

Volume 2017. Auralité: changer l'auditoire, changer l'épopée

Sous la direction de Florence Goyet et Jean-Luc Lambert

- **Florence Goyet et Jean-Luc Lambert**
"Auralité" : changer d'auditoire, changer d'épopée (2017)
- **Jean Derive**
L'une meurt, l'autre pas. L'épopée au fil du temps
- **Jean-Luc Lambert**
Quand l'attente de l'assistance détermine l'épopée. La performance épique dans le contexte religieux ob-ougrien (Ouest sibérien)
- **Jan-Dirk Müller**
La *Chanson des Nibelungen* ou comment la société courtoise raconte des histoires héroïques
- **Catherine Servan-Schreiber**
Adaptabilité de l'épopée en fonction du public : le cas de *Lorik* (Inde du Nord)
- **Lilyan Kesteloot**
L'épopée mandingue et son public, évolution et mutations
- **Cyril Vettorato**
Les éléments épiques africains et la quête d'une épopée moderne : l'exemple du *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey
- **Clément Jacquemoud**
Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l'Altaï (Sibérie méridionale)
- **Christiane Seydou**
Boûbou Ardo Galo ou les vicissitudes d'un héros épique peul
- **Sandra Bornand**
Boûbou Ardo Galo, une interprétation songhay-zarma
- **Taku Kuroiwa**
Présence de la *Chanson de Roland* dans le Japon moderne : les premières présentations et traductions (MAEDA, BAN, SATŌ)
- **Monire Akbarpouran**
Le *destan* turc est-il une épopée ? Premiers débats et prolongements actuels
- **Mathilde Noëlle Mouglin**
Réinventer les communautés dans le récit de leur crise : *Blanche ou l'oubli d'Aragon* (1967), *Heimatmuseum* de Siegfried Lenz (1975) et *Horcynus Orca* de Stefano d'Arrigo (1978)
- **Dimitri Garnarczyk**
"Le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable". Qu'est-ce qu'une épopée au 18^e siècle ?

“Auralité” : changer d’auditoire, changer d’épopée (2017)

Florence Goyet et Jean-Luc Lambert

Texte intégral

Cette nouvelle livraison du *Recueil ouvert* est le fruit de la collaboration entre des chercheurs en littérature comparée et des anthropologues du Centre d’études mongoles et sibériennes (EPHE) autour de la notion de *travail épique*, cette dynamique de l’épopée qui permet à une société de trouver des solutions radicalement nouvelles à une crise politique majeure (Goyet, 2006).

Une première publication commune, en juin 2014¹, avait montré que l’épopée est bien un outil de transformation de la société. Cette étude s’était en effet donné pour but de voir si la théorie du travail épique, élaborée à partir d’un corpus de grandes épopées “oral-derived” (Foley, 1991), gardait une pertinence pour des épopées transmises uniquement de façon orale, qu’elles aient été notées au XIX^e siècle par des folkloristes, ou dans le monde contemporain, par des ethnographes et des chercheurs en littérature. Relativement courts, avec une trame narrative simple, ces textes épiques pris séparément ne présentent pas la complexité narrative caractéristique des grandes épopées du type de *l’Iliade*, des *Hôgen* et *Heiji monogatari* ou du *Nibelungenlied*, sur lesquels la théorie du travail épique a été élaborée. Or, c’est cette complexité qui permet dans les textes longs la confrontation entre visions du monde radicalement différentes, d’où peut surgir la nouveauté politique. La question posée aux auteurs de cette première publication était donc celle de l’existence et des moyens du travail épique dans ces textes extrêmement différents des épopées anciennes. Leurs travaux ont confirmé d’une part le lien fort entre crise et épopée et d’autre part la présence de travail épique, et ils ont mis en lumière des cas de fonctionnement particulier : le travail épique peut être le fait du *corpus* épique complet (et non d’un texte unique). En Sibérie (chez les Samoyèdes, les Altaïens ou les Bouriates), comme dans l’Anatolie ancienne, c’est ainsi *l’ensemble* des textes épiques qui présente la complexité des longues épopées étudiées par F. Goyet, et qui en joue le rôle intellectuel et politique. Le terme d’“épopée dispersée” a été proposé pour en rendre compte².

La présente publication découle de la précédente. Le rôle fondamental que le public joue dans l’évolution du texte épique était en effet apparu de façon récurrente³. Cette livraison du *Recueil ouvert* est donc centrée sur la question de la co-construction entre public et récitant, toujours dans l’optique d’une transformation de la société. C’est dire que nous posons ici spécifiquement la question de l’auralité (la *réception* par l’oreille), dans ses rapports avec le fonctionnement de l’épopée.

L’épopée traditionnelle est récitée devant un public physiquement présent, et ce public influe par ses réactions sur la récitation et sur la composition. C’est là un fait généralement admis : on trouve de nombreuses remarques concernant cette influence de l’auditoire, autant chez les anthropologues que chez les littéraires. Albert Lord déjà, au moment même où Parry et lui travaillaient sur le formulaire et sur la très bonne transmission par l’oralité, remarquait que les performances ne sont jamais exactement les mêmes, et qu’un pourcentage du texte, qu’il avait mesuré, était chaque fois donné sous une forme différente. Roberte Hamayon, elle, a décrit l’importance du cadre concret de la performance : sa dimension rituelle, mais aussi les interventions des auditeurs, avant et pendant la récitation – avant, ils choisissent le récitant parmi une série de compétiteurs, et pendant, ils sont chargés de relancer le barde, d’empêcher qu’il ne s’endorme... Même constatation de Jean-Luc Lambert chez les Nganassanes, où l’auditoire ne doit surtout pas rester muet – il lance de petites répliques au barde, pour le relancer mais aussi pour commenter les dires et les faits des personnages. Nombreux sont les chercheurs qui ont relevé ce

rôle crucial ; mais il n'y a pas de réflexion d'ampleur sur ce sujet.

Or, pour les travaux menés sur l'épopée moderne (post-imprimerie) à l'aide de la théorie du travail épique, ce concept d'auralité est probablement crucial : c'est lui qui permet de lier en profondeur les formes anciennes et orales (l'épopée au sens strict, estampillée comme telle) avec les formes modernes du travail épique (romans, films, voire séries, qui transforment le regard qu'une génération porte sur le politique)⁴. L'auralité est en effet un concept-clé. Elle n'est assurément pas une condition suffisante du travail épique : il n'est pas très probable, par exemple, qu'il y ait beaucoup de travail épique dans les *telenovelas*, qui sont l'apothéose de l'auralité, puisque les scénaristes écrivent en fonction des réactions du public à l'épisode précédent. Mais elle est une condition quasi-nécessaire. On trouve certes quelques exemples de textes écrits par un auteur unique qui mènent le travail épique jusqu'au bout, mais souvent la rédaction par un auteur unique peut être désignée comme ce qui empêche son achèvement. C'est que le concept d'auralité fait glisser de "présence du public" à "co-construction". Le point est là : quand il y a auralité, on ne peut pas en rester à un auteur qui compose seul ; il y a co-construction, profonde, qui permet de dépasser les présupposés et les préjugés, ceux-là mêmes qui empêchent les auteurs de réflexions conceptuelles de dépasser les termes de la crise afin d'inventer la nouveauté politique et éthique.

Quand le public tient complètement le rôle qui lui est dévolu dans le cadre de l'auralité, il exprime en effet son plaisir (ou son déplaisir), et valide (ou non) la présence de tel ou tel épisode ou traitement du thème ; il suscite également l'apparition d'autres lignes narratives (les récits secondaires qui fourmillent dans les grandes épopées), et des développements alternatifs des mêmes épisodes. En somme, il "retravaille" le texte, ce qui mène à représenter d'autres attitudes et d'autres valeurs. On peut considérer que c'est le public même qui, par cette intervention, *suscite* le travail épique ; qu'il mène le barde à explorer le champ des possibles, toutes les potentialités du texte, en particulier tous les possibles politiques, même ceux qui paraissent quasiment absurdes parce qu'ils n'ont jamais existé dans la réalité de la société concrète.

Notre collaboration entre littéraires et anthropologues s'est donc donné ici pour objet d'analyser concrètement ce rôle de l'auditoire pour montrer les changements que produit le changement de public, dans la chair des textes comme au niveau des valeurs. Le but est de valider par l'analyse comparative une intuition que tous les chercheurs ont eu peu ou prou dans leur pratique individuelle (c'est ce que nous avaient appris les discussions lors de nos premiers travaux), et de cerner à la fois l'ampleur du phénomène et ses conséquences pour l'analyse du genre de l'épopée.

Tous les articles de cette troisième livraison s'intéressent donc à la transformation de l'épopée en fonction du public, qu'il s'agisse du dossier proprement dit (les neuf articles de la section 2 : "L'épopée, problèmes de définition I - Traits et caractéristiques"), des deux articles de la section 4 ("État des lieux de la recherche") ou des deux présentations de thèses de la section 5 ("Thèses et travaux en cours").

Les neuf articles du dossier, dans la section 2, abordent l'auralité dans des contextes extrêmement divers. D'une part, les spécialistes rassemblés ici ont analysé des textes épiques de lieux et d'époque très différents – du Moyen Âge germanique aux États-Unis du XXI^e siècle. D'autre part, leurs analyses renvoient à divers cas de transformation de l'épopée. Pour poser le problème de manière précise, on s'est proposé en effet d'analyser trois possibilités distinctes de transformations d'une même épopée : la transformation d'une même épopée au fil du temps ; les variations en synchronie (à l'intérieur d'une même société, en fonction de l'auditoire et de ses attentes) ; enfin, l'existence de versions différentes d'une épopée dans des sociétés différentes.

1) Transformation au fil du temps

Il s'agit ici d'étudier les reprises d'épopées particulières, en accordant une

attention forte aux variations du texte lui-même, et en cherchant à les mettre en relation avec l'auditoire précis de la performance.

Dans son article "L'une meurt, l'autre pas : l'épopée au fil du temps", Jean Derive s'interroge ainsi sur les disparités dans la longévité des épopées du monde. Pourquoi certaines disparaissent-elles tandis que d'autres continuent de mobiliser un large public ? Deux cas d'épopées africaines qui sont restées vivantes sont plus spécifiquement analysés : le *mvvet* en Afrique Centrale et *Sunjata* en Afrique de l'Ouest. Dans le *mvvet*, le thème du combat sans fin n'a pas cessé d'être parlant pour la communauté ekang ; *Sunjata*, lui, invite à penser que l'impuissance ne sera que provisoire.

C'est également à *Sunjata* que Lilyan Kesteloot consacre son article "L'épopée mandingue et son public, évolution et mutations". Elle s'appuie sur cette épopée pour faire un tour d'horizon des problématiques, en montrant notamment quelles sont les différentes adaptations modernes de l'épopée en fonction du public et en soulignant le rôle de chacun des acteurs dans ce processus.

Dans "Des éléments épiques africains à la quête d'une épopée moderne : le *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey", Cyril Vettorato étudie une relation originale à l'intertexte épique traditionnel. Le poète et universitaire africain et américain Nathaniel Mackey remet au centre la performance et l'oralité poétique. Réécrivant l'épopée ouest-africaine du *Dausi* dans une performance qui fait sa place au blues et au jazz, Mackey met au jour une possibilité de l'épopée moderne, qui est de repenser le rôle de la communauté.

Jan-Dirk Müller, dans "La *Chanson des Nibelungen* ou comment la société courtoise raconte des histoires héroïques", montre quant à lui que cette épopée adapte une matière héroïque dans une société qui a radicalement changé. La société courtoise qui écoute le *Nibelungenlied*, anonyme du XII^e siècle, traite à travers elles de ses propres problèmes. Écrite dans un monde où elle est en concurrence avec les romans courtois, cette *Chanson* est l'épopée d'une société *en mouvement*, affrontant les contradictions et les tensions, à la différence d'une autre version, qui lui est souvent associée dans les manuscrits : *Die Klage [La Plainte]*.

2) Variation en synchronie

À l'intérieur d'une même société, le texte varie en fonction des auditoires différents et de leurs attentes.

En Inde, Catherine Servan-Schreiber ("Adaptabilité de l'épopée en fonction du public : le cas de *Lorik* - Inde du Nord") montre que la très populaire épopée de *Lorik* est un véritable cas d'école de l'auralité. Les fins de cette épopée, extrêmement diverses, peuvent être analysées en fonction de l'auditoire, qui choisit de sanctionner, ou pas, les infractions du héros au *dharma* - les sanctions étant elles-mêmes très diverses. Ces fins diffèrent en effet si la récitation est effectuée dans une société de caste, en milieu tribal, dans une assemblée politique, ou en contexte soufi.

Jean-Luc Lambert ("Quand l'attente de l'assistance détermine l'épopée. La performance épique dans le contexte religieux ob-ougrien - Ouest sibérien") montre que le chant épique interprété varie en fonction des attentes de l'auditoire (chance à la chasse, guérison, plaisir, etc.) et du cadre rituel (récitation sur les sites culturels ou lors des "jeux de l'ours"). À travers la coexistence de ces chants différents, il met au jour, sur le mode de l'épopée "dispersée" une véritable épopée refondatrice chez les Ougriens de l'Ob du XIX^e siècle.

Clément Jacquemoud ("Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l'Altaï - Sibérie méridionale") montre que dans l'Altaï l'épopée est parvenue à résister à la folklorisation soviétique, et qu'elle est aujourd'hui actualisée par divers mouvements religieux en concurrence (évangéliste, bouddhiste, néo-bourkhaniste, néo-traditionnel). Il montre que les textes des musiciens répondent

directement aux attentes du public et que la multiplicité des productions en chant de gorge converge pour réinventer, au XXI^e siècle, une véritable épopée – toujours sur le mode de l'épopée "dispersée".

3) Versions différentes de l'épopée dans des sociétés différentes

Comment une même épopée se transforme-t-elle quand elle franchit une frontière culturelle, quand elle est récitée devant des auditoires culturellement différents ?

Deux articles traitent ensemble de cette problématique : Christiane Seydou et Sandra Bornand étudient la geste du même héros Boûbou Ardo Galo dans deux aires différentes, et montrent sa popularité paradoxale. Christiane Seydou ("Boûbou Ardo Galo ou les vicissitudes d'un héros épique peul") met en lumière toute l'ambiguïté qui, en milieu peul, entoure ce héros : porteur des valeurs de sa société, il a cependant combattu l'islamisation menée par le chef peul qui instaura un État théocratique. Selon les versions, il peut être vaincu conformément à la réalité historique... ou vaincre. Sandra Bornand ("Boûbou Ardo Galo, une interprétation songhay-zarma"), montre qu'en milieu zarma, l'opposition du personnage à l'islam se comprend dans le contexte des relations Peuls/Zarma. La geste de ce héros peul s'appuie sur une version où Boûbou Ardo Galo triomphe, mais ajoute aussitôt après un nouvel épisode dans lequel il sera vaincu par un autre adversaire, ce qui permettra de promouvoir un islam noir dans lequel le griotisme a toute sa place.

Section "État des lieux de la recherche"

Cette section s'enrichit de deux articles qui analysent eux aussi des changements de publics, ici sous la forme de la réception de l'épopée occidentale au XX^e siècle, au Japon et en Turquie.

Taku Kuroiwa ("Présence de la *Chanson de Roland* dans le Japon moderne : les premières présentations et traductions – Maeda, Ban, Satō") présente la première réception de la *Chanson de Roland* au Japon. Traduit au moins cinq fois depuis 1941, ce texte jouit d'un statut quasiment unique parmi les œuvres occidentales anciennes. L'article se concentre sur les deux premières traductions, celle de Ban Takeo en 1941 et celle de Satō Teruo en 1962. Ces auteurs privilégient une approche "analogique", cherchant à faire comprendre les mœurs de la société médiévale française en les rapprochant de rangs ou de rituels de la société féodale ou post-féodale japonaise.

Monire Akbarpouran ("Le *destan* turc est-il une épopée ? Premiers débats et prolongements actuels") analyse la réception de l'épopée occidentale – en tant que genre – en Turquie, entre le début du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle, avec une ouverture sur la recherche récente. Elle analyse les différents courants de pensée qui se sont confrontés avec passion au début du siècle autour de la question du genre *destan* et de la possibilité d'une épopée turque, ainsi que l'évolution vers une recherche centrée sur les productions épiques turques.

Section "Thèses et travaux en cours"

Les deux thèses présentées ici s'intéressent à la réception critique du genre ou au travail épique que permet la réception créative d'une épopée

Dimitri Garnarczyk, dans "Qu'est-ce qu'une épopée au XVIII^e siècle ?" s'intéresse au rôle de la poétique classique dans la définition de l'épopée au XVIII^e siècle, entre prospective et rétrospective (France, Angleterre, Pologne). Si tous s'accordent à considérer que la fonction de la théorie est d'articuler la réception du patrimoine à la création contemporaine, ils donnent cependant des définitions très diverses de l'épopée, "plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable".

Dans "Réinventer les communautés dans le récit de leur crise", Mathilde Mougin analyse trois romans des années 1970 (*Horcynus Orca* de Stefano d'Arrigo – réécriture de l'*Odyssée* –, *Heimatmuseum* de Siegfried Lenz et *Blanche ou l'oubli*

d'Aragon), qui mettent en avant les bouleversements sans précédent que l'Europe a connus. Elle montre que ces trois œuvres peuvent être qualifiées d'épiques car elles cherchent à penser de nouvelles modalités de l'appartenance à un lieu et à une communauté.

1 Voir *Études mongoles & sibériennes, centrasiatiques & tibétaines*, numéro 45 : *Épopée et Millénarisme* (<http://emscat.revues.org/2265>, DOI : 10.4000/emscat.2265).

2 La notion rejoint celle d'"épopée en mosaïque" (Derive, Jean, *L'épopée, unité et diversité d'un genre*, Karthala, 2002) mais en insistant sur la dynamique permise par la coexistence des textes dans une époque et une région données. Cette coexistence permet aux auditeurs de confronter les possibles politiques aussi bien que dans l'épopée longue (voir aussi Derive, Jean "Postface", *Emscat*, 45, *op. cit.*, <http://emscat.revues.org/2362>).

3 En particulier, Roberte Hamayon, "La 'tradition épique' bouriate change tout en étant facteur de changement", *Emscat*, 45, *op. cit.*, <https://emscat.revues.org/2277> ; Claudine Le Blanc, "Que pense la parole des femmes ? Les enjeux du dialogue dans la version récente d'une tradition épique de l'Inde méridionale", *Emscat*, 45, *op. cit.*, <http://emscat.revues.org/2405>, Catherine Servan-Schreiber, "L'Épopée comme outil de pensée en Inde du Nord ? Réflexions à partir de la geste rajput d'Alha-Uda", <https://emscat.revues.org/2328> ; Clément Jacquemoud, Clément, "Altaj-Buučaj, héros épique de l'entre-deux siècles", <http://emscat.revues.org/2292>.

4 Voir Goyet, Florence, "L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée", *Recueil ouvert* [En ligne], volume 2016 – Extension de la pensée épique.

Pour citer ce document

Florence Goyet et Jean-Luc Lambert , «"Auralité" : changer d'auditoire, changer d'épopée (2017)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_259--auralite-changer-d-auditoire-changer-d-epopee.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 : *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>

Quelques mots à propos de : Jean-Luc LAMBERT

Jean-Luc Lambert est maître de conférences à la section des sciences religieuses de l'École Pratique des Hautes Études et membre du Groupe Sociétés, Religions, Laïcités (GSRL, UMR 8582). Il dirige depuis 2007 le Centre d'Études Mongoles et Sibériennes de l'EPHE. Anthropologue de formation, spécialiste des sociétés sibériennes, il est notamment l'auteur d'une monographie consacrée au chamanisme des Nganassane, un petit peuple de l'Arctique. Ses recherches actuelles, menées dans une perspective anthropologique et historique, portent sur les interactions religieuses entre l'orthodoxie et les différents systèmes religieux des minorités non-slaves établies en Russie, sur l'épopée et sur le chamanisme.

L'une meurt, l'autre pas. L'épopée au fil du temps

Jean Derive

Résumé

Cet article s'interroge sur les disparités dans la longévité des épopées du monde. Pourquoi certaines disparaissent-elles ou ne sont-elles plus conservées que sous forme de manuscrits momifiés pour érudits, tandis que d'autres continuent d'être produites dans le cadre de performances capables de mobiliser et d'exalter un large public des siècles après leur apparition ? À partir d'hypothèses sur l'aptitude de certains récits épiques à demeurer pertinents dans différents contextes, deux cas d'épopées africaines qui ont su rester vivantes jusqu'à aujourd'hui sont plus spécifiquement analysés : le *mvvet* en Afrique Centrale et *Sunjata* en Afrique de l'Ouest.

Abstract

This paper discusses the differences in longevity among the epics of the world. Why do some of them disappear or remain only as mummified manuscripts for scholars, whereas others continue for centuries as performances that are capable of attracting and exciting a large audience. Beginning with the hypothesis that certain epic narratives remain pertinent in various contexts, two specific examples of African epics still in existence today will be studied : the *mvvet* from Central Africa and *Sunjata* from West Africa.

Texte intégral

Dans la littérature critique sur les épopées, l'habitude a été prise de dater, de façon plus ou moins précise, certaines grandes épopées classiques : poèmes homériques au VIII^e siècle, *La Chanson de Roland* à la fin du XI^e siècle, etc. Il en va de même des grandes épopées indiennes dans leur version sanskrite : les livres du *Mahâbhârata* ou du *Ramayana* auraient été composés entre le III^e siècle avant et le III^e siècle après notre ère. Mais ce qui est daté en l'occurrence, ce n'est pas la naissance de l'épopée telle qu'elle se transmet selon une modalité orale, c'est le manuscrit qui sert de référence dans la mesure où il est considéré comme *princeps*. Ces créneaux temporels plus ou moins larges ne sont donc que des repères chronologiques permettant d'attester la présence vivante d'une œuvre épique dans une société et à une époque données. Ils ne préjugent en rien de la naissance orale de cette œuvre. Celle-ci peut être progressive et bien antérieure au manuscrit de référence dans la mesure où il y a très souvent un décalage de plusieurs siècles (parfois plusieurs dizaines) entre la datation approximative de la composition d'un manuscrit et les événements historiques largement mythifiés auxquels il est censé se rapporter. Après avoir, dans une première partie, exposé les grandes lignes du problème de la durée de vie inégale des épopées, nous nous focaliserons sur deux illustrations provenant un corpus africain, le *mvvet* d'Afrique centrale et *Sunjata*, la grande épopée mandingue d'Afrique de l'Ouest, pour tenter quelques hypothèses sur leur longévité.

I. La Vie des épopées : enjeux problématiques

Le processus de naissance d'une épopée reste donc toujours un phénomène assez difficilement saisissable. Il en va de même de sa mort éventuelle. Lorsqu'on date *L'Iliade* du VIII^e siècle av. J.-C. ou *La Chanson de Roland* du XI^e siècle, une longue pratique de la littérature écrite nous a formatés de telle sorte que nous inclinons spontanément à réagir comme s'il s'agissait d'une référence ponctuelle. *La Chanson de Roland* daterait de la fin du XI^e comme *Les Essais* de Montaigne datent de la fin du XVI^e. Ce n'est évidemment pas le cas : la situation chronologique du manuscrit d'un poème épique sur l'axe du temps n'est que l'indication d'une réalisation donnée de cette œuvre qui a vraisemblablement donné lieu à bien d'autres performances orales (et peut-être aussi écrites), en amont comme en aval, dont il ne reste aucune trace. La vie de *La Chanson de Roland* ne s'est pas arrêtée d'un coup, comme par miracle, avec le manuscrit d'Oxford, comme en témoigne par exemple le manuscrit

postérieur de Venise. En outre, si l'on en croit Hans-Erich Keller¹, relayé par Jean Dufournet², il existe au moins un témoignage par un clerc, du nom de Guillaume de Malmesbury, qui relate autour de 1125 (au début du XII^e siècle donc) qu'un jongleur aurait entraîné les troupes de Guillaume le Conquérant aux accents d'une *Cantilena Rolandi*.

Cela dit, il est très probable que *La Chanson de Roland* ainsi d'ailleurs que la plupart des autres chansons de geste aient progressivement cessé d'être vivantes (c'est-à-dire de donner lieu à des performances consommées par un public demandeur) au cours du XII^e siècle. Si ce n'avait pas été le cas, on aurait vraisemblablement retrouvé des manuscrits ou au moins des témoignages ultérieurs de leur vie orale dans la société médiévale postérieure. Il paraît tout aussi probable que les poèmes dits homériques (sans doute le fleuron de toute une création épique évanouie entre le IX^e et le VII^e siècles), qui sont restés une référence culturelle de très grand prestige au cours de toute l'antiquité grecque, source par excellence de la création littéraire pendant des siècles, aient progressivement cessé de se dire publiquement dans le courant du VI^e siècle, à une époque où les spécialistes s'accordent pour estimer que les manuscrits se sont fixés en une forme à peu près canonique³, même si le texte a pu connaître quelques modifications mineures sous les Alexandrins. Les manuscrits qui nous en restent ne sont que des œuvres momifiées, figées une fois pour toutes par l'écrit. Ce sont des objets morts, comme les collections d'un musée archéologique qui témoignent d'une civilisation disparue, que seuls les clercs continuent inlassablement à disséquer. C'est encore une fois la momie figée de ces œuvres qui nous reste comme témoignage d'une vie passée qui s'est arrêtée parce que ces poèmes ont probablement cessé d'avoir une fonction sociale essentielle.

Tout le monde en effet s'accorde à reconnaître que les poèmes épiques, lorsqu'ils sont produits au sein d'une société donnée, sont en corrélation avec la situation sociohistorique concomitante de cette société :

- soit qu'ils servent à conforter, en les exaltant, les valeurs et l'organisation de la société telles qu'elles ont cours au moment de l'énonciation, en un temps où elles pourraient se sentir menacées (par une guerre, un impérialisme culturel ou toute autre forme d'évolution perçue comme une menace identitaire). C'est le point de vue dominant de la critique jusqu'au milieu du XX^e siècle ;

- soit qu'ils actent et justifient certaines évolutions de la société qui, advenues dans un passé récent, ont donné lieu à un nouvel ordonnancement et à un nouveau système de valeurs, thèse défendue dans les travaux de certains anthropologues⁴ ;

- soit qu'ils émergent en situation de crise et que, de façon prodromique, leur fonction soit d'envisager une solution à cette crise, solution donnée à "penser sans concepts", dans le cadre d'une polyphonie narrative où se côtoient sans hiérarchie idéologique plusieurs voies possibles ; la "bonne" voie n'étant à déduire par l'auditoire ou le lectorat que par rapport à sa place dans la structuration du récit et en regard du dénouement de celui-ci. C'est le fameux "travail épique", pierre angulaire de la théorie novatrice de Florence Goyet (2006).

Qu'il s'agisse de conjurer une menace, d'acter un bouleversement ou de suggérer comment sortir d'une crise, toutes ces thèses impliquent une corrélation intrinsèque entre le texte épique et un état de société. La reconnaissance de ce lien fondamental pourrait donner à penser, en bonne logique, que le texte épique naît quand on se trouve en présence d'un des trois cas de figure évoqués et qu'il meurt lorsqu'il a rempli sa fonction sociale :

- la menace a été conjurée ou bien sa réalisation a abouti à un processus d'acculturation qui a été digéré par la communauté au point de devenir la nouvelle norme socioculturelle, si bien que le récit épique n'a plus lieu d'être ;

- l'évolution progressive ou le bouleversement plus brutal de l'organisation sociale, une fois actés par le texte épique, ont abouti à un nouveau système de valeurs qui

n'a plus besoin d'être justifié par le récit dans la mesure où il est assimilé par la communauté ;

- la solution implicitement proposée par l'épopée pour sortir d'une crise majeure a été suivie d'effet et, après avoir joué son rôle, elle n'a plus d'utilité ; ou bien elle n'a pas été suivie d'effet et une autre voie a été prise pour dénouer la crise, ce qui signe là encore la caducité du discours sans "concepts" tenu par le récit épique qui n'est plus d'actualité.

Tout en admettant cette corrélation essentielle entre le genre épique et le temps, on est bien obligé de constater par ailleurs que, si certaines épopées se périment, ne demeurant connues que sous une forme momifiée à interpréter dans un contexte historique passé, d'autres connaissent une durée de vie beaucoup plus importante, continuant à être produites oralement auprès d'un public demandeur pendant des siècles et dans des situations sociohistoriques très différentes les unes des autres. C'est le cas par exemple en Asie où les épopées sanskrites continuent à vivre oralement, avec un certain nombre de variantes, dans des versions populaires ethniques en plusieurs pays de la région marqués à un moment de leur histoire par la culture hindoue : certaines provinces de l'Inde bien sûr, mais aussi la Birmanie, le Cambodge, le Laos, la Malaisie, la Thaïlande...

Cette diversité de situations incite à penser que certains récits épiques, à la différence d'autres, présenteraient des caractéristiques leur permettant de continuer à "vivre" et pas seulement de "survivre" sous une forme momifiée. Cela peut, dans certains cas, tenir à une certaine plasticité de leur structure narrative, apte à se modifier quelque peu suivant les contextes, pour répondre à différentes situations historiques successives. La possibilité de ce réaménagement permanent leur assurerait une pérennité beaucoup plus importante. Les sociétés ne connaissent en effet que rarement de longues périodes de stabilité et évoluent en permanence, à coup de révolutions et de bouleversements. Tant que le récit épique a la capacité de s'adapter à ces nouveautés socioculturelles, pour s'en faire l'écho et par là-même les justifier ou les préparer, il peut demeurer vivant et échapper à la fossilisation. C'est ce qu'ont bien montré les articles respectifs de Catherine Servan-Schreiber et Claudine Le Blanc à propos de différentes épopées indiennes, ou encore celui de Roberte Hamayon à partir de matériaux bouriates, lors de la journée d'étude sur l'épopée du 28 novembre 2013, organisée conjointement par Florence Goyet et Jean-Luc Lambert au Centre d'études mongoles et sibériennes. Je ne reprendrai pas ici les conclusions de ces travaux auxquels je me contente de renvoyer.⁵

Pour cette seconde journée, qui prolonge cette réflexion sur la capacité de certains récits épiques à survivre aux aléas de l'histoire, j'ai choisi de m'arrêter plutôt à un autre cas de figure : celui d'un récit épique à la structure suffisamment ouverte pour que, sans grande modification notable, celle-ci continue, par les hasards de l'histoire, à faire sens dans une succession de situations historiques différentes. C'est cette spécificité que je me propose d'illustrer à propos de deux épopées africaines qui portent davantage sur mon domaine de compétence : l'une d'Afrique centrale, le fameux *mvét* (ou *mvett*) des Ekang (groupe Beti-Bulu-Fang : Cameroun, Gabon, Guinée équatoriale, Congo Brazzaville)⁶ ; l'autre d'Afrique occidentale, une épopée mandingue communément appelée *Sunjata*⁷, (Mali, Guinée Conakry, Gambie), l'une des plus connues de cette riche terre d'épopée, qui raconte la fondation de l'empire du Mali par le héros éponyme au XIII^e siècle de notre ère. Il est difficile de dater avec précision, dans les cultures ekang et mandingue, l'apparition respective de ces épopées, mais ce qui est certain c'est que l'une et l'autre sont toujours bien vivantes aujourd'hui, régulièrement interprétées en de grandes occasions, dans un contexte sociohistorique qui n'a plus rien à voir avec celui de leur émergence, antérieure de plusieurs siècles. Comment expliquer cette longévité ?

II. Le *mvét*, une interprétation toujours réactualisée

Pour ce qui est du *mvet*, c'est une épopée qui appartient à la catégorie de ce qu'on appelle "l'épopée dispersée"⁸ ou encore l'épopée "en mosaïque"⁹. Plutôt que de proposer un récit continu, l'œuvre se présente sous la forme d'un cycle d'épisodes qui en constituent le répertoire, qui sont relativement indépendants les uns des autres et dont on peut, à chaque exécution, interpréter un nombre plus ou moins grand. Elle relève aussi du type que j'ai appelé, après d'autres, "mythico-historique"¹⁰ c'est-à-dire qui tient moins de la chronique historique que du mythe et qui ne doit son intégration au genre épique que par ses conditions d'énonciation et par une esquisse d'historicisation. Celle-ci consiste dans le fait que le mythe devient implicitement la métaphore d'une réalité historique ponctuelle et spécifique, afin de justifier ce qui est vécu à ce moment-là par le groupe qui en est le producteur, de telle sorte que le contenu mythique du récit se trouve mobilisé par des enjeux qui ne sont plus tout à fait les enjeux habituels du mythe.

À ce propos, le *mvet* contient en lui-même son propre mythe d'origine dans la version de Tsira Ndong Ndoutoume (1970-77), mythe qui peut donner lieu à un éclairage intéressant sur la nature des rapports du "mythique" et de "l'historique" dans ce type d'épopée. Selon la tradition, le récit aurait eu pour origine les défaites réelles et continues qui auraient été subies par les Fang à l'époque de leur migration depuis les bords du Nil jusqu'à leur lieu d'implantation actuel (autour du XV^e siècle), alors qu'ils étaient pourchassés par les Mvélé ou Bassa, plus forts qu'eux. Voilà qui crée déjà une relation, même mythique, à l'histoire réelle. D'après la version de Tsira Ndong Ndoutoume, un guerrier et musicien ekang, Oyono Aya Ngonu, aurait eu la révélation du *mvet* (un peu comme Valmiki est censé avoir eu celle du *Râmâyana*) dans une sorte de coma cataleptique qui dura plusieurs jours pendant lesquels son corps, apparemment sans vie, fut transporté par les migrants en fuite. À la suite de quoi, revenu à lui, il initia son entourage au *mvet*, racontant les combats des peuples mythiques d'Oku (les mortels) et d'Engong (les immortels). Le récit de cet affrontement fictif eut pour effet de galvaniser les Ekang et, faute de pouvoir vaincre les Mvélé (dont l'invincibilité du peuple d'Engong serait la métaphore ?), de lui permettre de croire, grâce au poème, en son propre héroïsme et de remporter du coup des victoires sur d'autres peuples au cours de son avancée migratoire. En effet, toujours selon Tsira Ndong Ndoutoume, la tradition historique rapporterait qu'après l'émergence de l'épopée, les Ekang auraient de fait mené des percées victorieuses le long de l'Ouellé et de l'Oubangui jusqu'au Cameroun (fin XV^e, début XVI^e).

On voit donc clairement, avec ce cas particulier, un exemple d'utilisation à des fins sociopolitiques d'un fonds mythique existant probablement dans la culture antérieure. L'épopée serait née à la fois pour justifier, aux XV^e-XVI^e siècles, la suprématie continue des Mvélé sur les Ekang (qui, dans le récit, serait expliquée non par un manque d'héroïsme de ces derniers mais par un privilège de nature de l'adversaire, "peuple de fer" immortel) et aussi pour compenser les défaites subies par une exaltation de la vaillance ekang qui aurait elle-même trouvé sa justification dans des victoires postérieures sur d'autres peuples. Cette épopée aurait donc, à l'époque de son avènement, une fonction prodromique chère à Florence Goyet. Les groupes ekang connaissent alors une crise grave du fait des harcèlements continus dont ils sont l'objet de la part des populations autochtones au cours de leur trajet migratoire. Le *mvet* leur suggérerait, par les récits qu'il met en scène, que la solution n'est pas de se soumettre mais de continuer à se battre envers et contre tout, ce qu'ils auraient donc fait ; grâce à quoi ils seraient parvenus au terme de leur migration. En l'occurrence, l'épopée n'est donc pas seulement le miroir d'une situation sociohistorique (la crise), mais bien un moteur de changement pour dénouer, avec un relatif succès, une situation critique.

