la tradición heroica castellana", communication présentée au Colloque international "L'Épopée sensible : les émotions de l'Europe médiévale et le discours épique", ENS de Lyon, 17-18 mars 2016.

216 Duque, Adriano, "Cómo se exalta a un héroe : la oración de los castellanos (105-113) en el *Poema de Fernán González* y su relación con la Puerta del Juicio Final de la catedral de León", in *La corónica*, nº35, 2 (2007), p. 209-226.

217 Pedrosa, José Manuel, "Fernán González, el usurero mítico : Entre la epopeya y el cuento", in *Revista de poética medieval*, nº25 (2011), p. 295-347.

218 Núñez González, Elena, Las máscaras de Satán : *La representación del mal en la literatura española, del "Cid" a "La Celestina"*, Thèse doctorale, Universidad de Alcalá de Henares, Departamento de Filología,

2007, directeur Carlos Alvar Ezquerra, p. 85-86 : “con respecto al moro en el *Poema de Fernán González* se afirman conductas y actividades consideradas prácticamente diabólicas”.
219 Kítova-Vasíleva, María, “Las cláusulas finales en el *Poema de Fernán González*”, in *Moenia*, nº13, 2007, p. 275-317.
220 Ancos, Pablo, “La clerecía del *Fernán González*”, in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 156-169.
221 Bailey, Matthew, “Bernardo del Carpio en el *Poema de Fernán González*”, in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 170-178.
222 Fernández Gallardo, Luis, “Conciencia nacional y devoción jacobea en el *Poema de Fernán González*”, in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 179-191.
223 Martín, Óscar, “Conflicto político en el *Poema de Fernán González*”, in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 192-201.
224 Vaquero, Mercedes, “¿ Qué sabemos del *Cantar de Fernán González* ?”, in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 202-214.
225 Zaderenko, Irene, “Maurofilia y maurofobia en el *Libro del conde de Castilla*”, in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 215-225.
226 Sur cela, voir Montaner, Alberto, “*Cave carmen !* De huellas de asonancia a “prosa rimada” en las prosificaciones épicas cronísticas”, in Nascimiento, Aires A., et Ribeiro, Cristina Almeida (éd.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. 2, p. 67-72, et, du même auteur, “Medieval Spanish Epics”, in Domínguez, Frank A., et Greenia, Georges D. (éd.), *Castilian Writers, 1200-1300*, Detroit, Thomas-Gale, 2008, p. 344-358.
227 Pedrosa, José Manuel, “Los siete infantes de Salas : leyenda, épica, romance y lírica reconsiderados a la luz de fórmulas y metros”, in *Memorabilia*, nº16 (2014), p. 86-130.
228 Fernández González, Raúl, “Condición y deberes linajísticos en la leyenda de los siete Infantes de Lara”, in Sánchez Domingo, Rafael (éd.), *El Monasterio de San Pedro de Arlanza : Cuna de Castilla*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 2015, p. 353-376.
229 Montaner Frutos, Alberto, “Los siete infantes de Salas…”.
230 Girón Negrón, Luis M., “George Ticknor y los Infantes de Lara”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 27-33.
231 Bustos Tovar, José Jesús de, “El *Poema de los Infantes de Lara* en Menéndez Pidal y su escuela”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 35-56.
232 Zaderenko, Irene, “Maurofilia en la leyenda de los *Siete infantes de Lara*, un rasgo excepcional de la épica española”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 59-82.
233 Vaquero, Mercedes, “*Siete infantes de Lara* : historia y ficción en la épica castellana medieval”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 83-102.
234 Justel, Pablo, “El modelo heroico de Gonzalo González, Mudarra y las *enfances* francesas”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 103-122.
235 Martin, Georges, “La leyenda de los Siete infantes de Salas y su enseñanza sobre solidaridad linajística”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 125-136.
236 Gómez Redondo, Fernando, “Los Infantes de Lara : de la leyenda épica a “ exemplo ” historiográfico”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 137-179.
237 Mahoney, Peter, “La diferencia entre “ fazer bien ” y “ fazer mal ” : el valor didáctico de los *Siete infantes de Lara*”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 181-193.
238 Delpech, François, “Mythes et thèmes épiques indo-européens dans la légende des sept infants de Lara : notes et hypothèses”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 197-237.
239 Voir aussi, du même auteur, “Mudarra, héros “ lughien ” : remarques sur les coordonnées celtiques de la geste des Sept Infants de Lara (Première partie : le roman des origines)”, in *Atalaya*, nº13 (2013), en ligne : http://atalaya.revues.org/927 ; et “Le cycle des septulés. Examen de quelques versions folkloriques et hagiographiques celtiques (2e partie : Légendes pieuses, traditions topographiques et heritage mythique)”, in *Boletín de Literatura Oral*, nº3 (2013), p. 63-100.
240 Jerez, Enrique, “7 infantes 7. La leyenda a la luz del simbolismo tradicional”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 239-255.
241 Martín, Óscar, “La venganza en la tradición de los Siete Infantes de Salas”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº37 (2014), p. 153-169.
242 Martínez Diez, Gonzalo, “El *Cantar de los siete infantes de Lara* : la historia y la leyenda”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº37 (2014), p. 171-189.
243 Cuenca Cabeza, Manuel, “Adaptación e invención de la leyenda de los infantes de Lara en el teatro español”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº37 (2014), p. 191-214.
244 Esteras Martínez, José Ángel, et Lorenzo Arribas, Josemi, “Siete arcos, siete infantes. Leyendas en torno al origen de las galerías porticadas románicas”, in *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, nº37 (2014), p. 215-232.
245 Montaner, Alberto, *Mudarra, héroe mestizo : La leyenda de los Infantes de Salas como épica de frontera*, Vigo, Academia del Hispanismo, sous presse.
246 Bautista, Francisco, “La tradición épica de las *Enfances* de Carlomagno y el *Cantar de Mainete* perdido”, in *Romance Philology*, nº56, 2 (2003), p. 217-244 ; et “La tradición épica de las *Enfances* de Carlomagno y el *Cantar de Mainete* perdido”, in *Revista de Filología Española*, nº88, 3-4 (2003), p. 223-247.
247 Bautista, Francisco, “Memoria de Carlomagno : Sobre la difusión temprana de la materia carolingia en España (siglos XI-XII)”, in *Revista de Poética Medieval*, nº25 (2011), p. 47-109.
248 Ratcliffe, Marjorie, “Mito fundacional y memoria colectiva : Bernardo del Carpio”, in López Castro, Armando, et Cuesta Torre, Maria Luzdivina (éd.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad de León, vol. 2, 2007, p. 959-965.
249 Asensio García, Javier, “Bernardo del Carpio, un héroe de la épica medieval en la tradición de los gitanos del norte peninsular”, in *Kalakorikos*, nº15 (2010), p. 313-338.
250 Gracia, Paloma, “Algunas reflexiones en torno a la leyenda de Sancho II”, *Lingüística y Literatura*, nº51 (2007), p. 115-125 ; Smith, Benjamin Thomas, “Chiasmus and prosification of the *Cantar de mio Cid*

in the *Crónica de Veinte Reyes*", in *Enarratio. Publications of the Medieval Association of the Midwest*, nº14 (2007), p. 1-11 ; Banniard, Michel, "Matrices épiques et constructions narratives dans deux chroniques médiévales d'Espagne", in Arizaleta, Amaia (éd.), *Poétique de la Chronique. L'écriture des texts historiographiques au Moyen Âge (Péninsule Ibérique et France)*, Toulouse, Centre National de la Recherche Scientifique ; Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, p. 27-36 ; Fernández-Ordóñez, Inés, "El *Mio Cid* a través de las crónicas medievales", in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del "Mio Cid" : Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, p. 131-152 ; Montaner, Alberto, "El apócrifo del Abad Lecenio y el auge de la materia cidiana", in Fradejas Rueda, José Manuel, Dietrick Smithbauer, Deborah, Martín Sanz, Demetrio, *et alii* (éd.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Universidad de Valladolid, vol. 2, 2010, p. 1407-1426 ; Hijano, Manuel, "La materia cidiana en las crónicas generales", in Montaner, Alberto (coord.), *"Sonando van sus nuevas allent parte del mar" : El "Cantar de mio Cid" y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 141-167 ; Barros Dias, Isabel de, "Los temas del retraso y del desencuentro en la tradición cidiana (en tres formas textuales y en dos lenguas)", in Montaner, Alberto (coord.), *"Sonando van sus nuevas allent parte del mar" : El "Cantar de mio Cid" y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 169-187 ; et les travaux de Montiel Domínguez, José Luis, "El desplazamiento del episodio de las arcas de arena en la *Crónica de Castilla* y la leyenda de los sobrinos del Cid", in *La corónica*, nº41, 2 (2013), p. 87-104 ; "Presunciones narrativas en el preludio de Corpes (*Cantar de Mio Cid*, vv. 2492-2688)", in *Revista de literatura medieval*, nº26 (2014), p. 299-310 ; et *Estudio comparativo de las prosificaciones del "Cantar de mio Cid" en la historiografía de Alfonso X el Sabio*, Thèse doctorale, Universidad de Sevilla, directeure María Dolores Pons Rodríguez, 2015.

Pour citer ce document

Pablo Justel, «Les études actuelles sur l'épopée hispanique médiévale», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 26/03/2018, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2016_article_178-les-etudes-actuelles-sur-l-epique-en-espagne.html

Quelques mots à propos de : Pablo Justel

Pablo Justel possède une double formation en Filología Hispánica et Filología Francesa. Il a assumé des cours de langue et littérature espagnoles à l'Universidad de Zaragoza et à l'École Normale Supérieure de Lyon. Ses travaux portent sur l'épopée castillane et les chansons de geste françaises, sujets sur lesquels il a publié plusieurs articles et vient de finir deux monographies de prochaine parution (2017) : *Técnica y estética : el "Cantar de mio Cid" y la épica francesa* (Academia del Hispanismo) et *El sistema formular del "Cantar de mio Cid" : estudio y registro* (Scripta Humanistica).

Recherches récentes sur l'épopée persane. La question des sources du *Chahnameh* de Ferdowsi

Alireza Ghafouri

Résumé

La critique iranienne sur l'épopée s'intéresse avant tout à l'épopée nationale iranienne, le *Chahnameh* (*Livre des rois*) de Ferdowsi, et particulièrement à la question de ses sources, qui a toujours été un sujet de vive controverse entre les spécialistes. Selon les uns, Ferdowsi n'avait à sa disposition pour élaborer son ouvrage qu'un *Chahnameh* en prose dont on ne peut que postuler l'existence et que l'on connaît sous le nom du *Chahname-ye Abû Manṣûrî*. Les autres, sous l'influence des théories de l'oralité de Milman Parry et Albert Lord, tiennent pour assurée l'oralité des sources. Un troisième groupe de chercheurs, qu'on pourrait dire modérés, ne rejettent aucune de ces deux théories, et croient à la coexistence de sources orales et écrites dans la genèse du *Chahnameh*.

Abstract

Recent studies of the epic in Iran

Iranian studies of the epic are particularly interested in the national Iranian epic, the S*hahnameh (Book of Kings)* of Ferdowsi, particularly in its sources that have always been a topic of lively discussion among experts. According to some, Ferdowsi only had at his disposal a *Shahnameh* in prose, the existence of which can only be assumed and is known as *Abu Mansuri Shahname*. Others, influenced by Milman Parry's and Albert Lord's theories of the oral origin, are convinced of the oral sources. A third group of scholars, who might be considered moderate, does not reject either of these two theories, and believes in the coexistence of both oral and written sources in the genesis of the *Shahnameh.*

Texte intégral

Héritage culturel d'un peuple très ancien, le *Chahnameh* (le *Livre des rois*) de Ferdowsi occupe une place prépondérante dans la littérature épique universelle. Il présente et glorifie, comme d'autres épopées, des héros à la fois humains et surhumains. Ceux-ci trouvent assez souvent leur origine dans les mythes des peuples qui leur donnent naissance. Il ne faut pas cependant négliger le rôle de l'histoire dans l'apparition du récit épique. L'étude comparative des épopées du monde entier montre en effet que les récits épiques sont singulièrement liés aux périodes de crise[1]. Ce sont de longs poèmes, ou récits de style élevé, où la légende se mêle à l'histoire pour célébrer un héros aux qualités bien définies, et qui porte les aspirations d'un peuple à un moment précis de son histoire. Celles-ci ne trouvent leur expression qu'au sein d'une narration grandiose, toute d'images à la fois réelles et idéalisées. Ainsi élaborés, ces récits étalent la grandeur cosmique de l'œuvre humaine.