Mais qu'est-ce qui explique que cette épopée, apparue pour répondre à une crise à une époque donnée, se soit maintenue – et de façon très vivace – jusqu'à nos jours, où elle reste le cœur de la tradition orale ekang ? On peut certes penser que son appartenance au type mythico-historique (qui met l'accent sur le mythe plutôt que sur l'histoire) favorise cette longévité dans la mesure où le mythe est par nature

intemporel et où il apporte donc des réponses universelles à des problèmes de la condition humaine : l'histoire culturelle a montré que les grands mythes (Œdipe, Sisyphe, etc.) peuvent avoir toujours une actualité signifiante. Soit. Mais il n'empêche que le *mvét* n'est pas seulement un mythe oralement transmis mais bien toujours une épopée rituellement interprétée par un spécialiste (le *mbom mvét*), avec un accompagnement musical (le *mvét* est le nom de l'instrument qui a donné son nom au poème) et selon des modalités énonciatives plastiques et déclamatoires propres à exalter l'auditoire. Dans son exécution, une place essentielle continue donc à être donnée à l'émotion dont Claudine Le Blanc¹¹ pense, après Christiane Seydou, qu'elle est peut-être "la pierre de touche de l'épique". Il faut donc, si on admet que l'épopée a nécessairement une fonction par rapport à la situation historique de son énonciation, envisager l'hypothèse que ce récit du *mvét* dit encore quelque chose à la société où il se produit aujourd'hui par rapport à la situation que celle-ci vit *hic et nunc*.

Si cette épopée s'est ainsi maintenue au cours des générations, c'est probablement en partie parce que le groupe ekang, comme nous l'indique l'histoire de la région, s'est trouvé, après son installation, en conflit permanent avec plusieurs de ses voisins et notamment les Bassa, si bien que le thème du combat sans fin, qui est la charpente du récit, a continué à être d'actualité. Et la permanence de sa fortune après la conquête coloniale peut sans doute aussi s'expliquer par des raisons analogues. Il est possible qu'à la fin du XIX^e et dans la première partie du XX^e siècle (disons jusqu'à l'avènement des indépendances), alors que l'ordre colonial semblait avoir établi son autorité de manière indiscutable sur une bonne partie du continent africain, le récit de ce perpétuel combat entre les peuples mythiques d'Oku et d'Engong (les immortels) soit apparu comme une métaphore pertinente de la lutte anticoloniale contre un ennemi dominateur et présumé invincible, métaphore particulièrement parlante pour ces peuples colonisés. Après les indépendances, dans le cadre des tribulations politiques des nouveaux états, le groupe ekang, soupçonné de visées impérialistes, s'est encore trouvé en butte à des rivalités avec d'autres groupes ethniques qui ont parfois cherché à les marginaliser, au Cameroun, au Gabon, en Guinée équatoriale, de telle sorte que le thème du combat permanent pour la conservation d'une unité identitaire a continué à parler à cette communauté.

On voit donc là l'exemple d'une épopée qui s'est maintenue au fil des siècles, avec sans doute certes quelques variantes, mais sans avoir à modifier notablement sa structure de base dans la mesure où la problématique que mettait en jeu son récit d'origine continuait à être parlante pour la communauté ekang dans les différentes situations historiques qu'elle a connues de sa migration à nos jours.

III. *Sunjata* : une plasticité de la structure narrative apte aux ajustements

La seconde œuvre à laquelle je voudrais me référer pour examiner cette question de la vie des épopées, *Sunjata*, présente quant à elle un récit continu (qui peut toutefois n'être exécuté qu'en partie à l'occasion d'une performance). Elle appartient en outre à la catégorie des épopées dites "historico-mythiques", c'est-à-dire s'appuyant sur un substrat historique fort. À la différence des héros du *mvét*, il ne fait pas de doute pour les historiens que des personnages comme Sunjata Keïta ou Soumaoro (Sumanguru) Kanté ont réellement existé. Les principaux personnages et événements du récit renvoient donc à l'histoire du XIII^e siècle, même si, au cours des âges, le travail de la légende les a fortement mythifiés. Pour mon analyse, je ne me référerai pas aux versions réécrites (Niane, Camara...) qui se sont souvent éloignées des versions orales, en introduisant notamment une idéologie étrangère au genre d'origine,¹² mais à quelques-unes des versions orales connues transcrites et/ou traduites après enregistrement¹³. À partir de celles-ci, peut être dégagé, au-delà des variantes, une sorte d'archétype narratif sur lequel il est possible de se fonder pour essayer de comprendre la longévité de cette épopée.

On ne connaît pas l'état de ce récit lorsque, à une date indéterminée, la chronique

historique s'est transformée en une forme épique, probablement un siècle environ après le déroulement des faits. Les devises chantées qui parsèment cette épopée (*fàsa* en mandingue¹⁴) ont été sans doute presque contemporaines du déroulement historique des faits. La société mandingue était en effet déjà à cette époque une société à "griots" (*jèli*) dont le rôle était – les versions de *Sunjata* en témoignent – de chanter les louanges des héros dont on conte les exploits. L'un des enjeux des combats entre ces héros est d'ailleurs de s'approprier le griot de l'adversaire pour faire célébrer sa propre gloire. Mais, à l'époque, ces chants de devise n'étaient sans doute pas intégrés à un récit épique structuré ; ils ont été récupérés plus tard dans l'épopée.

Il est très vraisemblable aussi que très vite après l'instauration de l'empire et les guerres victorieuses de Sunjata, ait émergé une chronique de tradition orale relatant ces faits glorieux. Dans toutes les cultures, les épisodes triomphants de l'histoire donnent lieu presque immédiatement à une tradition orale qui rapporte ces faits en les ornementant progressivement de légende au fur et à mesure que le temps passe. Toutefois ces chroniques de tradition orale ne sont pas encore des épopées. Si l'on suit la thèse de Florence Goyet qui professe que les épopées naissent en situation de crise et que le récit qu'elles déroulent est structuré de telle sorte qu'il propose implicitement une solution pour les dénouer, il est possible de supposer, avec un certain degré de vraisemblance, que la chronique de la fondation de l'empire du Mali a commencé à se constituer sous forme épique au moment du déclin de cet empire. Celui-ci est d'ailleurs survenu assez rapidement. En effet, dès la fin du XIII^e siècle et tout au long du XIV^e, les querelles de succession, à coup d'intrigues et d'usurpations, n'ont pas manqué après la mort de Sunjata (estimée autour de 1255), menaçant l'intégrité de l'empire qu'il avait fondé. Ces manœuvres usurpatrices trouvent leur apogée à la fin du XIV^e siècle avec les intrigues de palais entre Mansa Moussa II et son ministre Mari Jata qui prendra le dessus. Cet empire ne cessera donc de s'affaiblir et la tentation d'attribuer ce déclin à des usurpations de pouvoir était sans doute assez forte. Dans un tel contexte, propice au développement d'une angoisse identitaire collective, un récit épique va probablement émerger pour proposer une solution qui, en l'occurrence, n'est pas tellement l'appel à un ordre radicalement nouveau, mais plutôt la suggestion conservatrice de restaurer un pouvoir fort sur le critère d'une règle de succession conforme à la légitimité traditionnelle : pouvoir héréditaire fondé sur le droit d'aînesse.

En effet, il semble que, dès l'origine, le noyau même de l'épopée traite de la question de la légitimité du pouvoir, comme c'est toujours le cas dans les versions du XX^e siècle. Dankaran Tuma, le demi-frère de Sunjata qui succède sur le trône à son père Naré Magan, est un souverain illégitime dans la mesure où sa position dans la fratrie ne le destinait normalement pas à cette fonction. Il n'a accédé à ce statut que par les manigances de sa mère, Sasuma Bérété. En revanche, les données de la narration du poème épique insistent sur le fait que Sunjata était en principe l'héritier légitime du trône, compte tenu des dispositions en vigueur dans la société de l'époque. Sa récupération finale du pouvoir et même son extension – puisqu'il fonde un empire et fait émerger une conscience identitaire mandingue – font donc apparaître une leçon conservatrice qui prend le parti de justifier *a contrario* la légitimité du pouvoir par l'application de la règle de succession fondée sur la tradition. Le récit fait apparaître que la transgression de cette règle, avec l'accession au trône de Dankaran Tuma, n'entraîne que des désordres dommageables pour le royaume. Ceux-ci ne seront réparés que lorsque l'héritier légitime aura retrouvé la place qui lui est due. Ce récit épique prend tout son sens, à une époque où la communauté mandingue est en proie à la nostalgie d'un grand état conquérant, période de gloire et d'unité de la nation, en attisant l'espoir d'une renaissance à des moments où son existence même se trouvait menacée par des voisins.

Comment cette lecture d'une situation historique, somme toute ponctuelle, a-t-elle pu apparaître comme une leçon emblématique pérenne, dont la fortune s'est

maintenue au Manding à travers les âges, grâce à la transmission de l'épopée ? C'est qu'à vrai dire, depuis la mort de Sunjata, la nation mandingue ne s'est jamais politiquement reconstituée comme telle. Après le démantèlement de l'empire¹⁵, un autre royaume de culture mandingue comme le royaume bambara de Ségou au XVIII^e siècle, a pu, outre ses propres épopées¹⁶ trouver une actualité à ce que suggérait le récit de *Sunjata* sur la question de la légitimité de la succession au trône, dans la mesure où il a lui-même été en proie à des querelles dynastiques successives : dynastie des Kulibali d'abord puis, après l'assassinat de Dunanbakè, le dernier roi de cette dynastie et une période que plusieurs historiens appellent l'anarchie *tondyon*¹⁷, celle des Jara, lorsque Ngolo Jara, issu des *tondyon*, prit le pouvoir (vers 1768). Au cours de plusieurs siècles de politique particulièrement instable où règnent divisions et rivalités, la récitation régulière de l'épopée par des griots, a sans doute contribué à entretenir le sentiment d'une identité mandingue et à nourrir l'espérance d'une unité retrouvée.

Dans la dernière partie du XIX^e siècle et jusqu'aux indépendances, les Manding, comme les autres sociétés d'Afrique de l'Ouest, tombent sous le joug d'un pouvoir colonial qui s'est imposé par la force, qui a fragmenté la nation mandingue en plusieurs colonies et que, par conséquent, les autochtones ne peuvent vivre que comme illégitime. Contrairement à ce que l'on aurait pu penser, les choses ne se sont pas vraiment arrangées après l'accession aux indépendances. Les nouveaux "guides providentiels" et "présidents à vie" ne sont généralement pas issus de la chefferie traditionnelle, leurs exactions sont patentes et l'unité de la nation mandingue, toujours partagée entre plusieurs états, n'a pas été restaurée. Dans une telle situation, qui peut apparaître comme une impasse, les versions orales de *Sunjata* recueillies au cours du XX^e siècle sonnent toutes comme un appel à une solution qui n'est pas vraiment inédite mais toujours conservatrice, dans la mesure où elles prônent un retour au passé, en appelant de leurs vœux un pouvoir fondé sur la légitimité historique, comme l'était celui du héros Sunjata.

Cela dit, la théorie de Florence Goyet professe que le travail épique ne consiste pas seulement en un appel incantatoire à une solution pour sortir de la crise mais qu'il propose aussi, disséminés dans la structure narrative, des éléments de stratégie pour y parvenir. Peut-on trouver dans les versions orales de *Sunjata* aux XX^e et XXI^e siècles (les seules dont nous disposons), des indices narratifs susceptibles de nous mettre sur la piste de suggestions de changements sociaux propres à favoriser cette restauration du Manding dans ce nouveau contexte d'un monde moderne ? Il me semble qu'à ce propos, les versions orales contemporaines ouvrent toutes implicitement une piste nouvelle engageant à un certain bouleversement de l'ordre social traditionnel. Cet ordre ancien, fondé sur le modèle polygynique de la famille, a toujours opposé, au Manding, la *fadenya*, ensemble de fraternité composé des enfants d'un même père (*fa*) mais éventuellement de mères différentes (des demi-frères donc) à la *badenya*, formant des sous-ensembles de la *fadenya* et regroupant, parmi les enfants du père, les enfants d'une même mère (*ba*). Selon la tradition, en particulier pour l'héritage (des biens mais aussi de la chefferie), la *fadenya* est un lieu de rivalité (entre les groupes d'enfants de mères différentes) tandis que la *badenya* est un lieu de solidarité entre frères et sœurs par le père et la mère (fraternité à part entière). C'est ce type de rivalité qui, dans la première partie du récit épique, oppose Sunjata à son demi-frère Dankaran Tuma, conformément au modèle sociopolitique de la culture traditionnelle. Et lorsque Sunjata est exilé par ce demi-frère, il l'est avec tous ceux de sa *badenya* (sa mère Sogolon, coépouse de Sasuma Béréty et deuxième femme du roi défunt, et tous les enfants de celle-ci).

À ce modèle ancien, l'archétype narratif des versions orales du XX^e siècle suggère entre les lignes un nouveau modèle. En effet, dans la guerre qui plus tard va opposer Sunjata à Sumaoro Kanté, l'alliée la plus efficace du héros, celle qui va lui permettre d'assurer sa victoire en arrachant par ruse au roi des Sossos les secrets de ses protections magiques, c'est – contrairement à la situation sociale traditionnelle –, une de ses demi-sœurs, fille de Sasuma, la coépouse rivale de Sogolon. Ce n'est donc pas une sœur de la *badenya* qui permet le succès du héros,

mais une sœur de la *fadenya* qui, d'un espace de rivalité qu'il était, devient du coup un espace de solidarité. Il s'agit là d'une petite révolution de l'ordre social habituel qui invite à la mise sous le boisseau des rivalités inhérentes au foyer polygyne et la nécessité de l'union familiale. Cette nouvelle solidarité étendue pourrait donc être proposée comme condition nécessaire pour combattre efficacement un ennemi commun et cimenter l'unité mandingue.

Dans la première partie de l'épopée, le récit montre que les rivalités de la *fadenya* priment sur d'autres conflits : Dankaran Tuma n'hésite pas à faire pression sur des adversaires potentiels de son royaume pour qu'ils n'accueillent pas Sunjata. Dans la deuxième partie, au contraire, le lien de fraternité, même partiel, abolit la rivalité de la *fadenya* pour professer la primauté du lien familial étendu face à un ennemi extérieur. On peut se demander si, aux époques coloniale et postcoloniale, contemporaines des versions recueillies de l'épopée, cette mise en scène d'un nouveau type de solidarité face à un pouvoir contesté n'est pas la clé d'une solution suggérée par le travail épique pour dénouer la crise et restaurer l'identité mandingue dans le cadre d'une grande nation.

Il est impossible de savoir si cet épisode donnant un rôle capital à Nana Triban, la demi-sœur de la *fadenya*, a toujours été attaché au récit épique, depuis l'origine (puisque nous ne disposons pas de texte de référence antérieur à la fin du XIX^e), ou s'il s'agit d'une actualisation plus récente destinée à adapter l'épopée aux préoccupations plus contemporaines d'une société en mutation. On peut néanmoins raisonnablement penser que la mention du rôle capital de Nana Triban peut difficilement relever de la pure invention. Si son intervention décisive apparaît dans les versions aujourd'hui connues de *Sunjata*, c'est peut-être qu'elle a un fondement historique, même s'il a été largement revisité. Cela pourrait donner à penser que la fonction actantielle de ce personnage a toujours figuré dans le récit-type. Elle acquiert toutefois une pertinence nouvelle dans le contexte colonial. C'est alors moins le récit épique qui se trouve réactualisé que l'interprétation qui en est faite.

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse d'une plasticité du récit apte à intégrer de nouvelles adaptations ou d'une configuration originelle suffisamment ouverte pour demeurer pertinente dans différents types de situations sociohistoriques, la mise en scène de cette solidarité au sein de la *fadenya*, instaurant un ordre social nouveau à rebours de la tradition, participe certainement d'un travail épique qui a permis à cette épopée de continuer à parler à son public à travers les âges, lui assurant ainsi une exceptionnelle longévité.

Il est une autre caractéristique narrative très importante de l'épopée de *Sunjata*, qui a frappé l'imaginaire d'une succession de générations mandingues, au point de devenir dans toutes les versions un épisode emblématique, c'est l'infirmité provisoire (paralysie des jambes) prêtée au héros pendant sa jeunesse. Historique ou pas, ce trait a pris une dimension légendaire forte¹⁸ correspondant d'ailleurs à une structure mythique attestée dans bien des récits : dans un premier temps le héros est dévalorisé pour mieux faire ressortir son succès par la suite¹⁹. Cette configuration narrative se prête particulièrement bien à la lecture symbolique d'une série de situations historiques au cours desquelles l'épopée a pu continuer à se dire. La paralysie de Sunjata devient alors la métonymie de l'impuissance momentanée de la communauté mandingue. Mais le poème épique, par l'argument qu'il développe, apporte l'espérance que cette impuissance ne sera que provisoire et que le triomphe qui suivra sera d'autant plus grand que la situation présente aura été humiliante.

L'énorme succès que cette épopée a eu dans la première moitié du XX^e siècle, bien au-delà de ses frontières ethniques, doit certainement beaucoup à cet aspect. La preuve en est que, d'après plusieurs chercheurs travaillant sur l'épopée mandingue (Creissels, Jansen...), comme d'après mes propres observations, lorsque l'épopée est interprétée fragmentairement, cet épisode de la paralysie et de sa guérison glorieuse est celui qui a été le plus souvent privilégié dans les versions récemment

interprétées. Pendant la période coloniale, c'est toute l'Afrique colonisée dont Sunjata paralysé est la métonymie, mais l'épopée annonce à cette Afrique impuissante et asservie, au nom de la mémoire historique, la promesse d'un nouveau glorieux. Ce serait ce qui lui a permis de rester d'actualité. Après les indépendances, l'unité politique de la nation mandingue, morcelée sur plusieurs des nouveaux états (Mali, Sénégal, Gambie, Guinée, Burkina Faso, Côte d'Ivoire) n'a pas été restaurée et un sentiment d'impuissance et d'humiliation persiste parfois dans la communauté, si bien que cet épisode de la paralysie glorieusement surmontée est toujours très parlant.

Un autre épisode privilégié qui se trouve souvent choisi dans les performances contemporaines d'un fragment de *Sunjata* est celui de l'ambassade auprès du roi du Jolof. Pour équiper son armée, alors qu'il est au début de ses combats, Sunjata envoie l'un de ses généraux, Tira Magan, acheter des chevaux au royaume de Jolof. Le roi accueille l'ambassadeur avec mépris, lui disant qu'il ne connaît rien de ce petit Sunjata qui n'a pas encore fait ses preuves et qui est inapte à la conduite de chevaux. Tout juste est-il bon, dit-il, à promener les chiens. Et il renvoie Tira Magan à Sunjata avec une meute de chiens. Devant l'énormité de l'insulte, Sunjata, entré dans une folle colère, décide de se venger et envoie son chef de guerre Tira Magan raser le royaume Jolof qui sera entièrement détruit. On se trouve là encore en présence d'un épisode qui laisse entendre que la situation dysphorique actuelle n'est que provisoire et que la revanche sera éclatante, compensation fantasmatique de l'humiliation ressentie.

Conclusion

Des épopées meurent et se fossilisent, même si leur trace ne disparaît pas toujours pour autant et si elles deviennent parfois un véritable objet de culte dans les sphères savantes de la culture internationale. Mais ceux qui les analysent agissent alors en archéologues. Cela dit, il est aussi raisonnable de penser que beaucoup ont disparu dont nous ne connaissons jamais l'existence car aucun manuscrit n'a été retrouvé qui puisse en être le témoignage. Il est ainsi probable, comme le laissent supposer les grands thèmes de la tragédie classique grecque, qu'il y ait eu entre le VIII^e et le VI^e siècle toute une geste iliadique nourrie du souvenir, plus ou moins travaillé par la matière mythique, de cette guerre que l'union de quelques cités grecques avaient menée en Asie Mineure autour du XII^e siècle ; *L'Achilleos* (nom originel probable du poème que nous connaissons sous le nom de *L'Iliade* qui lui fut attribué plus tard par les Alexandrins) et *L'Odysseos* n'ayant été, du fait de leur facture exceptionnelle, que les fleurons conservés de cette geste. Toujours est-il que de tels cycles épiques, comme il en existe dans beaucoup d'autres cultures, ont cessé d'être vivants à partir du moment où les valeurs identitaires qu'ils avaient défendues, les transformations qu'ils avaient actées, les solutions qu'ils avaient proposées à des situations de crise ont été assimilées par les cultures auxquelles ils s'adressaient.

En revanche, d'autres poèmes ont, de par leur configuration narrative, soit la possibilité de donner lieu à diverses interprétations valables dans des types de situations sociopolitiques différentes à des époques successives, soit une aptitude à modifier quelque peu les modalités de leur récit (sans que l'intrigue en soit affectée au point qu'on ne reconnaisse plus l'œuvre) pour l'adapter à l'évolution des mœurs et continuer à répondre à des problèmes nouveaux posés par les transformations de l'histoire. C'est ce qui leur permet de se maintenir vivants sur plusieurs siècles. Cela semble être le cas des deux épopées africaines que je viens d'analyser.

À cela, j'aimerais ajouter une autre observation qui, à mes yeux, a toute son importance. Il apparaît qu'en bien des cas, les épopées sont surtout devenues des objets morts dans des zones de civilisation où la culture de l'écrit et des médias a totalement occulté l'oralité dite "première" selon laquelle la communication implique une mise en présence directe de l'énonciateur avec son public dans le cadre d'une performance ; en d'autres termes des civilisations où toute communication littéraire, passant par le livre ou les médias, se trouve différée, où

l'énonciateur d'un discours et son récepteur ne peuvent plus directement communier ni partager ensemble une exaltation collective. C'est un retour sur l'idée, déjà avancée, que l'émotion collective est une condition nécessaire à l'exercice de l'épique. Dans les sociétés où l'oralité traditionnelle a disparu des pratiques spontanées, l'épopée n'a pas survécu alors qu'elle s'est souvent maintenue là où cette pratique orale a coexisté avec l'écrit, comme c'est le cas dans bien des pays d'Afrique, d'Asie et même d'Europe centrale.

Si l'on admet que l'épique est une catégorie littéraire qui déborde largement le cadre d'un genre spécifique, le lieu culturel par excellence où l'on peut retrouver quelque chose de cette catégorie dans les communautés dans lesquelles l'oralité première a disparu ou s'est considérablement étiolée, c'est le théâtre, une des rares occasions culturelles dans les sociétés de l'écriture, pour que des interprètes et un auditoire soient en contact direct afin de partager une émotion forte. Sans doute l'art dramatique est-il un domaine de la création littéraire propre à accueillir aujourd'hui l'épique. Un autre phénomène récent peut aussi conforter l'intuition de Florence Goyet sur l'efficacité sociale d'une pensée "sans concepts" relayée par le narratif. C'est le succès spectaculaire en Occident de la technique dite du "storytelling" qui envahit les univers de l'entreprise, de la politique, de la publicité, etc. : à la simple présentation d'informations ou à l'analyse d'idées sont substitués des récits à caractère exemplaire destinés à susciter l'adhésion. Dans l'hypothèse où l'épique correspond à une tendance universelle de la psyché humaine, il est possible de voir dans ce phénomène du storytelling une sorte d'avatar dégradé de l'épopée.

1 . Keller, Hans-Erich, *Autour de Roland. Recherches sur la chanson de geste*, Genève, U. A. 1989, p. 12.

2 Dufournet, Jean, *La Chanson de Roland*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 17.

3 Sous Pisistrate.

4 Voir, par exemple, les contributions de Roberte Hamayon, Jean Luc Lambert, Monire Akbarpouran, Catherine Servan-Schreiber et Claudine Le Blanc in *Épopée et millénarisme* (2014).

5 *Ibid.* Voir bibliographie.

6 Nous disposons de plusieurs versions recueillies de performances orales. Citons, parmi d'autres :

7 J'ai choisi pour orthographier le nom du héros, la graphie officielle mandingue. Mais, notamment dans les publications, on trouve bien d'autres orthographes : Soundjata, Sounjata, Soundiata etc.

8 Lambert, Jean-Luc, "L'épopée nord-samoyède (Arctique sibérien), ou comment trouver une solution à l'alliance dans une société devenue opulente ?", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation*, section 1 : *L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, en ligne : <https://emscat.revues.org/2352>, 2014.

9 Derive, Jean, *L'épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002.

10 *Ibid.*

11 Le Blanc, Claudine, "Que pense la parole des femmes ? Les enjeux d'un dialogue conjugal dans la version récente d'une tradition épique du sud de l'Inde", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation*, section 1 : *L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, en ligne : <https://emscat.revues.org/2405>, 2014.

12 Voir. J. Derive, "Camara Laye et l'acculturation. Les limites de l'idéologie universaliste : le cas de Soundiata" in *Pluralité des langues, pluralité des cultures. Regard sur l'Afrique et au-delà, Hommages à Inge Skattum*, Oslo, Novus Press, 2011 ; "Les avatars de l'épopée de Sunjata de l'oralité à la littérature" in *Au carrefour des littératures. Afrique- Europe. Hommages à Lilyan Kesteloot*, Paris, Karthala, 2013.

13 Bird, Charles, "The Coming of Sunjata's Ancestors" in *African Folklore* (R. M. Dorson ed.), New York, Doubleday & Company, p. 441-477 (version anglaise d'un épisode interprété par Kelemonson Diabate en mars 1968), 1972 ; Cissé, Youssouf Tata & Wa Kamissoko, *La grande geste du Mali : des origines à la fondation de l'empire (tradition de Kirina)*, Paris Karthala/Arsan, 1988 ; Creissels, Denis & S. Jatta, "La jeunesse de Sunjata. Fragment de l'épopée maninka" in *Recueil de littérature manding* (G. Dumestre ed.), Paris, ACCT, 1980, p. 108-125 ; Innes, Gordon, *Sunjata, three Mandinka Versions*, Londres, SOAS, 1975 ; Jansen, Jan & alii, *L'Épopée de Sunjata, d'après Lansine Diabate de Kela*, CNWS, Leyde, 1995 ; Johnson, John W., *The Epic of Son-Jara. A West African Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

14 Le terme *fâsa* qui, en mandingue, revoie à la devise louangeuse d'un héros et par extension de sa lignée sert aussi, par métonymie, à désigner l'ensemble du récit épique.

15 À la mort du dernier roi du Mali, Mama Maghan (autour de 1645) qui succombe sous les coups des Bambara.

16 Dumestre, Gérard, *La Geste de Ségou*, Classiques Africains 19, Paris, Armand Colin, 1979 ; Kesteloot, Lilyan, *Da Monzon de Ségou, épopée bambara*, Paris, Nathan, 1972.

17 Les *tondyon* étaient une caste de guerriers d'origine captive.

18 Les nombreuses contradictions sur la durée de la paralysie de Sunjata montrent que de toute façon une distance a été rapidement prise avec la vérité historique.

19 Voir, entre autres, J Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, OXUS, Paris 2010 (traduction française)

Pour citer ce document

Jean Derive, «L'une meurt, l'autre pas. L'épopée au fil du temps», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/10/2017, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_261-l-une-meurt-l-autre-pas-l-epopee-au-fil-du-temps.html

Quelques mots à propos de : Jean DERIVE

Jean Derive est Professeur émérite de l'Université de Savoie. Spécialiste des littératures orales mandingues et des rapports entre cultures orales et cultures écrites ainsi que des néo-oralités urbaines, il est l'éditeur et l'auteur principal d'un livre constamment cité sur l'épopée, remarquable par son refus de l'eurocentrisme : *L'épopée, unité et diversité d'un genre* (Paris, Karthala, 2002). Derive cherche à y dégager les invariants du genre en prenant en compte aussi bien la littérature antique qu'indienne et les littératures africaines. Publications récentes : *L'art du verbe dans l'oralité africaine* (L'harmattan, Coll. Oralités, 2012) ; en collaboration avec Ursula Baumgardt, *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques* (Paris, Karthala, 2008).

Quand l'attente de l'assistance détermine l'épopée. La performance épique dans le contexte religieux ob-ougrien (Ouest sibérien)

Jean-Luc Lambert

Résumé

La poésie épique des Ougriens de l'Ob septentrionaux (Khantes et Mansis) est particulièrement riche, mais n'a pas été étudiée dans une perspective anthropologique. En partant de l'analyse des textes, bien entendu restitués dans leur contexte culturel, cet article montre qu'une attente concrète de l'auditoire est associée à la performance épique, conçue comme une modalité rituelle spécifique. Si les Ougriens de l'Ob souhaitent obtenir de la récitation épique la chance à la chasse ou une guérison, la structure narrative du texte chanté par un barde-chamane change. En outre, l'épopée ob-ougrienne se comprend dans le contexte des campagnes d'évangélisation forcée subies par ces peuples au début du XVIII^e siècle ; ils ont réagi en constituant un nouveau système de rites et de représentations dans lequel la performance épique joue un rôle essentiel.

Texte intégral

Les chants guerriers et les chants de l'ours des Ougriens de l'Ob ont des rapports très profonds entre eux et avec les rites qui s'adressent, respectivement, aux dieux locaux et à l'ours. Cette proximité pose le problème de l'efficacité qui est attendue de ces chants. Après avoir donné des éléments de contextualisation, on montrera ici d'abord l'impasse de l'analyse mythologique et la nécessité d'un rapprochement avec le rituel chamanique, avant de proposer une interprétation par la nature épique profonde de ces textes. En s'appuyant sur un chant qui semble aberrant parce qu'il n'entre dans aucune des catégories habituellement admises, mais qui fonctionne comme un "métatexte épique", on pourra accéder aux attentes de l'auditoire en fonction du chant récité et montrer la présence d'une "épopée dispersée". Bien que monologiques pris séparément, ces chants mettent en place une véritable polyphonie dans un système dont l'auditeur est le centre, et la solution qu'ils imaginent est précisément mise en œuvre au cours des rituels dans lesquels elle est interprétée.

I. Éléments de contextualisation

Le système religieux ob-ougrien au XIX^e siècle

À l'état traditionnel, les Ougriens de l'Ob vivent de pêche et de chasse dans des hameaux de petite taille au bord de l'eau, le long de l'Ob et de ses affluents. Leur mode de vie est semi-sédentaire. Linguistiquement, ils se divisent en deux grands groupes : les Khantes (anciennement appelés Ostiaks, 30.943 individus en 2010) et les Mansis (anciennement appelés Vogoules, 12.269 ind.). Dans les régions septentrionales, les Ougriens de l'Ob sont en contact avec les Nénètses (Nord-Samoyèdes) qui eux nomadisent avec leurs troupeaux de rennes dans les toundras arctiques.

Les Ougriens de l'Ob sont les peuples sibériens qui, en raison de leur situation géographique, sont le plus en contact avec les Russes. Ils commerçaient déjà avec eux voilà près de mille ans. Ils sont chamanistes, mais leur système de rites et de représentations s'est transformé entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, en relation avec les campagnes d'évangélisation forcée du premier quart du XVIII^e siècle décrétées par Pierre le Grand. Leur système religieux a ainsi globalement changé d'apparence pour devenir formellement acceptable du point de vue russe. Ce nouveau système trouve son origine dans la région d'Obdorsk où les interactions entre autochtones et Russes étaient très fortes. Il paraît s'être rapidement propagé dans le nord de l'aire ob-ougrienne, tant chez les Khantes que chez les Mansis. En

revanche, les groupes méridionaux, eux, sont assez largement russifiés dans la seconde moitié du XIX^e et les Khantes les plus orientaux ont, à cette même époque, des rites et des représentations spécifiques. Il sera ici question essentiellement de ces groupes ob-ougriens du Nord.

Dans leurs conceptions métaphysiques, nous trouvons, comme ailleurs en Sibérie, des esprits, notamment associés à la forêt, mais aussi, ce qui est moins fréquent, des dieux et des déesses anthropomorphes, avec qui les hommes n'interagissent pas comme avec les esprits, l'ours quant à lui occupe une position très particulière (nous y reviendrons). Avec les esprits, la meilleure manière d'obtenir la chance à la chasse est d'entretenir une relation amoureuse avec une femme-esprit donneuse de gibier, tandis que pour l'obtenir par l'intermédiaire des dieux, chanter l'épopée est, comme nous le verrons, le moyen le plus sûr. Les Ougriens vivent dans de petits villages, et les dieux et les déesses sont eux aussi supposés résider dans des endroits déterminés du territoire ougrien, dans des sites cultuels¹ où ils sont figurés par des statues, souvent assez grandes ; chacun de ces sites est à proximité d'un hameau, mais dissimulé en forêt². D'un point de vue fonctionnel, les dieux sont peu différenciés³ ; chacun gère un territoire local plus ou moins étendu et tous peuvent être sollicités pour la chance à la chasse, en cas de maladie ou de difficulté. Ils sont convoqués par les hommes de différentes manières : ils interviennent dans le chamanisme⁴, dans la divination et dans l'épopée dont ils sont les héros⁵.

Ces dieux locaux reçoivent un culte sur leurs sites, dans leurs maisons. Les Ougriens s'y rendent à titre personnel en cas de nécessité, mais aussi collectivement pour de grandes fêtes auxquelles on vient de loin et qui se déroulent de nuit⁶. Des sacrifices sanglants, avant tout de rennes, sont alors systématiquement effectués. Les dieux peuvent alors être sollicités de deux manières distinctes. Soit les hommes adressent au dieu une demande, soit ils interprètent un "chant guerrier", un chant épique dans lequel le dieu s'exprime à la première personne. Dans tous les cas nous sommes dans l'ordre du religieux, mais il s'agit de deux modes fondamentalement différents de communication religieuse. Si la fonction du sacrifice sanglant est évidente dans le premier cas, où les hommes offrent au dieu un ou plusieurs animaux en échange de ce qu'ils lui demandent, elle n'est pas immédiatement compréhensible dans le second. C'est l'objet de cet article de comprendre comment les Ougriens de l'Ob conçoivent la récitation épique.

L'ours, lui, est, pour les Ougriens de l'Ob, un dieu à part : pour résumer, on peut dire qu'il occupe une position christique. Il est l'enfant que le dieu du ciel envoie aux hommes, qui le mettent à mort et le consomment, et son âme repart à la fin des jeux chez son père céleste. La fête qui vise à l'honorer prend sa forme actuelle au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles⁷. Le rituel peut être effectué n'importe où et en théorie n'importe quand, car il doit être organisé chaque fois qu'un ours est tué à la chasse ; toutefois il se déroule essentiellement en hiver. Les hommes des villages voisins sont alors invités à venir participer à ces jeux qui durent plusieurs nuits d'affilée dans la maison de celui qui a abattu l'animal. Les dieux locaux et certains esprits aussi sont conviés à venir honorer l'ours, pensé depuis son entrée dans la maison comme l'enfant du dieu du ciel. Il est alors installé dans un "berceau" ; l'adoration des mages et des bergers n'est pas loin... Chaque nuit, des chants, appelés "chants de l'ours" (*woj-ār* en khante, *uj-ėryg* en mansi⁸), dans lesquels l'ours est supposé s'exprimer à la première personne, sont interprétés devant lui par un homme vêtu d'un beau costume cérémoniel et accompagné de deux assistants. Le plus souvent, ils racontent son histoire, notamment comment son père céleste l'a envoyé aux hommes. Des saynètes mettant par exemple en scène les relations entre les hommes et les esprits de la forêt sont ensuite jouées. Puis des dieux et des déesses ougriens viennent, *via* des acteurs, s'incliner et danser à tour de rôle devant l'ours, chacun portant un vêtement pourvu de quelques éléments distinctifs qui permettent de l'identifier. Souvent, les dieux racontent comment ils sont venus depuis leur site cultuel, et ils accordent par leurs danses des bienfaits aux hommes⁹. À la différence de son prototype christique, l'ours n'est pas un messie et n'a pas de message à délivrer aux hommes, et ce sont toujours les dieux locaux et les esprits

qui sont essentiels dans ce qui ressemble fort à une version chamanique de la Nativité¹⁰.

L'analyse de l'épopée ougrienne va nous permettre à la fois d'éclairer en profondeur le rôle de ces différents chants et d'appréhender dans une nouvelle perspective ce système religieux dans son ensemble.

Les chants guerriers

Nous disposons d'un corpus d'une trentaine de chants épiques appelés littéralement "chants guerriers" (*tārnaŋ-ār* en khante, *tērniŋ-ēryg* en mansi). Ils ont été collectés en khante et en mansi entre 1844 et 1899 et pour chacun d'eux la version notée en langue vernaculaire a été publiée avec une traduction.

Antal Reguly, le pionnier des recherches sur ce terrain, en a collecté douze, en 1844, auprès du plus grand barde ougrien jamais rencontré par un Européen : Maksim Nikilov, qui était alors âgé d'environ 75 ans. Ces chants¹¹ concernent des dieux installés dans des endroits pouvant être extrêmement éloignés les uns des autres¹², ce qui sous-entend que Nikilov était particulièrement mobile, et peut-être même véritablement itinérant, car ces chants ne peuvent être rituellement interprétés qu'*in situ*, à l'endroit où le dieu est supposé résider, chez lui. Ce barde pouvait chanter en khante comme en mansi. Et rien ne nous dit que Reguly a épuisé son répertoire même s'il a noté plus de vers avec Maksim Nikilov que n'en compte la première version du Kalevala ! Les plus longs de ces chants en ont près de 3000.

D'autres chants guerriers ont été recueillis plus tard, en mansi, par Bernát Munkácsi¹³ qui toutefois n'en avait pas fait une priorité dans son travail de collecte et, à la toute fin du XIX^e, en khante, par József Pápay qui lui se passionnait véritablement pour ce genre. En dépit de ses efforts, il n'est pas arrivé à rencontrer un barde de l'envergure de Nikilov ; les répertoires de ceux avec lesquels il travailla étaient manifestement plus restreints et géographiquement plus localisés, davantage centrés sur les régions dans lesquelles les bardes vivaient¹⁴. Il n'y a toutefois pas de différences significatives entre les chants notés en 1844 et ceux collectés à la fin du siècle. Ensuite, les chants guerriers disparaissent, emportés vraisemblablement avec les spécialistes rituels dans la tempête des répressions, terribles, des années 1930¹⁵. Ils ne sont pas réapparus depuis la chute du communisme. À leur différence, les chants de l'ours ont resurgi, car les jeux de l'ours sont à nouveau organisés par les Ougriens de l'Ob, et cela depuis la *perestroïka* ; largement médiatisés, ils connaissent aujourd'hui un franc succès.

Les chants guerriers, comme les chants de l'ours, sont interprétés à la première personne, au "je", et le dieu est ainsi censé, à première vue, raconter lui-même son histoire personnelle. L'analyse du corpus montre sans ambiguïté que les chants guerriers ne peuvent être interprétés que par des chamanes¹⁶, ce qui n'est en rien surprenant, car les dieux et les esprits ne peuvent s'exprimer directement qu'à travers eux¹⁷.

Nous disposons ainsi d'un corpus conséquent de textes jamais analysés d'un point de vue anthropologique¹⁸. En revanche nous n'avons pas de véritable description ethnographique de l'exécution de l'épopée. Ceux qui ont noté ces chants au XIX^e siècle ne se posaient pas la question de la performance épique et ils ont concentré leur attention sur le texte au détriment du contexte, comme c'est malheureusement souvent le cas pour l'épopée.

En dépit de cette lacune, il est possible d'analyser ces chants, qui forment un corpus extrêmement cohérent et fermement structuré autour de cinq grandes structures narratives, mises en évidence pour les textes notés en khante par Pál Demény¹⁹. Pour chacune d'elles, nous disposons au minimum de deux textes, dont un au moins noté avec Nikilov. Ces histoires épiques parlent avant tout de vengeance de sang ou d'alliance matrimoniale, et cela de différentes manières en fonction des trames : le héros va conquérir la femme de ses rêves, la fille fait venir chez elle le dieu qu'elle a choisi, le héros a une sœur en âge de se marier... Dans tous les cas,

l'action commence et se termine à un même endroit ; au début du chant, pour une raison ou pour une autre, le dieu-héros part de chez lui, et il y revient à l'extrême fin du récit, parfois avec une épouse, parfois sans, mais quelque chose a changé entre le début et la fin de l'histoire, qui toujours se termine bien pour son principal protagoniste. Entre ces deux moments extrêmes, celui-ci aura vécu une histoire, associée à un long périple en boucle au cours duquel il aura rencontré différents personnages. Il est parfois possible grâce aux indications données par le chant de retracer avec précision sur une carte géographique réelle les déplacements effectués par le héros. Le contexte rituel permet de comprendre que l'action commence et se termine sur le site cultuel où les hommes se sont rassemblés et procèdent à des sacrifices sanglants. Par la bouche d'un chamane, le dieu chante donc les aventures de son voyage au loin et décrit aussi toujours son retour chez lui. On comprend ainsi que le chant épique soit interprété sur le site du dieu, très probablement face à la statue qui le représente.

À titre d'exemple, voici un très bref résumé de l'un de ces chants, celui du dieu de la ville de glace²⁰ :

Au départ, le dieu-héros est tout jeune, totalement inexpérimenté ; il a une mère et un grand-père, mais son père est mort. Pour la première fois de sa vie, il part chasser en forêt où il se retrouve en face d'un cheval ailé. Il l'enfourche et celui-ci l'emmène directement à la porte de la maison de la "Princesse à la natte du pays du sud". Celle-ci fait entrer le héros chez elle, le déshabille et le met dans son lit. Ses sept frères ne sont pas d'accord avec son choix et décident d'éprouver le héros en lui donnant des tâches *a priori* irréalisables. Celui-ci doit d'abord détruire, en tirant à l'arc, une cuirasse extrêmement résistante puis un immense rocher qui vole en éclats. Le héros réussit après avoir tour à tour demandé de l'aide à son grand-père réel – alors physiquement absent – puis à un "grand-père" appelé "Grand homme puissant doré". En ricochant, ses flèches tuent les sept frères de la fille. Ensuite, son grand-père réel arrive en canot, la ville du pays du sud est mise à sac et la fille ramenée au village du jeune dieu qui fait d'elle son épouse après avoir sacrifié le cheval ailé.

II. Chants épiques et rituel

L'impasse de la perspective mythologique

Ces histoires sont explicitement supposées se dérouler dans un temps autre, avant que les Ougriens ne soient là. Spontanément, on pourrait penser que ces chants organisent une mythologie ob-ougrienne, bien que cette idée soit globalement absente dans l'ouest sibérien où la question de l'origine n'est pas posée. Mais une série de traits empêche absolument cette interprétation.

D'une part, ces textes ne décrivent jamais une mise en ordre de l'univers : les dieux évoluent dans un monde globalement comparable à celui que connaissent ceux qui chantent ces histoires. Tout est déjà là : les villages, les techniques (déplacement en canot, armements, etc.) et même les cultes.

De plus, il n'y a que cinq trames narratives, et certains chants sont clairement des variations les uns des autres, brodés sur la même structure narrative bien qu'ils mettent en scène des dieux différents résidant dans des sites cultuels pouvant être très éloignés les uns des autres. Cela signifierait que certains dieux aient des histoires quasi-identiques. De manière symétrique, des chants soutenus par des trames différentes mettent en scène un seul et même dieu qui serait alors supposé avoir des histoires totalement contradictoires entre elles. Ajoutons que celles-ci peuvent même être chantées par le même barde, comme le montrent deux versions du chant du dieu du promontoire notées auprès de Nikolaj Selimov par József Pápay²¹.

En outre, il n'est parfois pas possible de deviner comment l'intrigue va se construire. Ainsi, le début du "Chant du dieu de la ville de glace" pourrait évoluer vers un chant de vengeance, car l'on commence par apprendre que le père du héros est mort. Le

jeune dieu demande des explications à sa mère et veut partir venger son père, mais cette perspective est immédiatement bloquée par sa mère qui lui dit que la tête de son père ne demande pas à être vengée ; le chant s'oriente alors vers une autre voie. De ce point de vue, chaque texte épique concret est un cheminement possible parmi d'autres, tout aussi légitimes, et actualisés par d'autres textes.

Enfin certains épisodes peuvent être presque mot à mot réutilisés par le barde, y compris pour des textes soutenus par des trames narratives différentes. Par exemple, dans le chant de vengeance de Xānt-tōrəm²² et dans le chant du dieu de Šameš²³, – où une femme fait venir chez elle l'homme qu'elle choisit, comme dans le chant de la ville de glace –, le héros pour affronter ses redoutables ennemis enfle l'armure de son père qui jusque-là était dissimulée et prend les armes qui lui appartenaient. Ce passage est décrit exactement dans les mêmes termes dans les deux chants, recueillis auprès de M. Nikilov, et le nom même du personnage "Haut-comme-une-sarcelle-déplumée", oncle dans un cas et père dans l'autre, qui transmet la cuirasse, l'arc et le sabre, est identique. Or, il n'y a absolument aucune raison de supposer une relation de parenté entre Xānt-tōrəm et le dieu de Šameš, cela reviendrait à construire artificiellement un schéma mythologique que rien ne viendrait corroborer.

Les chants guerriers remettent même radicalement en question des conceptions *a priori* mythologiques véhiculées par d'autres formes de discours. Par exemple, deux dieux locaux importants, Poləm-tōrəm et Xānt-tōrəm, sont parfois considérés comme des enfants du dieu du ciel. Or, ils ont déjà chacun, dans leurs chants guerriers²⁴, un oncle (*aki* "frère aîné de père ou de mère"), alors que jamais n'est mentionné par ailleurs un hypothétique frère aîné, voire beau-frère, du dieu du ciel qui serait sur terre avant ces deux dieux, qui de plus vont dans leur chant respectif devoir venger leur père assassiné. Le dieu du ciel n'est d'ailleurs jamais non plus pensé comme un homme qui aurait été tué. Poləm-tōrəm et Xānt-tōrəm s'adressent pourtant bien à lui en l'appelant "mon père" (*āšem/jivem*). L'usage répété de l'expression "notre père" dans ces textes permet de résoudre ce problème. Quand l'oncle s'adresse à son neveu et lui parle du dieu du ciel, il dit "notre père" (*āšeu/jiveu*) en employant un suffixe possessif pluriel de première personne. De plus, Xānt-tōrəm ne tue pas tous ses adversaires et le dernier à rester en vie lui propose de mettre un terme à la vengeance. Pour cela, ils doivent ensemble sacrifier sept rennes, et ils appellent alors le dieu du ciel "notre père" (*āšēmen/jivēmen*) en utilisant un suffixe possessif duel de première personne, alors qu'ils ne sont pourtant pas frères ! La seule manière de comprendre ces différentes occurrences est de penser que les dieux en question, qui vivent à la manière des hommes, ne sont pas les descendants directs du dieu du ciel et qu'ils s'adressent à lui... comme des chrétiens. Le *Notre Père* est d'ailleurs le premier texte à avoir été traduit, comme l'atteste l'œuvre de N. Witsen qui en présente, pour la seconde moitié du XVII^e siècle, des traductions dans la plupart des langues sibériennes²⁵. Finalement, seul l'ours est conçu comme l'enfant du dieu du ciel – pour lui il n'y a aucune équivoque possible : dans les chants de l'ours son père céleste le fait descendre sur terre dans un berceau retenu par une longue chaîne. De leur côté, les chants guerriers commencent systématiquement par présenter le milieu dans lequel vit le dieu : son village est nommé et sa structure familiale décrite (nombre de frères, parents, etc.). Les dieux des chants guerriers apparaissent donc bien comme des dieux autochtones, locaux, par opposition à l'ours qui occupe une position christique.

Ces chants ne permettent donc nullement de construire une hypothétique mythologie, même s'ils sont toujours supposés se dérouler dans une époque où les hommes qui les chantent n'étaient pas encore là. Cette fiction, plus épique que mythique, est toujours maintenue même si elle est, à nos yeux, parfois chancelante dans la mesure où des personnages présentés comme étant russes peuvent apparaître dans certains chants guerriers. Quoi qu'il en soit, une chose est sûre : ce décalage temporel voulu et affirmé par le chant guerrier empêche rigoureusement les hommes et les dieux de communiquer alors entre eux puisque les deux

appartiennent à des époques différentes. Jamais d'ailleurs un participant n'essaie d'extraire le dieu du chant pour lui poser une question qui le préoccupe, alors que dans d'autres situations rituelles (chamanisme, divination), les hommes communiquent ainsi avec ces mêmes dieux et les interrogent.

On ne peut pas non plus penser que la raison d'être de ces chants soit de mettre en avant les règles sociales. Certes, ils mettent *aussi* en scène les règles sociales : le héros a un comportement exemplaire et le statut de la femme ougrienne, par exemple, est bien représenté²⁶. Mais dans tout l'ouest sibérien, d'autres types de récits, non chantés et non versifiés, beaucoup plus faciles d'accès, ont précisément pour objet de présenter ces mêmes règles, parfois en mettant en lumière leurs fondements par un raisonnement par l'absurde.²⁷

Sacrifice épique et contexte chamanique

La récitation de l'épopée, en revanche, entretient des liens très puissants avec les rituels chamaniques, qui permettent de la comprendre.

Dans le sud sibérien, notamment chez les Bouriates et chez les Altaïens, nous savons qu'une attente concrète et précise est liée à la récitation de l'épopée, notamment l'obtention de la chance à la chasse²⁸. Si les chercheurs ayant collecté les chants ougriens ne se posaient pas la question de la performance épique, nous savons tout de même que l'exécution des chants guerriers est associée à des sacrifices sanglants effectués lors de grandes fêtes sur les sites culturels. Dans la mesure où les dieux sont les héros de ces chants, nous pouvons nous demander si la récitation épique ougrienne n'est pas aussi, en tant que telle, porteuse d'une forme d'efficacité qui reste à définir. Nous allons voir que c'est bien le cas, et que l'attente de l'auditoire est centrale dans le choix de la trame épique.

Avec les données dont nous disposons, nous ne pouvons que partir de l'analyse des textes eux-mêmes. Ils sont de fait susceptibles de nous indiquer une piste à suivre afin de formuler une hypothèse. Il est remarquable en effet de constater que systématiquement, à la fin du chant, une fois que le dieu-héros est revenu chez lui, il est question de sang versé d'une manière ou d'une autre. Il s'agit parfois d'un sacrifice en bonne et due forme, mais pas toujours, comme dans l'exemple où le dieu met une jeune femme potentiellement épousable au supplice. Ce sang versé n'est parfois pas véritablement justifié par l'histoire, et l'on peut par exemple se demander pourquoi au fond le dieu de la ville de glace met rituellement à mort son cheval ailé qui était un parfait auxiliaire. Il paraît ainsi envisageable que ce sacrifice ait une fonction extratextuelle. Dans cette perspective, le sang versé à la fin de l'histoire peut renvoyer au sacrifice réel que les hommes effectuent à ce même endroit en l'honneur du dieu dont le barde-chamane chante les aventures. Y aurait-il là un indice lié à l'idée d'une efficacité de l'exécution du chant ?

De plus, le barde-chamane ob-ougrien envoie par son chant le dieu réaliser un parcours en boucle et celui-ci en revient en rapportant quelque chose, ou du moins il y a un changement entre le début et la fin, changement qui est toujours positif pour le héros. Une fois rentré chez lui, le dieu fait systématiquement couler le sang. Puis, épuisé, il va souvent dormir en précisant parfois qu'il va désormais attendre le temps des hommes. Le dieu ne peut plus alors être sollicité. Quelle nécessité y a-t-il donc de fatiguer ainsi les dieux en leur faisant vivre des aventures périlleuses et éprouvantes ?

Cette structure générale rappelle immanquablement, dans le nord-ouest sibérien, celle qui sous-tend un rituel chamanique. En ce cas, c'est le chamane qui "voyage", qui effectue un parcours en boucle. Pour un rite thérapeutique, il part à la recherche de l'âme dérobée, la retrouve et la ramène pour la réinsuffler au malade. En échange, il ordonne alors généralement un sacrifice sanglant²⁹. Or les chamanes ob-ougriens, au XIX^e siècle, ne voyagent pas. Pour leurs rituels, ils appellent les esprits et les dieux chez eux. Ils n'ont d'ailleurs pas de costume rituel³⁰ pour rendre possible un tel voyage, toujours risqué³¹. Pour le dire autrement, dans ces groupes ougriens du Nord, c'est le dieu-héros chanté par le chamane qui se déplace et non

pas le spécialiste rituel lui-même. L'image d'un chamane transparait parfois clairement derrière celle du héros épique. Par exemple, le dieu de Šameš, dans son chant, adopte un comportement explicitement chamanique quand il se rend dans le Nord, à la demande des parents de la fille qui l'a choisi, pour négocier avec le dieu de la maladie et de la mort devenu trop vorace. Et comment ne pas reconnaître un chamane sollicitant un esprit-auxiliaire oiseau figuré sur son costume par un pendant métallique dans une scène d'une version du chant guerrier du dieu du promontoire³² où le héros, en danger, détache de sa cuirasse un oiseau pour l'envoyer demander de l'aide..

Ce parallélisme avec le chamanisme mène à envisager différemment le parcours en boucle du héros épique. Le sacrifice effectif accompagnant la récitation épique et le sang versé à la fin des chants guerriers prennent un sens nouveau et sont à mettre en relation l'un avec l'autre. Les tout derniers vers du chant guerrier de Têk montrent ainsi que le sacrifice effectué par le dieu dans le chant et celui effectué par les hommes sur le site cultuel coïncident et se superposent. C'est alors le dieu qui parle ; une fois de retour chez lui, il effectue un sacrifice à son propre dieu domestique. Voici ce qu'il dit :

"J'écorche alors sept rennes attachés par une corde, je place devant **toi** sept plats en argent. Quand je vois un petit/grand arbre, je lui attache un petit/grand fil d'argent/de métal. Ensuite, je m'endors."

Ici, c'est le dieu qui chante ce qu'il fait, mais c'est aussi le barde qui s'exprime et qui s'adresse au dieu face à lui, représenté par sa statue, et l'on comprend qu'il lui offre un sacrifice et lui présente des offrandes, comme les Ougriens en ont l'habitude. Le déictique employé (toi) est en quelque sorte le révélateur de ce texte, noté auprès de Kirikōri Torykoptyn, un jeune barde-chamane. Ensuite, le dieu exténué par les combats menés pour conquérir sa belle va dormir, le rituel est terminé.

À partir de cette superposition entre sacrifice effectif et sacrifice décrit, et grâce à la comparaison avec le chamanisme, nous pouvons considérer la récitation épique comme une modalité rituelle spécifique et comprendre son efficacité. Tout comme les hommes ont une attente concrète du rituel au cours duquel leur chamane entreprend un dangereux périple dont il doit revenir, ils attendent quelque chose aussi du voyage effectué par leur dieu. Autrement dit, il est légitime de penser qu'il y a un jeu de renvois étroits entre ce que le dieu ramène dans le texte et ce que les hommes désirent eux-mêmes avoir. Par l'interprétation du chant, l'un comme l'autre est obtenu. Le dieu est le plus souvent en position de preneur. Ainsi, sa prise renvoie à ce que les hommes attendent de la performance épique et, en échange de ce qui est obtenu, les hommes effectuent un sacrifice.

Le bénéfice de la quête du dieu est donc aussi pour eux, et cela tout en étant pour ainsi dire le partenaire symboliquement absent, puisque jamais il n'y a d'interactions entre ceux qui concrètement effectuent le rituel consistant à chanter l'épopée et le dieu ou les autres personnages présents dans le texte. Comme nous l'avons vu, le décalage temporel entre la scène rituelle effective et la scène imaginaire dans laquelle l'intrigue se déploie interdit explicitement toute forme de communication entre le dieu-héros et les hommes qui chantent ses aventures, mais c'est précisément à cette condition que les deux scènes se superposent totalement...

Il n'est donc pas surprenant que l'histoire épique se termine nécessairement bien pour le héros – ce qui n'est évidemment pas le cas des mythes et des légendes. Ailleurs, dans le sud sibérien, des bardes ont dit connaître quelques chants épiques à l'issue tragique, mais il ne fallait surtout pas les interpréter, car ils étaient précisément dangereux pour les hommes, d'abord pour le barde et pour sa famille³³. Ce serait finalement comme si un chamane échouait dans sa quête et mourait en chemin. Le rituel serait raté et les conséquences extrêmement fâcheuses. De la même manière, le chant épique doit être obligatoirement chanté jusqu'au bout, autrement ce serait comme si un chamane ne pouvait rentrer chez

lui, et si tel était le cas le héros épique se vengerait sur le barde³⁴. L'auditoire peut d'ailleurs être également sanctionné : dans un récit nord-samoyède³⁵, un chamane prévient le barde qu'il écoute que si celui-ci ne récite que la moitié du chant épique, ils ne vivront l'un et l'autre que la moitié de leur vie.

III. Métatexte et trames épiques

Métatexte épique

Dans ce contexte sibérien, la performance épique est donc à appréhender comme un mode rituel spécifique dans lequel les acteurs n'interagissent pas avec les entités surnaturelles. En cela, elle se distingue par exemple du chamanisme où les esprits s'expriment *via* le chamane et communiquent avec lui comme avec l'assistance³⁶. Elle se distingue aussi de la prière que tout un chacun peut adresser directement à telle ou telle divinité. Si nous ne disposons pas de véritable description ethnographique, donc exogène, de ce rituel ougrien, un texte mansi permet de venir combler ce qui aurait pu sembler être une lacune irrémédiable. Dans l'ouest sibérien, il est souvent extrêmement difficile de recueillir des informations permettant de comprendre le sens d'un rituel ou même d'une représentation, et la meilleure réponse que le chercheur peut espérer recueillir est un récit qui se présente sous une forme *a priori* mythique ou légendaire et qu'il lui faudra essayer de comprendre³⁷...

En 1889, Bernát Munkácsi a noté un chant guerrier totalement atypique auprès du chamane mansi Rodion Rombandeev, originaire d'un village très proche de celui M. Nikilov. Ce chant, très court (il compte moins de 300 vers), met en scène le dieu du petit Ob³⁸. De prime abord aberrant, il peut, dans cette logique sibérienne, être considéré comme un métatexte épique. Tout en étant un chant guerrier, il permet en effet de comprendre comment les Ougriens eux-mêmes conçoivent la performance épique. En somme, il s'agit d'un chant guerrier qui parle des enjeux de la récitation épique.

Pour pouvoir être compris, ce chant doit tout d'abord être mis en relation avec un autre texte, appartenant à un genre différent, mais avec lequel il est structurellement apparenté. Ce texte, connu sous le nom de chant du baptême³⁹ est un "chant personnel". Chaque Ougrien de l'Ob, comme chaque Nord-Samoyède, se doit de forger son chant personnel, fréquemment comparé aujourd'hui encore à une carte d'identité. Dans celui-ci, chacun est libre de chanter ce qu'il souhaite et ces chants sont bien entendu interprétés à la première personne, donc comme les chants guerriers et les chants de l'ours. Leurs contenus sont évidemment extrêmement variés. Dans la tradition orale ougrienne, ce chant du baptême occupe une place cruciale, car il s'agit du seul texte autochtone jamais noté concernant les relations violentes avec les Russes. Les conflits avec le colonisateur ont pourtant été nombreux, mais les peuples de l'ouest sibérien n'en parlaient jamais et cela jusque dans les années 1990 où un travail de mémoire a été engagé. Ce chant est donc tout simplement une exception. Noté en mansi par Antal Reguly, il est attribué à un prince mansi du début du XVIII^e siècle converti par la force à l'orthodoxie. Dans une première partie appelée "Chant de l'oncle Loáš", le prince raconte sa naissance et comment il devient prince à la suite de son père. Il montre aussi qu'il remplit scrupuleusement ses fonctions de prince en collectant honnêtement le tribut pour le compte du tsar. Puis, dans la seconde partie, dans le chant du baptême en tant que tel, son univers s'écroule sans qu'il n'en comprenne la raison. Alors qu'il est paisiblement chez lui, les cosaques qui accompagnent les missionnaires l'attaquent. Il prend les armes et repousse une première fois ses adversaires venus en bateau. Lors de l'attaque suivante, il est vaincu et emmené en prison où il est converti de force, ce qu'il vit comme une seconde naissance, douloureuse. Si les parallèles entre les deux parties du chant sont nombreux et lourds de sens, la seconde, à la différence de la première, semble véritablement traverser et travailler l'imaginaire ougrien⁴⁰. C'est ce même texte du chant du baptême qui sous-tend le chant guerrier du dieu du petit Ob ainsi qu'un chant de l'ours, lui aussi totalement atypique, sur lequel nous reviendrons.

Dans ce chant guerrier singulier, le dieu, comme le prince, se repose paisiblement chez lui quand soudain il est violemment attaqué par des assaillants venus en canot. Il ne comprend pas non plus la raison de cette agression. Il prend les armes pour se défendre et à la différence du prince, il parviendra également à repousser le second assaut ; il est donc victorieux. Ces analogies permettent de restituer ce chant guerrier dans le contexte global de la tradition orale ougrienne, mais le texte reste malgré tout étrange et semble incohérent tant qu'il n'est pas replacé dans une perspective épique.

Il est structuré en quatre parties. Tout d'abord, sans surprise, le dieu se présente et décrit le village dans lequel il vit, mais aussitôt après il précise qu'il est très puissant et que les hommes l'invoquent avec succès en cas de maladies et lui offrent des sacrifices pour leur guérison. Ce point est évidemment tout à fait incongru dans un chant guerrier, puisque l'action de celui-ci se déroule exclusivement dans un temps où les hommes ne sont pas encore là. Immédiatement après, sans transition, le chant bascule précisément dans le temps épique. Le dieu raconte alors comment il est brutalement agressé, non par des cosaques, mais par des troupes menées par une importante déesse locale. Le dieu tue tous les assaillants à l'exception de la déesse du Kazym qu'il fait raccompagner chez elle une fois qu'elle lui a promis de ne plus revenir. Nous ne saurons jamais pourquoi cette déesse qui vit plus loin, sur un affluent de l'Ob, s'est comportée de la sorte. Dans la partie suivante, c'est le dieu Têk qui l'attaque violemment. Il arrive lui aussi à la tête d'une puissante armée par voie fluviale – son village est situé en aval de celui du dieu du petit Ob. Têk est également vaincu dans un véritable bain de sang. Lui seul aura la vie sauve, et sera renvoyé chez lui par le dieu du petit Ob. On a donc là le cas de figure tout à fait isolé d'un dieu qui, dans le chant, ne se sera donc pas déplacé pour effectuer un parcours en boucle. Ne bougeant pas de chez lui, il repousse des assauts dont on ne connaît la raison. La quatrième partie du chant revient, comme au début, au temps actuel. En effet, ce sont à présent des hommes menés par un chamane (*najt-xum*) qui arrivent en canot et ils amènent avec eux de très nombreux rennes. Une fois qu'ils ont accosté, le dieu se met à parler par la bouche du chamane. Le processus est même décrit puisque le dieu dit "Moi, le dieu du petit Ob, je lui [au chamane] installe (*pinäslem*) [ma] chaleur (*rē'il*) [souffle vital], je viens à lui et je parle ainsi."⁴¹. Le dieu demande alors explicitement à ce que les animaux soient sacrifiés pour que les hommes venus le voir recouvrent la santé. Ensuite, ils pourront rentrer chez eux.

Ce chant paraît de prime abord incompréhensible tout simplement parce qu'il mélange deux registres, mais c'est précisément là son intérêt. Son style n'est épique que dans ses deux parties centrales qui se déroulent dans un temps où les acteurs du rituel sont, comme il se doit, absents. En revanche, ils sont présents dans les deux parties extrêmes qui elles ne parlent que d'interactions entre les hommes et le dieu du petit Ob. En restant fidèle à la perspective d'analyse que les textes nous ont conduit à adopter, nous pouvons conclure que l'attente associée à ce chant est de l'ordre de la cure. En effet, dès le début, le dieu met en avant son côté guérisseur, et la maladie est bien pensée comme une agression extérieure, l'essentiel étant de parvenir à la repousser. Le sang versé des ennemis correspond bien au sang du sacrifice que les hommes doivent accorder en retour au dieu. Cette interprétation est de fait validée par le texte lui-même, avec la dernière partie qui revient, comme au début, au temps actuel. De ce point de vue, ce chant peut être considéré comme une description tout à fait particulière du rituel effectué au moment de la récitation, une description singulière, encodée de manière épique dans ses deux parties centrales. Ainsi, quand le dieu raconte qu'il est assailli par l'armée d'un dieu qui est venu à lui, qu'il la repousse en versant le sang de ses adversaires, il faut comprendre que des hommes sont venus à lui, lui offre des sacrifices sanglants afin qu'il repousse la maladie qui les a assaillis.

Avec cette clé d'analyse que nous fournit ce métatexte, nous allons à présent pouvoir connaître très précisément les enjeux de la performance épique.

Quatre attentes pour cinq trames

Le rapprochement avec le rituel chamanique avait donné une première indication que le texte épique interprété change nécessairement en fonction des attentes de l'auditoire du moment. Si l'assistance espère obtenir la chance à la chasse de la performance épique, le barde ne peut interpréter un chant à vocation thérapeutique, ce serait comme si un chamane se trompait de rituel à effectuer et allait chercher des promesses de gibier alors qu'il lui est demandé de soigner un malade !

Nous disposons avant tout de textes, et nos données nous contraignent donc de renverser la perspective et de partir de l'analyse des chants eux-mêmes. Il est alors pertinent de se demander si les diverses trames narratives des chants guerriers dégagées par P. Demény correspondent à des attentes différentes (guérison, chance à la chasse, etc.) de l'auditoire. Pour cela, il est bien entendu nécessaire de dépasser le schématisme de la typologie et de se plonger dans l'analyse des textes mêmes. Il semble à présent envisageable d'accéder à celles-ci en analysant les textes, donc d'aller du texte au contexte de la performance.

Obtenir la chance à la chasse et à la pêche

Le plus souvent, c'est la chance à la chasse et à la pêche qui paraît attendue, ce qui n'est en rien surprenant puisque les Ougriens de l'Ob sont avant tout des chasseurs-pêcheurs : l'obtention symbolique de gibier et de poissons est donc pour eux une nécessité vitale. En ce cas, le dieu est clairement, comme le chasseur, en position de preneur et, à la fin de son chant, il ramène chez lui, d'une manière ou d'une autre, une fille qu'il épouse. On sait bien en effet qu'une jeune femme peut correspondre dans la logique des représentations sibériennes à du gibier, qu'elle est essentiellement pensée à l'aune de la chair. La grande majorité des chants guerriers se termine par le mariage du héros et de sa belle, mais deux trames différentes permettent d'arriver à ce résultat.

La première trame est le cas le plus classique et de loin le plus fréquent dans le corpus : le héros entend parler d'une fille magnifique vivant au loin et il part la conquérir avec l'aide de ses frères. Comme le montre le chant guerrier de Tëk, la fille convoitée peut trahir ses propres parents et aller jusqu'à saboter elle-même leurs armes et à dévoiler toutes leurs faiblesses à son prétendant. Ils peuvent sans aucun problème être tués jusqu'au dernier et leur ville mise à sac. Le héros ramène ensuite la jeune femme chez lui où l'histoire se termine par un sacrifice.

Dans la seconde trame, c'est la fille qui choisit le héros et le fait venir à son insu chez elle, où il devient son amant. Ses frères peuvent en ce cas l'utiliser pour régler un problème qu'ils n'arrivent pas à résoudre, c'est pour cela que le dieu de Šameš doit partir négocier avec le trop vorace dieu des maladies et de la mort. Mais ils peuvent aussi refuser le choix de leur sœur et alors ils meurent comme dans le chant du dieu de la ville de glace. À la fin de l'histoire, le héros ramène son amante chez lui, où le sang coule. Le dieu de la ville de glace et celui du promontoire⁴² sacrifient le précieux cheval ailé tandis que le dieu de Šameš fait assassiner par ses beaux-frères ses propres frères qui voulaient le tuer.

Il est évident que ces deux structures narratives ne peuvent être chantées que par des héros masculins. Il ne faudrait pas en déduire que les femmes ne jouent aucun rôle. Même si aucun chant guerrier porté par une déesse n'a jamais été recueilli, les femmes jouent souvent dans ces textes des rôles essentiels. Dans la deuxième trame, c'est en effet la fille qui mène l'intrigue de bout en bout en choisissant seule son futur époux, ce qui à nouveau évoque clairement le chamanisme. En effet, il y a là en filigrane toute la question de l'élection chamanique, puisqu'en ce cas aussi c'est une femme (une femme-esprit) qui élit le futur chamane qui n'a aucun moyen de se dérober, sauf en mourant ou en sombrant dans la folie. Le chant guerrier devant bien se terminer, le dieu accepte toujours l'offre, même s'il a ensuite nécessairement affaire aux frères de celle qui l'a choisi... D'autres récits ougriens (non épiques) envisagent qu'il puisse refuser, mais alors il meurt très vite dans la misère. La fille est en ce cas explicitement liée à la chance à la chasse et à la pêche,

et l'avis de ses parents ne compte pas non plus. L'homme n'a donc d'autres possibilités que d'accepter son élection par cette fille intransigeante qui est en somme à la fois chair et promesse de chair.

Guérir

Dans le codage épique, la prise d'une femme par le héros est donc à comprendre comme une promesse de gibier pour les hommes. Plus largement, les Ougriens de l'Ob, comme d'autres Sibériens, semblent véritablement symboliser la chair comme force vitale par de jeunes femmes célibataires, qui paraissent incarner par excellence le souffle nécessaire à la vie⁴³. Dans les chants guerriers, la fille célibataire peut aussi appartenir à la propre parentèle du héros qui a alors une sœur en âge de se marier⁴⁴. Lui-même a alors une épouse, dès le début de l'histoire, et celle-ci est russe.