Les épopées peuvent aussi être lues comme un miroir qui reflète l'identité nationale de la société au sein de laquelle elles ont été élaborées. C'est sous cet angle que l'on regarde le *Chahnameh* dans la société iranienne contemporaine. Basé sur les plus importantes traditions mythologiques iraniennes, cette épopée grandiose de guerre et de sagesse fut écrite par le poète Ferdowsi entre la fin du X^e^ et le début du XI^e^ siècle. Longue d'environ 50 000 distiques, elle raconte l'histoire plus ou moins légendaire de l'Iran, de la création du monde et des premiers rois mythiques, jusqu'aux Sassanides et à la conquête de l'Iran par les Arabes musulmans.

Si nous jetons un regard sur l'histoire de la critique littéraire du *Chahnameh*, nous voyons que la question des sources de Ferdowsi a toujours été un sujet de controverse entre les spécialistes. Le spécialiste et le commentateur français du *Chahnameh* Jules Mohl fut sans doute le premier à prendre parti dans ce débat. Dans son introduction à la traduction française de l'épopée persane, il avance que cette dernière est basée sur des traditions orales, préservées sous forme écrite[2]. Quelques années plus tard, le critique allemand Theodor Nöldeke rejette l'avis de

son prédécesseur, estimant que Ferdowsi s'inspire largement d'une source écrite, le *Chahname-ye Abû Manṣûrî*[3]. Cette assertion fut confirmée par Minorsky[4], Taqîzâdeh[5] et Qazvînî[6]. De Blois[7] est du même avis, à ceci près qu'il faut parler à ses yeux de plusieurs sources écrites, et non d'une seule source. Mary Boyce[8] insiste quant à elle sur le rôle des traditions orales dans la transmission de la légende nationale ; elle étudie les résurgences de cette oralité dans la littérature épique en moyen perse et persan. Elle estime en l'occurence que les traditions orales ont disparu après l'invasion de l'Iran par les Arabes[9].

A partir du milieu du XXe siècle, la théorie de l'oralité poétique, "Oral-Formulaic Theory", formulée et élaborée par Milman Parry et Albert B. Lord, a incité certains spécialistes étrangers du *Chahnameh* à interpréter l'œuvre de Ferdowsi comme une composition orale. Depuis, une ardente polémique s'est engagée entre les partisans et les détracteurs de cette théorie. Nous essayons dans cet article de présenter brièvement les arguments de ces polémistes en les classifiant en trois groupes : les partisans des sources écrites du *Chahnameh*, les partisans des sources orales du *Chahnmeh*, et les modérés.

I. Les partisans des sources écrites du *Chahnameh*

La plupart des spécialistes iraniens du *Chahnameh* se placent dans ce groupe. Selon eux, oralité est synonyme de médiocrité, et il serait dévalorisant de voir dans l'œuvre de Ferdowsi le fruit d'une tradition orale. Pour soutenir leur thèse, ils s'appuient sur les ressemblances qui existent entre le *Chahnameh* et l'*Avesta*. Voici l'itinéraire qu'ils retracent pour faire découler la tradition épique iranienne du texte saint du zoroastrisme :

Après la réforme de Zoroastre, au début du premier millénaire av. J. C., sous les Achéménides (559-330 av. J. C.), l'État iranien subit une influence plus occidentale, et notamment mésopotamienne. Plus tard, au III^{e} siècle ap. J. C., à l'époque des Sassanides, le zoroastrisme devient religion d'État. Il se fait alors sentir le besoin de propager les enseignements du texte sacré l'*Avesta* partout sur le plateau de l'Iran. Mais comme la langue de ce livre n'est pas compréhensible pour les Iraniens habitant à l'ouest du royaume sassanides, les érudits de l'époque se voient obligés de traduire et de commenter en moyen perse l'ensemble des textes liturgiques, rituels et mythologiques qui formaient le livre saint[10]. C'est ainsi que la littérature dite pehlevie a vu le jour. Parmi les principales œuvres de cette littérature, il faut citer le *Dînkart*, le *Bundahishn*, le *Mînû-ye kharad*, le *Jâmâsp-nâma* et, surtout, le *Khodaï-nameh*[11] .

Grâce à un *Chahnameh* éponyme en prose, connu sous le nom de *Chahname-ye Abû Manṣûrî*, qu'il avait alors à sa disposition mais qui est aujourd'hui perdu, Ferdowsi a pu introduire dans la tradition nationale iranienne un grand nombre de récits héroïques qui avaient été rassemblés et insérés dans le *Khodaï-nameh* par les compilateurs sassanides. Une grande partie du *Chahnameh* de Ferdowsi, couvrant des récits mythologiques et épiques de l'épopée nationale iranienne, présente ainsi des points communs fondamentaux avec l'*Avesta*. La partie qui commence par le règne de Gayômart, le premier roi de la dynastie Pishdadi, et finit par celui du roi kayanide Goshtâsp, peut vraiseblablement être nommée "la partie des mythes avestiques" du *Chahnameh*. On y voit le reflet des légendes avestiques de l'espace mythique Sistân ; les princes de cette région, comme Sâm, Zâl et Rostam, y sont présentés comme les vassaux, les champions, les conseillers des rois ou les libérateurs de l'Iran. Beaucoup de conceptions avestiques, comme par exemple la fameuse dualité dont parle le livre saint, ont été introduits dans le *Chahnameh*. Les héros s'engagent dans la lutte entre les forces du Bien et celles du Mal. Ils pensent que les représentants du Bien sont lumineux, et ceux du Mal ténébreux. Selon eux, la Création est l'œuvre du Bien, et ils s'efforcent de repousser les assauts persistants des représentants des forces du Mal. Ils croient à l'anéantissement définitif de ces derniers et pour atteindre ce but, ils n'hésitent même pas à sacrifier leur vie ainsi que celle de leurs familles ou de leurs enfants. Les animaux légendaires (comme Sîmorgh) et les forces maléfiques (comme Dîv) de l'*Avesta* ont aussi leur place dans

le *Chahnameh*. Le roi, dans cette dernière œuvre aussi bien que dans la première, n'a autorité sur ses sujets qu'en raison d'une élection divine qui lui confère le charisme royal, Farr (ah) (*xᵛarənah* avestique), lequel n'est ni éternel ni inconditionnel : le roi doit mériter la possession de ce don divin et une fois qu'il ne possède plus les conditions requises, il le perd.

Les partisans de cette théorie ont toujours essayé de battre en brèche l'idée de l'oralité du *Chahnameh*, en accusant quiconque la soutient d'ignorer en même temps la science du folklore et la langue persane d'il y a dix siècles[12]. Ils estiment que non seulement Ferdowsi s'est inspiré des sources écrites, mais que sa principale source, c'est-à-dire le *Chahname-ye Abû Manṣûrî* était également basée sur des sources écrites[13]. Pour M. Omîdsâlâr, l'art de Ferdowsi réside essentiellement dans la mise en vers d'histoires trouvées dans une source unique auxquelles il n'aurait rien ajouté en termes de contenu[14].

A l'instar de leurs maîtres, les nouveaux spécialistes de la tradition nationale iranienne ont eu recours aux ouvrages contemporains du *Chahnameh*, comme par exemple le *Ĝorar akhbâr molûk al-fors*, afin de les comparer. Leur trouver des similitudes permettait de déduire qu'ils bénéficiaient tous les deux d'une source écrite identique. Selon Khaṭibi, "Ferdowsi non seulement ne bénéficia pas des traditions orales, mais il s'inspira vraisemblablement du texte écrit du *Chahname-ye Abû Manṣûrî*[15]". Il en déduit que celui-ci était élaboré à travers les traditions rapportées par les dehqâns (nobles propriétaires terriens), même s'il faut accepter que ces traditions avaient comme sources principales le *Khodaï-nameh*, élaboré et rassemblé à l'époque des Sassanides[16].

La question qui se pose est celle des divergences existant entre les traditions dont Ferdowsi s'est inspiré (surtout dans la partie épique du *Chahnameh*) et les histoires et légendes rapportées par des chroniqueurs et des historiens traitant les mêmes sujets. Pour justifier ces divergences, les uns pensent que Ferdowsi pourrait avoir comme source d'autres textes que le *Chahname-ye Abû Manṣûrî*. Selon eux, le poète persan aurait une première fois mis en vers tout ce qu'il avait trouvé dans l'ouvrage mentionnée, puis une deuxième fois, en y a ajoutant les légendes découvertes dans d'autres sources[17]. Il ne faut pas non plus négliger le droit de Ferdowsi, en tant que poète et maître de son travail, à choisir de conserver une tradition, la rejeter ou en donner une autre version qu'il aurait trouvée dans d'autres sources[18]. D'après les autres, le poète Ferdowsi faisait lui-même partie des compilateurs et des auteurs du *Chahnameh* en prose, le *Chahname-ye Abû Manṣûrî*, qui travaillèrent sous l'ordre d'Abû Mansûr Moḥammad b.ʿAbd-Al-Razzâq[19].

Il n'est pas inutile de mentionner ici une autre théorie essayant de justifier les divergences existant entre l'œuvre de Ferdowsi et les traditions rapportées par d'autres chroniqueurs, persans et arabes. Ayant étudié et comparé plusieurs ouvrages rapportant les traditions nationales iraniennes, A. Shapur Shahbazi[20] estime qu'avant l'invasion de l'Iran par les Arabes, sous les Sassanides, il y avait trois sortes de *Khodaï-nameh* : royale, religieuse et héroïque. Ce troisième groupe, qui n'avait sa place ni dans la cour sassanide ni chez les institutions religieuses zoroastriennes, était à l'origine d'une grande partie des traditions nationales iraniennes, surtout celles qui trouvent leur place dans la partie épique du *Chanameh*. Ainsi se justifient les différences qui existent entre quelques-unes des traditions du *Chahnameh*, comme par exemple les légendes de Rostam, l'Empire arsacide, la figure d'Alexandre, etc., et leurs homologues chez des chroniqueurs et des historiens persans et arabes[21].

II. Les partisans des sources orales du *Chahnameh*

La plupart des partisans de la théorie de l'oralité du *Chahnameh* sont des spécialistes étrangers de la tradition nationale iranienne. Selon eux, Ferdowsi s'est appuyé sur les légendes orales rapportées par des "Gôssân" (poète-musicien persan) se trouvant dans les textes des chroniqueurs arabes. Comme nous l'avons déjà dit, c'est Jules Mohl qui a d'une certaine façon ouvert ce chemin, dès 1878.

Vinrent ensuite les études érudites de Mary Boyce qui insistèrent sur la transmission des mythes et des légendes persanes au cours des siècles ainsi que le rôle joué par les "Gôssân" dans cette transmission[22].

En occident, on le sait, l'origine de la théorie de l'oralité ou "Oral-Formulaic Theory", remonte aux travaux des philologues américains Milman Parry et son collègue Albert Lord dans les années 1930. Selon eux, les épopées homériques auraient été élaborées dans le cadre d'une tradition orale utilisant un système de composition formulaire permettant aux aèdes d'improviser directement les vers de leurs poèmes devant leur public, le tout sans aucun recours à l'écriture[23]. Dès l'origine, il s'agit d'une approche comparatiste, puisqu'elle résulte d'une application au texte homérique d'hypothèses formulées d'après l'étude des épopées serbo-croates ; par la suite, elle a été élargie à d'autres cultures. Cette théorie a justement incité deux spécialistes américains du *Chahnameh*, Olga Davidson[24] et Dick Davis[25] à interpréter ce dernier comme une composition orale.

Selon Olga Davidson, Ferdowsi s'est non seulement appuyé sur la vieille tradition orale iranienne, mais il a aussi recréé une poésie orale en persan moderne. Les détracteurs de Davidson ne lui pardonneront guère d'oser rabaisser le rôle de Ferdowsi jusqu'à celui d'un simple aède, tout en soutenant qu'il est impossible voire inutile d'essayer de retrouver ou de recréer le *Chahnameh* originel, élaboré et mis en vers par Ferdowsi : au cours des siècles, ceux qui l'ont copié en ont donné leurs propres versions ; on ne peut que le reconstituer à partir du texte qui a conservé le plus grand nombre de différences et de divergences.

La théorie d'Olga Davidson a violemment été contestée par les spécialistes iraniens du *Chahnameh*, tels que Dustkhah[26], Matini[27] ou Khaleghi-Motlagh[28] ; tous l'ont remis en question, d'une façon parfois très violente.

Dustkhah remet ainsi en question, et d'une façon catégorique, la théorie de Davidson, en supposant que "le travail de Ferdowsi, au point de vue de la pensée, de l'art et du style n'est guère comparable ni avec les chants des "Gôssân", perdu dans le temps, ni avec les traditions ensevelies dans les manuscrits des aèdes[29] ». Il reproche à Davidson d'avoir présenté des arguments "banals" et "non fondés". D'après lui, la chercheuse américaine a notamment commis une grande erreur, en utilisant l'édition du *Chahnameh* de Moscou.

Dick Davis prit la défense de sa compatriote. Selon lui, les allusions de Ferdowsi aux sources orales de son ouvrage ne répondent que d'une convention rhétorique, aussi bien connue en Orient qu'en Occident, qui cherche à donner plus de valeur au travail de l'auteur[30]. Pour rendre plus plausible son argument, Davis évoque trois ouvrages de la littérature médiévale dont les auteurs prétendaient avoir eu recours aux sources anciennes pour les élaborer. Mais les études contemporaines mettent en cause la véracité de cette prétention. Selon le chercheur américain, Ferdowsi (tout comme Chaucer, Layamon et Geoffrey of Monmouth) a en fait entrepris de sauvegarder les traditions épiques de son peuple en légitimant son travail par des sources imaginaires. Davis ajoute que le style du *Chahnameh* est celui de la poésie épique orale, dont n'importe quel chercheur scrupuleux pourrait reconnaître la trace. Il énumère ensuite huit arguments prouvant l'oralité des sources de Ferdowsi[31].

Dans un article répondant aux arguments de Davis, J. Matini accuse ce dernier de ne bien connaître ni la langue persane et ses nuances, ni la nature de la tradition nationale iranienne. Pour le détracteur iranien de Davis, l'utilisation de l'édition de Moscou du *Chahnameh* l'a entraîné sur une fausse route[32]. "La théorie de Perry et Lord ne s'applique guère au *Chahnameh*", écrit-il en évoquant les épisodes du *Chahnameh* qui racontent des histoires se retrouvant dans d'autres œuvres de la littérature persane ayant une source écrite. Ainsi, il conclut qu'elles s'abreuvaient toutes de la tradition écrite[33].

En se mêlant à la polémique de Davis et Matini, Khaleghi-Motlagh prend la défense

de son compatriote et prétend que la source du *Chahname-ye Abû Manṣûrî* était certainement un texte en pehlevi[34]. Khaleghi-Motlagh avait déjà écrit quelque part que les "Gôssân" chantaient les histoires en vers à leurs auditeurs, tandis que ni le *Chahnameh* ni aucune autre épopée ultérieure ou postérieure au travail de Ferdowsi n'avait été destinée à être chantée. Il ajoute que non seulement Ferdowsi n'est pas comparable aux "Gôssân", mais que le poète épique iranien n'a aucun homologue à son hauteur[35].

Selon le spécialiste réputé du *Chahnameh*, "ceux qui cherchent à prouver, ou pour mieux dire, à imposer la théorie de l'oralité du *Chahnameh* présentée par Mme Olga Davidson et soutenue par M. Davis, plairont à deux groupes de gens : *primo*, ceux qui veulent "populariser" le *Chahnameh*, et *secundo*, ceux qui utilisent cette théorie comme un moyen pour diminuer la valeur de la tradition nationale iranienne[36] ».

Bien évidemment, ce genre de critique n'a pu dissuader ni Davidson, ni Davis, ni aucun autre partisan de l'oralité de l'œuvre de Ferdowsi. L'une des dernières tentatives pour prouver la quasi-oralité des sources du *Chahnameh* est l'œuvre de Yamamoto. Celui-ci, en analysant l'épopée iranienne en profondeur, a essayé d'y déceler différentes formes de narration orale, afin de démontrer la coexistence des sources orales et écrites dans l'élaboration de l'ouvrage[37].

III. Les modérés

Les chercheurs qui peuvent être insérés dans ce dernier groupe sont ceux pour qui l'œuvre de Ferdowsi est basée à la fois sur des sources orales et écrites. Nous pouvons y voir des figures éminentes comme Ḏ. Ṣafâ[38], M. Bahâr[39], J. Matini[40] et ʿA. Zarrînkûb[41]. D'après eux, une tradition vivante des récits héroïques (naqqâlî) a existé, chez les peuples persans longtemps avant l'Islam. Une grande partie des légendes et des traditions a été également transmise à la postérité grâce aux conteurs, qui avaient pour tâche de réciter soit leurs propres poèmes, soit ceux qu'ils avaient hérités de leurs prédécesseurs. Plus tard, après l'émergence de l'écriture, quelques-unes de ces traditions ont été rassemblées dans des manuscrits, parmi lesquels le *Khodaï-nameh* sassanide, élaboré dans le sud de l'ancienne Perse dans une perspective théologico-politique. Après l'invasion de la Perse par les Arabes, le *Khodaï-nameh* fut traduit en persan sous le nom du *Chahname-ye Abû Manṣûrî*. Comme nous l'avons déjà dit, ce dernier ouvrage peut être considéré comme étant à la base du *Chahnameh* de Ferdowsi. Or, et il ne faut pas l'oublier, Ferdowsi a également baigné dans la littérature de conteurs et, quoique indirectement sans doute, a subi l'influence de la tradition orale. Donc le *Chahname-ye Abû Manṣûrî* ne doit pas être considéré comme la seule source de l'ouvrage de Ferdowsi : il faut accepter, selon cette théorie, la coexistence de sources orales et écrites dans la structure de l'épopée nationale persane.

On le voit, la question des sources du *Chahnameh* a provoqué une polémique ardente entre les spécialistes du genre. Sans avoir eu l'intention de prendre parti, nous avons seulement essayé de rapporter les points de vue et les arguments de chacun d'entre eux. De tout ce qui précède il apparaît que ni les partisans du premier groupe ni ceux du deuxième ne parviendront jamais à convaincre leurs adversaires. Il vaut mieux alors essayer d'adopter une approche modérée — et continuer de creuser la terre, en espérant y découvrir un jour, peut-être, le trésor qu'elle a conservé si longtemps en son sein.

---

1 Dans son œuvre *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière* (Paris : H. Champion, 2006), Florence Goyet défend la thèse selon laquelle la naissance de l'épopée est contemporaine et corrélative à une crise politique. Elle écrit dans l'introduction : "l'épopée est un moyen, et non une fin. Elle permet d'apporter la lumière sur un sujet encore bien plus confus que la mêlée guerrière : la crise qui secoue le monde des auditeurs".

2 *Le Livre des Rois*, édition du texte persan et traduction en français par J. Mohl, Paris, Imprimerie Royale, 1838-1876, 7 volumes. Réédition : Paris, Maisonneuve et Larose, 1976, ici I, VII-X.

3 T. Nöldeke, *Das iranische Nationalepos*, Berlin : 1920, p. 28, 62, 67 ; traduction persane par Bozorg Alavi : *Ḥamâse-ye Mellî-e Îrân*, Téhéran : 1327/1948, p. 29, 36, 70.

4 Minorsky, "The Older Preface to the Shah-nama", *Studi orientalistici in onore de Giorgio Levi Della Vida*, 2 vols., Rome, II, 1956, p. 159-79 ; repr. 1964, *Iranica : Twenty Articles*, Tehran, p. 260-73.

5 Ḥ. Taqîzâdeh, 1921, p. 31 ; *ibid*., 1362/1983.
6 M. Qazvînî, 1363/1984, p. 20.
7 De Blois, 1992, p. 4-122 ; *ibid*., 1998.
8 M. Boyce, 1957, p. 36 ; *ibid*., 2002.
9 La discussion qui suit s'inspire largement de M. Ḥasan-Abadi, 1394/2015.
10 R. Ghirshman, *Iran, Parthes et Sassanides*, Paris : Gallimard, 1962.
11 Il s'agit d'un mélange d'extraits des manuels d'étiquette, des chroniques élogieuses de la vie de divers rois et des catéchismes à fond moral prenant la forme de questions-réponses. Elaboré en moyen perse, cet ouvrage fut traduit en arabe vers le VIII^{e} siècle et devin la principale source des chroniqueurs arabes et le *Chahname-ye Abû Manṣûrî*, source directe de Ferdowsi dans l'élaboration de son *Chahnameh*, *cf*. Khaleghi-Motlagh, "Az *Chahnameh* tâ *Khodaï-nameh*", in *Nâme-ye Irân-e bâstân*, 7ème année, no 1&2, 1386/2007, p. 26-29 et 31-32 ; *ibid*., "Chahname-ye Abû Manṣûrî", in *Ferdowsî wa Shâh-nâma - sarâ'î*, Téhéran : 1390/2011, p. 110 ; Ève Feuillebois-Pierunek, "L'épopée iranienne : Le livre des rois de Ferdowsi", in *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, sous la direction d'Ève Feuillebois-Pierunek, Paris : Classiques Garnier, coll. "Rencontres", 2012, p. 146.
12 M. Omîdsâlâr, 1381/2002, p. 139, 140, 198.
13 Khaleghi-Motlagh, 1381/2002 ; Khaleghi-Motlagh, 1386/2007.
14 M. Omîdsâlâr, *Op.cit*. ; M. Omîdsâlâr, (2002), "Orality, mouvance and editorial theory in Shahnama studies", in *Jerusalem studies in Arabic and Islam*, 2002/27, p. 245-282.
15 Khaṭibi, 1381/2002, p. 55 et 73. Je traduis.
16 *Ibid.*
17 Aydanlou, 1383/2004, p. 86 *sq*., 114.
18 *Ibid*.
19 Reżâ-Zâdeh-ye Malak, 1383/2004, p. 156.
20 A. Shapur Shahbazi, 1391/2002, p. 15 *sq*.
21 Pour une étude détaillée de ces traditions sur Rostam et son homologue Esfandiyâr, cf. Ghafouri, 2013.
22 M. Boyce, 2002.
23 Cf. Françoise Létoublon (éd.), 1997.
24 Olga Davidson, 1994 ; *ibid*., 2000.
25 Dick Davis, 1996 ; *ibid*., 1999.
26 Dustkhah, 1380, p. 431 *sq*.
27 Matini, 1377/1998, p. 401-430.
28 Khaleghi-Motlagh, 1377/1998, p. 512-539.
29 Dustkhah, *op.cit*., p. 435. Je traduis.
30 D. Davis, 1377/1998, p. 94.
31 *Ibid*., p. 100-101.
32 Matini, 1377/1998, p. 412.
33 *Ibid*., p. 424-425. Je traduis.
34 Khaleghi-Motlagh, 1377/1998, p. 512.
35 Khaleghi-Motlagh, 1372/1993, p. 32.
36 Khaleghi-Motlagh, *op.cit*., p. 514-515. Je traduis.
37 Kumiko Yamamoto, 2003. Pour une étude détaillée de l'ouvrage de Yamamoto, cf. Ḥasan-Abadi, 1394/2015, p. 27 *sq*.
38 Ḍ. Ṣafâ ,1333/1945 ; 1374/1995.
39 M. Bahâr, 1374/1995 ; 1381/2002.
40 J. Matini, 1377/1998.
41 ʿA. Zarrînkûb, 1381/2002, p. 11 *sq*.