C'est la situation de départ d'une troisième trame épique. Et le mariage de la sœur échoue systématiquement. Pourtant la sœur célibataire est bien l'enjeu de ces chants, mais la demande en mariage tourne mal en raison d'une double perfidie. Des Nénètses convoitant la fille arrivent chez le héros qui discute âprement le prix de la fiancée dans une atmosphère particulièrement tendue. Le montant sur lequel ils s'entendent paraît étrangement élevé, mais l'on comprend vite pourquoi : les Nénètses veulent non seulement la sœur du héros, mais aussi sa superbe épouse russe avec qui, on ne sait comment, ils se sont entendus. En effet, quand la sœur va s'installer dans le canot nuptial, elle découvre avec stupeur que sa belle-sœur s'y trouve déjà. Elle retourne alors précipitamment sur la rive pour prévenir son frère. Furieux, celui-ci s'en prend à sa femme qu'il tue avant de partir en guerre avec ses frères contre ceux qui ont voulu le tromper, et qu'il vaincra évidemment. À la fin du chant, le dieu du promontoire n'a plus d'épouse, mais toujours sa sœur qui toutefois disparaît de l'histoire une fois qu'elle est revenue, comme si c'était bien là le point important. Il n'y a d'ailleurs aucune connotation incestueuse dans ces textes. Ces chants sont bien entendu des mises en garde contre les mariages interethniques, en particulier des incitations à la défiance à l'encontre des filles russes et des hommes nénètses, mais l'essentiel n'est pas là.

La fille célibataire est donc ici du côté du héros, puisqu'elle est sa sœur et, dans le codage épique, elle peut donc légitimement représenter la force vitale du dieu. Elle devrait partir, mais finalement revient et ne se mariera pas, en revanche le dieu va perdre son épouse. La performance de ce chant a sans doute valeur de cure chamanique, la maladie étant conçue en termes de force vitale dérobée que le spécialiste rituel doit récupérer moyennant le sacrifice de quelque chose d'équivalent, ici l'épouse russe, une femme contre une autre dans les représentations épiques. Sur le fond, cette trame est proche du chant atypique du dieu du petit Ob, qui, comme nous l'avons vu, est explicitement associé à une cure. Ces textes sont toutefois plus élaborés : alors que le dieu du petit Ob est attaqué chez lui sans raison par des adversaires qu'il doit repousser, le héros doit ici faire face chez lui à une agression déguisée qui prend l'apparence trompeuse d'une honnête demande en mariage, il va ensuite traquer ses ennemis jusque chez eux.

Des représentations du même ordre se retrouvent dans les récits "mythiques" (non épiques) nord-samoyèdes, qui parlent de cures chamaniques⁴⁵. En effet, le malade est alors systématiquement une jeune femme célibataire en âge de se marier, et si le chamane arrive à la faire revenir du chemin des morts où elle se trouve malgré elle engagée, à la guérir donc, elle est immédiatement épousée. La fille est, à ce niveau de représentation, véritablement conçue comme de la force vitale incarnée, de la chair bien vive : l'homme peut aller la conquérir et il acquiert ainsi la chance. Il peut aussi refuser de laisser partir la sienne (symbolisée par une sœur dans le cadre épique ougrien) : on entre alors dans le cas de figure de la cure.

Se prémunir des épidémies

Une quatrième trame narrative parle de vengeance, et de lutte contre des ennemis extérieurs – de façon étonnante car au milieu du XIX^e siècle, il n'y a plus de guerres

interethniques, la *pax russica* s'est imposée partout et depuis déjà assez longtemps. Le dieu doit aller venger ses parents assassinés longtemps auparavant par des ennemis qui ont assailli son village et tué presque tous les habitants. Ces ennemis peuvent revenir parachever leur œuvre de destruction, ils sont d'ailleurs bientôt aperçus à l'orée de la petite ville. Au-delà de la vengeance en tant que telle, il s'agit de mettre un terme définitif à un conflit armé. Il est donc parfaitement logique que, dans notre corpus, le dieu qui porte par excellence cette trame soit précisément le dieu de la guerre, Xānt-tōrām. Le héros va aller jusque chez eux combattre ses ennemis, les traquer et les tuer. Le dernier d'entre eux, particulièrement puissant et intelligent, propose une solution acceptable pour cesser les combats. Le héros l'accepte, et tous deux effectuent ensemble un imposant rite de réconciliation. Une jeune femme est bien présente dans cette structure narrative, elle est à présent dans le camp ennemi. À la fin de l'histoire, alors que la paix est pourtant conclue, le héros la ramène chez lui, mais au lieu de l'épouser, il la met au supplice sous prétexte qu'elle lui a mal parlé. Pour comprendre l'enjeu du texte, il est utile de remarquer que, parmi les hommes habitant la petite ville de Xānt-tōrām, certains portent les séquelles de leurs blessures anciennes, mais beaucoup aussi sont affaiblis, malades, sans force, sans que l'on ne sache pourquoi. Cette particularité que l'on ne retrouve pas ailleurs dans le corpus a valeur d'indice. En travaillant dans cette perspective et à partir des représentations ougriennes, un parallèle évident se dessine entre guerres et épidémies, les deux entraînent des coupes sombres dans la population. L'épidémie est ainsi pensée comme une agression extérieure, potentiellement récurrente, concernant l'ensemble de la communauté à la différence de la maladie perçue comme une attaque personnelle et ponctuelle.

Bien au-delà de l'idée de vengeance, on conçoit alors que ce chant est censé permettre de stopper une épidémie potentielle, d'empêcher son retour. Si les guerres sont terminées au XIX^e siècle, l'angoisse des épidémies est extrêmement forte, en raison notamment de la menace de la variole qui pouvait en quelques jours seulement décimer des villages entiers. Des témoignages du début du XX^e siècle font encore état pour l'ouest sibérien de situations proprement apocalyptiques, et décrivent des villages ou des campements dévastés par ce fléau⁴⁶, seulement comparable pour nous à la peste noire. Les très rares survivants essayaient de fuir les lieux en laissant leurs morts sans sépulture, bien entendu au risque de propager l'épidémie.

En cas de risque d'épidémie, l'efficacité attribuée à l'épopée est supérieure à celle du chamanisme, car un chamane, du moins un homme chamane, ne peut rien faire : il ne doit surtout pas tenter d'entreprendre un rituel, car inexorablement il attirerait l'attention de l'esprit de l'épidémie sur lequel il n'a aucune prise et ce serait la catastrophe. En revanche, une femme chamane courageuse peut, du moins en principe, tenter d'aller se donner sexuellement à l'esprit de la variole pour sauver son groupe. Si elle en revient, de surcroît enceinte, son enfant deviendra un puissant chamane⁴⁷.

Pour essayer d'échapper à une épidémie qu'ils redoutaient, des Khantes orientaux – qui ne connaissent pas les chants guerriers – ont décidé d'effectuer en 1896 des sacrifices extrêmement coûteux : pas moins de sept chevaux devaient être abattus en divers endroits⁴⁸. Les Ougriens n'élèvent ni ne montent les chevaux, en revanche ils peuvent en acheter aux Russes pour des sacrifices dont le destinataire est considéré comme étant russe. On offre en effet aux esprits et aux dieux ce qu'ils sont supposés apprécier, et la variole est fréquemment pensée, pour des raisons évidentes, comme venant du monde russe. Cette même logique est à l'œuvre dans les chants de vengeance où le dieu, qu'il s'agisse de Xānt-tōrām ou de Polām-tōrām, va ramener chez lui, pour la "sacrifier", une fille prise chez l'ennemi. On se serait attendu qu'il en fasse, comme il le dit, "sa compagne de lit" ; les paroles jugées désagréables de la jeune femme semblent en effet bien dérisoires. Mais l'on comprend aisément qu'un sacrifice est en ce cas absolument nécessaire, même si nos données ne nous permettent pas de mesurer l'importance du sacrifice effectif qui accompagnait la récitation des chants de vengeance et qui est représenté dans

les textes par cette jeune femme mise au supplice par un dieu pourtant célibataire.

Lutter contre la russification

La cinquième et dernière trame narrative est associée dans le corpus à deux dieux localisés dans le sud ob-ougrien. Ce sont même les deux seuls chants guerriers connus portés par des dieux supposés résider dans ces régions méridionales où, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la russification allait bon train, à la différence du nord où un nouveau système de rites et de représentations s'était mis en place en réaction au monde russe⁴⁹. Ces deux chants⁵⁰ ont été notés auprès de M. Nikilov, qui est, lui, originaire du nord ob-ougrien ; ce très grand barde, peut-être itinérant, a pu jouer un rôle essentiel tant dans la reconfiguration que dans la propagation du système religieux ougrien dans lequel la performance épique occupe une place majeure. Dans ces deux textes, le dieu a une femme russe, mais la famine sévit. L'épouse propose que ses parents apportent de la nourriture – elle est donc bien ici encore pourvoyeuse de chair. Présentée comme russe, elle est, sans beaucoup de surprise, félonne, car ses parents profitent de l'occasion pour tenter de mettre la ville à sac... Le héros et les siens auront bien du mal à résister, mais ils y parviendront et poursuivront les assaillants. La femme russe quant à elle subira le sort que l'on imagine... Bien que cette structure narrative exige encore d'être analysée en profondeur, l'attente à laquelle elle est associée est une invitation et une incitation pour que les Ougriens du Sud se ressaisissent et luttent contre l'acculturation russe, synonyme de misère et de famine.

Le barde ougrien a ainsi à sa disposition un ensemble restreint de trames, et en fonction de la raison pour laquelle il lui est demandé de chanter, il sélectionne la structure narrative adéquate qu'il contextualise et personnalise pour l'adapter au dieu qui doit la porter. Le chant guerrier exécuté change ainsi en fonction des attentes concrètes de l'auditoire. La performance épique est, dans ce contexte, une modalité rituelle spécifique, distincte de la pratique chamanique à laquelle elle succède dans plusieurs sociétés sibériennes. Une récitation épique n'est pas organisée à la légère, sans motivation sérieuse, l'enjeu de ce rituel qui sollicite les dieux est en effet essentiel. Il est parfaitement compréhensible qu'un même dieu puisse être associé à des histoires épiques résolument différentes, et que celles-ci puissent être interprétées par un même barde. Les hommes ont en effet différentes raisons pour faire appel à un dieu local, et il est clair que pour le barde Nikolaj Selimov le dieu du promontoire peut apporter *via* une performance épique aussi bien la chance à la chasse qu'une guérison⁵¹.

IV. Une épopée refondatrice ob-ougrienne

À partir de là, il est possible de comprendre pourquoi chez les Ougriens de l'Ob, comme ailleurs en Sibérie, nous n'avons jamais un seul très long texte épique comportant de nombreuses ramifications internes, mais une multitude de chants différents. La question qui se pose alors est bien sûr celle de la nature véritablement épique de ces textes : s'agit-il vraiment d'épopée refondatrice⁵² ? Nous allons voir que dans le corpus des chants épiques ob-ougriens, l'ensemble des textes recueillis auprès de Nikilov jouent bien, *ensemble*, le rôle d'épopée refondatrice. Ensemble, c'est-à-dire sur le mode de ce que nous avons proposé d'appeler "épopée dispersée"⁵³. En effet, les chants guerriers sont simplement héroïques, et le dieu finit nécessairement par triompher d'une manière ou d'une autre. Dans ce corpus, pourtant conséquent, il n'y a nulle trace de "polyphonie" ou de "travail épique" au sens de Florence Goyet⁵⁴ et il ne semble donc pas légitime de parler d'épopée refondatrice.

Pourtant les conditions d'émergence de celle-ci étaient bien là. Les Ougriens de l'Ob traversaient une crise profonde et probablement sans précédent, liée à la conversion forcée et violente du début du XVIII^e siècle et à la menace de la russification ; les transformations de leur système religieux sont bien là pour l'attester. La culture aurale, la présence constante de ces chants dans la vie de tous et son importance pour la communauté sont trois autres conditions de l'émergence de l'épopée évoquées par F. Goyet⁵⁵. Nous allons voir que cette crise a bien produit

une épopée, mais qu'elle n'est pas là où on l'attendait. Elle émerge de la coexistence des deux types de chants dont nous avons parlé jusqu'ici : chants guerriers et chants de l'ours.

Des chants indissociables

Il faut revenir au système religieux ougrien du XIX^e siècle, qui se constitue en relation avec le monde russe, et insister sur les rapports profonds entre chants guerriers et chants de l'ours.

Les rites réguliers effectués sur les sites cultuels des dieux locaux ne prennent en effet tout leur sens que s'ils sont rapprochés d'un autre rite, celui réalisé au village en l'honneur de l'enfant du dieu du ciel, de l'ours. Les deux sont, au XIX^e siècle, indissociables et s'éclairent mutuellement, car ils appartiennent à une classe plus large de rituels où une ou plusieurs entités surnaturelles, matériellement représentées, sont fêtées de nuit par les Ougriens dans une habitation particulière⁵⁶. Tous ces rites sont menés par un chamane⁵⁷.

Insistons sur ce parallélisme. Les chants guerriers, interprétés sur les sites cultuels, ont leur pendant exact dans les chants de l'ours, récités lors des jeux de l'ours.

Dans les deux cas, le dieu s'exprime à la première personne et porte une histoire. Du point de vue de leur forme poétique, ces chants sont analogues⁵⁸. On trouve même dans le corpus noté avec Nikilov, un chant guerrier (celui de Xānt-tōrām) et un chant de l'ours⁵⁹ qui sont structurés sur une base commune. Le héros est au début un garçon qui, dans les deux cas, est appelé par le même nom personnel par les autres jeunes hommes du village avec lesquels il joue. Au cours de ces jeux, un événement inattendu se produit. La femme qui l'élève (tante dans un cas et mère dans l'autre) s'inquiète et part discrètement en forêt implorer son dieu. Sans qu'elle ne le sache, le jeune homme l'écoute. Il a une histoire particulière qui va sceller son destin. Les parents de Xānt-tōrām ont été assassinés et le héros part les venger. Pour déjouer la vigilance de ses ennemis, il prend temporairement la forme d'un ours (aucun autre dieu, dans un chant guerrier, ne prend l'aspect d'un ours). Le second héros est, comme le Christ, l'enfant du dieu du ciel et d'une humaine, et lui se transforme définitivement en ours. Sa mère lui apprend que son destin sera d'être tué et fêté par les hommes.

Les chants guerriers et les chants de l'ours appartiennent donc fondamentalement à la même grande catégorie, même si les premiers concernent les dieux locaux et sont interprétés sur les sites cultuels et les seconds l'ours, l'enfant du dieu du ciel, et ils sont chantés devant lui lors des jeux effectués en son honneur.

Les chants de l'ours

L'ours expulsé du ciel

Le chant de l'ours, de très loin le plus répandu, est de ce point de vue particulièrement significatif. Les deux versions les plus anciennes, recueillies auprès de M. Nikilov⁶⁰, sont les plus explicites. En voici un très bref résumé :

L'histoire commence dans la maison paternelle dans le ciel. On ne sait jamais comment l'enfant est né et aucune figure maternelle n'est évoquée. L'enfant est confiné à l'intérieur. En partant chasser dans les forêts célestes, le dieu du ciel lui interdit de sortir et cadenasse la porte. L'enfant enfreint l'interdit et va à l'extérieur après avoir forcé la serrure. Il fait fuir les chevaux de son père avant de trébucher. Son pied est tombé dans un trou du ciel d'où il aperçoit la terre qui l'attire, et il se dépêche de rentrer. Une fois revenu, son père comprend que son enfant est sorti de la maison. Il l'envoie alors sur terre pour avoir enfreint l'interdit, finalement pour avoir vu la terre : son père le chasse donc du ciel où il vivait en se prélassant dans sa couche douillette remplie de belles fourrures. Son père le fait descendre depuis le ciel dans un berceau retenu par une longue chaîne, et il énonce très longuement un ensemble d'interdits : son enfant ne devra pas s'attaquer aux hommes, à leurs morts, à leurs bêtes et à leurs réserves de nourriture. Il devra être le garant des serments et son destin sera d'être tué et fêté par les hommes.

D'emblée, la vie sur terre est pénible pour l'ours. Il s'y déplace au début avec difficulté, peine pour trouver de la nourriture. Il enfreint à nouveau les interdits de son père qui le sanctionne indirectement. L'ours se conforme enfin au code de conduite qui lui a été prescrit avant d'être tué et fêté par les hommes. Son âme retourne alors chez son père céleste.

Ce chant est une création géniale. Il a une apparence autochtone tout en renvoyant clairement le dieu du ciel du côté russe : les Ougriens n'avaient en effet pas de chevaux et ne cadennaient pas leurs maisons. Surtout, il condense plusieurs ensembles de représentations en superposant l'image du Christ et de son père céleste à celle de Yahvé et d'Adam et Ève. Il s'agit en effet d'une adaptation de la Chute biblique, chute d'ailleurs directement évoquée par la descente du berceau. Tous les éléments y sont. Que serait en effet autrement ce père qui semble bien avoir eu cet enfant sans femme et qui le chasse parce qu'il a vu ce qu'il n'aurait pas dû voir ? Les injonctions paternelles ne peuvent se comprendre sans celles de Yahvé à Adam, à Ève et au serpent. Grâce à cette superposition, il devient compréhensible que l'enfant du dieu du ciel ougrien n'ait pas, à la différence du Christ, de message particulier à délivrer aux hommes. Il est seulement le garant des serments, mais ceux-ci ne sont pas prêtés lors des jeux de l'ours⁶¹, et cette obligation ne sera d'ailleurs plus mentionnée dans les versions plus récentes de ce chant recueillies à partir de la fin du XIX^e siècle – elles sont pourtant extrêmement nombreuses. Le dieu du ciel ougrien n'envoie donc pas un messie aux hommes et il ne veut pas non plus conclure une nouvelle alliance avec eux. Dans les versions notées avec M. Nikilov, il expulse son enfant de chez lui et dans celles collectées par la suite, c'est l'enfant qui après avoir vu la terre demande à y être envoyé, mais les interdits paternels sont toujours là...

Les deux types de chants ne sont évidemment pas superposables : lors des jeux, les Ougriens n'attendent d'ailleurs rien de l'ours, et ce sont les dieux locaux et les esprits de la forêt invités à venir honorer l'enfant du dieu du ciel qui sont de ce point de vue importants. La récitation d'un chant de l'ours n'a donc pas un enjeu comparable à celle d'un chant guerrier, et elle n'est pas réservée aux chamanes : n'importe quel homme le connaissant peut le chanter... Cependant, au niveau du système religieux ob-ougrien ces deux types de récits *a priori* distincts fonctionnent *ensemble* pour créer l'épopée.

Un métatexte à rapprocher du chant du dieu du petit Ob

À l'intérieur du très vaste corpus de chants de l'ours, un texte doit attirer notre attention. Souvent noté⁶², tout à fait atypique, il est pour les chants de l'ours ce que le chant du dieu du petit Ob est pour les chants guerriers. Il est tout à fait remarquable que, comme lui, il soit sous-tendu par le chant du baptême dans lequel, nous l'avons vu, un prince, attaqué par deux fois chez lui, est finalement emmené en prison et converti de force.

Au début de ce chant, l'ours, comme le prince, se repose quand il est brusquement attaqué par un cavalier qui rappelle un cosaque. Par deux fois, il parvient à s'enfuir, mais lors du troisième assaut il succombe et est emmené, non en prison, mais à la maison de fête où il est littéralement "converti" en enfant du dieu du ciel⁶³. Il est ensuite, d'après le chant, réjoui par des danses et des jeux pour le plus grand plaisir des hommes et des femmes. Ce texte décrit le rituel et montre son enjeu vis-à-vis de l'ours : il ne s'agit pas d'obtenir la chance à la chasse ou une guérison, mais du plaisir.

De manière générale, comme les chants guerriers, les chants de l'ours parlent à la fin des textes de sang versé, mais ce n'est plus le dieu qui de retour chez lui effectue un sacrifice, c'est à présent le dieu lui-même qui est tué ! Ce sang versé dans le texte renvoie également au rituel effectué alors par les hommes, puisque ces chants sont précisément interprétés face à l'ours qui a bel et bien été abattu par les hommes. Le sang que le dieu local fait couler chez lui à son retour est lié au sacrifice effectué par les hommes sur le site cultuel pour ce que le dieu leur permet d'obtenir ; de même,

la mort de l'ours dans les chants renvoie à l'ours effectivement tué par les hommes⁶⁴.

Une épopée dispersée

En considérant comme un tout l'ensemble de ces chants dans lesquels les dieux racontent leurs histoires, une authentique polyphonie épique apparaît alors d'elle-même. En effet, d'une part, dans les chants guerriers, nous avons les dieux locaux qui ont systématiquement un comportement héroïque, viril. Ils incarnent les valeurs de la société, et toujours ils triomphent au terme de leurs aventures. De la performance épique, les hommes attendent la chance à la chasse, la guérison, la protection contre les épidémies et un moyen de lutter contre la russification. D'autre part, dans les chants de l'ours, nous trouvons l'enfant du dieu du ciel que tout oppose aux dieux locaux. Lui n'a rien d'héroïque, il ne respecte même pas les interdits de son père et se montre particulièrement maladroit. Alors que les dieux sont en position de preneur de chair, il est dans celle du gibier et son destin est d'être tué à la chasse par les hommes, qui en retour doivent le réjouir avant que son âme ne retourne chez son père céleste.

Ces textes ne portent absolument jamais un jugement de valeur sur l'ours ou sur les dieux autochtones, et les rituels dans lesquels ils sont interprétés sont dans les deux cas choses sérieuses. Comme nous l'avons vu, les textes des chants guerriers se comprennent en référence au chamanisme et ceux des chants de l'ours par rapport au christianisme. Les rites effectués sur les sites des dieux ne sont pourtant pas chamaniques en tant que tels et, de leur côté, les jeux de l'ours ne sont pas non plus orthodoxes, même si de nombreux éléments qui les structurent viennent du christianisme et plus largement du monde russe⁶⁵. Il ne faut pas voir là une contradiction : ces références sous-jacentes, au chamanisme comme au christianisme, nous rappellent que les Ougriens ont dû faire face au début du XVIII^e siècle à de violentes campagnes d'évangélisation. Leur objectif était simple : éradiquer les cultes locaux et convertir tous les autochtones. Ceux qui refusaient le baptême pouvaient même, en principe du moins, être mis à mort. En quelques années seulement, de 1712 à 1720, 30.000 autochtones auraient été baptisés et plus de trente églises bâties. Même si Catherine II a fait cesser les conversions par la force et si le climat religieux s'est détendu, ces missions voulues par Pierre le Grand ont provoqué un véritable séisme chez les Ougriens qui n'ont pas compris pourquoi l'État auxquels ils étaient fidèles leur avait brusquement déclaré la guerre.

En 1771-1772, V. F. Zuev⁶⁶ mène une mission sur ce terrain dans le cadre de l'expédition de Pallas et, concernant les rites, ses données sont absolument analogues à celles de ses assez nombreux prédécesseurs du XVIII^e siècle. Plus aucune enquête ethnographique n'est ensuite menée pendant cinquante ans, et, en 1821, V. N. Šavrov⁶⁷, un médecin (*fel'dšer*) décrit pour la première fois des jeux de l'ours qui ressemblent à ceux qui seront abondamment observés par la suite et il assiste à un rituel effectué sur un site cultuel à proximité d'Obdorsk, la ville où les échanges avec les Russes étaient les plus intenses et aussi la région qui avait le mieux résisté à l'évangélisation (un peu plus d'un siècle plus tôt les missionnaires et les cosaques avaient été repoussés par les armes). Fin novembre 1844, Antal Reguly rencontre à Berezov, où il vient tout juste d'arriver, Maksim Nikilov, l'un a 25 ans et l'autre environ 75. Cet enfant terrible des études finno-ougriennes prend rapidement conscience qu'il a en face de lui un très grand barde avec qui il va travailler pendant un mois et demi, mais il ne s'intéressera pas à son histoire personnelle ou du moins n'en dira rien et ne donnera que quelques rapides indications sur sa généalogie.

Les quatorze chants, douze chants guerriers et deux chants de l'ours (plus de 17.000 vers), recueillis avec Nikilov montrent le travail épique à l'œuvre, un effort considérable de la pensée pour trouver une solution permettant de surmonter une contradiction essentielle, de concilier ce qui semblait inconciliable, deux visions du monde radicalement différentes qui s'étaient violemment affrontées : le chamanisme local et l'orthodoxie impériale. Et il réussit en proposant une

innovation majeure : l'enfant du dieu du ciel peut coexister avec des dieux autochtones. Il ne s'agit plus ni de christianisme, ni de chamanisme, mais d'un nouveau système religieux. Ces chants constituent ensemble un corpus extrêmement structuré comportant de nombreux renvois intertextuels et il est complet : les cinq structures narratives des chants guerriers y sont en effet représentées, ainsi que les deux concernant l'origine de l'enfant du dieu du ciel, envisagé du point de vue de son père céleste ou de sa mère humaine. Il est donc tout à fait vraisemblable que Maksim Nikilov soit lui-même leur créateur, l'artisan qui a imaginé cette solution innovante mise en œuvre par les rituels au cours desquels ces chants sont précisément interprétés.

La puissance de cette création est fascinante parce qu'elle a permis de mettre en place un véritable travail épique, et une véritable "solution" pour les Ougriens de l'Ob, un moyen de penser et de vivre dans l'Empire leurs rapports tendus avec les Russes, *sans que les Russes ne s'en aperçoivent*. Les chants et les rituels accessibles aux étrangers s'appuient en effet sur des éléments qui n'attirent pas l'attention : l'enfant du dieu du ciel est fêté dans les villages chaque fois qu'un ours est tué – et il faut noter que le rituel a fasciné de nombreux ethnographes russes, sans qu'aucun d'eux ne se soit jamais reconnu dans le miroir déformant tendu par les autochtones. De même, si les répressions revenaient, le rite serait irréprochable, car ceux qui traquaient au XVIII^e siècle les apostats recherchaient des battements de tambour, des "idoles", et des sacrifices sanglants ; or il n'y a rien de tel dans les jeux de l'ours : les dieux et les esprits sont appelés à la cithare par un chamane discret qui, sans vêtements voyants, a l'apparence d'un simple musicien ; et il n'y a nul besoin de support d'esprit ou de sacrifice car il y a la dépouille de l'ours... Parallèlement, les Ougriens organisaient aussi, mais au fond de leurs forêts, sur leurs sites cultuels, les rites dans lesquels ils sollicitaient leurs dieux figurés par de grandes statues et auxquels ils offraient des sacrifices sanglants pour obtenir par la performance épique ou par des prières ce dont ils avaient impérativement besoin.

Cette épopée dispersée a permis de confronter des représentations antagonistes de la réalité provenant à la fois du chamanisme et du christianisme – des visions du monde contradictoires entre elles – en en imaginant une nouvelle. Chants guerriers et chants de l'ours pris ensemble sont bien l'équivalent de l'*Illiade* ou des *Hôgen* et *Heiji monogatari* : la mise en place d'un travail épique qui fait jouer devant les auditeurs toutes les circonstances et toutes les options que renferme leur situation politique, qui les représente et les confronte, et donne à voir et à sentir le monde tel qu'il est devenu et le renouveau rituel salvateur, qui va permettre de vivre en surmontant de manière absolument radicale les contradictions durement éprouvées. Cette solution a parfaitement fonctionné et cela jusqu'à ce que l'État russe change lui-même de système de rites et de représentations...

1 Sur ceux-ci voir, par exemple, Gemuev, I. N. et Sagalaev A. M, *Religija naroda mansi [La religion du peuple mansi]*, Novossibirsk, Nauka, 1986.

2 Les sites cultuels sont attestés au début du XVIII^e siècle dans la chronique des premières missions. Novickij, Grigorij, *Kratkoe opisanie o narode ostjackom (1715)*, [*Brève description du peuple ostiak (1715)*], [*Studia uralo-altaica* (Szeged) III], 1973, p. 53-73.

3 Certains sont tout de même dotés de quelques particularités puisqu'un dieu est associé à la guerre et un autre est connu pour ses attributs russes.

4 Dans le nord de l'aire ob-ougrienne, les chamanes sont relativement nombreux à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles. Sur le chamanisme ob-ougrien, cf. Lambert, Jean-Luc, "Sans tambour ni costume. Du chamanisme ob-ougrien au chamane", in *D'une anthropologie du chamanisme vers une anthropologie du croire. Hommage à l'œuvre de Roberte Hamayon*, [numéro Hors-Série *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*], K. Buffetrille, J.-L. Lambert, N. Luca et A. de Sales (eds), 2013, p. 65-86.

5 Ils apparaissent aussi lors des jeux de l'ours où ils sont représentés par des acteurs costumés.

6 Ces rituels qui pouvaient durer une semaine étaient difficilement accessibles aux étrangers, et la meilleure description que nous en avons est donnée par J. Pápay qui, en novembre 1898, a pu partiellement assister à l'un d'eux, et il décrit les rituels sacrificiels accompagnant les demandes aux dieux (Pápay, József, "Nyelvészeti tanulmányutam az éjszaki osztjákok földjén", [Mon voyage linguistique chez les Ostiaks septentrionaux], *Budapesti szemle*, 123, 1905, p. 375-382). Ce même auteur indique ailleurs que les chants guerriers étaient interprétés dans le cadre de ces rituels et étaient accompagnés de sacrifices sanglants (cf. Pápay, József, "Die ostjakischen Heldenlieder Regulys", *Journal de la Société finno-ougrienne* 30, 1913-1918, p. 3-6.).

7 Sur sa genèse, voir Lambert, Jean-Luc, "Quand le dieu céleste envoie son enfant-ours aux hommes :

Essai sur les interactions religieuses chez les Ougriens de l'Ob (XVIII^e-début XX^e siècles)", *Slavica Occitania* 29, [La religion de l'Autre : réactions et interactions entre religions dans le monde russe], Dany Savelli (éd.), 2009, p. 181-203.

8 Les langues khante et mansi étant fortement dialectalisées, nous nous contentons de donner une seule forme vernaculaire en khante et en mansi tout en sachant que d'autres sont attestées. Ainsi selon les dialectes khantes "chant", par exemple, se dit *är, ar, arou arg*.

9 Les descriptions des jeux de l'ours sont très nombreuses, voir par exemple *Istočniki po ètnografii zapadnoj Sibiri*, [Matériaux pour l'ethnographie de la Sibérie occidentale], N. V. Lukina et O. M. Ryndina (eds), Tomsk, izd. Tomskogo Universiteta, 1987, p. 216-252 ou Kannisto, Artturi, Liimola, M. et E. Virtanen, 1958 *Materialen zur Mythologie der Wogulen*, Helsinki, Société Finno-Ougrienne, [Mémoires de la Société Finno-Ougrienne 113], 1958, p. 333-383.

10 Cf. Lambert, Jean-Luc, "Courants religieux du monde russe et russisé (XVIII^e-XXI^e siècles)", *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* 119, 2012, p. 267-274, en ligne <http://asr.revues.org/1093>

11 Antal Reguly est mort à l'âge de 39 ans et n'a pas eu le temps d'éditer ces textes. Ces chants notés en khante ont été retravaillés sur le terrain par József Pápay ; de la même manière, les matériaux recueillis en mansi par Reguly ont été retravaillés par Bernát Munkácsi. Deux de ces chants guerriers sont publiés dès 1905 par Pápay (*Pápay, József, Osztyák népköltési gyűjtemény*, [Recueil de poésie populaire ostiak], [Zichy Jenő gróf harmadik ázsiai utazása V], Budapest-Leipzig, Hornyánszky Viktor-Karl W. Hiersemann, 1905, p. 2-99 tandis que les dix autres constituent les quatre volumes des *Osztyák hőseinek. Reguly A. es Pápay J. hagyatéka*, [Les chants héroïques ostiaques légués par A. Reguly et J. Pápay], Miklós Zsirai (éd.) puis Dávid Fokos (éd.), Magyar tudományos akadémia, puis Akadémiai kiadó, 1944-1965.

12 Pour leur carte de répartition, voir Šmidt, Eva, "Maksim Nikilov i Anton Reguly", [Maksim Nikilov et Antal Reguly], in *S ljubov'ju i bol'ju... (K 60 letiju so dnja roždenija Evy Šmidt)*, Khanty-Mansisk, poligrafist, 2008, p. 33.

13 Publiés in Munkácsi, Bernát, *Vogul népköltési gyűjtemény II/1*, [Recueil de poésie populaire vogoule II/1], Budapest, Magyar tudományos akadémia, 1892.

14 Les chants collectés par Pápay sont publiés dans *Ostjakische Heldenlieder aus József Pápay Nachlass*, Istvan Erdély (éd.), Budapest, Akadémiai kiadó, 1972 et dans trois volumes des *Pápay József osztyák hagyatéka*, [Les données ostiakiques léguées par József Pápay], [Bibliotheca Pápayensis II-IV], Edit Vértes (éd.), Debrecen, Universitas Debreceniensis de Ludovico Kossuth Nominata, 1990-1993.

15 Sur celles-ci, cf. Samson Normand de Chambourg, Dominique, "La guerre perdue des Khantes et des Nénètes des forêts : la soviétisation dans le district Ostjako-Vogul'sk, 1930-1938", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 38-39, [Une Russie plurielle : Confins et profondeurs], J.-L. Lambert et D. Savelli (eds), 2007-2008, p. 119-195.

16 Sur ce point, cf. J.-L. Lambert, Sans tambour..., op cit., p. 73-74.

17 On peut noter que ces chants ne concernent que des dieux et jamais des déesses alors qu'il y en a plusieurs. Certaines sont très importantes et, elles aussi, inscrites dans le paysage culturel ougrien grâce à leurs sites culturels.

18 En revanche, la forme poétique, particulièrement complexe, d'un chant guerrier a été étudiée (Widmer, Anna, *Die poetischen Formeln der nordostjakischen Heldendichtung* [Veröffentlichungen der Societas uralo-altaica 53], Harrassowitz Verlag, 2000).

19 Demény, Pál, "Az északi-osztyák hősi énekek tipológiai elemzése", [Analyse typologique des chants héroïques des Ostiaques septentrionaux], *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények XXI/1*, 1977, p. 33-43.

20 *Ostjakische Heldenlieder...*, op cit., p. 164-255. Il s'agit ici comme dans la suite du texte de mes traductions.

21 Ces deux versions sont publiées in *Ostjakische Heldenlieder...*, op cit. p. 256-341 et p. 342-467, voir aussi sur ce point Pápay, József, *Északi-osztyák medveénekek*, [Les chants de l'ours des Ostiaques septentrionaux], Jenő Fazekas (éd.), [Acta classis primae societatis scientiarum Debrecinensis de Stephano Tisza nominatae, V (9)], 193, p. XXV.

22 *Osztyák népköltési gyűjtemény...*, op cit., p. 2-68.

23 *Osztyák hőseinek...*, op cit., vol. II, p. 256-379.

24 Le chant guerrier de Poləm-törəm est publié in *Osztyák népköltési gyűjtemény...*, op cit., p. 69-99.

25 Witsen, Nicolaes, *Noord en Oost Tartarye*, [Le Nord et l'Est de la Tartarie], Amsterdam, 1705, p. 633 pour une version khante, p. 732-733 pour une version mansie.

26 L'analyse comparée de plusieurs textes permet par exemple de montrer que la femme ougrienne est en principe très libre par rapport à ses parents ; en revanche, elle doit strictement obéir à son prétendant. En effet, elle est très durement sanctionnée au moindre mot jugé déplacé : le dieu la ramène alors chez lui où il lui crève un œil, lui brise un bras et une jambe, tout cela parce qu'elle lui a, dit-il, parlé de manière désagréable alors qu'elle aurait pu devenir son épouse.

27 Voir, par exemple, le récit nord-samoyède des trois filles et de la tempête, qui met en scène de manière très claire le statut de la femme ; les deux premières filles échouent systématiquement là où la dernière réussit (cf. Lambert, Jean-Luc, *Sortir de la nuit. Essai sur le chamanisme nganassane (Arctique sibérien)*, [numéro spécial *Études Mongoles et Sibériennes* 33-34], 2002-2003 p. 397-427).