Pour citer ce document

Alireza Ghafouri, «Recherches récentes sur l'épopée persane. La question des sources du *Chahnameh* de Ferdowsi», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 26/03/2018, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2016_article_230-etat-de-la-recherche-sur-l-epique-en-iran.html

Quelques mots à propos de : Alireza GHAFOURI

Alireza Ghafouri est Maître assistant au Département de Français, Université Azad Islamique de Mashhad, Iran.Email : ghafouri@gmx.fr

Anseïs de Carthage à la croisée des genres : le parcours d'un héros épique

Floriana Ceresato

Résumé

Cet article propose une analyse d'*Anseïs de Carthage* (dont nous éditons un manuscrit franco-italien dans notre thèse, en cours sous la direction de Dominique Boutet et de Corrado Bologna). *Anseïs de Carthage* est une chanson de geste en laisses de décasyllabes rimés, qui date de la première moitié du XIII^{e} siècle. Ce poème épique appartient au *Cycle du Roi*, auquel il se rattache directement en tant que *continuum* narratif de la *Chanson de Roland*. Y est en effet racontée l'histoire d'Anseïs, le neveu de Charlemagne, et la manière dont il obtint la couronne d'Espagne après la victoire de l'empereur sur les Sarrasins et la libération de la péninsule ibérique. *Anseïs de Carthage* se place clairement dans la branche carolingienne de l'épopée médiévale ; cependant, comme beaucoup de chansons de geste de la deuxième génération, c'est un texte en partie influencé par un autre genre littéraire médiéval, et dont le fonctionnement diffère de celui de l'épopée : le roman.
Or, par cette assimilation, dans la structure narrative d'une chanson de geste, de traits romanesques, le récit se donne les moyens de penser un contenu inédit. Nous montrerons que, loin de le présenter d'emblée comme un héros, en effet, il fait d'Anseïs un personnage problématique, dont les rapports à la communauté chrétienne comme à ses responsabilités politiques et chevaleresques évoluent. La quête de légitimité du personnage éponyme semble alors l'enjeu propre d'*Anseïs de Carthage*.

Abstract

On Anseis de Carthage
This article presents an analysis of *Anseis de Carthage* (we are currently working on a critical edition of an Italian-French manuscript of this text as part of our doctoral thesis). It is a *chanson de geste,* composed of rhymed ten-syllable stanzas, that dates from the first half of the 13th century. This epic poem belongs to the *King's Cycle* to which it is directly linked as a narrative continuum of the *Chanson de Roland.* It tells the story of Anseis, Charlemagne's nephew, and how he obtained the crown of Spain after the emperor's victory over the Saracens and the liberation of the Iberian Peninsula.
Anseis de Carthage clearly belongs to the Carolingian branch of medieval epics ; however, like many of the second generation *chansons de geste,* it is partly influenced by another medieval literary genre that differs in function from that of the epic : the romance. Through its assimilation of some of the features of the romance into the narrative structure of a *chanson de geste,* quest for the legitimacy of the eponymous character is what is truly at stake in *Anseis de Carthage*. We will show that, instead of being presented as a hero at the outset, Anseis becomes a problematic character whose relationships with women, and also with the political community, evolve.

Texte intégral

Dans cette contribution, nous proposons une première réflexion sur le récit *Anseïs de Carthage*, dont la version franco-italienne fait l'objet de notre travail de thèse (édition et étude philologique du ms. *Paris, BnF, fr. 1598*).

Anseïs de Carthage est une chanson de geste de la première moitié du XIII^{e} siècle[1], qui appartient au *Cycle du Roi*. Elle raconte l'histoire d'Anseïs, neveu de Charlemagne et nouveau roi d'Espagne. Du point de vue formel, le texte présente les caractéristiques typiques de la catégorie littéraire "chanson de geste", comme par exemple la division en laisses de décasyllabes rimés. Au niveau du contenu, la *Chanson d'Anseïs* se place clairement dans la continuité du sous-genre épique médiéval, notamment de la branche carolingienne, puisqu'elle décrit le conflit qui se déclenche entre l'armée chrétienne d'Anseïs et l'armée sarrasine de Marsile pour le contrôle de la péninsule ibérique et la défense de la "juste foi".

Cependant, *Anseïs de Carthage*, œuvre qui remonte déjà à la deuxième génération des chansons de geste, est influencée par un autre genre littéraire médiéval : le roman.

Nous essaierons de démontrer que, en assimilant des traits romanesques dans la structure narrative d'une chanson de geste, le récit trace l'évolution individuelle du héros (le protagoniste Anseïs) au sein d'une collectivité en conflit. Dans ce cas spécifique, l'épopée se fait le résultat d'un mélange entre la dimension chevaleresque – et donc publique – du *souverain* Anseïs, et la dimension romanesque – et donc privée – de *l'homme* Anseïs.

Résumé

L'empereur Charlemagne a vaincu les sarrasins et reconquis l'Espagne entière, vengeant ainsi la défaite subie et la perte de Roland et ses douze pairs. Mais, contrairement au récit de la *Chanson de Roland*, le roi Marsile échappe à la mort et se réfugie outre-mer, à Morinde.

Charlemagne, fatigué par plusieurs années de conflit et désormais très âgé, veut rentrer en *douce France* avec ses barons et son armée. Il faut donc nommer le nouveau roi d'Espagne et de Carthage (ici pour Carthagène, ville qui représente les confins les plus reculés du royaume). Parmi la *baronie* de l'empereur, seul le jeune Anseïs, fils de Rispeu de Bretagne et d'une sœur de Charlemagne, se propose, pour porter la couronne. Acclamé par tout le Conseil, il est couronné à Saint Fagon et installe sa cour à Morligane, entouré de ses barons et de son fidèle conseiller Ysoré.

C'est ce dernier qui suggère au roi de prendre pour femme Gaudisse, la fille de Marsile, afin de sceller la paix entre les deux peuples. Anseïs envoie à Morinde Ysoré et Raymond, son premier chevalier, pour présenter à Marsile sa demande en mariage. Pendant l'absence des deux barons, Anseïs, victime d'une ruse, se laisse séduire par Leutisse, fille d'Ysoré, qu'il déflore. Le roi brise ainsi à son insu le vœu fait au baron de respecter et de défendre l'honneur de la jeune fille.

Pendant ce temps, l'ambassade outre-mer a obtenu l'approbation de Gaudisse. Mais celle-ci ne peut pas se donner à Anseïs, parce qu'elle est déjà promise au roi sarrasin Agoulans ; le destin de la belle princesse sera alors décidé par un duel entre Agoulans et Raymond. Ce dernier ayant gagné, Marsile accepte la demande d'Anseïs et remet sa fille aux ambassadeurs.

De retour de son ambassade, Ysoré prend connaissance de l'outrage subi par Leutisse : après une violente dispute avec Anseïs, il feint de lui pardonner, dissimulant sa colère. Sous prétexte de ramener au jeune roi sa belle fiancée sarrasine, Ysoré repart tout de suite pour l'Afrique. Reniant la foi chrétienne et s'alliant avec Marsile, il va alors faire la guerre au royaume d'Espagne et venger la honte qu'Anseïs lui a fait subir.

Une immense armée sarrasine envahit l'Espagne et un long conflit se déchaîne, conflit dans lequel Anseïs perd progressivement les villes que Charlemagne avait conquises au prix de beaucoup d'efforts : Luiserne, Estorges et Castesoris. Entre deux batailles, Anseïs arrive à enlever Gaudisse, qui partage secrètement son amour. La belle princesse se fait baptiser et Anseïs l'épouse. Finalement, pressé par le nombre des ennemis et acculé par la famine, Anseïs demande son aide à Charlemagne. L'empereur, souverain défenseur de la chrétienté, reçoit en rêve la visite d'un ange qui lui apprend que Dieu accepte de lui accorder, pour la dernière fois, la force et la vigueur d'antan.

L'empereur rejoint Anseïs. Ensemble, ils battent définitivement les Sarrasins. Anseïs rentre en possession de l'Espagne, Ysoré est décapité et Marsile est conduit en France ; mais, comme il refuse fermement de se convertir à la foi chrétienne, il est mis à mort à Laon. Charlemagne retourne à Aix-la-Chapelle, où il meurt.

I. Une épopée médiévale

La *Chanson d'Anseïs de Carthage* représente une continuation narrative de la *Chanson de Roland*, à laquelle elle se rattache principalement à travers la technique de l'amplification. Par ailleurs, le lien privilégié que le personnage de Charlemagne entretient avec le Dieu des Chrétiens rappelle la prégnance du surnaturel dans le

genre épique.

1. Une “amplification” de la *Chanson de Roland*

Selon la définition de Michael Heintze[2], l’amplification est “l’agrandissement d’un cycle légendaire par l’ajout systématique de nouvelles chansons ou de parties de chansons”. *Anseïs de Carthage* raconte ce qui se passe après Roncevaux, dans l’Espagne conquise par Charlemagne. Cette chanson constitue donc un autre épisode du cycle carolingien.

Si l’on se rapporte à la typologie des trois cyclisations identifiées par François Suard dans les chansons de geste[3], on peut remarquer qu’*Anseïs de Carthage* répond à chacune de ces structures : Anseïs est le neveu de Charlemagne (cyclisation par généalogie et parenté) ; le conflit entre Anseïs et Marsile se développe après Roncevaux (cyclisation par succession d’événements) ; l’histoire d’Anseïs représente la suite de Roncevaux (cyclisation thématique).

En outre, le statut de continuation de cette chanson est renforcé par le biais du lien direct, à savoir des références à la *Chanson de Roland*. Au début du texte, même s’il n’y a pas de mention explicite de Roncevaux, on comprend que la “guerre d’Espagne” de Charlemagne constitue le prologue implicite d’*Anseïs de Carthage*. Le jongleur indique les villes espagnoles conquises par Charlemagne et spécifie que

par toute Espaigne ala sa seignorie[4]

sa souveraineté fut répandue sur l’Espagne entière

L’empereur et son armée, fatigués par plusieurs années de conflit, veulent faire retour en France. Charlemagne réunit sa *baronie* et tient un Conseil à Saint-Fagon, pendant lequel il remercie ses barons, grâce à la valeur chevaleresque desquels il a réussi à conquérir, et à soumettre, l’Espagne sarrasine. Le moment est venu de désigner un nouveau roi, qui se porte garant de l’ordre rétabli et qui protège la chrétienté. C’est à ce moment-là qu’Anseïs fait son apparition dans le récit, en tant qu’héritier de Charlemagne, du point de vue généalogique autant qu’institutionnel.