28 Pour les Bouriates, cf. Hamayon, Roberte, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'Ethnologie, [Mémoires de la Société 1], 1990, p. 180-182 et pour les Altaïens, cf. Jacquemoud, Clément, "Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres : Le renouveau épique en République de l'Altaï (Sibérie méridionale)", 2017, ici-même dans la présente livraison 3 du *Recueil ouvert*.

29 Pour des exemples, cf. Lambert, Jean-Luc, *Sortir de la nuit...* op cit., p. 323-333.

30 Cette absence de costume chamanique, facilement identifiable, est à mettre en lien avec les répressions religieuses. Déjà dans les années 1730-1740, les chamanes ougriens ont troqué leur tambour contre une cithare. Seuls ceux qui vivent sur le cours inférieur de l'Ob, c'est-à-dire dans la région qui a le mieux résisté à l'évangélisation, ont alors encore un tambour. Cf. Mueller, G. F.,

Nachrichten über Völker Sibiriens (1736-1742), Herausgegeben von Eugen Helinski und Hartmut Katz, [Hamburger Sibirische und Finnisch-Ugrische Materialien 2], Hambourg, Institut für Finnougristik/Uralistik der Universität Hamburg, 2003, p. 144-145.

31 Sur la nécessité pour le chamane de porter son costume-corps pour "voyager" cf. Lambert, Jean-Luc, "Un corps pour le chamane sibérien", *Arts sacrés* 34, [Revêtir le sacré], 2016, p. 40-47.

32 *Ostjakische Heldenlieder...*, op. cit., p. 342-467.

33 Funk, D. A., *Miry šamanov i skazitelej. Kompleksnoe issledovanie teleutskih i šorskih materialov* [Les mondes des chamanes et des bardes. Étude complexe des matériaux téléoutes et chors], Moscou, Nauka, 2005, p. 356-358.

34 Funk, D.A., *ibid*, p. 344 et voir aussi Jacquemoud, C, Èšua, Učar-kaj..., op. cit.

35 J.-L. Lambert, *Sortir...* op. cit., p. 283-294.

36 Sur ce point, cf. J.-L. Lambert, *Sans tambour...*, op. cit.

37 Ainsi, un récit nganassane permet de comprendre le rituel au cours duquel un chamane reçoit son tambour qu'il doit alors chasser comme un renne (J.-L. Lambert, *Sortir...* op. cit., p. 252-256). Ce n'est qu'un exemple parmi de nombreux autres.

38 *Vogul népköltési...*, op. cit., p. 1-18. Ce chant a fait l'objet de plusieurs traductions, dont une, fiable, en anglais : *Vogul folklore collected by Bernát Munkácsi*, O. J. Von Sadvoszky et M. Hoppál (eds), Budapest-Los Angeles, Akadémiai kiadó-International Society for Trans-Oceanic Research, [ISTOR Books 4], 1995, p. 1-16.

39 Pour une traduction et une analyse de ce texte, cf. Lambert, Jean-Luc, "Comment les peuples sibériens ont-ils pensé la conversion à l'orthodoxie ?", *Slavica Occitania* 41, [Les mutations religieuses en Russie. Conversions et sécularisation], Françoise Lesourd (éd.), 2015, p. 63-87.

40 Un Khante, incarcéré lors des répressions staliniennes, l'a ainsi réactualisée dans son chant personnel pour raconter sa propre histoire. Pour l'analyse de ce texte collecté en 2004 par Dominique Samson Normand de Chambourg, cf. Lambert, Jean-Luc, "Les missions orthodoxes du début du XVIII^e siècle vues par les Ougriens de l'Ob (Sibérie de l'Ouest), Représentations et réélaborations autochtones", in *Rencontres et médiations entre la Chine, l'Occident et les Amériques. Missionnaires, chamanes et intermédiaires culturels*, Shenwen Li, Frédéric Laugrand et Nansheng Peng (eds), Québec, Presses de l'université Laval, 2015, p. 49-51.

41 Les traductions modernes recourent alors toutes à la notion vide de sens de "transe", alors que ce passage est extrêmement important. En effet, il permet de comprendre que c'est par une relation entre souffle et parole que les entités surnaturelles parviennent à s'exprimer *via* le chamane. Ainsi une fois que le dieu a placé son souffle dans le chamane, il peut parler par sa bouche.

42 *Ostjakische Heldenlieder...*, op. cit., p. 342-467.

43 Sur les liens étroits, en Sibérie, entre chair, force vitale et souffle, cf. Roberte Hamayon, *La chasse...*, op. cit., p. 548-554.

44 Pour une version, voir *Ostjakische Heldenlieder...*, op. cit., p. 256-341.

45 Jean-Luc Lambert, *Sortir...*, op. cit., p. 343-355.

46 Voir, par exemple, Ryčkov, K. M., "Poezdka v severo-vostočnye tundry Turuhanskogo kraja", [Voyage dans les toundras du Nord-Est du kraï de Touroukhansk], *Zemlevedenie* IV, 1914, p. 94-123.

47 Sur le chamanisme et les épidémies, cf. J.-L. Lambert, *Sortir...* op. cit., p. 208-216 et 295-297.

48 Dunin-Gorkavič, A. A., *Tobol'skij Sever I.*, [Le Nord de Tobolsk I], Saint-Pétersbourg, M. Z. i G. I. Departament zemledelija, 1904, p. 94.

49 Cf. par exemple Lambert, J.-L., *Courants religieux...*, op. cit.

50 *Ostják hősénekek...*, op. cit., vol. II, p. 4-119 et vol III (1), p. 14-170.

51 Rappelons que József Pápay a noté auprès de ce barde deux chants guerriers du dieu du promontoire. Dans l'un d'eux, il est choisi par une fille qu'il finit par épouser (trame narrative 2) et, dans l'autre, il a au départ une sœur célibataire et une femme russe (trame narrative 3).

52 Sur ce concept, cf. Goyet, Florence, "L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée", 2016, *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2016 – Extension de la pensée épique.

53 Cf. Goyet, Florence et Jean-Luc Lambert, "Introduction" à *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation*, section 1 : L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, en ligne <http://emscat.revues.org/2352> ; Goyet, Florence, "De l'épopée canonique à l'épopée "dispersée" : à partir de l'Iliade ou des Högen et Heiji monogatari, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation*, section 1 : L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2366> ; Jean Derive avait proposé le terme d'"épopée en mosaïque" pour un concept assez proche (Cf. Derive, Jean, (éd.), *L'épopée : Unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002) et "Postface" à *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation*, section 1 : L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, en ligne <http://emscat.revues.org/2362>.

54 Goyet, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière, "Iliade", "Chanson de Roland", "Högen" et "Heiji monogatari"*, Paris, Honoré Champion, 2006.

55 Goyet, Florence, *L'épopée refondatrice*, op. cit.

56 Sur ce point cf. Lambert, Jean-Luc, *Courants religieux...* op. cit.

57 Lors des jeux de l'ours, celui-ci a l'apparence d'un musicien qui, à la cithare, appelle les dieux et les esprits à venir honorer l'ours.

58 Cf. par exemple A. Widmer, *Die poetischen...*, op. cit., p. 37.

59 J. Pápay, *Északi-ostják...*, op. cit. p. 102-116.

60 Nikilov a chanté à Reguly une version en khante et une en mansi. Le chant en khante est publié in J. Pápay, József, *Ostják népköltési...*, op. cit. p. 219-247 et le chant en mansi in Munkácsi, Bernát, *Vogul népköltési gyűjtemény. III/1*, [Recueil de poésie populaire vogoule III/1], Budapest, Magyar tudományos akadémia, 1893, p. 34-58 (pour la transcription mansie de Reguly de ce chant, cf. Hunfalvy, Pál, *A vogul*

föld és nép, A Vogul föld és nép, Reguly Antal hagyományai, [La terre et le peuple vogoules, d'après les données d'Antal Reguly], Pest, Magyar tudományos akadémia, 1864, p. 200-207.

61 Sur le serment de l'ours, cf. Lambert, Jean-Luc, "De l'Évangile à l'ours en Russie impériale : Comment faire prêter serment à des peuples animistes ?", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 38-39, [Une Russie plurielle : Confins et profondeurs], J.-L. Lambert et D. Savelli (eds), 2007-2008, p. 19-43.

62 Sept versions de ce chant ont été collectées : B. Munkácsi, *Vogul népköltési...*, op cit., III/1, p. 133-187 ; Kannisto, Artturi, *Wogulische Volksdichtung IV*, Matti Liimola (éd.), Helsinki, Société Finno-Ougrienne, [Mémoires de la Société Finno-Ougrienne 114], 1958, p. 150-171 ; J. Pápay, *Északi-osztják...*, op cit., p. 34-47 ; Avdeev, I. I., *Pesni naroda mansi, [Chants du peuple mansi]*, Omsk, Omskoe oblastnoe gos. izd., 1936, p. 51-57.

63 Pour une présentation et une analyse de ce chant ainsi que sur la conversion de l'ours, cf. J.-L. Lambert, *Comment les peuples...*, op cit., p. 77-81.

64 On l'a dit : chaque fois qu'un ours est tué à la chasse, les hommes doivent organiser les jeux de l'ours et donc interpréter ces chants devant sa dépouille. Ils ont alors l'obligation de le fêter dans les règles, donc de le réjouir et d'être eux-mêmes réjouis, sans cela l'ours, dit-on, se vengerait.

65 Cf. Lambert, Jean-Luc, "Courants religieux du monde russe et russisé (XVIII^e-XXI^e siècles)", *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, 122, 2015, p. 371-380, en ligne <http://asr.revues.org/1311>

66 Zuev, V. F., *Materialy po étnografii Sibiri XVIII veka. (1771-1772), [Matériaux pour l'ethnographie de la Sibirie du XVIII^e siècle. (1771-1772)]*, [Trudy Instituta Étnografii imeni N. M. Mikluho-Maklaja 5], 1947.

67 Šavrov, V. N., "Kratkija zapiski o žitelijah Berezovskago uezda", [Brèves notes sur les habitants de l'ouezd de Berezov], *Čtenija v imperatorskom obščestve istorii i drevnostej rossijskih pri moskovskom universitete* 2, 1871, p. 1-21.

Pour citer ce document

Jean-Luc Lambert, «Quand l'attente de l'assistance détermine l'épopée. La performance épique dans le contexte religieux ob-ougrien (Ouest sibérien)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_263-quand-l-attente-de-l-assistance-determine-l-epopee-la-performance-epique-dans-le-contexte-religieux-ob-ougrien-ouest-siberien.html

Quelques mots à propos de : Jean-Luc LAMBERT

Jean-Luc Lambert est maître de conférences à la section des sciences religieuses de l'École Pratique des Hautes Études et membre du Groupe Sociétés, Religions, Laïcités (GSRL, UMR 8582). Il dirige depuis 2007 le Centre d'Études Mongoles et Sibériennes de l'EPHE. Anthropologue de formation, spécialiste des sociétés sibériennes, il est notamment l'auteur d'une monographie consacrée au chamanisme des Nganassane, un petit peuple de l'Arctique. Ses recherches actuelles, menées dans une perspective anthropologique et historique, portent sur les interactions religieuses entre l'orthodoxie et les différents systèmes religieux des minorités non-slaves établies en Russie, sur l'épopée et sur le chamanisme.

La *Chanson des Nibelungen* ou comment la société courtoise raconte des histoires héroïques

Jan-Dirk Müller

Résumé

L'article analyse la *Chanson des Nibelungen* [*Nibelungenlied*] comme adaptation d'une matière héroïque dans une société qui a radicalement changé. Dès le début deux registres sont contrastés, un registre courtois et un registre héroïque. Siegfried met sa force héroïque au service de la cour bourguignonne de Worms, qui ne peut se passer de lui mais ne veut pas reconnaître sa supériorité. Quand le mensonge est découvert, la seule issue semble être d'assassiner Siegfried. Tous les essais pour punir ce crime ou pour trouver une solution paisible échouent. Restent la vengeance et la violence sanglante, qui éclatent lors d'une fête à laquelle Kriemhild, l'épouse de Siegfried, a invité ses parents Bourguignons. Cette violence va détruire le monde des Nibelungen comme le monde de leurs adversaires. Ce résultat semble avoir été insupportable pour le public médiéval. Dans les manuscrits, cette épopée archaïque était suivie d'un texte de forme "moderne", *La Plainte* [*Die Klage*] qui raconte au contraire comment l'ordre était rétabli. Le contraste idéologique est reflété dans le contraste des genres.

Abstract

In the *Nibelungenlied* the heroic tradition is adapted to the medieval world about 1200. The hero Siegfried supports the Burgundian court in different achievements – courtly society depends on the force of the hero –, but the hero more and more proves to be a danger for the king and his court. Hence, Siegfried is killed. All attempts to restore peace and order fail. So Siegfried's wife Kriemhild has to take vengeance for the murder. Feigning peace she invites the Burgundian court to a feast in order to punish the murderers, thus provoking the outbreak of violence which will destroy the whole Nibelungian world. This is the story of the *Nibelungenlied*. But in nearly all medieval manuscripts the archaic heroic epic in long verses is connected with another poem, the *Klage*, written in the contemporary form of the courtly romance, which tells the reaction to the catastrophe and the re-establishment of political order. The clash of cultural orders (heroic and courtly) is mirrored in the contrast of genres.

Texte intégral

La *Chanson des Nibelungen* est un chef-d'œuvre de la littérature médiévale allemande¹. Elle se base sur une tradition orale de presque 800 ans dont on ne connaît que quelques traces. Quand elle a été écrite à la fin du XII^e siècle, les sociétés et institutions dont elle parle n'existaient plus depuis longtemps, et les acteurs et leurs conflits étaient oubliés. Il n'y avait plus de royaume Bourguignon à Worms. Le lignage des rois Bourguignons avait même disparu. La Hongrie où avait régné le Hun Attila était un pays chrétien. Surtout, les façons d'agir et penser comme la structure sociale et politique étaient tout à fait transformées. Bref, toutes les relations entre le monde actuel et le monde de l'épopée n'existaient plus ou guère.

La *Chanson des Nibelungen* a été rédigée dans une coexistence et même une concurrence avec les romans courtois qui, dès les années 1170, étaient reçus de France. Elle dessine un type de héros et des mœurs de guerriers qui sont contraires à l'idéologie courtoise. On a prétendu que l'idiome poétique de la *Chanson* était une langue artificielle, une langue oralisante – mais pas orale – qui imitait la poésie vernaculaire des siècles précédents : un "*Nibelungisch*". Même si l'on croit qu'une copie d'un style est très invraisemblable au Moyen-Âge il n'en reste pas moins que le contexte de la codification diffère beaucoup de celui des temps modernes. Aujourd'hui, cette codification est due à des intérêts nationaux, philologiques et ethnologiques, des intérêts qui n'existaient pas au Moyen-Âge. L'accès du Moyen-Âge était plus direct : la mise par écrit de la *Chanson des Nibelungen* démontre l'adaptation d'une légende héroïque aux attentes et craintes d'un public différent, ce sera le point que je chercherai à montrer ici.

I. Un matériau héroïque ancien

La légende des Nibelungen fait allusion à des événements et des personnages historiques. On y trouve des allusions évidentes aux noms de quelques rois Bourguignons du début du IV^e siècle, à la destruction de leur royaume, au roi des Huns Attila et à la chute de son pouvoir, à Théodoric le roi des Ostrogoths, à des peuples et leurs princes aux temps des migrations, sans compter d'autres allusions plus cachées et incertaines.

La réalité historique est stylisée d'après les règles de l'épopée héroïque : les conflits politiques sont expliqués comme des querelles personnelles ; le déclin des empires est raconté comme la défaite d'un héros ; les actions sont motivées par des passions individuelles, par la jalousie, l'avarice, la haine, le désir. De plus, les événements d'un siècle entier sont concentrés dans la vie d'une seule génération – alors que déjà les historiens du Moyen-Âge savaient que Théodoric et Attila n'étaient pas contemporains l'un de l'autre. Le scénario comprend l'histoire d'un jeune héros presque invincible, qui est trahi et assassiné par les parents de sa femme (première partie) et la vengeance que cette femme tire de ses frères et de leur compagnie (deuxième partie). Il y a des motifs traditionnels : des invitations traîtresses, des parjures, un trésor inépuisable, un dragon dont le sang rend invulnérable et un manteau qui rend invisible. On y trouve aussi des nains, des géants, des fées qui savent l'avenir.

Mais dans l'épopée du XII^e siècle qu'est la *Chanson des Nibelungen* – élaborée, on l'a dit, en concurrence avec les romans courtois qui sont à la mode – si les éléments mythiques ne sont pas tout à fait supprimés, ils ne se trouvent qu'à la périphérie de l'action. Cette action se déroule entre les hommes et femmes d'une société *féodale*, courtoise.

C'est qu'on a là deux événements exorbitants, qui méritent d'être racontés toujours de nouveau. La mort (la trahison, l'assassinat) du jeune héros presque surhumain est un des motifs les plus connus de l'épopée héroïque ; ici ce sont ses parents – les frères de sa femme – qui le font tuer alors même qu'ils devraient être reconnaissants pour les services nombreux qu'il leur a rendus. Ce héros dispose d'un trésor immense qui suscite la convoitise, et il est dangereux parce qu'il s'est baigné dans le sang d'un dragon, de sorte que nulle arme ne peut pénétrer sa peau (sauf en un point). Il faut la trahison et une intrigue compliquée pour se débarrasser de lui et s'approprier ses biens.

La trahison et l'assassinat exigent la vengeance. Mais ce ne sont pas des guerriers qui le vengent ; c'est une femme. Après plusieurs essais, Kriemhild son épouse attire ses propres frères dans un piège et sacrifie les plus proches membres de son lignage pour venger son mari. Elle décapite ou laisse tuer les plus forts héros du monde. C'est un scandale dont on parle longtemps. Le trésor des Nibelungen et la fête sanglante de Kriemhild sont proverbiaux.

Avant le XII^e siècle, les histoires de l'assassinat de Siegfried et de l'extermination des Bourguignons semblent avoir été transmises séparément, probablement sous la forme de *lais courts*. On croit que c'est au XII^e siècle que les deux histoires ont été liées : l'assassinat est alors donné comme la raison de la catastrophe finale – la ruine des deux royaumes d'Attila et de Gunther. Il n'existe pas de poème sur les Nibelungen avant le XII^e siècle. Dans la littérature il n'y a que quelques allusions à la légende mais pas un seul texte écrit. Mais l'existence de la *Thidrekssaga* (XIII^e siècle) confirme que cette légende était un sujet attractif pour des contes, que des marchands, marins, guerriers, etc. se racontaient. Ces contes informels étaient sans doute en prose.

La philologie du XIX^e et XX^e siècles s'est essayée à reconstruire la légende originale – le *Urtext* – comme on l'a fait pour un grand nombre d'épopées à cette époque, mais c'est un effort inutile. Dans l'oralité il n'existe pas un texte unique et fixe, mais une large tradition très souvent incohérente et même contradictoire, qui devait être

respectée par les récitants surtout s'ils voulaient s'écarter d'elle : un poète qui voulait raconter l'ancienne histoire de façon différente devait prouver qu'il n'était pas un ignorant, mais qu'il connaissait la tradition qu'il voulait corriger. La légende était incessamment transformée et renouvelée, et les remaniements ne sont pas à corriger au nom d'une hypothétique version originale. Les lais de l'*Edda* – le *Lai de Sigurd* ou le *Lai d'Atli* – ne sont pas plus "vrais" que l'épopée germanique ; ils sont différents, conçus pour des publics différents. Les liens étroits entre épopée et société que les anthropologues ont découverts impliquent que les histoires racontées sont transformées quand les sociétés changent.

En comparaison avec les poèmes nordiques, la *Chanson des Nibelungen* présente une version "moderne" pour une société féodale *en mouvement*, une société pour laquelle la légende des Nibelungen représente l'image d'un monde lointain. L'écart historique est traduit dans le texte par une opposition entre une société guerrière archaïque – la société de la légende – et une société guerrière plus civilisée qui est fondée sur des institutions et des traditions. Dès le début de l'épopée, il y a des tensions entre ces deux mondes.

II. Une épopée héroïque pour un public courtois – contraste et tension

a. Deux registres opposés

La première strophe, dans une partie des manuscrits, commence : *Uns ist in alten mæren wunders vil geseit* (Dans les histoires anciennes on raconte beaucoup de choses merveilleuses). Elle marque une distance historique au sujet dont il va être question. L'histoire se présente comme entre guillemets. De fait, comme on l'a vu, il n'y avait plus de lien direct entre le sujet de l'épopée et le présent de son public.

Après la première strophe, l'épopée commence très traditionnellement : *Ez wuohs in Burgonden* ("En Bourgogne vivait..."). C'est une formule très courante au début des épopées héroïques ou des épisodes de ces épopées. Mais la suite du vers est une surprise. Normalement c'est le héros qui est introduit ainsi (lui, ou son adversaire principal), mais ici c'est une jeune fille – Kriemhild – qui vit sous la protection des trois frères Gunther, Gernot et Giselher à la cour de Worms. Les membres de la cour sont présentés. La cour de Worms est une cour "moderne", courtoise, où il y a des offices pour les différentes fonctions du gouvernement. C'est un début étrange pour un poème héroïque, et plus étrange encore est le sujet qui est annoncé : l'amour malheureux de la jeune fille qui voit dans un rêve comme son amant sera tué.

La deuxième *aventure* – tel est le nom des chapitres – commence par la même formule : *Do wuohs in Niderlanden* ("Aux Pays-Bas vivait..."). Maintenant c'est un jeune homme qui est introduit – Siegfried –, mais de nouveau non pas comme le héros légendaire mais comme un jeune prince bien éduqué, comme un chevalier courtois modèle. Siegfried tombe amoureux de Kriemhild quand il entend parler de sa beauté. Il se détermine à aller à Worms pour servir sa dame et demander sa main. Il semble bien qu'un roman courtois commence.

Mais tout d'un coup l'histoire d'amour est transformée en entreprise héroïque : courtoiser Kriemhild est très dangereux et elle ne peut être maîtrisée que *in recken wîse* – par des héros. Le cadre courtois fait soudain place à autre chose. Quand il arrive à Worms, Siegfried n'est plus le jeune courtisan poli mais un guerrier qui défie le roi en combat singulier. L'enjeu sera son propre royaume et le royaume de Gunther, le vainqueur obtenant tous les deux.

À Worms personne ne le connaît sauf Hagen, le vassal le plus puissant du roi. Il explique que ce Siegfried est un héros redoutable qui a gagné le plus grand trésor du monde, qui a conquis le royaume légendaire des Nibelungen et tué un dragon. Beaucoup d'interprètes se sont demandé quand les actions éclatantes dont Hagen parle ont eu lieu et pourquoi le jeune Siegfried se transforme de chevalier paisible en un rude violent qui veut conquérir un royaume et semble avoir oublié qu'il

voulait courtiser une femme. Les critiques ont soupçonné que le narrateur avait mal combiné deux sources différentes. Mais la rupture est trop frappante (et serait trop facile à éviter) pour qu'il ne soit pas nécessaire de chercher une autre explication. Visiblement deux images irréconciliables du héros sont superposées l'une à l'autre. Le narrateur veut souligner le contraste.

On assiste alors à une dispute violente entre Siegfried et les gens de Worms. Gunther déclare qu'il est le roi légitime car il a hérité son royaume : les institutions traditionnelles ne doivent pas être bouleversées par le premier venu. La dispute est apaisée finalement quand Gunther offre au challengeur de disposer de lui et de tout qu'il possède – un geste poli et courtois, sans conséquences effectives –, et quand Siegfried se souvient de son intention première : épouser une princesse courtoise. Siegfried consent à rester à la cour. Pour le moment l'institution l'a emporté sur le héros.

Durant une année entière, Siegfried attend en vain de voir sa dame : il est le serviteur patient et désespéré de l'amour courtois, en même temps que le chevalier le plus brillant aux tournois. Quand il aide l'armée des trois rois dans une guerre contre les Danois et les Saxons, il est gratifié par la permission de voir sa bien-aimée et de lui parler en présence de la cour entière. Là encore, le courtois Siegfried est l'amant parfait.

Mais alors Gunther lui aussi veut gagner une femme. C'est Brünhild, une vierge héroïque qui vit aux confins du monde connu et qui exige d'un mari futur qu'il gagne d'abord une compétition avec elle ; s'il est vaincu, il sera tué. Siegfried objecte que c'est une entreprise qui est trop difficile pour le roi, mais quand Gunther lui promet la main de Kriemhild sa sœur, il consent à l'accompagner et l'aide à gagner le combat contre Brünhild. Puisque Gunther est un roi courtois – un roi de l'institution et non de la force héroïque –, s'il veut réussir, Brünhild doit être trompée. Le héros Siegfried doit remplacer le faible roi, mais Brünhild ne doit pas s'en apercevoir. Siegfried propose à Gunther : *Nu hab du diu gebære, diu werc wil ich begân* (454, 3) : "Toi tu fais les gestes (dans l'épreuve), l'action est mon affaire". Cette formule décrit la relation entre le monde courtois (Gunther fait semblant) et le monde du héros (qui agit véritablement).

Siegfried sait comment on trouve Brünhild ; il y mène ses compagnons et il gagne la compétition. Pour triompher sur Brünhild, il se sert d'un moyen qu'il a conquis dans le monde de la légende, le monde du trésor, des nains et géants : un manteau magique qui le rend invisible (*tarnkappe*). Brünhild savait que seul un héros, le plus fort, pouvait oser se mesurer avec elle, et elle est persuadée que celui qui la défie est Siegfried. Pour la tromper, il doit se soumettre ostensiblement à Gunther. Il prétend que Gunther est son seigneur (*herre*), qui l'a forcé l'accompagner chez Brünhild. Brünhild le croit, mais ce mensonge – indispensable – va se révéler très dangereux.

Brünhild est vaincue et obligée de suivre Gunther à Worms. Mais quand elle voit que Gunther donne sa sœur à son soi-disant vassal Siegfried, elle refuse de consommer le mariage tant qu'elle ne saura pas la vérité. Une deuxième fois Siegfried doit venir à l'aide de Gunther, de nouveau caché sous sa *tarnkappe*. Au lit aussi, c'est lui qui l'emporte sur Brünhild. On a là une nouvelle ruse – et pour le monde courtois qui écoute le texte une nouvelle imposture, même si le narrateur s'empresse de confirmer que ce n'est pas Siegfried mais Gunther qui a défloré la reine.

En somme, constamment, l'épopée confronte les deux registres opposés : un registre courtois et un registre héroïque. Et c'est la tension entre ces deux registres et leurs éthiques respectives qui est le sujet de la *Chanson des Nibelungen*. Il suffit de comparer son début avec sa fin : au début, une société modèle, une société courtoise dont le centre est l'amour (*minne*) ; à la fin, la destruction totale de deux royaumes, l'anéantissement de l'élite guerrière, des fleuves de sang et la métamorphose d'une jeune fille timide en une vengeresse cruelle qui décapite elle-

même son adversaire Hagen. Cette tension adresse un public qui se sent déjà bien éloigné des *alte mæren* – les “histoires anciennes” que le texte raconte, mais qui reste une classe guerrière. L'épopée est écrite au même moment que des adaptations des romans courtois français en Allemagne, et on peut faire l'hypothèse qu'elle est une réponse à cette importation de l'ouest, ou une protestation.

b. Fausse harmonie et vraie confrontation

Jusqu'à maintenant le monde courtois semblait idéal ; il était paisible, fondé sur des traditions légitimes ; il savait même dompter un héros rude comme le jeune Siegfried. Mais il se prouve ici incapable de maîtriser une aventure dangereuse comme la conquête de Brünhild. Il reste un monde de luxe, des vêtements, armures, chevaux précieux, de tournois et autres jeux chevaleresques, mais soudain tout cela n'est plus qu'une façade splendide. Derrière la façade il y a l'intrigue, le mensonge, la dissimulation, l'hypocrisie. Ils vont détruire le monde courtois totalement. Dès maintenant le texte pose des questions sur le fonctionnement des valeurs courtoises ; elles commencent à sembler ambiguës.

Chez Brünhild, en effet, il reste un soupçon et une question ouverte : pourquoi le roi a-t-il donné sa sœur à un inférieur ? Il y a là un mystère que personne ne veut révéler à Brünhild. Elle va devoir résoudre l'énigme elle-même. Elle fait inviter par Gunther leurs nouveaux parents à la cour. Longtemps, elle dissimule sa curiosité malveillante. Dans une circonstance paisible la querelle éclate : Kriemhild et Brünhild admirent leurs maris qui brillent dans des jeux chevaleresques ; elles se posent mutuellement la question : “Qui est le meilleur ?”. Kriemhild dit que c'est Siegfried. Quand Brünhild insiste que Gunther le grand roi courtois est supérieur à Siegfried, Kriemhild lui montre les preuves prises par Siegfried pendant sa nuit de noces. Brünhild est déshonorée. L'institution a perdu.

On s'aperçoit alors qu'un héros comme Siegfried est dangereux dans le monde de Worms. Siegfried menace la légitimité du lignage royal. En vain essaie-t-on de calmer les choses. L'éclat est évité, parce que Siegfried peut jurer qu'il n'a jamais prétendu avoir été le premier amant de Brünhild. De nouveau l'harmonie semble rétablie ; la joie courtoise continue, mais désormais elle est imparfaite. La reine offensée en est exclue ; elle se retire et pleure. Derrière la façade des interactions familiales et amicales, commence l'intrigue qui mène à l'assassinat de Siegfried. Brünhild conspire avec Hagen, Hagen avec le reste des courtisans, et bientôt le roi s'associe au complot pour tuer Siegfried qui trouble la paix de la cour.

On prétend qu'il y a une guerre, et comme d'habitude Siegfried est prêt à aider ses parents. Sous le prétexte de protéger Siegfried dans cette guerre, Hagen demande à sa parente Kriemhild de lui indiquer l'(unique) endroit du corps où Siegfried est vulnérable – parce que le sang du dragon ne l'a pas touché. Quand Hagen a acquis ce savoir, la guerre est remplacée par une chasse. Siegfried y participe car il n'a pas de raison de douter la bonne volonté de la cour.

La chasse est préparée par toute une série de dissimulations, intrigues et mensonges. La surface n'est guère troublée. Personne ne dit un mot. Gunther est aimable comme toujours envers Siegfried, et le remercie pour l'aide qu'il lui a apportée. Les frères cadets de Kriemhild pourraient l'avertir, mais ils se taisent et sont absents quand l'action commence. Parce que la haine est dissimulée, l'attentat peut réussir, et le héros qui n'a jamais été vaincu peut être tué par un coup de lance dans le dos. L'intégration d'un héros comme Siegfried dans l'ordre courtois de Worms a échoué.

c. Apaisement en trompe-l'oeil et inexorable déchaînement de violence

De nouveau, le trouble n'est que de courte durée : une paix trompeuse est rétablie et chaque possibilité de vengeance est étouffée. Kriemhild accuse les assassins et réussit même à démasquer les coupables ; mais rien ne se passe. Elle continue vivre à la cour de ses frères, soutenue par ses frères cadets et séparée du frère aîné. Pour

restaurer les formes d'une harmonie courtoise elle consent même à une réconciliation avec Gunther. Mais cette réconciliation entraîne des crimes nouveaux.

Kriemhild envoie chercher le trésor de Siegfried. On suspecte qu'elle veut recruter des guerriers pour sa vengeance. Hagen vole le trésor et le cache dans le Rhin. Les rois condamnent ce crime mais les conséquences sont passagères : Hagen est banni de la cour, mais après un certain temps il rentre.

Un pas nouveau vers la réconciliation : Kriemhild se marie avec Attila le roi des Huns ; les noces semblent lui restituer sa position antérieure comme reine d'un roi puissant, mais pour Kriemhild il s'agit seulement de préparer sa vengeance. Elle invite ses frères à une fête ; à cette occasion elle veut les perdre. Cette fête étale de nouveau toute la splendeur courtoise, mais les formes civilisées visent à cacher la violence. Il faudra longtemps pour que les fausses apparences soient dévoilées et que la violence éclate.

Maintes fois l'éclat est évité, chaque fois avec plus d'effort. Dès l'accueil des Bourguignons à la cour, on échange des insultes sous le masque de la politesse. Par son entrée royale, Kriemhild veut provoquer Hagen à avouer son crime. Et Hagen avoue ; mais il démontre du même fait à Kriemhild qu'elle n'a pas la puissance de le punir. La messe elle-même permet une démonstration de force. Les jeux chevaleresques, de leur côté, donnent aux Burgondes l'occasion de tuer un Hun antipathique, soi-disant "par accident". Pendant le banquet solennel offert aux rois, le reste des chevaliers Bourguignons sont assassinés dans leurs logements.

Cela sera le signal. Quand les nouvelles du carnage parviennent à la table royale, le combat éclate. Hagen tue le jeune fils d'Attila que Kriemhild a fait apporter au milieu du conflit. *Do der strit nit anders kunde sin erhaben* ("parce qu'elle ne réussissait pas à provoquer un combat") : pour sa vengeance, Kriemhild sacrifie même son propre fils. Le massacre commence par un toast de Hagen en l'honneur du roi Etzel, toast accompagné de la décapitation du jeune prince. Maintenant une "contre-fête" courtoise commence, dont la musique est le son des armes, où le sang remplace le vin et qui ne se termine qu'avec la mort de presque tous les acteurs.

Ce massacre est affreux mais paradoxalement aussi souhaité de tous. Peut-être la cruauté des combats excitait-il l'intérêt d'un public accoutumé à des histoires bien différentes. L'ordre courtois est détruit systématiquement, et il est détruit avec plaisir. On croit sentir une certaine satisfaction quand les héros – Hagen, Volker, Rüdiger en premier plan – commencent à frapper, quand toutes les intrigues de cour sont terminées et toutes les tentatives d'apaisement vaines. La seule solution est la destruction totale. La jeune fille courtoise du début est transformée en furie diabolique qui sacrifie ses frères et tue – elle, femme – son adversaire de ses propres mains, scandale absolu dans ce monde masculin.

L'épopée ne décide pas qui a tort et qui a raison. Elle démontre un mécanisme mortel qui transforme le monde idéal du début en le monde pervers de la fin. Elle expose la tension entre les deux ordres sans prendre parti. Le monde chevaleresque du début semble parfait, mais faible ; il est fondé sur la dissimulation et se révèle finalement comme illusion. Par comparaison, le monde héroïque est supérieur, mais rude et d'une cruauté sanglante. La fin de l'épopée est la catastrophe totale.

L'épopée aiguise les contradictions d'une société guerrière qui veut en même temps être courtoise et civilisée. En introduisant ces tensions constantes, l'épopée destinée au public courtois se sert du vieux matériau légendaire pour mettre au jour les contradictions d'une société qui veut en même temps être guerrière et courtoise, civilisée. La société christianisée du haut Moyen-Âge ne sait plus célébrer les exploits sanglants des héros et en jouir. Mais l'épopée démontre aussi que l'alternative courtoise implique des intrigues, des faux-semblants, de l'hypocrisie. Ce sont les vices mêmes que critique un genre de traités dont les premiers datent des mêmes XII^e et XIII^e siècles, les traités *De miseris curialium*. La *Chanson des*

Nibelungen reflète des idées de ces traités, elle leur donne toute la puissance de la tension et du scandale.