Un peu plus loin dans le texte, on trouve la première mention explicite de Roncevaux et des douze pairs de France. Marsile se souvient de la cruelle bataille, pendant laquelle il a perdu de vaillants et nobles guerriers. Il rappelle la scène devant Ysoré et Raymond, envoyés en ambassade par Anseïs :

quant me souvient du dolereus martirede Rainschevaus, la ou je fis occire
les .XII. pers, ainc n’i orent remire[5]

quand je me souviens du cruel carnage de Roncevaux, où je perdis
les douze pairs, dont je reste inconsolé

Le lien narrativement le plus important avec Roncevaux est constitué par la présence de mille prisonniers francs à la cour sarrasine : il s’agit d’un outil du récit qui “concrétise” la continuité entre la *Chanson de Roland* et *Anseïs de Carthage*. Marsile a fait ordonner à sa fille Gaudisse de le rejoindre en Espagne avec ses alliés. La belle princesse obéit à son père, mais au même moment, avec l’aide de son fidèle valet Sinagloire, elle libère les mille prisonniers francs de Roncevaux, pour les amener en Espagne en soutien à Anseïs :

Mil François a qui sont imperial,qui furent pris en l’ost de Rainsceval ;
cil liverront a paiens grant assal
devant Esturges, cascuns est bon vassal[6]

Mille François qui font partie de l’empire, qui furent pris comme prisonniers dans la bataille de Roncevaux ;
ils attaqueront les païens vigoureusement
devant la ville d’Estourges, chacun d’eux est un bon vassal

Gaudisse débarque en Espagne et Marsile, en l’accueillant, lui demande l’identité

des prisonniers qu'il aperçoit sous des aubépines. Gaudisse répond :

Sire, dist ele, François et Angevin ;en Rainscevaux les prisent barbarin[7]

Sire, elle dit, François et Angevins ;les païens les capturèrent à Roncevaux

et elle feint de les avoir amenés à son père pour les exécuter. Mais à la faveur de la nuit, et encore avec l'aide de Sinagloire, Gaudisse organise un plan pour rejoindre Anseïs et délivrer les mille chevaliers francs :

Home sont Karle, le fort empereor ; en Rainscevaus furent pris en l'estor[8]

Ils sont les hommes de Charlemagne, le fort empereur ; ils furent pris comme prisonniers pendant la bataille de Roncevaux

Enfin, à la laisse CCXLVI[9], on trouve encore une mention explicite de Roland, Olivier et les douze pairs. L'empereur est en train d'appeler à la vengeance l'armée chrétienne juste avant la dernière bataille contre les sarrasins et dit :

Vengier vaurrai mon chier neveu Rollant Et Olivier au gent cors avenant
Les .XII. pers, que je amoie tant

Je voudrais venger mon cher neveu Rolandet Olivier au beau corps gracieux
les douze pairs, que j'aimais beaucoup

2. Le personnage de Charlemagne et le surnaturel

Le personnage même de Charlemagne contribue à renforcer le continuum narratif entre Chanson de Roland et Anseïs de Carthage.

Bien que personnage presque marginal au début du texte (sa fonction narrative se limite au couronnement d'Anseïs) et totalement absent dans la partie centrale, l'empereur à la barbe fleurie rentre en scène dans la macro-séquence finale comme une espèce de deus ex machina, qui va résoudre le conflit. Sa présence encadre, pour ainsi dire, le récit : c'est Charlemagne qui, après Roncevaux, remet l'Espagne totalement soumise à Anseïs, et c'est toujours lui qui intervient pour la sauver encore une fois de la domination de Marsile.

Dans Anseïs de Carthage, le personnage de Charlemagne semble être étroitement lié au surnaturel, thématique spécifique de l'épopée médiévale[10]. Dans notre chanson, le surnaturel se manifeste toujours comme "apparition" et non comme "vision"[11], c'est-à-dire comme descente du surnaturel dans le monde des hommes plutôt que comme ascension d'une âme vers un au-delà.

Après avoir reçu la demande d'aide d'Anseïs, Charlemagne s'adresse à Dieu : l'empereur, vieux et malade, ne sait comment secourir son neveu. Dieu lui répond par l'intermédiaire d'un ange, qui apparaît en rêve au vieux souverain[12] :

"Jhesus te mande, li rois de Paradis,que tu secoures le bon roi Anseïs
et si aquite la terre et le païs
et le chemin l'apostle beneïs
sifaitement com tu l'as Dieu pramis.
De servir Dieu ne soies alentis !
Va si encache les paiens maleïs,
car el voiage sera mains hom garis
qui fust encore et dampnés et peris.
Quant revenus eres, bien soies fis,
k'un an aprés tu ne seras plus vis ;
ne pués tenir plus longues ton païs.
Soies preudom com as esté tousdis !"

"Jésus, le roi du Paradis, te commandede secourir le bon roi Anseïs
et aussi de libérer la terre et le pays d'Espagne
et le chemin de l'apôtre béni

comme tu l'as promis à Dieu.
Ne sois pas indolent à servir Dieu !
Va chasser les païens maudits,
puisqu'au cours du voyage seront sauvés un grand nombre d'hommes
quoiqu'ils fussent condamnés à la damnation et à la mort.
Quand tu seras revenu, sois bien sûr
qu'après un an tu ne seras plus vivant ;
tu ne pourras plus gouverner longuement ton pays.
Sois un homme vaillant comme tu l'as toujours été !"

L'ange est l'envoyé céleste : Dieu se manifeste à travers son intermédiaire comme le seigneur féodal à travers son ambassadeur. Le modèle de l'ange / *nuncius*[13] revient quand Charlemagne, après avoir désarçonné Marsile dans la grande bataille finale de la chanson, est en train de donner le coup fatal au roi païen. Un ange descend alors du ciel et dit à l'empereur[14] :

"Jhesus vos mande que vos nel adesés.Prendés le vif, avoec vos l'enmenés !
Se Dieu velt croire molt ert bons eüres."

"Jésus vous commande de ne pas le toucher.Prenez-le vivant, emmenez-le avec vous !
S'il veut croire en Dieu, ce sera mieux pour lui."

Alors que les apparitions du *nuncius* angélique servent à communiquer un message et à commander une mission ou une disposition supérieure, dans un autre épisode le surnaturel divin intervient directement sur le personnage et modifie tout à fait son état physique. Il s'agit dans tous les cas d'interventions qui permettent l'accomplissement d'un projet céleste, partiellement révélé à certains hommes, et exécuté grâce aux prouesses humaines.

L'empereur, ayant répondu à l'appel d'Anseïs, arrive finalement en Espagne avec son armée. Il prie Dieu de retrouver des forces suffisantes pour monter à cheval, prendre les armes et chasser les Sarrasins. Dieu écoute la prière de Charlemagne et accomplit un miracle[15] :

Diex a oï du roi le desirier,miracles fist qui bien font a nonchier :
sa force sent li rois sans delaier,
et s'aperçoit vertueus et legier ;
lors s'estent si qu'il fait croistre et froissier
les flans du car et les arçons brisier ;
li rois s'escrie et commence a hucier :
"Or tost as armes, franc baron chevalier !
Mes armes vueil por moi apareillier."

Dieu a entendu la prière du roi,il fit un miracle qu'ils ont bien raison de raconter :
le roi perçoit immédiatement sa force,
et il se sent de nouveau puissant et rapide ;
alors il s'étend tellement qu'il casse et rompt
les parties latérales du char et qu'il brise les arçons ;
le roi crie et commence à hurler :
"Vite aux armes maintenant, nobles barons chevaliers !
Je veux me préparer mes armes."

Deux autres épisodes, issus toujours d'une prière de Charlemagne, sont liés à la thématique du surnaturel dans *Anseïs de Carthage*. Dans ces deux cas, il faut souligner que l'intervention divine agit sur l'environnement de l'armée chrétienne, afin de lui permettre l'accomplissement de sa tâche militaire et religieuse. L'empereur et son convoi sont en marche pour l'Espagne, mais leur chemin doit s'arrêter devant la Gironde, impossible à traverser. Face au désespoir général, Charlemagne fait célébrer la messe à son chapelain, Englebert. L'empereur se met ensuite à prier Dieu et la Vierge. Le résultat est immédiat[16] :

Diex a oïe du bon roi la proiiere,l'iaue se part, ne cort avant n'arriere.

Dieu a entendu la prière du bon roi,l'eau se retire, elle ne coule ni en avant ni en arrière.

Une biche blanche apparaît alors devant eux pour les conduire par le lit de la rivière.

Enfin, après avoir rétabli l'ordre dans toute l'Espagne, Charlemagne reprend son chemin pour la France, mais un messager arrive et informe l'empereur que les Sarrasins ont repris Luiserne. Le pieux souverain sait que son armée est épuisée par plusieurs années de guerre ; devant cette mauvaise nouvelle, le moral des hommes est au plus bas. Encore une fois, Charlemagne prie Dieu, demandant pitié pour ses vaillants chevaliers et vengeance contre les infidèles sarrasins. Luiserne s'écroule aussitôt devant les yeux de l'empereur et de ses barons[17] :

Diex oï Karle, bien savoit ses pensés :li murs, qui fu a droit ciment fondés,
est desfroissiés et aval craventés,
les tours caïrent contreval les fossés,
les sales fondent et li palais pavés ;
jamais li liex ne sera restorés.

Dieu entendit Charlemagne, il connaissait bien ses pensées :l'enceinte, qui fut construite en ciment comme il convient,
fut écrasée et abattue,
les tours tombèrent dans les douves,
les salles et le palais pavé s'effondrèrent ;
jamais ce lieu ne sera reconstruit.

II. L'influence du roman

Comme l'écrit J.-M. Paquette,

"il n'est qu'une épopée par communauté linguistique ; mais la "matière épique" peut se prolonger pendant de longs siècles à travers une production appelée "cycles épiques". Ces cycles se trouvent contaminés par les traits spécifiques d'un autre genre littéraire, le plus souvent le roman[18]".

On peut considérer qu'*Anseïs de Carthage* est ce genre de complément à l'épopée médiévale dont parle Jean-Marcel Paquette, puisqu'il ajoute en effet un nouvel épisode à la matière carolingienne et aux "faits d'Espagne". Comme on l'a vu, notre chanson appartient au *Cycle du Roi* et au sous-genre épique médiéval. Mais elle accumule également les traits romanesques. Il faut maintenant analyser ces traits afin de mettre en évidence l'apport du roman dans la structure narrative de la chanson.

1. La thématique érotico-amoureuse

Le premier axe romanesque qu'on peut facilement identifier est la thématique érotico-amoureuse, dont François Suard a montré l'importance dans *Anseïs*[19]*, et dont on sait par ailleurs qu'elle est un trait caractéristique du roman*[20]. Elle investit tout le récit et se révèle à travers les trois personnages féminins de la chanson, Leutisse, Gaudisse et Bramimonde.

Chacune de ces femmes incarne une approche différente de la sexualité. Leutisse représente le pouvoir du désir, qui casse les interdits sociaux et moraux ; Gaudisse représente la force de l'amour pur et sincère, qui surmonte tous les obstacles ; Bramimonde représente le charme de la séduction, qui conduit à la réalisation du plaisir. Ces trois personnages féminins partagent le fait de vivre une réalité érotique imposée, qu'elles n'acceptent pas. Néanmoins, toutes les trois parviendront à changer leur situation et à obtenir leur satisfaction à travers la ruse, l'astuce et la dissimulation. Il s'agit donc de personnages "actifs" dans un récit qui se construit aussi grâce au rapport étroit entre les actions de ces trois femmes et la progression narrative, à savoir le lien "romanesque" entre guerre et amour, pouvoir et sexe.

En écoutant la description que son père fait du nouveau roi d'Espagne, Leutisse, jeune et belle fille d'Ysoré, tombe aussitôt amoureuse d'Anseïs. Sachant que son degré de noblesse n'est pas suffisant pour épouser Anseïs, Leutisse trame une ruse pour passer la nuit avec lui sans révéler son identité. Son action provoque une série de conséquences (refus d'Anseïs, désir de vengeance d'Ysoré, conflit avec Marsile), qui sont la base de l'intrigue de la chanson.

Loin d'être un personnage passif et figé, simple outil narratif pour le début du récit, Leutisse sert donc de moteur à l'histoire. C'est grâce son initiative personnelle que tout se met en place, et le conflit guerrier lui-même découle de ses actions. Le caractère spécifique de Leutisse se manifeste clairement par exemple dans ce passage[21] :

L'amours le roi l'avoit molt embrasee,k'ele en est si esprise et alumee,
toute autre chose en avoit oublïee,
mais pour son pere est quanques puet celee.
Tout coiement pensant s'est dementee,
et jure Dieu et sa vertu nommee
que, s'ele n'est a cel roi marïee,
tant qu'ele vive n'ert d'autrui espousee,
ains fera tant, s'ele puet a celee,
k'ele sera sa drue et sa privee :
de cel pensé ne puet estre tornee.

L'amour du roi l'avait tellement embrasée,elle en était si saisie et enflammée,
qu'elle en avait oublié tout le reste,
mais devant son père elle le dissimulait le plus possible.
Dans son for intérieur tourmentée
elle jure sur Dieu et sur sa vertu renommée
que, si elle n'est pas mariée à ce roi,
elle ne sera épousée par personne d'autre aussi longtemps qu'elle vivra,
mais elle veillera à ce que, si c'est possible en cachette,
elle deviendra son amante et son amie intime :
elle ne peut pas être détournée de cette pensée.

Si le personnage de Leutisse donne la poussée initiale au récit, les personnages de Gaudisse et Bramimonde la reprennent et la développent tout au long du texte. Ces trois personnages féminins font preuve d'une grande autonomie ; leur esprit d'initiative est clairement souligné par le texte.

Ainsi Gaudisse, princesse sarrasine, fille de Marsile, présentée comme une richesse – la plus grande que Marsile puisse donner à ses alliés –, semble d'abord seulement devoir incarner la pure beauté du corps et de l'âme, comme en témoigne sa première apparition[22] :

Gent ot le cors et grailles les costés,les hansches basses et les bras bien mollés,
le col plus blanc quë yvoires planés,
menton bien fait, si ot traitis le nes.
Blanc ot le vis et bien fu coulorés
et les iex vairs, comme faucons müés.
Sorciex ot bruns, delïés, haut le nes,
le front plus blanc que cristaus n'est d'assés.
Par ses espaules avoit ses crins getés ;
plus sont luisant que fins ors esmerés :
a .I. fil d'or les avoit galonnés.

Elle avait le corps gracieux et les flancs fins,les hanches de petite taille et les bras bien modelés,
le cou plus blanc qu'ivoire lissé,
le menton bien formé, elle avait aussi le nez bien dessiné.
Elle avait le visage blanc et un beau teint

Et les yeux gris-bleu, comme un faucon mué.
Elle avait les sourcils bruns, subtils, le nez retroussé,
le front plus blanc qque peut l'être un cristal.
Elle avait ses cheveux éparpillés sur les épaules ;
ils étaient plus brillants que pur or fin :
elle les avait ornés d'un fil d'or.

Mais on découvre bientôt que la noble princesse possède sa propre pensée et agit pour obtenir ce qu'elle désire vraiment. En apprenant que son père la donnera en mariage à Ysoré, Gaudisse réagit ainsi[23] :

Gaudisse l'ot, a poi d'ire ne fent ;a Sinaglore a dit celeement :
"Or os," dist ele, "de cest viellart pullent,
com il pourcache son grant encombrement !"
Puis dist en haut, c'om l'oï clerement :
"Peres," dist ele, "n'i ait prolongement ;
mandés vos homes sans nul atargement,
puis si ferés de nos l'ajoustement,
car je l'ai molt desiré longuement."

Gaudisse l'entend, pour peu elle se brise de colère ;elle dit à Sinagloire en secret :
"Entends donc," dit-elle, "de la part de ce vieillard immonde,
Comme il en arrive à son grand désagrément !"
Ensuite elle dit à voix haute, afin qu'on l'entende distinctement :
"Père," dit-elle, "afin qu'il n'y ait de retard ;
envoyez vos hommes sans aucun délai,
ensuite vous ferez ainsi notre union,
puisque je l'ai souhaité longtemps."

Tout au long de son aventure, Gaudisse fera semblant d'attendre avec joie et impatience le jour du mariage avec Ysoré, mais en réalité elle veillera à retarder ce moment, jusqu'à son union avec Anseïs. Loin d'être le personnage passif qu'on pourrait croire, elle prendra son destin en main.

En effet, elle arrive à convaincre son père de le rejoindre en Espagne avec le prétexte de rester aux côtés de son futur époux, Ysoré. Marsile accepte la proposition et ordonne à sa fille d'amener de nouvelles troupes, afin de gagner la guerre contre les Chrétiens. On l'a vu : tout en obéissant aux ordres, Gaudisse organise la libération des mille prisonniers francs de Roncevaux. Une fois débarquée en Espagne, elle envoie un message à Anseïs, qui réussit à l'enlever du camp sarrasin et qui récupère ses mille chevaliers.

De la même façon, Bramimonde, reine sarrasine, femme de Marsile, est agent de sa propre histoire. Elle manifeste ainsi clairement son intérêt pour Raymond (et son dégoût envers son mari), intérêt né de la victoire du chevalier chrétien contre Agoulant :

.I. en i a qui ele a forment chier,qui l'autre an vint sa fille calengier[24]

Il y en a un qui lui est fortement cher, qui l'an dernier vint revendiquer sa fille par les armes

Sa passion est proportionnelle à la valeur guerrière du chevalier et, quand elle arrive en Espagne après avoir traversé la mer sur ordre de Marsile pour lui amener des armées en aide, elle n'hésite pas à convoquer son amoureux dans sa tente[25] :

"Di va !" fait ele, "il t'estuet esploitier.Quant tu verra anqui l'air espossier,
laiens iras a Raimmon le guerrier,
si li diras quë il ne soit lanier,
mais viegne a moi as tres esbanoier ;
et si li porte ma mance, c'est premier.
Miex en ferra assés du branc d'acier ;

et, s'il se doute noient de l'engignier,
de moie part li porras fiancier
que ains les membres me lairoie trenchier
ke ja par moi i eüst encombrier ;
et, së il a avoec lui soldoier
qui vuelle amie, mar s'en fera proier,
mais viegne o lui, si pora dosnoier."

"Vas-y !" dit-elle, "il te faut te dépêcher.Quand aujourd'hui tu verras l'air s'assombrir,
tu iras là chez Raymond le guerrier,
ainsi tu lui diras de ne pas être lâche,
mais qu'il vienneau contraire chez moi s'amuser dans la tente ;
et apporte-lui ma manche aussi, c'est important.
Il frappera beaucoup mieux avec son épée d'acier ;
et, s'il a un peu peur d'être dupé,
tu pourras lui promettre de ma part
que je me laisserais trancher les membres
plutôt que de lui causer des ennuis ;
et s'il y a avec lui un soldat
qui désire une amante, qu'il ne se fasse pas prier,
mais qu'il vienne avec lui, ainsi il pourra jouter."

Bramimonde et Raymond passent donc la nuit ensemble

Assés i ont baisié et conjoï,li uns a l'autre tout son bon descouvri[26]

Ils se sont abondamment embrassés et ont pris leur plaisir,ils ont manifesté tout leur désir l'un à l'autre

mais le lendemain le chevalier devra abandonner la tente pour retourner sur le camp de bataille, ramenant le propos vers les exploits guerriers. Cependant, la liaison entre les deux se développera tout au long du texte, et les exploits de Raymond seront aux yeux de Bramimonde la métaphore de sa puissance érotique.

2. La ruse

Le deuxième axe est la présence des péripéties les plus variées, qui renforcent le tissu narratif et compliquent l'action jusqu'à lui donner l'épaisseur d'une intrigue romanesque. Ces péripéties présentent un facteur commun : l'astuce des personnages impliqués. On pourrait sans doute formuler ici l'objection selon laquelle l'épopée peut elle aussi être riche de péripéties, et même de péripéties causées par les ruses des personnages : il suffit de penser à Ulysse et à l'*Odyssée*. Mais précisément, l'*Odyssée* est sans doute la plus romanesque des épopées ; en tout cas, comme le rappelle Stead, et selon un point de vue encore partagé par nombre de critiques, elle a souvent été considérée comme une sorte de roman avant l'heure, davantage que comme une épopée[27].

Anseïs de Carthage s'ouvre ainsi avec la ruse de Leutisse :

La damoisele pensa en son corage grant derverie, grant doleur et grant rage[28]

La damoiselle conçut dans son esprit une grande folie, une action mauvaise et extraordinaire

qui déclenche la colère d'Ysoré et provoque sa trahison

Traïson pense li viellars deputaire[29]

Le mauvais vieillard pense à la trahison

Les personnages utilisent la ruse pour obtenir quelque chose (ou quelqu'un) qu'ils ne sont sinon pas en mesure d'obtenir autrement ; afin d'atteindre ce but, ils recourent au mensonge, qui est la manifestation concrète de leur astuce. Ainsi, Leutisse se tait devant Anseïs, faisant semblant d'être une humble *camberiere* – une

chambrière – sous la cape de l'obscurité ; Ysoré dissimule sa colère devant Anseïs, lorsqu'il pense à sa vengeance ; Gaudisse feint la joie devant Ysoré pour les fiançailles ; Thierry cache à sa mère Leutisse son plan de donner les clés de Conimbre à son père Anseïs.

Ailleurs dans le texte, la ruse se concrétise soit en tactique, soit en déguisement, les deux étant antinomiques des valeurs de vaillance pure de la chanson de geste.

Deux épisodes relèvent de la tactique : l'enlèvement de Gaudisse du camp sarrasin grâce à une expédition d'Anseïs et de deux mille chevaliers, d'une part, et la remise des clés de Conimbres à Anseïs grâce à Thierry, le fils de Leutisse, d'autre part.

Un seul exemple de péripétie relève du déguisement, mais il s'agit d'un élément fondamental pour le récit et la résolution du conflit. Charlemagne et son armée sont arrivés près de Castesoris ; Raymond et Madien, envoyés en ambassade chez l'empereur, se rapprochent de la ville assiégée afin d'annoncer l'arrivée de Charlemagne à Anseïs. En même temps, Matant et Macabré, deux rois païens, quittent leur camp pour appeler des renforts. Les quatre guerriers se rencontrent et engagent un combat, gagné par les Chrétiens, qui volent les armures et les chevaux des adversaires et se déguisent en Sarrasins :

Les armes ostent ; es les vos adoubez des armeüres a ciaus qu'il ont tüés ![30]

Ils ôtent les armes ; les voici déguisés avec les armures de ceux qu'ils ont tué !

Tous ces actes relèvent du romanesque dans la mesure où ils contribuent à esquisser la psychologie de certains personnages, ce qui n'est pas du tout un trait propre à l'épique médiévale. Ces péripéties variées sont des outils narratifs qui accélèrent le rythme narratif et enrichissent la structure de la chanson.

III. Le parcours épique et romanesque d'Anseïs : la conquête de la pleine royauté

Jusqu'ici, nous avons vu comment *Anseïs de Carthage*, chanson de geste appartenant au sous-genre épique médiéval, assimilait aussi des traits typiquement romanesques. Dans un récit qui raconte un long conflit entre Chrétiens et Sarrasins pour le contrôle politique et religieux de la péninsule ibérique, s'insèrent des axes narratifs qui relèvent du roman et qui introduisent notamment les thématiques de l'amour et de la ruse. Toutefois, la vraie synthèse entre ces deux genres littéraires se manifeste probablement dans l'évolution du protagoniste Anseïs. À partir des études faites par Jean-Marcel Paquette et Joël Grisward d'après Georges Dumézil[31], nous essaierons d'identifier le rôle de l'épique et le rôle du roman dans le parcours d'Anseïs.

1. Un parcours épique : les trois niveaux de conflit

Comme l'écrit J.-M Paquette, "[…] il s'est avéré que cette structure [de l'épopée] se caractérisait par une configuration tripartite, chacun des trois volets de ce triptyque correspondant à un type particulier de "conflit" […], chaque niveau ayant pour fonction de faire apparaître un état de *tension* qui engendrera le suivant[32]".

Cette tripartition se retrouve absolument dans *Anseïs de Carthage*.

Dans le premier niveau de conflit, les antagonistes sont les Chrétiens et les Sarrasins, conformément à une tradition par ailleurs incarnée par la *Chanson de Roland*. La guerre sert à révéler le deuxième niveau de conflit, celui que la honte subie – et la colère qui s'ensuit – produit entre Anseïs et Ysoré. Ce conflit s'intériorise dans Anseïs, qui se trouve pris dans une véritable crise de conscience.

Voilà la première différence par rapport au *Roland* : notre chanson ne présente pas un double-ami, qui incarne la position complémentaire à celle du héros protagoniste, mais un ensemble de personnages (Raymond de Navarre, Guis de Bourgogne, Yves de Bascle, Englebert), plus ou moins secondaires, qui dialoguent avec lui. On a là la figure du double, dont Paquette montre l'importance pour ce

troisième conflit ; mais de façon très intéressante, le rôle est tenu "collectivement" ; les vaillants chevaliers autour d'Anseïs incarnent ce qui dans la *Chanson de Roland* est représenté par Olivier.