III. La *Klage*, ou le retour à l'ordre

La fin est à la fois nécessaire et inacceptable, mais – elle n'est pas la fin. Dans presque tous les manuscrits, la *Chanson des Nibelungen* a une continuation, la *Klage*. "*Klage*" veut dire *planctus* : un genre de la littérature latine, la plainte sur les héros d'antan. Cela implique un autre geste de distance : un geste sentimental. On regrette la grandeur passée même si l'on craint les conséquences de la grandeur. La forme littéraire de la *Klage* est moderne ; au lieu de la prosodie ancienne de la *Chanson des Nibelungen*, de courts vers rimés comme dans les romans courtois.

La *Klage* n'est pas un poème très réussi, mais surtout elle reflète les besoins d'un autre public. Elle est la réponse du XII^e siècle aux *alte maeren*. Elle ne peut pas altérer l'histoire héroïque, qui est adaptée dans l'épopée, mais elle peut *corriger* sa perspective et l'ambivalence des valeurs courtoises. Le changement de forme est accompagné d'un démenti du message. Comme l'indique son titre, la *Klage* raconte les funérailles et consacre quelques vers de louange et de déploration à chaque héros. Mais le sujet essentiel est la suite des événements : le retour des survivants, les nouvelles du combat qui se répandent, et surtout la restauration de l'ordre politique et de la joie de la cour. Il semble que le public, ici, ait exigé une perspective prometteuse – optimiste – pour le conflit des deux ordres que la *Chanson des Nibelungen* avait au contraire fait s'entrechoquer. Le fils de Gunther est couronné et Brünhild, la reine presque oubliée, va gouverner le royaume jusqu'à la majorité du jeune prince. Le public vers 1200 semble avoir été fasciné par les *alte mæren*, mais pour les réduire à une perspective moins négative.

Pour résumer, il y a eu trois moments et trois publics pour cette légende : les anciens contes sont des histoires héroïques racontées dans un monde héroïque, la *Klage* est une version radicalement courtoise, racontée dans un monde courtois. Dans ces deux cas, il n'y a pas de tension ni de contradiction. L'épopée seule accepte et maintient la tension: c'est le fruit d'un monde courtois qui raconte des histoires héroïques lointaines (non modernes) et s'en sert pour parler des problèmes du monde moderne courtois. Ce sont là différentes possibilités d'adapter la légende. Chaque fois, il convient d'analyser le contexte de son appropriation. Les temps archaïques qui formaient la légende sont inaccessibles, le XIX^e siècle avait tort de vouloir corriger les adaptations médiévales d'après un "original" qui n'a jamais existé. Si on les considère au contraire pour elles-mêmes, elles révèlent les choix des publics qui les ont applaudies.

1 Brackert, Helmut, *Das Nibelungenlied, Mittelhochdeutscher Text und Übertragung*, Frankfurt am Main, Fischer, 2011 [1970]. Le texte est disponible en français dans deux traductions : *La chanson des Nibelungen* : Colleville, Maurice et Tonnelat, Ernest (éd.); trad. intégr. avec introd. et notes, Paris, Aubier, 1971, et *La chanson des Nibelungen*, Mettra, Claude (éd.), Paris, A. Michel, 1984. *Die Klage* est disponible également en français : *La chanson des Nibelungen : La Plainte*, Buschinger, Danielle (éd.), Paris, Gallimard, 2001. Comme introduction, voir Müller, Jan-Dirk, *Das Nibelungenlied, 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, (Klassiker Lektüren 5), 2015 ; en français, on pourra consulter la longue introduction de l'édition Colleville-Tonnelat ou, pour une approche en tant qu'épopée, Goyet, Florence, "Le Nibelungenlied, épopée inachevée", *Revue de Littérature Comparée*, 2009/1, p. 9-23.

Pour citer ce document

Jan-Dirk Müller, «La *Chanson des Nibelungen* ou comment la société courtoise raconte des histoires héroïques», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/10/2017, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_264-la-chanson-des-nibelungen-ou-comment-la-societe-courtoise-raconte-des-histoires-heroiques.html

Quelques mots à propos de : Jan-Dirk MÜLLER

Jan-Dirk Müller est spécialiste du *Nibelungenlied*, auquel il a consacré de nombreux articles et un livre fondamental : *Spielregeln für den Untergang: die Welt des*

Nibelungenliedes, Tübingen, Niemeyer, 1998 (édition numérique en 2010 chez le même éditeur, traduction anglaise : *Rules for the endgame: the world of the Nibelungenlied*, William Hobrey trad., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007). Après des études à Vienne, Tübingen et Cologne, il a enseigné comme professeur à Heidelberg, Bielefeld, Münster, Hambourg et Munich. Il a été fellow du Historisches Kolleg Munich et de l'Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, IFK - Vienne. Il est membre de l'Académie Bavaroise à Munich et de l'Académie de Göttingen. Ouvrages liés au le sujet : *Spielregeln für den Untergang: die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen, Niemeyer, 1998. *Das Nibelungenlied*. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage (Klassiker Lektüren 5), Berlin 2015.

Parmi les nombreux ouvrages sur l'épopée héroïque, la littérature courtoise, le théâtre médiéval et l'humanisme allemand : *Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.* München 1982. – *Romane des 15. u. 16. Jahrhunderts, Melusine; Hug Schapler (1500); Hug Schapler (1537); Fortunatus; Wickram, Knabenspiegel; Faustbuch.* Nach den Erstdrucken hg. mit Kommentar und Einführung. Frankfurt 1990. – *Minnesang und Literaturtheorie*, Tübingen 2001. – *Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik*, Tübingen 2007. – (avec Elsa Kammerer) *Imprimeurs et Libraires de la Renaissance. Le Travail de la langue – Sprachpolitik der Drucker, Verleger und Buchhändler der Renaissance*, Genève, 2015.

Adaptabilité de l'épopée en fonction du public : le cas de *Lorik* (Inde du Nord)

Catherine Servan-Schreiber

Résumé

Comment le dénouement d'une épopée peut-il varier en fonction de son public ? L'épopée indienne de *Lorik* fait partie du répertoire de la caste pastorale et martiale des Ahirs, dont les chanteurs sont réputés pour leurs joutes poétiques. A partir d'une trame relativement constante, il n'y a pas "une" fin de l'épopée de *Lorik*, mais une multitude de fins. Cet article décrit alors la façon dont les fins de *Lorik* changent selon que l'on se trouve dans une société de caste villageoise, en milieu tribal, dans une assemblée politique, ou même dans le contexte de l'islam soufi médiéval indien.

Abstract

"Aurality, or how the epic adapts to its public : the case of *Lorik*"How can the end of an epic change according to its audience ? The indian epic of *Lorik* belongs to the repertoire of the Ahirs, a martial and pastoral caste whose singers are famous for their poetic joustes. Starting for a relatively constant plot, there is not one end to the epic of *Lorik*, but plenty of endings. This article describes the way the ends of *Lorik* change whether we are in a traditional village caste society, a tribal background, a political meeting, or even a medieval indian sufi audience.

Texte intégral

"Fleet ne semble guère conscient, ici, de l'influence non négligeable que l'auditoire exerce sur une récitation."

(Claudine Le Blanc¹)

J'ai choisi, pour m'interroger sur l'influence du public dans le déroulement de la trame épique, de partir de la pensée de Joyce Flueckiger qui considère que l'épopée est "adaptable à toutes sortes de transformations et supports"². Elle-même a déjà bien réfléchi aux notions de performance et de "clientèle, ou de public" à propos de ses études de l'épopée de *Lorik*³. Elle montre que ni les standards de performance ni les attentes ne sont les mêmes selon qu'il s'agit de marchands prospères urbains, ou de personnes issues des castes pastorales des Ahirs. Elle oppose l'environnement rural, campagnard (*dehati*) à l'environnement urbain. Dans son analyse des variantes de *Lorik*, Joyce Flueckiger établit ainsi deux grandes distinctions, en fonction des régions où le texte est chanté. Là où l'épopée est fortement associée à une caste spécifique – celle des Ahirs, en l'occurrence –, l'accent est mis sur l'honneur de la caste, et l'identité de caste. Ceux-ci sont maintenus de deux façons : en protégeant les femmes des alliances externes à la caste, et en gagnant des batailles au nom de la caste. Le héros épique est alors un Ahir idéal, un héros martial, proche de la déification. En revanche, là où l'épopée est investie d'une signification sociale plus large, le rapport à l'honneur est minimisé. En ce cas, le héros est davantage décrit en amant qu'en guerrier. Et dans ce contexte où les femmes ont plus de mobilité et plus de liberté économique, c'est l'héroïne qui devient initiatrice de l'action épique⁴.

Dans l'ouvrage édité par Frank Korom, *Anthropology of Performance. A Reader*, paru chez Blackwell⁵, Joyce Flueckiger fait part de son expérience personnelle. Elle a eu l'occasion de commanditer une épopée, et tandis qu'elle patronnait ce travail, le chanteur lui a demandé de choisir la façon dont elle voulait entendre son épisode favori. Elle a compris qu'elle avait le pouvoir d'orienter l'intrigue, puisqu'elle "commanditait". Dans son article intitulé "*He should have wore a sari. A Failed performance*", elle rend compte de la façon dont les auditeurs mécontents ont quitté un à un la scène de cette performance de *Lorik*, ne trouvant pas dans la mise en

scène épique les ingrédients qu'ils attendaient : un homme travesti, qui porte un sari, et surtout, des danseurs. De plus, le public s'est plaint que la fin n'était pas assez festive. Il a aussi déploré qu'il n'y ait ni humour ni dérision dans la version qu'on leur avait proposée⁶.

Dans une démarche semblable à celle de Joyce Flueckiger, mais en tant que spécialiste de l'épopée indienne d'*Alha-Udal*, Karine Schomer détaille elle aussi des situations de patronage. Son titre est explicite, "*The audience as patron*", et son constat sans appel : l'identité et la personnalité des "patrons" ou mécènes, agissent sur la forme épique. Il y a des constantes (par exemple, l'assistance reste exclusivement masculine), mais entre l'audience rurale et l'audience urbaine, les pratiques d'écoute diffèrent (par exemple, les urbains se lassent très vite, et houspillent le chanteur dès que le texte épique s'étire en longueur). Les chanteurs en tiennent compte. Schomer analyse les caractéristiques d'une épopée commanditée par des élites urbaines et celles d'une autre version, cette fois commanditée par un groupe d'un milieu populaire. Elle a isolé deux performances, l'une sponsorisée par un professeur et un médecin, élite locale d'un bourg situé dans la région de Kanauj, et l'autre, à des centaines de kilomètres de là, organisée par un groupe de disciples d'un ancien chanteur⁷. Comme dans le cas du chanteur désavoué, souligné par Joyce Flueckiger, Karine Schomer nous dévoile que l'audience d'*Alha* mécontente a fait remplacer un interprète, ce qui fait dire à l'ethnologue que "le public a exercé avec succès son pouvoir de censure dans son rôle de patron"⁸.

En Inde, pour aborder la façon dont le contenu, mais surtout le dénouement d'une épopée peut varier, divers critères sont généralement pris en compte : caste, région, classe, religion et genre du public⁹. À ces paramètres, il faut ajouter le critère de la place occupée par les chanteurs et récitants dans l'espace de performance : si un barde arrive – comme sur le grand *maidan* de Calcutta – sur un espace public où d'anciens soldats indiens et gurkhas népalais se rassemblent, on lui demandera des batailles d'*Alha-Udal*, des passages guerriers ; et à l'inverse, s'il chante des exploits guerriers, sur ce *maidan*, il attirera tel public plutôt qu'un autre.

La question est de savoir si on peut aller plus loin que l'affirmation classique selon laquelle, en Inde du Nord, il s'agit surtout pour le barde de chanter les passages préférés que chaque audience lui demande.¹⁰ L'épopée de *Lorik* fournit pour cela un matériau intéressant. Ce texte célèbre est issu de la caste à la fois pastorale et martiale des Ahirs. Répandu dans toute l'Inde du Nord en diverses langues et variantes – hindi, avadhi, bhojpuri, bengali, maithili, magahi, chhattisgarhi, avec même une version attestée dans le Deccan, et une dans les plaines du Terai népalais, il donne le reflet de la réputation d'art de la poésie et de la musique dont jouit cette communauté.

I. Éléments de contextualisation

Dans la tradition orale indienne, on oppose les chants (*git*), qui sont souvent le fait de groupes collectifs féminins, anonymes, et non professionnels, et l'épopée (*gatha*), long récit chanté versifié, exécuté par un homme, en solo, en vedette, et le plus souvent, professionnel. Les épopées relèvent de plusieurs registres. On peut les appréhender par la caste du chanteur, par la thématique traitée, par le mécénat qui les commande, ou encore, par le système de versification adopté. Parmi les cycles épiques, on remarque ceux qui dépendent de gestes pastorales et martiales, des répertoires des marchands et caravaniers, ou des textes mystiques de renoncement. L'épopée de *Lorik* appartient au fond pastoral et martial.

Quatre épisodes en constituent la trame.

-La conquête du fort de Suhaval, par Lorik, qui aboutit au mariage de Sanvaru, son frère aîné, avec une fille Ahir, Satiya

-La conquête du fort d'Agori, par Lorik, qui aboutit au mariage de Lorik avec une fille Ahir, Maina-Manjari

-La conquête du fort de Haldi, par Lorik, qui suit l'enlèvement de Canda, une fille noble, et aboutit au mariage de Lorik et Canda

-Suit un épisode plus obscur, où Lorik s'éprend d'une tenancière de cabaret nommée Jamuni, avant de conquérir un dernier fort.

On voit ici, à l'exception du dernier épisode – qui "fait honte" –, que cette trame d'une épopée des castes pastorales suit les codes des récits rajputs (donc des castes guerrières de haut statut en Inde), dans lesquels la prise d'un fort se solde par un mariage. La prise du fort doit assurer aux vainqueurs, qui sont de statut plus modeste, une alliance avec une famille de plus haut rang.

Mais ces innombrables combats sont enchâssés dans des histoires d'amour qui font intervenir plusieurs personnages principaux :

-Lorik, le héros, un bouvier de la caste des Ahirs, "un guerrier dont la bravoure rayonne dans les trois mondes". Il met son épée au service des Rajputs, mais souhaite échapper à sa condition modeste, et rêve d'évincer ses nobles patrons et de s'approprier leurs forteresses et leurs richesses.

-Maina-Manjari, l'épouse de Lorik, de caste Ahir, qui s'occupe de la belle-mère, du beau-frère plus âgé et des enfants, gère les soins à donner au bétail, s'occupe de la vente du lait, et dirige la maison en l'absence de son mari.

-Canda, la fille de noble naissance, fantasque et cruelle, qui va s'éprendre de Lorik et l'entraîner dans une dimension amoureuse et guerrière qui dépasse parfois la capacité de ce héros à la satisfaire.

Il existe aussi des personnages secondaires tels qu'un chanteur itinérant, divers roitelets, ou encore l'époux de Canda, la mère de Lorik, son frère aîné et ses enfants, et cette tenancière de cabaret, Jamuni.

On voit aussi émerger des portraits de femmes, dont les caractères et les statuts s'opposent et se répondent, dans une polyphonie de voix. Satiya, dont le nom même signifie "vertu", et la *sati* Maina-Manjari (la vertueuse Maina-Manjari) sont le modèle de l'épouse indienne ou "*pativrata*" (celle qui a fait le vœu d'être fidèle à son mari), tandis que Canda ("la lune", la face nocturne sombre de l'amour) et Jamuni ("celle dont la peau est couleur prune", la couleur de la beauté), – les filles désirables – incarnent la séduction, voire la méchanceté. On remarque que Satiya et Maina-Manjari défendent la culture pastorale Ahir, tandis que Canda défend la culture des Rajputs. Leur rapport à la terre et au travail diffère. Maina-Manjari travaille dur et Canda, qui paresse, se fait servir par une servante. À chaque public sa perdante ou sa gagnante, comme nous le verrons par la suite¹¹.

Comme c'est l'usage dans l'épopée médiévale, et selon une formule constante des romans sociaux indiens de la fin du XIX^e ou des films Bollywood, l'épopée de *Lorik* comporte trois motifs de transgression caractéristiques :

- Tomber amoureux entre "frère" et "sœur de village". Le mariage est interdit entre jeunes gens habitant un même village. Or Lorik et Canda viennent tous deux du même bourg, celui qui renferme le fort de Gaura. Et même si Canda a été mariée loin de son village natal, elle y est revenue pour se soustraire à sa vie conjugale.

- Tomber amoureux entre personnes de statut inégal : Canda est d'un statut bien supérieur à celui de Lorik. Le mariage est interdit entre eux. Le mariage d'un homme de haut rang avec une fille de bas statut est lui possible, surtout pour un second mariage, mais non l'inverse.

- Et enfin, pour une femme mariée, de s'éprendre d'un autre homme que son époux. L'homme peut sans problème engager un second mariage, ou envisager une affaire extraconjugale ; la femme ne le peut. Or Canda est mariée, ce qui constitue un cas de figure exceptionnel et rarissime dans les corpus indiens épiques recensés.

Je mentionne ces transgressions au *dharma* (c'est-à-dire au devoir qu'impose la religiosité hindoue) car elles ne sont pas sans lien avec certains des nombreux dénouements. Je les indique aussi car, dans certaines régions de l'Inde, comme le Bihar, où ce répertoire est apprécié, la performativité des genres épiques n'est jamais prise à la légère. Ainsi, dans les années 1990, une pièce de théâtre populaire inspirée d'une épopée appelée *Cuharmal* s'est jouée, dans la région de Mokama, au Bihar. L'acteur qui tenait le rôle de l'éleveur de bétail amoureux de la fille du noble zamindâr de statut supérieur, s'est fait tirer dessus en pleine représentation par un Rajput conservateur, et il en est mort¹².

Lorik est avant toute chose assimilé au répertoire des Ahirs. Les bardes de l'épopée sont des Ahirs qui chantent très bien, mais non des interprètes professionnels. En tant qu'épopée indienne, le texte du *Lorik* a connu un destin exceptionnel, puisqu'il a fait l'objet de deux adaptations de poètes musulmans de la période médiévale qui l'ont rendu encore plus célèbre, la *Candayan* de Mulla Daud (1379), et le *Sati Mayna o Lor Candrani* de Daulat Qazi. On sait donc que ce texte est antérieur au XIV^e siècle, et Ronald Mac Gregor, dans son histoire de la littérature hindi, signale que sa récitation était chose courante au XVI^e siècle, depuis le Bengale jusqu'au Rajasthan¹³.

On possède maintes versions différentes du *Lorik*, que l'on retrouve à tous les stades spécifiques et bien répertoriés de collecte des répertoires épiques¹⁴ :

- Une version en bhojpuri recueillie par les linguistes britanniques (comme celle de George Grierson), en 1880, et éditée en 1929.
- Une version en anglais établie par Verrier Elwin, anthropologue des tribus indiennes, en 1940, et éditée en 1947.
- Une version en bhojpuri établie par le folkloriste indien Satyavrata Sinha au moment du renouveau des langues régionales des années 1960,
- Une version en bhojpuri établie par Shyam Manohar Pandey dans les années 1980
- Ma propre version, traduite du bhojpuri, et publiée en 1999, lors de mon travail sur les chanteurs itinérants.

Mon hypothèse ici sera que le public joue un rôle fondamental : il modifie en particulier la fin de l'épopée et oriente *globalement* la perception du texte. Pour caractériser plus précisément ce rôle, je vais caractériser les situations de performance et des publics au regard des versions dont nous disposons, pour les confronter aux dénouements qui leur correspondent, cas par cas.

II. À chaque public, sa fin du *Lorik*

L'analyse de l'ensemble des différentes versions montre d'abord que l'épopée de *Lorik* est chantée et appréciée en milieu de caste hindou – plus conventionnel, et régi par un ensemble de règles très codifiées – aussi bien qu'en milieu tribal, correspondant à une société plus libre, sinon plus égalitaire. De grandes distinctions émergent immédiatement. Ainsi, par rapport à l'intrusion du personnage fantasque de Canda dans la vie du couple Maina-Manjari/Lorik, on peut d'ores et déjà distinguer deux modèles de fin :

-La société de caste, plus puritaine, met en scène la revanche de l'épouse légitime, en exaltant ses qualités de chef, venues de la responsabilité exercée en l'absence de son mari. Lequel mari, ému de sa bravoure, revient vers elle.

-À l'inverse, la société tribale, plus détachée des contraintes de caste, et plus empathique envers les sentiments passionnés, s'attache à l'émoi érotique du personnage de l'amante.

Mais cette opposition est un peu sommaire, et l'on peut trouver aussi des images disruptives dans les versions étudiées. Il faut donc considérer une à une les différentes versions, en rapport avec le public spécifique de la performance.

1° Examinons le cas le plus simple et le plus minimaliste : l'entre-soi genré – soit un milieu d'hommes, entre eux. *Lorik* est chanté chaque année par les vachers qui partent pour la transhumance. Ils passent de longs mois loin de leur village. Il n'y a alors aucun public amateur ou professionnel, uniquement les vachers entre eux. Peut-être une projection de l'absence se dégage-t-elle, et l'aspiration à retrouver le foyer domestique l'emporte-t-elle sur la description des exploits guerriers ? Quelle est la fin des versions chantées lors de ces assemblées masculines restreintes du sud Bihar, à des centaines de kilomètres des villages ? Après avoir enlevé Canda, et conquis des terres et des palais, Lorik s'en retourne chez lui en compagnie de la jeune femme, domptée. Il retrouve Maina-Manjari, et profite du retour au pays, dans la société de ces deux femmes, de ses enfants, de sa mère et de son frère¹⁵.

2° Au village même, l'environnement de caste strictement Ahir s'élargit, et cette fois, nous sommes dans un contexte mixte de performance, avec d'une part, des femmes dans l'auditoire, et d'autre part, de nombreuses autres castes d'auditeurs. Des Telis (huiliers), des Dhobis (blanchisseurs), des Noniyas (maçons et vendeurs de salpêtre et de ciment), des Camars (travailleurs du cuir), soit des castes de milieu assez modeste. Des auditeurs Brahmanes ou Rajput, incarnant les classes supérieures, peuvent également se joindre au public¹⁶. Les représentations de l'épopée débouchent sur une fin bien différente.

De retour au village, avec Canda, Lorik retrouve Maina-Manjari et ses enfants. Toutefois, voyant que son bras ne répond plus au combat comme par le passé, il prend la décision de se rendre à Bénarès. Son bras ne lui répond plus, d'une part, parce qu'il prend de l'âge, mais d'autre part, parce qu'il a transgressé des règles du dharma. Tandis qu'il se met en posture de méditation, il est transformé en pierre dans cette ville sacrée de Bénarès, au bord du Gange¹⁷. Mais cette punition comporte une dimension gratifiante, car cette transformation fait de lui un "*vîr bâbâ*", un héros déifié (du sanskrit *vîr*, héros), un statut qui a été bien analysé par Diane Coccari dans son travail sur l'importance de ces divinités populaires de villages au Bihar et dans la région de Bénarès¹⁸.

De telles divinités portent aussi le nom de "*dih*" (gardiens de village), et des autels leur sont érigés. Ce qui est mis en avant, pour cette audience mixte, c'est ainsi la cohésion du village autour de son héros-phare. La transgression est certes condamnable, mais Lorik, qui a souvent défilé à cheval dans le village (honneur réservé aux Rajputs), à la suite des batailles qu'il a menées pour protéger la population des assauts des roitelets voisins, est perçu et honoré comme un véritable protecteur.

3° Dans les foires au bétail, et également dans les *akhara*, "petite école d'art martial", comme il en existe particulièrement à Bénarès, l'épopée de *Lorik* bénéficie de l'audience de lutteurs. L'épopée est chantée la nuit, lors des festivités qui encadrent le rituel des combats. L'organisation de la performance est le plus souvent patronnée par des mécènes qui habitent non des loin des écoles de lutte. Le public est alors principalement masculin, en liaison avec l'idée des ascètes combattants entraînés dans des *akhara*, et de qui on exige un certain temps le célibat. Dans ces contextes, le public s'attache à l'idée d'absolu, de puissance surhumaine, et la fin annonce la disparition glorieuse, mystérieuse et définitive du héros, dont le barde dit "qu'il disparaît à jamais du monde des vivants". Lorik a consacré un an de sa vie au célibat en se faisant ascète shiväite pour conquérir Canda. Cette fin l'assimile aux grands saints de la *bhakti* hindoue dont la vie se termine par une disparition mystérieuse suivant un envol vers les cieux ou une disparition inattendue dans une rivière sous les yeux de la foule des dévots¹⁹.

4° Un autre a contribué à rendre célèbre l'épopée : celui des membres des confréries mystiques soufies qui aiment à l'entendre, et à qui les prédicateurs le lisaient, au XIV^e siècle, dans l'enceinte des mosquées. Ici, c'est toute une transposition religieuse qui s'est opérée, l'amour passionnel de Lorik et Canda symbolisant, pour l'auditeur soufi, la relation entre Dieu et son dévot. Canda, fantasque et cruelle, s'y taille la part belle, au détriment de Maina-Manjari, décrite

comme une non-initiée, incapable de comprendre les chemins complexes de la voie mystique, et qui fait obstacle à la quête religieuse de Lorik. Cette fois-ci, c'est Maina-Manjari, enjointe de "tenir sa langue", qui doit se soumettre, pour avoir la garantie de demeurer dans la même maisonnée que Lorik et Canda.

Cette version soufie de Lorik, nommée *La Candayan*²⁰, a circulé également dans les cours musulmanes ou hindoues de l'Inde médiévale, et même dans des lieux de pouvoir plus modestes et reculés (ne méritant peut-être pas le nom de "cours"), pour le compte de petits dirigeants locaux (noblesse rurale et chefs de guerres) de l'intérieur des terres, désireux d'affirmer leur appartenance à l'élite, en patronnant ainsi des artistes, poètes et chanteurs²¹.

5° Dans le contexte tribal de la région de Chhattisgarh, nous avons la chance d'avoir la recension de *Lorik* faite par Verrier Elwin, en 1947. Les différences entre la société tribale indienne et la société de castes ont été brièvement énoncées plus haut, mais disons qu'en milieu tribal il s'agit d'un public qui vit davantage dans un environnement naturel, dont les ressources économiques sont faibles, et qui est étranger à certaines codifications en vigueur dans la société de castes. Les travaux de Verrier Elwin sur les Muria, et ceux de Marine Carrin sur les Santals ont mis en lumière l'usage et le sens des métaphores dans le contexte littéraire tribal²². Le public tribal de Chhattisgarh veut avant tout, on l'a dit, partager l'émoi de la jeune Canda, en associant la nature au désir. Ici l'épopée se nomme "*Chandeni*", en hommage à la seule Canda – point de Lorik dans le titre. L'épopée prend fin dans la forêt où Canda, la "mal mariée", se fait sexuellement initié par Lorik. Il s'agit de réinjecter dans l'épopée un élément d'érotisme, et un niveau de poésie dans lequel les règles de versification et de métrique diffèrent complètement des schémas épiques et des formules des bardes Ahirs²³ :

*Heureuse était Chanda, à ses côtés
Elle l'avait, Lorik, l'homme de ses rêves
Plus de pleurs à verser
Plus de chagrin dans lequel se consumer
Plus de nuit sans sommeil
Enfin, sa passion était récompensée
Elle avait Lorik à ses côtés
Ce feu ne la brûlerait plus
Le désir ardent de la jeunesse ne pèserait plus sur elle
Heureuse était Chanda
Elle l'avait, Lorik, l'homme de ses rêves.*

La répétition de : "Elle l'avait, Lorik, l'homme de ses rêves" exprime bien l'emphase mise (et autorisée) sur la beauté de cette liaison, illicite pour Canda qui est mariée.

Au Chhattisgarh, où elle enquête sur les traces de Verrier Elwin, Joyce Flueckiger recueille une version plus récente encore de ce texte (version qui porte le nom de *Canaini* ou *Candaini*, ou encore s'intitule *Canda-Haran – L'enlèvement de Canda*), mais qui est chantée et dansée pour un public appartenant à la communauté des Rauts, nom local pour la communauté qui s'occupe de la vente du lait. Cette communauté est plutôt dans l'affrontement avec les Rajputs (elle tente de se soustraire à ce rôle de pourvoyeurs de lait imposé à ses membres par les hautes castes), et s'identifie peu à eux, à la différence des Ahirs de l'Uttar Pradesh. Joyce Flueckiger résume alors ainsi les projections différentes du public sur l'histoire de Lorik : "la société de caste, en Uttar Pradesh, érige des modèles, des héros à qui, dans le futur, on voudrait ressembler. Au Chhattisgarh, en contraste, les héros reflètent le public dans ce qu'il est"²⁴.

6° La fin de Lorik adoptera le ton de la prudence dans un de ses contextes les plus prestigieux : celui où le barde est convié par le noble rajput à réciter, et rétribué par lui, et où l'auditoire est composé de Rajputs qui siègent en assemblée dans un palais. Dans ce contexte, les hommes sont présents dans la salle, tandis que les femmes écoutent à l'étage, regardant la performance à travers des moucharabiés²⁵.

Lorik est un grand héros. Mais cela n'autorise pas la transgression des frontières des castes. Il n'est qu'un membre de la caste des Ahirs – “caste de service” de paysans sans terre, au service des Rajputs. La fin souligne l'humilité de sa position. À son retour au village avec Canda, Lorik fait subir un test de fidélité à son épouse Maina-Manjari, et le test étant concluant, il la garde à ses côtés. Mais on insiste sur le fait que Lorik n'est pas destiné à jouir d'un bonheur domestique. Le père de Canda, qui n'accepte pas que sa fille ait conclu un second mariage, et de plus, avec un simple bouvier – même s'il s'agit d'un guerrier connu pour sa bravoure – vient enlever le bétail de Lorik en représailles. Celui-ci tente de remettre la main sur ses troupeaux, mais s'aperçoit qu'il n'a plus la force de sa jeunesse, et que son bras ne lui répond plus. Il perd alors toute sa fortune. Le barde conclut par ces stances²⁶ :

*Un hindou retourne au Gange après sa mort, un musulman est voué à la tombe
O Bonne déesse, tu m'as abandonné*

Quel épisode chanter maintenant ? Je suis perdu !

En ce jour, pourquoi m'as-tu oublié.

हिन्दू करे गंगा तुरुक करे गोर
मल कामिली संग छोड़लू मोर
अब देबी कहाँ गीति बानि गावत
कहाँ आजु दील्लें परल बिसमोर

Cependant, il faut voir ici un langage à double sens, où le barde déplore à mots couverts, sans pouvoir exprimer davantage de révolte, le statut subalterne de l'Ahir, qui peine à arracher aux castes supérieures la possession du bétail et de la terre.

7°. Longtemps récitée par les castes de service, au profit de patrons rajputs, l'épopée de *Lorik* est passée dans le répertoire d'organisations politiques et culturelles. Elle est également récitée lors de grands rassemblements de caste, tels que la Benaras Yadava Sangha, ou les branches locales de la All India Yadava Mahasabha²⁷. Il s'agit le plus souvent pour le public militant et désireux de hausser le statut des Ahirs dans la hiérarchie des castes, en appelant un barde pour donner à entendre et exalter l'héroïsme de toute une caste.

Dans ces instances de caste, deux fins sont proposées. Selon la première, le bras de Lorik ne lui répondant plus, il se rend au bord de la rivière, où il commande des sessions de chants religieux pendant six mois. Au bout des six mois, il commande à ses deux fils d'installer un bûcher. Puis, il s'immole lui-même sur ce bûcher²⁸ :

*Ici même, Lorik laissa derrière lui toute la fortune conquise à Gaura
Et fit transporter des feuillages et des herbes kus*

Que l'on trouve au bord de la rivière Bevara

Avec l'aide de ses fils

Il en porta lui-même sur son dos

Une hutte fut fabriquée. Les enfants partirent

Et Lorik entama une série de bhajans, matin et soir

Au bord de la rivière,

Qui dura une période de six mois

Alors Lorik appela ses enfants, les faisant revenir de Gaura

Ils allèrent couper des branches d'arbres dans un verger

Ils en rassemblèrent pour faire un bûcher

Sur ce bûcher, je serai réduit en cendres

Et j'obtiendrai ma libération

Ses fils installèrent un bûcher au bord de la rivière

Ils jetèrent aussi du bois de santal dans le bûcher

Les fils préparèrent le bûcher

Et on y mit le feu

आरे लोरिक सारा घनवां अब गउरा कै तजि हो दे लें
आरे नदी बेवरा पर कूसै कै मइया मइया न हउवै लगावै
आरे कुसवन कै टाटी गिदरवा बलको देहले हउवें बन्दरे वं
आरे ओनके कुसवा कै सदरी मइया में के हउवें बिछावत
आरे एहर लोरिक के मोर पीठी पर गउरा में लादि हो ले लें
आरे नदी बेवरा पर गिदरा गयल हउवें निअरे रं
आरे हइहै कूसै के मइया नदिया पर बइरे ठावें
आरे भजन करे लागल लोरिक मोर संझवौ रे बिहूँ
आरे जेके छवै महीनवां अ नदिया पर बीति हो गइलें
आरे बलको जेकर मरन रे मइया गइल हउवै निअरे रं
आरे तब तँ गिदरन के मइया गउरवा ले बोल रे वावें
आरे बचवा भेवा करने से गिदरवा लकड़ियाँ मोर कटरे वावा
आरे हमके चुनि चुनि के चीतवा अब देब्या बलको ना रे लगाय
आरे हमै चीतवा पर गिदरा भसमवा जब होइ रे जइवै
आरे हइहै बनि आई ए बचवा मुकुतियो रे हमं
आरे हइहै सारा दिनवां मरै क मोर हउवें बतवले
आरे तब ते एहर गिदर चुनि चुनि के चितवा घटवा में हउवे लगवलै
आरे एहर चन्नन के लकड़िया देहले हउवें झोंकरे वं
आरे जवने दिन मरन रे मइया लोरिक कै जौ होइ रे गइलें
आरे गीदर चितवा त मइया करत हउवें तइरे यं
आरे एहर फुंकलसि रे मइया अगिया रे चीतवा में
आरे बलको जरत नदी मोर बेवरवौ के रे किर्न

La motivation pour chanter le Lorik dans les assemblées de caste vient du fait que le héros a su s'élever dans la société, accéder à un statut qui égale celui des Rajputs – ou du moins, s'en qu'il rapproche, par le nombre de terres et de forts qu'il a conquis –, et s'octroyer une épouse rajput. Par conséquent, son héroïsme doit égaler, voire surpasser celui des Rajputs (qui sont à la fois les patrons des bardes Ahirs et les employeurs de main d'œuvre agricole Ahir). Parmi ces assemblées de castes, certaines – années 1930 – permettent de porter les revendications des Ahirs, rendant compte du contexte de rivalité qui régit la relation Subalterne Ahir / Patron Rajput dans la société indienne. Dans ce contexte, le public a besoin de figures phares pour asseoir une identité de caste héroïque incontestable. C'est le rôle de cette fin, qui convoque deux modèles connus et importants. Le premier est celui du rajput qui accomplit un suicide rituel au combat, habillé de blanc. Le deuxième est encore plus puissant : c'est l'image de la *sati*, la femme héroïque qui s'immole par le feu, et à qui on demande de montrer qu'elle est volontaire²⁹. C'est là l'emblème le plus fort de la bravoure dans toute la société hindoue³⁰. Cette fin tragique de Lorik ne peut que susciter l'admiration des autres castes en général, et des castes de grands propriétaires terriens en particulier.

Mais cette fin montre aussi qu'au soir de sa vie, Lorik confie à Maina-Manjari³¹ la mission de gérer les terres qu'il a réussi à s'approprier³² :

*Alors le héros Lorik appela Manjari à ses côtés
Il appela aussi sa famille et son clan à ses côtés et dit à Manjari
Emporte ces grains et ces richesses au bazar de Kanauj
Emporte aussi les vaches de ces pâturages ; ne compte plus sur moi
Sous le coup de la douleur, Manjari, chavirée, pleura
Mais quel destin ainsi m'attend, ô mon époux ? De qui tirerai-je ma force ?
Tu coules mon navire à cette étape de ma vie
Alors Lorik prit du temps pour lui parler :
Manjari, mes trois fils sont nés à Gaura
Et je les ai vus combattre sous mes yeux à Pipari
Eux qui sont nés dans cette lignée, ces chers enfants,
Sauront la faire croître et resplendir, matin et soir
Emmène nos trois fils à Gaura
Rassemble la ville et gouverne-la
Les trois fils s'en retournèrent à Gaura
Manjari passait beaucoup de temps à pleurer
Les vaches furent ramenées du village de Pipari
Nanhu les fit paître dans les champs
Manjari la vachère réunit les habitants et gouverna
Ainsi les choses prirent fin*

Des chevaux furent installés dans les écuries
 Manjari ne connut plus l'adversité, matin et soir
 Avec ce passage que vous avez entendu,
 Mes amis, ainsi prend fin l'histoire de Lorik.

तब बीर खोरिक मंजरी के पजरे बोलाय के
 तीनों गिदरन के बोला के
 आरे अउरी कुटुम पलिवार पजरे बोला के तब मंजरी से कहलें
 आरे भाई अब हम रहे अन तन धन लेके कनउज के ले लत्या बजार
 ले ला बोहा गाइन के अब हमार भरोसा जिन करा
 आरे तब तै मंजरी मारि के धमकवा अ किलवा में रूवै रे लाग
 आरे समिया अपने रे मइया देवहवा पर आति रे हउवै
 आरे हमके केकरे रे मोरि मइया लगउले जाल्या बलको रे धं
 आरे हमार कइसे ए दिनवां गउरवां में बीति हो जइहें
 अबजल में बुबावत बाड़ा ए समियां डोंगवो रे हमं
 आरे तब तै धीरे-धीरे खोरिक मंजरी के समुरेझावै
 आरे मंजरा तीन तीन ललनवा गउरा में जनम रे ले लें
 आरे जवन हमरे समने लोहा गहलसि रे मइया पिपरियो की रे बाजं
 आरे मंजरा एहर में कुलवा में मइया ललनवा ओ जनम रे गइलें
 आरे कुल के पालन करिहें रे मोरि मइया संसवो रे बिहं
 अब तीनों गिदरवा के गउरा तूं लेइ हो लेवू
 आरे बइठल भूजवू ए रनिया एकवटे में बलको रे रं
 आरे तीनों गीदरा रे मइया गउरवा के घुमि रे गइलें
 आरे मंजरी रूवत बाई हो मइया गउरवा न भूजरे रं
 आरे, एहर सारी मइया पिपरियै से लवरे टवल
 आरे नाहू लेके जाके गाइन में मइया भयल हउवै चररे बाह
 आरे एहर मंजरी रे मइया गउरा में
 बलको जो देखब्या हो बइठि के
 आरे गोपी भूजति बाई एकवटे में बलको रे रं
 आरे एहर सारा बतिया मंजरी के रुकि रे गइलें
 मंगर बलको धोइया तबेलवा में बान्हि हो गइलें
 आरे एहर मंजरी विपत काटे रे मइया अ संसवो रे बिहं
 आरे एहर खोरिको ए यारों एठियन खतम रे भइलें
 आरे एहर आंगवा के बबुवा सुनि लेब्या खेल रे वं

Cette fin aussi montre plus de subtilité qu'il n'y paraît.

Il faut revenir d'abord sur la composition du public des assemblées de caste pour le comprendre. Certes, ces assemblées sont majoritairement masculines. Nicolas Jaoul explique ce trait par le fait qu'elles font appel à l'élite, et ont un caractère professionnel accentué³³ Le peu de femmes qui s'y trouvent doivent être issues de hautes sphères de l'administration indienne (Indian Administrative Service) pour être cooptées et pour siéger. Mais cela signifie aussi que l'accès au public féminin n'est pas interdit, et de fait on voit toujours des saris colorés dans les premiers rangs contraster avec les vêtements masculins noirs et blancs de l'ensemble des membres. C'est sans doute important. Cette fin en effet donne le pouvoir à Manjari. Tout d'abord, elle la montre en gagnante sur Canda : de Canda et du fils qu'elle a eu après son séjour en forêt avec Lorik, il ne sera plus question ; ne demeurent en scène que Manjari et ses trois fils, conçus à Gaura. Ensuite, on voit que dans cette société où l'homme est souvent absent, parti se louer dans un service (*naukri*), et où la gestion des affaires courantes repose sur les femmes, un hommage est rendu à la femme Ahir. Comme l'avait souligné Charlotte Vaudeville, la femme Ahir, dans son rôle de responsable de la production et de la vente du lait, jouit en Inde d'une relative liberté de mouvement et de déplacement par rapport à d'autres castes³⁴

Mais une autre fin est parfois audible. Selon une seconde variante, Lorik, à son retour chez lui, s'engage un peu hâtivement dans une politique de valorisation intensive des terres arides, pour laquelle il déluge et extermine un grand nombre d'insectes, d'oiseaux, et d'animaux des champs et forêts. Les animaux se plaignent au dieu Indra, qui ne parvient pas à les venger, car il ne parvient pas à prendre Lorik sur le fait. Les animaux cherchent alors à assurer eux-mêmes leur revanche, et une fois les champs fertilisés, ils se rassemblent pour détruire toutes les récoltes obtenues. Lorik se voit ruiné. Après cette infortune, il se rend à Bénarès avec sa famille et ses amis, et là, dans la ville sainte, tous sont transformés en pierres³⁵. Le barde (qui est issu de la caste des Ahirs, très respectueuse du bétail et de l'environnement naturel) se livre alors à un discours sur le bon usage des terres, servant de pédagogie, et de mise en garde sur les équilibres à maintenir et les écosystèmes à respecter. Il en va de la survie de la communauté des Ahirs qui non seulement ne sont pas propriétaires de terres, mais – dans cette version – ne savent pas non plus les exploiter.

Je laisse de côté ici la version *Sati Maina Manjari* qui prend pour principale héroïne

Maina-Manjari en faisant référence au caractère exemplaire de cette épouse. Dans cette trame, c'est elle qui sert d'exemple et de modèle. En effet, son public reste à établir.

Les fins données à l'ensemble des quatre épisodes d'une geste assez stable par ailleurs sont donc très nombreuses, et on aura vu à quel point elles sont éloignées les unes des autres, allant de la plus heureuse (Lorik ayant guerroyé et fait fortune rentre avec son amante au village, où il retrouve son épouse délaissée), à la plus tragique (Lorik s'immole sur le bûcher).

Conclusion

Dans la tradition indienne, on peut considérer qu'il est d'autres cas où le public influe sur la performance. C'est le cas, notamment, dans le domaine musical. Françoise Nalini Delvoye, qui étudie les performances de chants soufis du sanctuaire de Nizamuddin Auliya à Delhi, montre bien que le concert soufi se construit dans l'interaction interprètes/public. Les musiciens anticipent sur le goût du public : le chanteur observe à quel moment l'émotion se fait dans le public ; en sens inverse, l'audience corrige les paroles des chants si elle considère qu'il y a un mot de travers³⁶. De même pour le style de musique dit "*khyal*", Ingrid Le Gargasson³⁷ note bien que "c'est l'interaction entre l'auditeur et l'artiste qui participe au développement d'une belle performance". Christian Novetzke, lui, décrit des séances de chants *kirtans* pendant lesquelles un "performer", ou *kirtankar*, chante, debout, tandis que le public, assis, "participe de plusieurs façons, chantant avec le performer, finissant les vers bien connus en même temps que lui, et parfois, interagissant avec lui"³⁸. C'est que la dimension chantée de la tradition orale – mais aussi de l'épopée – facilite la participation et l'intervention du public.

Comme le chant, l'épopée permet en effet la transformation en fonction de l'auditoire. Les sept versions que nous avons vues montrent une adaptation au public. La spécificité de l'épopée, cependant, c'est peut-être de poser à partir de là trois questions : celle de la Kshatriyasation ou Rajputisation, celle de la transgression et celle de la construction d'un "nous".

Cette épopée émanant des Ahirs pose en effet la question de la Kshatriyasation. Le concept de Kshatriyasation ou Rajputisation, fait pendant au concept de Sanskritisation³⁹ proposé par Srinivas⁴⁰. Selon Herman Kulke⁴¹, le concept de Rajputisation ne se confine pas à l'imitation, mais se réfère à un processus de changement social. On utilise un statut de Kshatriya pour légitimer un pouvoir⁴². Or la construction de l'image du roi, figure qui relève de la caste kshatriya par excellence, telle qu'elle est définie par Sander Hens⁴³, irradie la structure du *Lorik*. Après avoir formé ses alliances matrimoniales, il se doit d'entretenir des courtisanes et on voit ainsi l'évolution de l'entrée en scène des personnages féminins dans l'épopée. Mais comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, le travail sur l'épopée permet plus de subtilité. Le statut de Kshatriya n'est pas pleinement assumé, des ambiguïtés demeurent, et en fait de courtisane lettrée, c'est une tenancière de cabaret qui paraît. L'important pour nous est que, *selon les publics*, la Kshatriyasation de la figure de Lorik est valorisée ou censurée. Comme l'a montré l'étude d'Ashwani Kumar sur les milices de l'Inde du Nord (*senā*), et surtout du Bihar, ces forces armées recrutées par les propriétaires terriens agissent encore en toute impunité. La nouveauté est que les milices des Ahirs, soutenus par les Dalits et les Naxalites, ripostent. Une milice armée, la Lorik Sena existe d'ailleurs chez les Ahirs, depuis 1983, et elle ne se fixe pas seulement des buts chevaleresques, alors même qu'elle porte le nom de Lorik⁴⁴. Plus que jamais, avec les avancées sociales dont ont bénéficié les Ahirs depuis l'accession au pouvoir de leur leader Lalu Prasad Yadav, comme Premier Ministre du Bihar, et depuis la nomination de ministres Ahirs comme Mulayam Prasad Yadav en Uttar Pradesh, l'épopée garde son caractère provocateur, en permettant à certains publics d'exprimer leur revendication.

Au-delà de notre description, se pose alors, au centre des possibles variations de fins d'épopée, la question de la transgression. L'épopée présente souvent une

contradiction. Elle déroule sa trame autour de transgressions commises, et invite à voir (ou plutôt à entendre) comment on va s'en sortir⁴⁵. Or certaines transgressions apparaissent possibles, et d'autres, non. Dans certaines versions, le héros ne paie pas ses transgressions. Une comparaison avec les pratiques matrimoniales d'Alha et Udal, héros du cycle de légende des 52 batailles, montre qu'ils ne subissent aucun revers de fortune après avoir réussi l'alliance avec les clans de rajputs de Kanauj dont ils ont épousé les filles. Et pourtant, ce sont d'obscurs Banaphar (un clan rajput un peu clandestin de la forêt). Donc l'alliance avec une fille de plus haut statut reste possible. Le mariage de la femme également, s'il n'est pas consommé, ne formera pas d'obstacle. En revanche, l'interdit de frère et sœur de village reste incontournable⁴⁶. Le public n'est pas censé le tolérer.

La dernière question est celle de la "culture du nous". Est-ce que l'épopée, comme le fait par exemple le conte peut étudié par Ursula Baumgardt, fabrique une "culture du nous, en mêlant les deux voix, celle du barde, et celle du public"⁴⁷, ou au contraire ne voyons-nous pas dans ces initiatives et prérogatives du public une aggravation des limites de l'individualité propre et de l'innovation de l'énonciateur, bien décrites par Jean Derive⁴⁸ ? N'enlevons-nous pas alors à l'énonciateur sa "créativité", la direction du scénario, la direction de la trame romanesque, autant d'éléments qui font tout le sel et toute la popularité de l'épopée ? Réintroduire l'influence de l'auditoire permet cependant de revenir aux fondements du travail épique et au régime de l'oralité/auralité, dans lequel "ce qui est énoncé apparaît comme l'expression d'une propriété verbale collective à l'occasion d'une performance donnée".

Bien évidemment, on ne peut "réduire" le contenu d'une fin d'épopée à son public. Il est difficile, aussi, de bien identifier les raisons des choix et orientations du public, car on ne fait sans doute pas assez intervenir cette dimension lors de nos enquêtes anthropologiques. Mais de même que dans sa vision de l'esthétique de la réception, Hans-Robert Jauss place le lecteur au centre de la théorie littéraire⁴⁹, placer l'auditoire au cœur du travail épique ouvre un autre volet de la dynamique réception/création⁵⁰.

1 Le Blanc, Claudine, "Temps de malheurs et destins désastrés. Échos de la colonisation britannique dans les ballades collectées par John Fleet", in Anne Castaing, Lise Guilhamon, Laetitia Zecchini, (eds.), *La modernité littéraire indienne. Perspectives postcoloniales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 101.

2 Flueckiger, Joyce, "He should have wore a sari, a Failed performance" in Frank Korom, ed. *Anthropology of Performance, a Reader*, Blackwell, 2013, au chapitre 10.

3 Prénom du héros de la geste éponyme. On retrouve également cette geste sous le nom de Lorik Chanda, Lor Chanda, Chandaini ou Mainasat.

4 Flueckiger, Joyce B., "Caste and Regional Variants in an Oral Epic Tradition", in Stuart Blackburn *et al*, *Oral Epics in India*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 54.

5 Flueckiger, Joyce, *ibidem*.

6 Flueckiger, Joyce, "He should have wore a sari...", *op. cit.*

7 Schomer, Karine, "The Audience as Patron : Dramatisation and Texture of a Hindi Oral Epic Performance", in Joan Erdman, (ed.), *Arts Patronage in India : Methods, Motives and Markets*, New Delhi, Manohar, 1992, p. 47-88.

8 *Ibid*, p. 87, je traduis.

9 Ainsi, par exemple, que ce soit pour assister à la performance, ou acheter le contenu imprimé de l'épopée, le public indien du nord est le plus souvent essentiellement masculin, mais il arrive aussi, surtout dans le cadre des villages, que les femmes participent au public.

10 Les passages souvent demandés par tous les publics sont ceux qui comportent une dimension émouvante, voire déchirante, et une action difficile à accomplir, comme le moment solennel du renoncement à la vie ordinaire par le mystique, ou celui de prendre les armes et de partir au combat. Les passages dramatiques, comme le combat fratricide dans le mariage d'Alha, ou la déchéance de caste du lutteur Posan Singh, dans l'épopée d'Hirni-Birni, sont plus demandés par le public masculin des castes pastorales et martiales. Moi-même, en tant qu'auditrice étrangère, et travaillant sur l'oralité, j'ai eu la possibilité de participer à tous les publics, même strictement masculins, malgré la déception souvent énoncée venant du fait que j'étais universitaire et non journaliste. J'ai pu accéder également aux petites voitures de quatre saisons de vente des contenus imprimés des épopées, dont les femmes ne s'approchent pas, car on y propose également de petits traités d'érotisme.

11 Avoir une servante a failli perdre Canda, par exemple, car la déloyale domestique l'a dénoncée à ses parents lorsqu'elle a compris que Lorik s'était introduit de nuit dans sa chambre.

12 Narayan, Badri, *Documenting Dissent. Contesting fables. Contested Memories and Dalit Political Discourse*, Simla, Institute of Advanced Studies, 2001.

- 13 Mac Gregor, Ronald Stuart, "The Lorik and Cāndā Tales", dans *Hindi Literature from its beginning to the 19th century*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, (A History of Indian Literature, vol. VIII, fasc. 6), 1984, p. 14-15.
- 14 À savoir, la période de collecte des linguistes et administrateurs coloniaux britanniques, la période de collecte des folkloristes indiens qui suit l'indépendance, et enfin, le renouveau des langues régionales dans un mouvement d'opposition à l'impérialisme de l'hindi, cf. Servan-Schreiber, Catherine, "Folklore/Littérature/oratoire. Frontières et cloisonnements dans l'histoire littéraire indienne", in Claire Joubert et Laetitia Zecchini, (éds.), *Problèmes d'histoire littéraire indienne, Revue de littérature comparée*, octobre-décembre, 2015, p. 447-459.
- 15 Sinha, Satyavrata, *Bhojpuri Lokgatha*, Allahabad, Hindustani Akademi, 1957.
- 16 Pandey, Shyam Manohar, *The Hindi Oral Epic Loriki*, Allahabad, Sahitya Bhavan, 1979, p. 20.
- 17 Pandey, Shyam Manohar, *The Hindi Oral Epic Loriki*, Allahabad, Sahitya Bhavan, 1979
- 18 Coccari, Diane, "The Bir babas of Banaras and the Deified Dead", in Alf Hiltebeitel (eds.), *Criminal Gods and Demon devotees. Essays on the Guardians of Popular Hinduism*, New York, state University of New York, 1989, p. 251-269.
- 19 Voir George Grierson, "The Birth of Lorik (magahi)", *Bulletin of the School of Oriental Studies of London*, vol. 5, n° 2, 1929, p. 591-599.
- 20 Mulla Daud, *La Candayan*, Mataprasad Gupta (éd.), Agra, Pramanik Prakashan, 1967 [1379].
- 21 Sreenivasan, Ramya, "Warriors-Tales at Hinterlands Courts in North India, c. 1370-1550", in Francesca Orsini and Samira Sheikh, eds., *After Timur left. Culture and Circulation in Fifteenth Century India*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 242-272.
- 22 Elwin, Verrier, *The Muria and their ghotul*, Delhi, Oxford University Press, 1947, Carrin, Marine, *La fleur et l'os. Symbolisme rituel chez les Santals*, Cahiers de l'Homme, 1986, et *Le parler des Dieux. Le discours rituel santal entre l'oral et l'écrit (Inde)*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 2016.
- 23 "Happy was Chandeni by his side
She had got him, got the man of her dreams
No more tears will she have
And no more of sorrowful brooding
She will not have restless nights.
Her passions have got their reward.
That fire will burn her no more.
She has got her Lorik by her side
The craving of youth will burden her no more
Happy indeed is she,
She has got her Lorik, the man of her dreams!" (Extrait de Verrier Elwin, "Chandeni", dans S.C. Dube, *Field Songs of Chhattisgarh*, Lucknow, The Universal Publishers, 1947, Folk Culture Series, p. 48, je traduis de l'anglais.)
- 24 Flueckiger, Joyce Burkhalter, *Gender and Genre in the Folklore of Middle India*, Cornell University Press, Cornell Paperbacks, Ithaca and London, 1996, p. 136.
- 25 Pandey Shyam Manohar, *The Hindi Oral Epic Loriki* Allahabad, Sahitya Bhavan, 1995.
- 26 Pandey, Shyam Manohar, *The Hindi Oral Epic Loriki*, op. cit., p. 24. Traduit du bhojpuri par C.Servan-Schreiber.
- 27 Pandey, Shyam Manohar, *Bhojpuri Loriki*, Naples et Allahabad, Instituto Universitario Orientale et Sahitya Bhavan, 1995b, et Servan-Schreiber, Catherine, *Chanteurs itinérants en Inde du Nord. La tradition orale bhojpuri*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- 28 Pandey, Shyam Manohar, *The Hindi Oral Epic Loriki*, op. cit., p. 377-378. Traduit du bhojpuri par C.Servan-Schreiber.
- 29 On demandait aux *sati* royales et nobles de traverser la ville à cheval en se regardant dans un miroir pour faire preuve de maîtrise et de bonne contenance (cf. Weinberger-Thomas, Catherine, *Cendres d'immortalité. La crémation des veuves en Inde*, Paris, Le Seuil, 1996.) ; sur la *sati* voir aussi Fourcade, Marie, "Compte-rendu de Catherine Weinberger-Thomas, *Cendres d'immortalité. La crémation des veuves en Inde*", *Annales*, vol. 54, n° 3, 1999, p. 795-797.
- 30 Voir à cet égard le chapitre de Kabir intitulé "De la bravoure" où il exhorte les dévots à suivre l'exemple de la *sati*, dans le *Kabir Granthavali Doha* (Vaudeville 1957).
- 31 Ici, il l'appelle simplement Manjari.
- 32 Pandey, Shyam Manohar, *The Hindi Oral Epic Loriki*, op. cit., p. 377-378. Traduit du bhojpuri par C.Servan-Schreiber.
- 33 Jaoul, Nicolas, Chapitre 8, *Le militantisme dalit dans la région de Kanpur (U.P.)*, Thèse de 3^{ème} cycle de l'Ehess, Paris, 2004.
- 34 Vaudeville, Charlotte, Cours sur la *Candayan* de Mulla Daud, Paris, La Sorbonne, EPHE IV^e section, Annuaire des Cours 1970-1971.
- 35 Roy Chaudhury, P.C., *Folk Tales of Bihar*, New Delhi, Sahitya Akademi, 1968, p. 97.
- 36 Delvoye, Françoise Nalini, "Poésie lyrique en performance dans les assemblées poétiques et musicales soufies : l'exemple du sanctuaire de Nizamuddin à New Delhi", Communication à la Journée d'Étude Performances de la littérature en Asie du Sud. Théorie et usages des émotions, DELI, Paris, 8 juin 2017.
- 37 Le Gargasson, Ingrid et Shara, Sudanshu, "Chant et émotion : le concept de *rasa* chez les musiciens hindoustanis contemporains", Communication à la Journée d'Étude Performances de la littérature en Asie du Sud. Théorie et usages des émotions, DELI, Paris, 8 juin 2017.
- 38 Novetzke, Christian Lee, "Note to Self : What Marathi Kirtankars' Notebook suggest about Literacy, Performance and the Travelling Performance in Pre-Colonial Maharashtra", in Francesca Orsini and Katherine Butler Schofield, eds., *Tellings and Texts. Music Literature and Performance in North India*, Cambridge, Open Book Publishers, 2015, p. 172. On peut également penser aux travaux de Daud Ali qui analyse le contenu d'inscriptions royales tamoules gravées sur les murs des temples à la période médiévale. Il explique que leur contenu varie selon qu'elles sont destinées à un public restreint de cour, à des notables locaux, à des témoins de cérémonies, voire même, à de futurs publics, offrant ainsi une

- technologie qui permet de recenser autant de messages royaux, et procure alors "une autre voix" aux écrits du souverain. Ali, Daud, "The Spread and Appropriation of Courtly Technologies in Medieval India", Journée d'Étude Raja-mandala. In the King's Circle, CEIAS, Musée du Quai Branly, 9 juin 2017.
- 39 Processus d'ascension sociale qui s'appuie sur l'imitation des hautes castes, et notamment, de la caste des Brahmanes.
- 40 Srinivas, M. N., *Religion and Society amongst the Coorgs of South India*, Oxford, Clarendon Press, 1952.
- 41 Kulke, Hermann, "Convergence of Kshatriyazation and Tribalization : Country Rituals in Odisha », Journée d'Étude Raja-mandala. In the King's Circle, CEIAS, Musée du Quai Branly, 9 juin 2017, voir aussi
- 42 Sinha, Surajit, "State Formation and Rajput Myth in Tribal Central India", *Man in India*, 42-1, 1962, p. 35-80.
- 43 Hens, Sander, "Deluded by lust : challenging the experience of sexual and martial pleasure in the performance of Rajput poetry in Tomara Gwalior", Communication à la Journée d'Étude Performances de la littérature en Asie du Sud. Théorie et usages des émotions, DELI, Paris, 8 juin 2017.
- 44 Kumar, Ashwani, *Community Warriors : State, Peasants and Caste Armies in Bihar*, Anthem Press, 2008a et Kumar, Ashwani, "No gentlemen in this army", *The Hindu*, 6th June 2008b.
- 45 Voir sur ce sujet, à paraître, les Actes du Congrès du Réseau Européen Africain d'Études sur les Épopées (REARE), 2018 : *L'Épopée et la transgression*.
- 46 Encore que, dans les années 1930, on peut lire, dans les mémoires d'un Brahmane, le portrait de deux jeunes gens du même village, de statut différent, qui se sont enfuis à la ville pour pouvoir se marier, et n'ont pas été inquiétés (Upadhaya, Krishna Dev, *Mémoires du Gange 1930*, Paris, Riveneuve éditions, 2012). De tels cas existent, mais ils ne connaissent pas toujours une issue aussi pacifique.
- 47 Baumgardt, Ursula, 2000, *Une conteuse peule et son répertoire*, Paris, Karthala.
- 48 Jean Derive se demande comment peut s'envisager la question du sujet de l'énonciation dans le cas de la production de littérature orale où l'interprète n'est pas nécessairement considéré comme l'auteur du discours qu'il profère (Derive, Jean, "Du sujet de l'énonciation dans la littérature orale africaine", in D. Delas et P. Soubias, (eds) *Le sujet de l'écriture africaine*, Univ. Toulouse Le Mirail, 2001, p. 44-53). Voir le résumé qu'en donne Caroline Déodat (Déodat, Caroline, *Troubler le genre du "séga typique". Imaginaire et performativité poétique de la créolité mauricienne*, Thèse EHESS, Paris, 21 juin 2016, p. 47-49).
- 49 Kalinowski, Isabelle, "Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception. De l'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature (1967) à l'Expérience esthétique et herméneutique littéraire (1982)", *Théorie de la littérature*, 8, 1997, p. 151-172.
- 50 Le questionnement sur la réception littéraire dans lequel s'inscrit Jauss trouve ses débuts dans les années 1940, Kalinowski, *ibid*.

Pour citer ce document

Catherine Servan-Schreiber, «Adaptabilité de l'épopée en fonction du public : le cas de *Lorik* (Inde du Nord)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_279-adaptabilite-de-l-epopee-en-fonction-du-public-le-cas-de-lorik-inde-du-nord.html

Quelques mots à propos de : Catherine SERVAN-SCHREIBER

Après une spécialisation en littératures médiévales indiennes (EPHE IV^e section), Catherine Servan-Schreiber, chercheur au CEIAS (CNRS/EHESS), s'est consacrée à l'étude de la transmission des épopées bhojpuri sous leur forme orale et de livret de colportage. Elle a édité le volume collectif *Traditions orales dans le monde indien, Purusartha* (1995), et elle est l'auteur de l'ouvrage *Chanteurs itinérants en Inde du Nord. La tradition orale bhojpuri*, Paris, L'Harmattan (1999). S'intéressant au statut de l'oralité en Inde, elle a publié l'article "Folklore/littérature/orature. Frontières et cloisonnements dans l'histoire littéraire indienne" dans le numéro de la *Revue de Littérature Comparée* consacré aux *Problèmes d'Histoire littéraire indienne*, édité par Claire Joubert et Laetitia Zecchini en 2015. Elle enseigne les *gatha* et *premakhyan*, textes mystiques Nath et soufis de l'Inde (XII^e-XVI^e siècles) et les répertoires épiques bhojpuri dans le cadre du master Oralité de l'INALCO.

L'épopée mandingue et son public, évolution et mutations

Lilyan Kesteloot

Résumé

L'épopée mandingue fournit un exemple de l'évolution et des mutations d'une épopée et de son public. Cet article évoque le contexte d'émergence et l'évolution de l'épopée, et montre qu'elle fournit également des éléments en faveur de la théorie de Bédier.

Abstract

« **The epic of *Sunjata* and its audience** » This article is interested in how the Malinke epic *Sunjata* emerged and evolved.

Texte intégral

L'épopée mandingue fournit un exemple de l'évolution et des mutations d'une épopée et de son public.

Par ce terme de *mandingue*, on a coutume de désigner la seule épopée de Soundiata, bien que les autres épopées soninké, malinké, bambara, appartiennent également au groupe "Mandé". Peut-être est-ce parce que *Soundiata* est le plus ancien récit épique connu de l'aire soudanaise mandé. Avant le treizième siècle, époque où a régné Soundiata sur le Mali (dont l'étendue équivalait à celle de la Gaule du 10^e siècle), nous n'avons que des mythes concernant les formations politiques de ces régions ouest africaines.

Quant à l'origine de l'épopée, il semblerait que la théorie du médiéviste G. Bédier¹ pourrait se confirmer en partie. Quand le récit a-t-il été créé ? Est-ce du temps du règne de Soundiata ou après ? D'un seul tenant ou par morceaux ? Par un ou plusieurs auteurs ? Bédier supposait que la *Chanson de Roland* était née des cantilènes que jongleurs et pèlerins chantaient sur la route de Compostelle, le texte entier ayant seulement été composé lors de sa mise par écrit par le lettré Tuoldus.

Que cela puisse avoir été le cas est montré par l'exemple de l'épopée de Chaka Zoulou, proche de nous puisque les faits eurent lieu au milieu du 18^e siècle : une période de chants d'éloges au roi Chaka a précédé le récit de ses exploits récemment rédigés par Mazisi Kunene en zoulou et en anglais (1979)².

Il faut néanmoins signaler la coexistence possible entre chants d'éloges et texte écrit. Le texte romancé écrit en souto par Thomas Mofolo (instituteur, puis écrivain, puis commerçant de cette ethnie voisine des zoulous) et publié en français chez Gallimard en 1939³, a été rédigé en souto bien plus tôt ; l'auteur né en 1875, aurait écrit *Chaka* vers 1909. Soit une cinquantaine d'années après les événements, alors que la tradition des chants d'éloges se poursuivait dans la région, et se poursuit jusqu'à aujourd'hui.

Combien de temps auront duré ces chants de gloire au Mansa Soundiata ? Nul ne sait... Du temps de Soundiata, qui régna une trentaine d'années, ce furent les griots du royaume qui se chargèrent de la transmission orale, l'écriture n'existant pas encore à cette époque dans cet empire animiste. Peut-être l'un ou l'autre marabout musulman en avait-il noté quelques repères en caractères arabes, comme cela fut le cas plus tard, notamment pour les royaumes poularophones. Mais jusqu'ici on n'en n'a pas trouvé de traces.

Donc au départ, il y a un souverain et des griots. Un souverain qui sort d'une guerre de reconquête puis de conquête, qui dura entre dix et vingt ans. Son règne fut paisible et prospère et des voyageurs arabes attestèrent de ces deux qualités et de leur avantage dans un si vaste territoire. La structure sociale des castes fut

renforcée par ce roi et dut bénéficier aux griots royaux, métier héréditaire. La production des chants d'éloges durant les trente ans de règne fut certainement favorisée comme sans doute déjà l'élaboration du récit⁴.

Le public privilégié fut bien sûr le roi lui-même et sa cour. Mais aussi le peuple participant aux cérémonies (naissances, mariages, décès) de la famille royale, et aux fêtes religieuses. Sans compter la grande commémoration de la famille Keita, au village de Kangaba, où se trouvait la case sacrée dont on renouvelait le grand toit de chaume. A cette occasion on déroulait les généalogies et les hauts faits durant trois jours. Cette fête a contribué à fixer les événements, et cela explique le nombre et la précision des faits retenus aujourd'hui par la seule mémoire des griots Kouyaté et Diabaté dont nous avons les textes enregistrés. Cela explique aussi pourquoi les versions données par d'autres griots mandingues sont beaucoup moins riches, étant tronquées, ou par endroits erronées. Les griots appartiennent à une caste endogame et leur fonction est héréditaire.

L'empire mandingue se prolongea jusqu'au 17^{ème} siècle, rétrécissant peu à peu ses prérogatives au profit d'autres pouvoirs voisins (Sonrhai, Peuls, Khassonké, Wolof). Cependant lors des premiers contacts avec les Portugais, sur les côtes ouest africaines, au 16^e puis 17^e siècles, les rois du Gabou (sud Sénégal, Gambie, Guinée Bissau), percevaient toujours l'impôt au nom du Mandémansa, le souverain du Mandé, successeur de Soundiata. Les griots du Gabou aujourd'hui chantent toujours l'épopée de Soundiata, dans des versions abrégées ; les textes recueillis par William Bird témoignent de leur appauvrissement dû sans doute à l'éloignement géographique. Mais les refrains sont joués à toute occasion pour des publics divers.

Au Mali, ou en Guinée, où résident les griots royaux mieux instruits, Djibril Tamsir Niane⁵ et Wa Kamissoko⁶ ont pu recueillir des récits étonnamment abondants malgré les siècles qui nous séparent.

La fameuse cérémonie des Keita à Kangaba est toujours organisée, bien que seuls les Keita et leurs griots y assistent.

Mais un seulement des douze refrains de l'épopée, a été retenu pour devenir l'hymne national du Mali (en modernisant les paroles), faisant référence directe à cette partie glorieuse de l'histoire, comme le nom *Mali* qu'on a substitué à *Soudan*. Cet hymne appris dans les écoles et chanté à toute cérémonie officielle, contribue à renforcer le sentiment national. De même le texte de Soundiata qui est au programme des collèges. Par ailleurs plus d'un orchestre moderne, malien ou guinéen, a récupéré les airs en provenance de l'épopée, accommodés aux rythmes actuels à la mode.

Le cinéma n'a pas encore mis en scène ce qui serait un très grand film à multiples épisodes. Contrairement à l'épopée de Chaka en Afrique du Sud, ou celle de Souraounia au Niger, qui ont été portées à l'écran. L'épopée de Soundiata n'apparaît qu'à quelques reprises sur les lèvres d'un griot, dans le film de Dani Kouyaté: *Keita! l'héritage du griot*, qui date de 1995. En revanche plusieurs éditions ont paru en bandes dessinées, ou en adaptations pour jeunes ados, le texte de Tamsir Niane utilisé au collège étant assez difficile et compact.

Comme on le constate, la forme de l'épopée s'est diversifiée, et son public s'est remarquablement élargi ; car même en France l'Éducation Nationale en conseille la lecture en sixième, depuis que cette partie de l'histoire du Mali a été retenue, pour initier les élèves de l'Hexagone au continent noir...

1 Bédier, Joseph, *Les légendes épiques*, H. Champion, 1929.

2 K unene, Mazisi, *Emperor Shaka the Great : A Zulu Epic*, East African Publishers, 1979, 484

3 Mofolo, Thomas et ELLENBERGER, Victor, *Chaka: une épopée Bantoue*, Paris, Gallimard, 1939.

4 La preuve a été faite que les récits épiques enregistrés en Afrique n'ont pas eu pour la plupart de précédent écrit. Ceci contre l'opinion courante des médiévistes.

5 Niane, Djibril Tamsir, *Soundjata : ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960.

Pour citer ce document

Lilyan Kesteloot, «L'épopée mandingue et son public, évolution et mutations», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/10/2017, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_266-l-epopee-mandingue-et-son-public-evolution-et-mutations.html

Quelques mots à propos de : Lilyan KESTELOOT

IFAN – Université de Dakar Lilyan Kesteloot, docteur des Universités de Louvain et de la Sorbonne-Nouvelle, élève d'Etiemble, est professeure émérite de l'Université de Dakar, directeur de recherches à l'IFAN (Institut fondamental d'Afrique Noire, Dakar).