Au-dessus de ces trois niveaux du conflit, on retrouve la tension entre histoire et fiction[33] : derrière les aventures d'Anseïs, Ysoré et Gaudisse on reconnaît les figures du roi wisigoth Rodrigue, de son fonctionnaire Julien et de sa fille Florinde[34]. Devenue bientôt légende, cette base historique du VIII^{e} siècle, après avoir subi plusieurs altérations, arrive en France et se mélange avec la matière carolingienne, donnant comme résultat littéraire la *Chanson d'Anseïs de Carthage*.

La revendication de la véracité historique est d'ailleurs bien présente au tout début du texte[35] et est reprise avec vigueur quelques laisses plus loin[36] :

Huimais orrés canchon enluminee :onques par home ne fu mieudre cantee.
Trop a esté lonc tans emprisonnee ;
bien ait de Dieu, qui si bien l'a gardee !
Cil jougleour en font male oublïee
qui la rime ont corrompue et faussee ;
mais je le rai a droit point ramenee.

Aujourd'hui vous écouterez une chanson éclatante :jamais elle ne fut mieux chantée.
Elle est resté emprisonnée trop longtemps ;
grâce à Dieu, qui l'a si bien conservée !
Malheureusement, ces jongleurs l'ont oublié,
eux qui ont altéré et contrefait la rime ;
mais je l'ai ramenée à son véritable état.

L'intéressant pour nous est que le plan historique et le plan épique fictif, s'entrelaçant dans le personnage d'Anseïs, offrent la possibilité d'une véritable évolution, qui le mène d'un état de jeunesse sans responsabilité à celui d'une véritable royauté.

Neveu de Charlemagne (son père est le roi Rispeu de Bretagne), il propose sa candidature comme nouveau roi d'Espagne. Malgré sa jeunesse, il est déjà un vaillant chevalier et un noble baron, et le Conseil unanime invite l'empereur à lui donner la couronne. Charlemagne valide la proposition et, entre autres, dit à Anseïs[37] :

"Niés," dist li rois, "garde toi de folage !Par legerie esmuevent maint outrage
dont on a honte et anui et damage."

"Neveu," dit le rois, "garde-toi des actes de folie !La légèreté suscite de nombreux outrages
à cause desquels on a honte, chagrin et malheur."

Ces vers, mis en valeur par leur position en fin de laisse, anticipent le moteur de l'intrigue : Anseïs va commettre précisément un acte de *folage* (folie) à cause de sa *legerie* (légèreté). Les conséquences d'une telle folie forment un *climax* par lequel est soulignée leur gravité : *honte*, *anui*, *damage* (honte, chagrin, malheur).

L'empereur sera encore plus explicite dans la laisse suivante, ajoutant[38] :

[...]*et Ysorés, qui vos conseillera,molt est loiaux. Une belle fille a ;*
garde, biaux niés, ne le honnir tu ja.
Se tu le fais, grans mals t'en avenrra :
jamais nul jor mes cuers ne t'amera.

[...]et Ysoré, qui vous donnera des conseils,
est vraiment loyal. Il a une belle fille ;
garde-toi, mon beau neveu, de ne la déshonorer point.
Si tu le fais, t'arriveront des grandes souffrances :

jamais plus mon cœur ne t'aimera.

Le narrateur se sert donc du personnage incarnant l'autorité par excellence pour décrire comme négativement la situation, : puisqu'Ysoré deviendra un traître, et qu'Anseïs tombera dans un profond malheur.

2. Le devenir-épique d'un personnage romanesque : les trois fonctions.

Le couronnement d'Anseïs représente le passage du pouvoir d'une génération à l'autre, cet événement devant garantir la sécurité du peuple – la continuité du pouvoir assurant gestion et protection du royaume. Anseïs devrait être le nouveau Charlemagne, pour trois raisons : Anseïs est naturellement doué de valeur et beauté ; il est d'origine suffisamment noble pour accepter son rôle ; il reçoit la bénédiction de l'empereur. Nature, sang et droit confirment le statut d'Anseïs.

Mais on s'aperçoit bientôt que le jeune roi est bien loin de résumer d'emblée les trois fonctions que désormais on appelle "dumézilienne"[39] et que Joël Grisward attribuait à Aymeri dans le *Cycle des Narbonnais*[40]. De ce fait, il est bien loin d'être le nouveau Charlemagne.

En effet, avant de devenir un véritable roi dans la chanson, Anseïs devra traverser un parcours, qui semble formé de trois phases successives : l'intrigue érotique de Leutisse, la guerre contre Marsile, la famine et le manque total de ressources. Le jeune héros joue toujours un rôle qu'on peut définir comme passif ; il est victime de l'astuce de Leutisse, de la force militaire de Marsile et de la condition d'assiégé. C'est en cela que son parcours est bien celui d'un personnage de roman : comme dans le *Bildungsroman*, Anseïs n'apparaît pas d'emblée comme un héros épique, mais doit le devenir.

Leutisse est le type du personnage féminin rusé, qui utilise son habileté pour accomplir son propre désir. Elle use de ses charmes pour séduire le pouvoir en dissimulant son identité et en cachant la vérité ; Leutisse choisit la faveur de la nuit, quand les contours des choses deviennent plus flous. Anseïs, qui manque d'expérience, tombe dans son piège.

Marsile incarne toute la puissance, la richesse et l'immensité du monde sarrasin. C'est lui qui domine l'action militaire dans le conflit et, malgré quelques victoires de l'armée chrétienne, qui contraint Anseïs à une fuite continue, ainsi qu'à un état de siège presque constant. Les Chrétiens reculent sur le champ de bataille et Anseïs perd progressivement toutes les villes que Charlemagne avait conquises.

Le sommet de l'impuissance d'Anseïs se manifeste pendant le dernier siège, à Castesoris : le jeune roi ne peut pas répondre à l'attaque ni résister un jour de plus depuis l'intérieur de la ville, où les ressources sont épuisées. Anseïs traverse alors un moment de crise, dans le vrai sens étymologique du terme. Il arrive à toucher le fond, pour émerger ensuite ; il s'agit d'une sorte de descente aux enfers, qui permet au héros de sortir un instant de soi-même et de s'apercevoir finalement de la crise dans laquelle il se trouve. C'est ici que la chanson introduit un double "individuel" d'Anseïs : Gaudisse.

Lors de chacun des sièges, il y a un baron qui prie en vain Anseïs de demander l'aide de Charlemagne. Sur le plan de l'intrigue, le jeune roi refuse toujours le conseil, parce qu'il sait avoir trahi la confiance de l'empereur et a peur de sa réaction ; mais au niveau de l'analyse psychologique qu'on est en train de conduire, il refuse parce qu'il n'a pas encore atteint un état de pleine conscience.

Gaudisse et ses deux fils ont le rôle narratif de placer Anseïs face à sa crise personnelle, à son conflit intérieur. Les laisses CCX, CCXI et CCXII s'ouvrent avec des vers similaires, soulignant l'inquiétude d'Anseïs ainsi que la souffrance de Gaudisse et de ses enfants :

Rois Anseïs fu dolans et pensisde sa moullier, de ses enfans petiz,

quant voit qu'il ont les visages palis ;
pour la famine dolans est et maris,
tenrrement pleure des biax iex de son vis.[41]

Roi Anseïs fut malheureux et préoccupépar sa femme, par ses petits enfants,
quand il a vu que leurs visages étaient pâles ;
à cause de la famine il est affligé et troublé,
De ses beaux yeux coulent des larmes de pitié.

Rois Anseïs souspire molt formentquant voit sa feme, qui si ot le cors gent,
palir et taindre quant la famine sent ;
de ses .II. fiex molt grans pitiés li prent,
qui a lour mere demandoient souvent :
"Dame, a mengier, faim avons durement !"[42]

Le Roi Anseïs soupire très intensémentquand il voit sa femme, dont le corps était si gracieux,
devenir pâle et changer de couleur quand elle ressent la faim ;
une puissante compassion pour ses deux fils le saisit,
eux qui demandent continuellement à leur mère :
"Dame, de quoi manger, nous avons très faim !"

Rois Anseïs commence a souspirerquant voit sa feme et ses enfans plourer ;
paile devinrrent que poi ont a disner.[43]

Le Roi Anseïs commence à soupirerquand il voit pleurer sa femme et ses enfants ;
ils deviennent pâles, ayant fort peu à manger.

Avant de pousser plus loin le raisonnement, nous voudrions réfléchir à la comparaison entre ces trois phases et les trois fonctions sociales dans l'épopée.

La première comparaison est la moins évidente. Nous pensons que l'accent ne doit pas être mis sur l'acte érotique en soi, simple outil narratif, mais sur la façon de mettre en scène la ruse, et sur son but. Leutisse se montre experte dans l'art de la dissimulation, elle crée une atmosphère qui brouille tout et atteint son objectif, qui n'est pas simplement la satisfaction sexuelle, mais bien autre chose. Il s'agit de mettre Anseïs dans une situation où il est contraint de l'épouser ; sans cette ruse, elle ne possèderait en effet pas de titre à devenir femme de roi. Les binômes sacré-magique et administratif-institutionnel de la première fonction sont présents ici dans leur seconde composante : la figure de la femme sorcière soumet la figure du chef politique.

La deuxième et la troisième comparaisons sont plus immédiates. La partie centrale d'*Anseïs de Carthage* est dédiée au conflit entre Chrétiens et Sarrasins. Anseïs est confronté dans ce cas à la fonction guerrière et défensive. Finalement, c'est le manque total de ressources qui pousse le héros à réagir, c'est-à-dire un manque relatif à la dernière fonction, productrice.

Anseïs doit-il donc traverser ces trois étapes pour arriver à la crise qui déclenchera sa prise de conscience ? Il nous semble que la réponse est oui.

Mais il faut reprendre le raisonnement et aller plus loin, pour analyser et comprendre la partie finale du parcours d'Anseïs.

Finalement, en voyant sa femme et ses fils pâles et émaciés, Anseïs prend conscience du fait que leur situation actuelle a pour cause directe la nuit de *legerie* passée avec Leutisse. Il assume alors ses responsabilités et devient un personnage "agent" dans le récit : il accepte d'envoyer les ambassadeurs chez Charlemagne pour demander de l'aide, reconnaissant ainsi implicitement son erreur devant l'autorité.

Mais la prise de conscience abstraite ne suffit pas : le héros doit démontrer concrètement ce qu'il a appris. Pendant la bataille finale, Anseïs montre toute sa

valeur et son courage : il tue un grand nombre de sarrasins et atteint le centre du camp ennemi pour renverser l'image de Mahomet. À cause de cet acte, Marsile se met tellement en colère, qu'il défie Charlemagne ; l'empereur gagne le duel, mais un ange lui demande d'épargner la vie de son adversaire et de le convertir. C'est donc grâce à la prouesse d'Anseïs que Marsile est battu.

À la fin de la bataille, Anseïs est épuisé et gravement blessé. Cependant, il trouve la force de remettre son épée dans les mains de l'empereur et d'admettre sa *legerie*, en attendant la juste punition[44] :

"Sire," fait il, "por Dieu le roi Jhesu,car me caupés le chief desor le bu !
Molt ai mal fait, mals m'en est avenu,
mais anemis, bons rois, m'ot deceü."

"Sire," dit-il, "pour Dieu le roi Jésus,coupez-moi la tête au-dessus du buste !
Je me suis très mal conduit, il m'est arrivé du malheur,
le mauvais ennemi, bon roi, m'eut trahi."

Le héros a réussi : ce n'est pas la mort qui l'attend, au contraire c'est le pardon de Charlemagne. Après une mort seulement évoquée, Anseïs renaît comme le vrai protagoniste du récit et il le montre en livrant à l'empereur Ysoré le parjure[45] :

"Drois empereres, par Dieu le creatour,je vos rendrai le cuivert traïtour,
qui tant m'a fait et anui et dolor,
car je le pris l'autrier en un estour ;
en ma chartre est ou il vit a dolour."

"Juste empereur, pour Dieu le créateur,je vous rendrai l'ignoble traître,
qui m'a causé tourment et affliction,
puisque je l'ai capturé l'autre jour pendant une bataille ;
il se trouve dans ma prison, où il vit dans la souffrance."

Une fois regagnés l'amour et le respect de Charlemagne, Anseïs peut chevaucher à son côté en tant que roi d'Espagne. Il aide l'empereur à reconquérir les villes perdues pendant la guerre, et à rétablir l'ordre bouleversé par les païens. Le récit suit la reconquête selon un mouvement de retour en arrière, c'est-à-dire selon un parcours qui permet à Anseïs de démontrer qu'il est désormais capable de se réapproprier son pouvoir légitime. Il s'agit d'une espèce de *pena del contrappasso* à l'inverse, en positif, qui aboutit à la prise de Luiserne grâce à la prouesse de Thierry, le fils d'Anseïs et de Leutisse. Après la crise, la prise de conscience, la mort métaphorique et la réhabilitation, le héros doit affronter le résultat de son acte de *legerie*. Thierry, incarnation de l'erreur d'Anseïs, est comme le miroir dans lequel tout le parcours du protagoniste se reflète ; jeune roi naïf, il est maintenant devenu un souverain adulte.

Thierry, fils d'Anseïs, né comme marqué par un péché originel, fait face tout de suite à l'épreuve qu'il doit surmonter, afin de démontrer sa vraie nature de *preudon*, et il réussit. Finalement, Charlemagne le fait baptiser, le nomme chevalier et lui donne le gouvernement de Luiserne. Acquérir la responsabilité et la gestion d'une ville signifie pour Thierry passer de l'enfance à la maturité ; de la même façon, la réacquisition du royaume de la part d'Anseïs signifie le passage à la conscience totale de son propre rôle.

Avec ces mots la chanson nous dit que l'état d'ordre initial est rétabli et qu'Anseïs est le digne successeur de Charlemagne[46] :

Rois Anseïs arriere s'en reva,ses .II. biaus fiex et sa feme en mena
et le barnage que li rois li laissa ;
et tint sa terre, en pais la gouverna.

Roi Anseïs s'en retourne en arrière,il amène ses deux beaux fils et sa femme
et l'ensemble des barons que le roi Charlemagne lui laissa ;
et il maintient sa terre, il la gouverne en paix.

Anseïs réussit finalement à synthétiser les trois fonctions d'un roi et peut assurer à son peuple justice, défense et nourriture[47]. Donc il peut assurer la paix. À l'issue d'une intrigue proto-romanesque, il est bien devenu un véritable héros épique.

Conclusion

Anseïs de Carthage est une chanson de geste dont le récit présente une manière spécifique d'intégrer l'apport du romanesque, en créant une structure tripartite en vertical et en horizontal.

La tripartition verticale porte sur trois niveaux de conflit, liés entre eux et allant de l'extérieur à l'intérieur, du collectif à l'individuel : guerre entre Chrétiens et Sarrasins, affrontement entre Anseïs et Ysoré, bataille personnelle d'Anseïs. La tripartition horizontale enchaîne trois étapes successives, touchant de quelque façon les trois fonctions sociales : ruse de Leutisse, combat guerrier, famine. Au début du texte Anseïs est *jovenes hom fu, n'ot barbe ne grenon*[48], mais à la fin du texte, il est devenu adulte, parce qu'il s'est transformé en gouverneur (première fonction), guerrier (deuxième fonction) et père (troisième fonction). Le déroulement du récit correspond à une évolution du protagoniste, à une vraie croissance, conquise à travers un parcours de formation, qui, lui, relève largement du romanesque.

Peut-on pour autant affirmer que l'influence du roman entraîne ici la création d'une "biographie"[49] précoce du héros épique ? Nous croyons que ce n'est pas le cas pour *Anseïs de Carthage*. Néanmoins, le récit s'ouvre à l'apport romanesque, en mélangeant la dimension épico-historique et collective avec la dimension fictive et individuelle. Comme nous dit le jongleur, sa chanson parlera " d'amour, de guerre et de chevalerie" : *d'amours et d'armes et de chevalerie*[50].

---

1 Subrenat, Jean, "De la date d'Anseis de Carthage", in *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil, Professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur et Centre de documentation universitarie, 1973, p. 821-825.

2 Heintze, Michael, "Les techniques de la formation de cycles dans les chansons de geste", in B. Besamusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (éd.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, 1994, p. 25. Voir aussi Suard, François, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^{e}-XV^{e} siècle)*, Paris, Champion, 2011, p. 113-114.

3 Suard, François et Jean Flori, "La chanson de geste en France", in *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, n° 49 (1988), p. 65-68. Voir aussi la reprise de la même classification dans Suard, François, "La chanson de geste française : une forme littéraire évolutive", in È. Feuillebois-Pierunek (éd.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris, Garnier, 2011, p. 334-335 : "groupe de chansons proposant des actions complémentaires et mettant en scène des personnages différents autour d'un personnage central, véritable pilier du cycle [...], ensemble exposant les étapes successives d'une action guerrière [...], ensemble identifiant un groupe de chansons à l'histoire d'une ou de plusieurs familles épiques".

4 Kerr, Alexander F., *A Critical Edition of Anseïs de Carthage*, University of Readings, 2 volumes, 1994, vol. 1, p. 1, v. 22. Pour toutes les citations d'*Anseïs de Carthage* on renvoie à l'édition critique inédite contenue dans *op. cit.*

5 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 36, v. 937-939.

6 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 199, v. 5279-5282.

7 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 217, v. 5747-5748.

8 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 225, v. 5962-5963.

9 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 350-351, v. 9340-9342.

10 On adopte ici la définition de Combarieu, Micheline de, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste, des origines à 1250*, Université de Provence, Paris, 1979, t. II, p. 509, distinguant du merveilleux qui désigne tout ce qui "n'est pas justiciable d'une explication rationnelle à une époque donnée", le surnaturel qui "concerne plus précisément le domaine religieux au sens strict du terme, c'est-à-dire, pour l'épopée médiévale française, les faits, événements, actions non rationnels qui rentrent dans un système chrétien de conception de Dieu, du monde, des hommes et de leurs rapports".

11 Selon la distinction de Dinzelbacher, Peter, "Die Visionen des Mittelalters. Ein geschichtlicher Umriss", in *Zeitschrift für Religion und Geistesgeschichte*, n° 30 (1978) p. 116-128.

12 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 316-317, v. 8415-8427.

13 Vallecalle, Jean-Claude, "Les formes de la révélation surnaturelle dans les chansons de geste", in J. C. Vallecalle (éd.), *Littérature et religion au moyen âge et à la renaissance*, Lyon, Presses universitaires, 1997, p. 92-93.

14 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 371, v. 9894-9896.

15 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 344-345, v. 9171-9179.

16 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 325, v. 8645-8646.

17 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 392, v. 10464-10469.

18 Paquette, Jean-Marcel, “L’épopée. Définition du genre”, in *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, p. 35.
19 Suard, François et Jean Flori, *op.cit.*, p. 62 : “l’agencement des péripéties devient le centre d’intérêt majeur du poème, et la structure narrative, qui accorde aux amours du héros une place accrue, a pour principe l’alternance de la manifestation et de l’occultation du héros, du bonheur et du malheur amoureux dans la succession indéfinie des séparations et des retrouvailles”.
20 Voir Erich Auerbach, "Les aventures du chevalier courtois", in. *Mimésis*, tr. fr. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. Tel, p. 133-152..
21 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 9-10, v. 229-239.
22 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 38, v. 987-997.
23 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 73, v. 1918-1926.
24 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 174, v. 4606-4607.
25 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 175, v. 4629-4642.
26 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 179, v. 4741-4742.
27 C’était notamment le cas au xviiie siècle. Voir Stead E., *Odyssée d’Homère*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2007, p. 127. On retrouve de nos jours cette tentation de voir dans l’*Odyssée* un roman, par exemple dans Citati P., *La Pensée chatoyante, Ulysse et l’* Odyssée [2002], tr. fr. B. Pérol, Paris, Gallimard, Folio, 2004.
28 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 19, v. 503-504.
29 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 60, v. 1589.
30 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 336, v. 8948-8949.
31 Dumézil, Georges, *Mythe et épopée. I. L’idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens. II. Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi. III. Histoires romaines*, Paris, Gallimard, 1968-1973 ; Grisward, Joël, *Archéologie de l’épopée médiévale. Structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle de Narbonnais*, Paris, Payot, 1981 ; Paquette, Jean-Marcel, *op. cit.*, p. 13-35.
32 Paquette, Jean-Marcel, *op. cit.*, p. 29-30.
33 Paquette, Jean-Marcel, *op. cit.*, p. 28 : “Le recours à l’histoire est si bien la marque à quoi se reconnaît en texte l’épopée que même les auteurs des sous-produits tardifs du genre, tout en ayant abandonné plus d’un caractère propre à l’épopée primitive, protesteront encore de la véracité de récits invraisemblables […]”. Voir aussi Martin, Jean-Pierre, “Le paradoxe de l’épopée médiévale : construire la vérité sur le passé avec les outils du conte populaire”, in *Recueil ouvert*, livraison 1.
34 Les sources historiques d’*Anseïs de Carthage* ne sont pas notre sujet ici. À ce propos, voir Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 2, p. 498-536 ; Horrent, Jacques, “Anséis de Carthage et Rodrigo, le dernier roi goth d’Espagne”, in J. M. D’Heur et N. Cherubini (éd.), *Études de Philologie Romane et d’Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent à l’occasion de son soixantième anniversaire*, Liège, 1980, p. 183-191 ; Jordan, Leo, “Zur Komposition des Anseïs de Carthage”, in *Archiv für das studium der neueren sprachen und literaturen*, nº 61 (1907), p. 372-382.
35 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 1-2 : la première laisse contient le prologue de la chanson avec l’appel au publique, l’invocation à Dieu, la garantie de la véridicité historique du récit, la critique des autres jongleurs et le résumée des faits antécédents.
36 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 11, v. 264-270.
37 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 5, v. 104-106.
38 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 5, v. 113-117.
39 Dumézil, Georges, *op. cit.*
40 Grisward, Joël, *op. cit.* : Aymeri répond à la typologie indo-européenne du roi mythique détenteur de trois fonctions sociales et gouverneur du monde.
41 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 293, v. 7775-7779.
42 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 294, v. 7808-7813.
43 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 295, v. 7829-7831.
44 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 376, v. 10027-10030.
45 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 379, v. 10100-10104.
46 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 395, v. 10531-10534.
47 Les trois besoins fondamentaux de chaque communauté selon Grisward, Joël, *op. cit.*
48 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 3, v. 72.
49 Suard, François, “La chanson de geste française : une forme littéraire évolutive”, in È. Feuillebois-Pierunek, *op. cit.*, p. 339.
50 Kerr, Alexander F., *op. cit.*, vol. 1, p. 1, v. 7.

Pour citer ce document

Floriana Ceresato, «*Anseïs de Carthage* à la croisée des genres : le parcours d’un héros épique», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2016_article_232-anseis-de-carthage-a-la-croisee-des-genres-le-parcours-d-un-heros-epique.html

Quelques mots à propos de : Floriana Ceresato

Floriana Ceresato prépare sa thèse : “L’*Anseïs de Carthage* dans le manuscrit *Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1598*. Une étude critique”, sous la direction de Corrado Bologna et Dominique Boutet (co-tutelle Université Roma Tre et Paris IV-Sorbonne).Elle participe également aux projets de l’Université de Padoue : *Francigena. Rivista sul franco-italiano e sulle scritture francesi nel Medioevo*

d'Italia (http://www.francigena-unipd.com/index.php/francigena) ainsi que *RIALFrI. Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana* (http://www.rialfri.eu), où elle a publié une description d' *Anseïs de Carthage* et de ses divers manuscrits (http://www.rialfri.eu/rialfriWP/opere/anseis-de-carthage).