Parmi les publications sur l'épopée : *Da Monzon de Ségou, épopée bambara*, introduction et traduction en français, : avec la collaboration de A.Traore, J.B.Traore et A. Hampate Ba, Paris, Nathan, 1971 ; en collaboration avec Bassirou Dieng : *Les Epopées d'Afrique Noire*, Paris, Karthala, 1997 ; *Epopées d'Afrique de l'ouest, épopées médiévales d'Europe*, Actes du colloque de Dakar, 18-25 novembre 2000 (éd.), in *Littérales*, 29, Nanterre : Centre des Sciences de la littérature, 2002. Nombreuses études sur la littérature négro-africaine et son histoire, en particulier chez Karthala et L'Harmattan.

Les éléments épiques africains et la quête d'une épopée moderne : l'exemple du *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey

Cyril Vettorato

Résumé

Le poète africain américain Nathaniel Mackey propose dans *Blue Fasa* (2015) une expérience particulièrement originale de traitement moderne d'une intertextualité épique traditionnelle. Plutôt que de traiter l'épopée africaine, comme l'a fait toute une tradition critique et littéraire, comme le signifiant du lien culturel restauré avec le continent, il en opère une lecture actualisante, à la fois savante et métaphorique, qui lui permet d'interroger à la suite d'Ezra Pound et Robert Duncan les limites de la communauté poétique et de reconsidérer le rôle de l'oralité poétique dans le monde contemporain. En tant que tel, il met à jour une possibilité de l'épopée moderne, qui repense le rôle de la communauté. Préserver la performance aurale n'est pas un élément accessoire mais bien le moyen de faire exister le texte en tant qu'épopée.

Abstract

From African Epic Elements to a Quest for a Modern Epic : The Example of Nathaniel Mackey's *Blue Fasa* The African American poet Nathaniel Mackey offers in *Blue Fasa* (2015) a particularly original experience of a modern treatment of a traditional epic intertextuality. Rather than treating the African epic, as found in an entire critical and literary tradition, as the signifier of the restored cultural bond with the continent, he offers an updated reading, both learned and metaphoric. This enables him to question, along the lines of Ezra Pound and Robert Duncan, the limits of poetic community, and to reconsider the role of poetic orality in the contemporary world. As such, it offers the possibility of a modern epic that rethinks the role of the community. Maintaining the aural performance is not merely incidental but indeed makes it possible for the text to work as an epic.

Texte intégral

Il n'est plus nécessaire de démontrer l'ampleur des relations qu'entretient avec l'épopée la littérature moderne de la diaspora africaine, aux États-Unis comme dans la Caraïbe et ailleurs. Un nombre non négligeable de travaux, en particulier depuis le début des années 2000, a démontré la richesse des liens qui unissent les œuvres d'auteurs aussi divers que Derek Walcott, Kamau Brathwaite ou Aimé Césaire avec le référent épique. Après l'obtention du prix Nobel de littérature par Walcott en 1992, dans la foulée de son *Omeros* (1990), les travaux sur cette problématique ont commencé à se multiplier, dans le monde anglophone d'abord, mais pas exclusivement. Au cours du colloque organisé pour les quatre-vingts ans d'Aimé Césaire en 1993, Thomas Hale proposait ainsi une lecture comparée du *Cahier d'un retour au pays natal* et de l'épopée de Soundiata. Plus près de nous, l'ouvrage de Delphine Rumeau *Chants du Nouveau Monde* (2009) relit l'œuvre d'Édouard Glissant à partir de la question épique, et l'agrégation de lettres modernes proposait en 2010 et en 2011 de lire la poésie d'Aimé Césaire sous l'angle de la "Permanence de la poésie épique au XX^e siècle". Dans le domaine des études américaines et anglo-caribéennes, des ouvrages comme *Postcolonial Odysseys* (2011) de Maeve Tynan et *The Afro-Modernist Epic and Literary History* (2013) de Kathy Lou Schultz exposent de façon précise les enjeux génériques de cet usage moderne de la référence épique en diaspora.

Pourtant peu de travaux encore se sont penchés sur la question plus concrète de l'intertextualité "directe" entre des formes d'écriture modernes et des épopées africaines historiques, en diaspora et dans les langues dites "européennes". Cette question est pour le moins épineuse idéologiquement, car profondément liée au débat anthropologique entre fondationnalistes (pour qui il faut fonder les identités afrodescendantes sur un lien culturel objectif à l'Afrique) et anti-fondationnalistes (pour qui l'affirmation de ce lien est inutile¹). Aux États-Unis, ont été publiés quelques travaux littéraires penchant du côté de la première réponse : le volume de

Keith Cartwright, *Reading Africa Into American Literature : Epics, Fables, and Gothic Tales* (2002) (dans lequel l'auteur rapproche le personnage de "Big John de Conquer" chez Zora Neale Hurston du héros épique ouest-africain Soundiata), ou, dans une optique et avec des référents assez proches, l'ouvrage de Gregory Rutledge *The Epic Trickster in American Literature* (2013). Leur propos, par la force des choses, s'oriente vers une forme de mythocritique diasporique : pour retisser le lien entre l'Afrique et sa diaspora, les auteurs se mettent en quête de grandes figures archétypales dans lesquelles peuvent se superposer les héros africains et ceux dont on suppose qu'ils sont leurs lointains descendants sur le continent américain. La démarche est fertile, mais en raison même du projet qui la motive, elle laisse dans un angle mort d'autres formes de liens intertextuels entre épopée africaine et poème moderne en diaspora : des liens qui relèveraient moins d'une vision anthropologique du mythe (comme forme collective inconsciente qui sous-tendrait les récits littéraires) que d'une vision strictement littéraire, dans laquelle les auteurs composeraient leurs propres textes en manipulant certains matériaux (mythiques, littéraires, religieux) consciemment. Le paradoxe est ici frappant : un rapport intertextuel relativement lâche (ressemblance entre des personnages, des structures narratives) permet d'affirmer une forme de continuité culturelle souterraine, là où une référence très précise à une épopée singulière est suspecte d'avoir été polluée par l'intermédiaire de lectures, ethnologiques notamment. Ne serait-il pas libérateur pour le regard critique d'abandonner, comme y invite David Scott, la quête acharnée du "miracle de la connexion"² avec l'Afrique pour mettre en valeur l'extraordinaire puissance auto-fondatrice des discours littéraires et artistiques contemporains ?

Notre parti-pris sera justement ici de laisser de côté la question de la continuité anthropologique entre épopées africaines et littératures de la diaspora pour nous tourner vers un texte contemporain adaptant et actualisant de manière explicite des éléments d'une épopée ancienne. *Blue Fasa* est un texte poétique de l'écrivain états-unien Nathaniel Mackey paru en 2015, et dont le titre même signale le lien essentiel au récit du *Dausi* recueilli par Leo Frobenius en 1909 en pays Soninké³. La référence épique ne sera donc pas ici le point de fixation d'un débat anthropologique mais apparaîtra comme l'objet d'un processus d'adaptation créative. En accord avec Jean-Michel Adam et Ute Heidmann⁴, nous nous fonderons moins sur une définition générique fixe de l'épopée que sur une conception dynamique du genre, ou, pour le dire comme les critiques que nous citons à l'instant, sur une "généricité" (auctoriale, lectoriale, et éditoriale) susceptible de déplacements et de détournements. Nathaniel Mackey compose un objet poétique novateur qui se décline à l'écrit (le livre lui-même) et à l'oral (les nombreuses performances qu'il en donne, souvent accompagnées de musiciens), dans une démarche proche de ce que certains écrivains et critiques contemporains ont pu nommer "oraliture" (Patrick Chamoiseau)⁵ voire "technauriture" (Russell Kaschula)⁶. Ce qui en résulte n'est pas une récitation épique mais un événement culturel hybride, qui s'invente dans une relation "pensive" au modèle épique, ou disons, aux attentes liées au modèle épique chez l'auteur (il utilise ce terme lui-même) et chez ses auditeurs. Nous sommes bien en présence d'un "griot" des temps modernes, qui enchante son auditoire par ses paroles poétiques tout en disant "nous" – un "nous" qui se trouve désigné, plusieurs siècles après les griots soninké qui ont soufflé ce nom à l'auteur, comme des Fasa⁷. Mais entre l'épopée traditionnelle et le poème contemporain, un ensemble de déplacements ont eu lieu qu'il conviendra ici de commenter.

Les éléments épiques empruntés à la tradition ouest-africaine se trouvent ainsi placés à la confluence de plusieurs traditions orales et écrites, et participent pleinement à l'invention d'une forme de poème long moderne qui interroge le langage et l'histoire littéraire tout en mettant à profit la capacité des grands récits collectifs à "assouvi[r] l'avidité onirique d'une collectivité"⁸. L'hypothèse qui guidera notre réflexion sera que le poème, en abandonnant le lien de l'épopée à la communauté à laquelle elle se trouve historiquement attachée, en déterritorialisant le récit collectif, n'en devient pas pour autant un pur jeu de signes postmoderne qui aurait abandonné le défi de parler pour et à une collectivité. Le poème comme

expérience partagée, tout en mettant en jeu un intertexte épique traditionnel, se fait le lieu d'une interrogation, d'un effort d'imagination de nouvelles formes de communauté possibles. De son double héritage moderniste et traditionnel, écrit et oral, le poème ne fait ainsi pas une contradiction indépassable mais une ressource créatrice : la parole assume pleinement sa propre puissance performative tout en se méfiant de ses dérives possibles ; de la même façon, elle embrasse l'élan collectif propre au genre épique tout en maintenant ouvertes les grandes antinomies formatrices qui le constituent (le singulier et le pluriel, le même et l'autre), de crainte de laisser l'aspiration totalisatrice du poème réduire à néant sa capacité à explorer et à renouveler la question de la collectivité humaine.

Nouvel auditoire, nouvelles communautés

Blue Fasa est le dernier volume à ce jour d'une longue série d'ouvrages poétiques publiés par Nathaniel Mackey depuis trois décennies. Il prend non seulement directement la suite des volumes qui l'ont précédé – *Nod House* (2011), *Splay Anthem* (2006), *Whatsaid Serif* (1998), *School of Udhra* (1993) et *Eroding Witness* (1985) – mais aussi d'un disque compact (*Strick : Song of the Andoumboulou 16-25*) et de nombreuses plaquettes ou textes parus dans des revues. À l'instar de Kamau Brathwaite, qui est l'une de ses grandes références poétiques et avec lequel il a entretenu un riche dialogue intellectuel⁹, Mackey conçoit l'ensemble de ses œuvres poétiques comme un tout, ou plus précisément, comme les différentes étapes d'une quête esthétique qui se confond avec sa propre existence comme poète. Chaque texte poétique vient enrichir et complexifier la chaîne dynamique de ceux qui le précèdent, redéfinissant rétrospectivement certains de leurs éléments : comme le dit dans *Blue Fasa* la toute première phrase de la préface de l'auteur, chaque nouveau volume "continue la continuation par le précédent de celui qui le précédait lui-même, et ainsi de suite"¹⁰. Dans le détail du texte, deux titres assortis de nombres permettent de distinguer deux ensembles textuels qui débordent largement des limites du présent recueil : "Mu" et "Song of the Andoumboulou"¹¹. Chaque poème de *Blue Fasa* porte ainsi comme titre ou comme sous-titre une indication qui le rattache à l'un de ces deux longs poèmes étoffés de recueil en recueil : "*Mu' sixty-fifth part*", "*Song of the Andoumboulou : 88*", etc. Mackey conçoit ces deux ensembles comme deux "poèmes sériels" ("*serial poems*") que chaque recueil s'attacherait à "tresser ensemble" ("*braiding*"¹²). Toutefois, le titre du recueil teinte les textes d'une coloration bien particulière et met en place un certain nombre de thèmes et de motifs qui permettent de relier entre eux les éléments disparates du poème long sans pour autant les priver de leur part d'irréductibilité.

C'est ici qu'intervient la référence au *Dausi*, puisque le titre du recueil constitue un jeu de mots autour du nom des Fasa, présentés dans la préface comme un "clan soninké" ("*one of the Soninke clans*") mentionné dans l'"épopée ouest-africaine chantée par les griots" ("*West African griot epic*") recueillie par Frobenius¹³. La référence au sein du titre à un ethnonyme africain n'aurait pas manqué, dans un tout autre contexte, d'évoquer la revendication d'une appartenance retrouvée à la "famille" africaine ; mais l'association délibérément légère et joueuse de ce terme à celui de "Blue", dans un clin d'œil mélomane au morceau de jazz "Blue Bossa" déversé sur les ondes par Kenny Dorham en 1963, indique bien qu'il en est tout autrement. Le plaisir de la libre association d'éléments culturels hétéroclites, le goût de la trouvaille verbale plaisante, et surtout l'amour éperdu de la poésie et de la musique sont ici bien plus importants qu'une quelconque quête d'authenticité ou de traçabilité culturelle. La collectivité, le "nous" qui prend la parole au sein du poème de Mackey, est présenté (à travers le titre de l'œuvre, qui les désigne) et se présente elle-même comme étant des "Blue Fasa"¹⁴, des "Fasa bleus", ou des "Fasa qui ont le blues". L'adjectif "*blue*", outre le fait de signifier clairement que le lien revendiqué entre le "nous" du poème et le peuple historique que le terme désigne n'est pas à saisir sur un mode factuel mais poétique, renvoie à un genre musical – le blues – dont on a souvent dit qu'il était le premier à être réellement né aux États-Unis. En trois syllabes, ce titre réussit la gageure de rapprocher un poème narratif traditionnel ouest-africain, le jazz hard bop, le blues et la bossa nova brésilienne :

autant de références culturelles liées d'une façon ou d'une autre à l'expérience de la diaspora africaine, mais qui circonscrivent entre elles un panorama sonore hétéroclite, aussi "mondial" que le poème long que Mackey appelle de ses vœux¹⁵. Le premier poème du recueil, "*A Night in Jaipur (- 'mu' sixty-fifth part -)*", nous donne les clés nécessaires pour interpréter ce titre musical, en ajoutant, c'est un comble, une autre référence encore – à la musique indienne cette fois¹⁶. Le sitar et ses "cordes sympathiques" ("*sympathetic strings*") qui vibrent sans qu'on les touche, par simple résonance avec les notes de même fréquence jouées sur d'autres cordes, devient la métaphore d'une poésie sérielle qui cherche à accommoder le pluriel au-delà des localités et des identités préétablies. Il ne s'agit pas tant d'affirmer que toutes les cultures sont identiques, ni que les œuvres humaines recèlent une part d'universel qui permet de dépasser les identités locales, que de promouvoir une pratique de la "mise en résonance" des récits et des chants des peuples du monde, de faire résonner les cordes sympathiques de la sensibilité et de l'intelligence, signes que l'on n'est jamais à l'abri de trouver de soi dans l'autre, et même de l'altérité en soi-même.

Ni revendication d'une identité délimitée par la langue, l'identité, la nation, la religion ou l'ethnicité, ni abandon de l'ambition de prise en charge du collectif que le poème long moderne a emprunté à ses modèles épiques, le poème de Mackey réécrit l'épopée du *Dausi* dans un rapport que l'on pourrait qualifier d'expérimental à l'idée de communauté. Pour le dire autrement, l'intertexte épique ouest-africain est l'occasion d'une expérience destinée à imaginer (poétiquement) de nouveaux modèles de communauté. En cela, il est essentiel de comprendre que le *Dausi* ouest-africain ne vaut en aucun cas comme image de l'origine, de l'authenticité d'une tradition qui nous parlerait du fond des siècles, mais au contraire comme matériau vivant, à la fois par sa propre richesse poétique qui le rend actualisable à l'infini et par l'inventivité des personnes qui l'ont interprété et réécrit au fil du temps. Le chant des Fasa, en somme, est tout aussi "présent" que la musique du groupe de jazz en pleine performance, référence omniprésente dans ce recueil comme dans ceux qui le précédaient. Le modèle "épique" ("*epic*") revendiqué par Mackey quand il évoque le *Dausi* tient autant de l'acceptation de certaines missions sociales qu'il associe aux différentes figures du poète épique (le griot notamment) qu'à la revendication d'un héritage avec la tradition du poème long d'Ezra Pound et encore Robert Duncan, que la critique de langue anglaise nomme également "*epic*"¹⁷, et qui se sont avant Mackey intéressés au *Dausi*¹⁸. C'est précisément sur ce point que l'idée de communauté proposée par Mackey se révèle originale : l'écriture du poème elle-même apparaît comme une expérience collective, et le "nous" du groupe inscrit au sein du poème se met à désigner la collectivité même qui naît de cette expérience. Les "Blue Fasa" du poème n'existent pas en dehors de l'événement poétique lui-même, qui les met en résonance les uns avec les autres. Le *Dausi* fait alors office de point de rencontre autour duquel peut s'organiser l'événement poétique dans un présent – celui de l'*epos* – qui articule les époques et les met en tension.

Communautés poétiques contre communauté populiste

Nathaniel Mackey s'était déjà intéressé au *Dausi* avant de publier *Blue Fasa*. On peut même faire remonter sa fascination pour ce dernier aux années de sa venue à l'écriture. L'un des tout premiers textes des "*Songs of the Andoumboulou*" (le cinquième, qui appartient à la première série rédigée, la série 1-7) porte ainsi le sous-titre de "Gassire's Lute", référence explicite au héros du *Dausi* et à son instrument, évoqué dans le récit que rapporte Frobenius. En 1994, le poème "Song of the Andoumboulou : 23" comporte une nouvelle référence au héros du *Dausi*, Gassire¹⁹. Entre temps, en 1990, Mackey a publié un essai sur Robert Duncan intitulé "From Gassire's Lute : Robert Duncan's Vietnam War Poems", et dans lequel il thématise son intérêt pour ce récit. Le fait qu'il le fasse au sein d'un texte sur le barde de San Francisco ne peut pas être assez souligné : il s'applique à réécrire le *Dausi* après, et avec Duncan, comme l'indique entre autres choses la citation directe de ce dernier – l'expression de "make real" empruntée à *Bending the Bow*,

employée dans *"Song of the Andoumboulou : 110"* pour décrire ce qui réunit les "Fasa" modernes dépeints dans le poème :

*Came together a common wish
to make real. Truly pretend Fasa,
pretense made us blue*²⁰

Réunis par une volonté commune de faire exister. Des Fasa authentiquement factices,
le faux nous donnait le blues

Que faut-il entendre par cette expression de *"make real"*, et que nous dit-elle du lien essentiel que tisse Mackey entre le *Dausi* et la pensée de Duncan ? Dans son essai *"From Gassire's Lute"*, Mackey commente la portée cosmique de la poésie de ce dernier, laquelle trouve selon lui son impulsion première dans tout ce qui dans le monde "se bat pour accéder à l'existence" (*"striving to come into existence"*²¹). Tout poète se livre selon lui, s'abandonne pourrait-on dire, à un mythe fondamental, un mythe cosmogonique : il croit sans y croire au pouvoir créateur des mots, à leur capacité à "faire exister" (*"make real"*). On croirait entendre le Cassirer de *Langage et mythe* quand il nous dit que le poète est celui qui dans un monde moderne et rationaliste peut encore communier avec la "terre naturelle commune"²² du mythe et du langage, ce niveau d'entendement où la "métaphore" linguistique et la "métaphore" mythique se rencontrent par la "condensation" particulière, l'"intensification" de l'intuition sensible qu'elles opèrent²³. Mackey emprunte à Duncan cette attention à la figure du poète comme explorateur précautionneux du langage, ce grand faiseur de mondes : d'où sans doute une quête esthétique qui va dans deux directions à la fois, poussant plus avant la pratique autocritique inaugurée par les modernistes tout en revenant sans cesse à la source plus ancienne du poème épique traditionnel. Dans les deux cas, il s'agit d'imaginer une pratique d'écriture tournée vers la communauté, mais une communauté, assure Mackey, qui serait pensée en des termes "écologiques" plutôt que "populistes"²⁴.

Cette distinction mérite d'être explorée plus avant, car elle peut nous permettre de saisir le déplacement opéré par Mackey entre la communauté (et l'auditoire) telle qu'elle apparaît dans le texte épique consigné par Frobenius et la forme qu'elle prend dans *Blue Fasa*. Au sein de la version du *Dausi* à laquelle le poète a eu accès, dans l'ouvrage *African Genesis* publié par Leo Frobenius et Douglas C. Fox en 1937, les aventures du héros et guerrier Gassire sont ponctuées par l'évocation mélancolique des quatre noms successifs de Wagadu, la cité idéale des Fasa : *"Hooh ! Dierra, Agada, Ganna, Silla !"*. Le récit nous apprend que Wagadu a été détruite quatre fois, respectivement à cause de la vanité, du mensonge, de l'avidité, et de la dissension des hommes. À chaque nouveau cataclysme, Wagadu a disparu pendant un temps (c'est son "sommeil") avant de renaître sous un nouveau nom, "d'une plus glorieuse splendeur encore"²⁵. La première de ces éclipses se déroule pendant une période de guerre intense. Le roi des Fasa, Ngamaba, se fait vieux et c'est son fils Gassire qui mène vaillamment les combats contre les ennemis. Gassire est impatient et orgueilleux : l'obsession de voir son père mourir et de lui succéder l'occupe en permanence, à tel point qu'il va un jour consulter un voyant pour découvrir à quelle échéance se produira l'événement tant attendu. Celui-ci lui indique qu'il ne succédera jamais à son père, et qu'en lieu et place de ses attributs royaux, il héritera d'un luth : il sera barde, et non roi. Obsédé par la gloire, Gassire se fait construire un luth par un artisan, qui le met en garde : pour que le luth puisse chanter, il lui faudra l'apporter avec lui au combat et que coule sur lui le sang de son peuple. La rage guerrière et le désir d'éternité de Gassire le mènent à faire durer la guerre encore et encore, martyrisant son propre peuple. Le jour de la perte de Wagadu, Gassire s'éloigne du champ de bataille et c'est là, pour la première fois, qu'il entend son luth chanter le *Dausi*. Le chant est ainsi à la fois celui des exploits de Gassire et celui de son erreur, qui consiste à produire délibérément les événements relatés par le poème afin de nourrir ce dernier – c'est le sens de l'image morbide du sang offert au luth de Gassire. Le guerrier des Fasa a cédé à une forme d'*hybris*,

confondant à tel point sa propre geste avec la vie de son peuple qu'il a fini par sacrifier la seconde au profit de la première. Les armées baignent dans le sang, et Wagadu est morte, au profit d'un héros qui s'était fait le chanteur de sa propre épopée. Wagadu, ville immatérielle synonyme de vertu et de beauté dans le cœur des hommes, a disparu pour venir habiter le poème seul, tandis que son peuple se dispersait. Le récit de vanité guerrière est aussi l'illustration des dangers de la poésie : si le poète ne se méfie pas de lui-même, ne risque-t-il pas de confondre son propre discours avec le monde ? Dans *"Song of the Andoumboulou : 5"*, l'histoire de Gassire mène le poète à considérer avec prudence le pouvoir de sa propre muse : "prends garde à la beauté sournoise / de la perte" (*"beware the false beauty / of loss"*²⁶). La poésie pour Mackey, à la suite de Pound et Duncan, est la quête de Wagadu, la quête d'un "chez-soi", de cet *"oikos"* qui a donné le mot "écologie", mais elle doit se méfier de sa capacité à confondre les images qu'elle produit dans la langue avec les réalités dont (et au nom desquelles) elle prétend parler. Si l'on traduit la leçon du *Dausi* en termes contemporains, on pourrait dire que le poète doit assumer son rôle social, celui de mettre des mots sur les aspirations et sur l'histoire du groupe, mais en se méfiant de la dimension performative de sa parole. C'est à celle-ci que songe Mackey quand il évoque le rapport "populiste" à la communauté : Toni Negri a bien montré comment des discours de pouvoir dans la modernité européenne avaient produit le "peuple" comme nouvelle transcendance dans les discours littéraires et politiques, dans la droite ligne "des rationalismes téléologiques et transcendants de la modernité"²⁷. À l'inverse, dans le modèle de communauté poétique que Mackey trouve chez Duncan, et qu'il nomme "écologique", le poète soucieux de faire de sa parole une "maison commune" ouverte à tous laisse flottante la délimitation de la collectivité mise en jeu. On retrouve là le dilemme central et éternel de la forme du "poème long", celui du rapport entre unité et pluralité. Or chez Mackey, et pour le dire comme Paul Naylor, le poème se donne pour défi de nous guérir du "désir de réduire la représentation de la diversité et de la différence à (...) une uniformité générale" (*"desire to reduce the representation of diversity and difference to (...) all-encompassing sameness"*²⁸)

Ces réflexions doivent nous mener à comprendre sous un angle nouveau la pratique de la récitation, ou de la performance poétique, telle que la conçoit Nathaniel Mackey. Il apparaît en effet que celle-ci a été spécifiquement pensée par le poète pour mettre en pratique au sein du monde social les réflexions dont nous rendions compte ci-dessus. On prendra pour exemple la performance effectuée par Mackey au Nasher Museum of Art de Durham, en Caroline du Nord, le 23 mars 2015, et dont une captation se trouve aisément en ligne²⁹. Dans l'auditorium de ce musée localisé sur le campus de l'université de Duke, où le poète est par ailleurs professeur de littérature, celui-ci propose une récitation de *Blue Fasa*, et en particulier des passages de l'œuvre les plus directement liés à l'épopée des "nouveaux Fasa" (page 148 et suivantes), accompagnée d'un musicien, le contrebassiste de jazz Vattel Cherry. Le public se compose de personnes d'âges et d'origines différentes, en grande partie sans doute issues du corps étudiant et professoral de l'université. Duke possède une riche histoire de relations entre le monde académique et les luttes africaines américaines, ce qui donne une résonance particulière aux thèmes du poème ainsi qu'aux références – musicales notamment – qu'il mobilise. Le "nous" de la performance de ce poème, qui rejoue le récit du *Dausi* à l'époque contemporaine, n'est pas pour autant communautaire (au sens ethnique), pas plus qu'il n'est universaliste (au sens où il ignorerait les questions ethniques). La manière dont il met en relation des personnes dont la relation possible aux références culturelles évoquées peut varier en fonction de critères multiples (notamment des critères ethniques) permet au contraire à l'événement de se refléter dans les mots du poème de manière riche et nuancée. Le "nous" de ces "faux Fasa" qui parcourent le monde en quête de Wagadu est un "nous" en progrès, c'est "ce nous vers / lequel nous étions en route" (*"the we that / we were on our way toward"*³⁰). C'est un groupe hétéroclite, utopique au sens étymologique de ce qui n'est en aucun lieu : un "petit groupe utopique" (*"utopic huddle"*³¹) faisant l'expérience fragile et précieuse d'un "moment sophique plus

mouvement que / moment" ("*sophic moment more move than / moment*"³²). La référence à la corde du ngoni (le luth de Gassire) qui unit ce "nous" dans la précarité de l'instant vient à la fois redoubler l'expérience sensorielle de la musique de Vattel Cherry, et rappeler la nécessité de la prudence face aux pouvoirs que la poésie (la lyre que l'on entend dans le mot "lyrique") confère au poète, homme parmi les hommes. Le récital poétique est l'occasion de faire vibrer ensemble des sensibilités et des imaginaires qui pourront entrer en écho avec les éléments différents du poème (l'image de l'expérience diasporique africaine comme analogue à la quête de la cité perdue de Wagadu, en particulier) de façon propre, sans entrer en conflits entre elles. Pour Mackey, toute poésie se construit sur un "nous" très lâche, celui des amoureux de la beauté et de la poésie : il emprunte à Robert Duncan la vision de Wagadu comme horizon commun qui pousse les poètes, dans un monde dominé par le consumérisme et la guerre, à entrer ensemble en exil permanent au sein de la société³³ ; ou pour citer à nouveau des mots que Mackey emprunte à Duncan, la cité rêvée de "la commune de la poésie" ("*the commune of poetry*"³⁴).

En desserrant le lien qui unissait le récit des aventures de Gassire et des Fasa avec leur communauté historique, Nathaniel Mackey n'a donc aucunement renoncé à la capacité de la poésie à parler à une communauté, à la faire entrer en résonance en la suspendant à la voix du poète. Il a uniquement expérimenté avec les formes poétiques afin d'imaginer une forme de communauté dont le poète ne poserait pas les bornes *a priori* dans le langage, et dont chaque partie resterait libre des modalités de sa participation au tout : c'est ce que Mackey nomme "une société de vibration" ("*a vibration society*"³⁵), et dont l'expérience de la récitation poétique peut être un modèle.

1 Sur ces débats, voir Scott, David, *Refashioning Futures, Criticism After Postcoloniality*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 106-127.

2 *Ibid.*, p. 106.

3 Frobenius, Leo et Fox, Douglas C., *African Genesis* (1937), New York, B. Blom, 1966, p. 97-127. Dans son introduction, Douglas Fox décrit les Fasa comme un groupe aristocratique de l'Ouest du Sahel engagé dans d'incessantes guerres avec des peuples voisins durant les premiers siècles de notre ère. Voir *Ibid.*, p. 29.

4 Adam, Jean-Michel et Heidmann, Ute, "Des genres à la généricité. L'exemple des contes.", *Langages* n° 153, 2004/1, p. 62-72.

5 Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 496.

6 Kaschula, Russell, "Technauriture : Multimedia Research and Documentation of African Oral Performance", in Merolla, Daniela, Jansen, Jan et Nait-Zerrad, Kamal (éd.), *Multimedia Research and Documentation of Oral Genres in Africa : The Step Forward*, Berlin, LIT Verlag, 2012, p. 1-20.

7 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, New York, New Directions, 2015, p. xiv.

8 Madelénat, Daniel, *L'épopée*, Paris, P.U.F., 1986, p. 14.

9 Brathwaite, Kamau, *conVERSations with Nathaniel Mackey*, New York, We Press & Xcp, Cross-Cultural Poetics, 1999.

10 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, *op. cit.*, p. xi.

11 Pour des explications sur ces deux ensembles, voir la préface de Mackey, Nathaniel, *Splay Anthem*, New York, New Directions, 2006, p. ix-xvi.

12 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, *op. cit.*, p. xi.

13 *Ibid.*, p. xiv.

14 *Ibid.*, p. 148.

15 Mackey, Nathaniel, *Discrepant Engagement : Dissonance, Cross-Culturality and Experimental Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 66.

16 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, *op. cit.*, p. 3.

17 Whittier-Ferguson, John, "Ezra Pound, T.S. Eliot, and the modern epic", in Bates, Catherine (éd.), *The Cambridge Companion to the Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 211-233.

18 Voir Pound, Ezra, "LXXXI", *The Cantos*, New York, New Directions, 1996, p. 537-542. Duncan, Robert, "Orders", *Bending the Bow*, New York, New Directions, 1968, p. 77-80.

19 Mackey, Nathaniel, "Song of the Andoumboulou : 23" (1994), *Postmodern Culture*, vol. 5, n° 3, mai 1995, np.

20 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, *op. cit.*, p. 154.

21 Mackey, Nathaniel, "From Gassire's Lute : Robert Duncan's Vietnam War Poems", in Nielsen, Aldon Lynn, (éd.), *Reading Race in American Poetry : An Area of Act*, Champaign, University of Illinois Press, 2000, p. 218.

22 Cassirer, Ernst, *Langage et mythe. À propos des noms de Dieux*, traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 61.

23 *Ibid.*, p. 111.

24 Mackey, Nathaniel, "From Gassire's Lute : Robert Duncan's Vietnam War Poems", *op. cit.*, p. 218.

25 Frobenius, Leo et Fox, Douglas C., *African Genesis*, *op. cit.*, p. 98.

26 Mackey, Nathaniel, *Paracritical Hinge : Essays, Talks, Notes, Interviews*, Madison, University of

Wisconsin Press, 2005, p. 347.

27 Negri, Antonio, "Pour une définition ontologique de la multitude", in *Multitudes*, n° 9, mai-juin 2002, p. 38.

28 Naylor, Paul, *Poetic Investigations. Singing the Holes in History*, Evanston, Northwestern University Press, 1999, p. 89.

29 Voir le compte de l'université de Duke sur le site Youtube, et en particulier, l'URL suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=r7UE1EguQVs>. Consulté le 31/05/2017.

30 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, *op. cit.*, p. 148.

31 *Ibid.*, p. 154.

32 *Ibid.*, p. 153.

33 Duncan, Robert, *The H. D. Book*, in Boughn, Michael et Coleman, Victor (éd.), *Collected Writings of Robert Duncan*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 181.

34 Mackey, Nathaniel, "From Gassire's Lute : Robert Duncan's Vietnam War Poems", *op. cit.*, p. 214.

35 Mackey, Nathaniel, *Blue Fasa*, *op. cit.*, p. xi.

Pour citer ce document

Cyril Vettorato, «Les éléments épiques africains et la quête d'une épopée moderne : l'exemple du *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_267-les-elements-epiques-africains-et-la-quete-d-une-epopee-moderne-l-exemple-du-blue-fasa-de-nathaniel-mackey.html

Quelques mots à propos de : Cyril VETTORATO

ENS de Lyon, IHRIM. Cyril Vettorato est maître de conférences en littérature comparée à l'ENS de Lyon. Ses recherches portent sur la poésie contemporaine de la diaspora africaine aux États-Unis, au Brésil et dans la Caraïbe – en particulier, les œuvres de Kamau Brathwaite, Amiri Baraka, Abdias do Nascimento et Nicolás Guillén. Il est l'auteur d'*Un monde où l'on clache* (2008) ainsi que le coauteur et coéditeur de *Postcolonial Studies, Modes d'emploi*, paru en 2013 aux Presses Universitaires de Lyon. Une version remaniée de sa thèse de doctorat paraîtra en 2017 aux éditions Classiques Garnier sous le titre *Diaspora de voix*.

Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l'Altaï (Sibérie méridionale)

Clément Jacquemoud

Résumé

Dans le contexte postsoviétique actuel, les Altaïens renouvellent leurs pratiques religieuses, qui se sont diversifiées, allant du "néo-chamanisme" au "néo-bourkhanisme", en passant par le bouddhisme et le christianisme évangélique. Au sein de chacun de ces mouvements officient des musiciens se définissant comme *kajčy* (littéralement "chanteur en chant de gorge") – terme qui désignait autrefois les chanteurs d'épopées. Se présentant comme héritiers de l'art de la récitation, s'emparant de textes épiques, désormais écrits, mais créant également leurs propres récits correspondant aux valeurs véhiculées par leur vision du monde, ces bardes nouveaux nous semblent redonner du souffle à un genre fortement éprouvé par la période soviétique. Notre analyse souhaite déterminer dans quelle mesure le chant de gorge *kaj*, mode vocal spécifique avec lequel doit être exécutée l'épopée dans l'Altaï, a contribué à élargir le type de public à qui sont donnés à entendre ces textes, tout métamorphosant la relation que les Altaïens pouvaient avoir à leur patrimoine culturel. Dans une première partie, nous reviendrons sur les caractéristiques de la récitation rituelle de poésies épiques, sur les transformations subies durant la période soviétique, et sur la manière dont le chant de gorge s'inscrit dans la mondialisation. Dans une seconde partie, nous nous focaliserons sur une récitation "à la manière d'autrefois" par le barde Èmil Terkišev. Nous montrerons le rôle prééminent du public dans le renouveau de la pratique de récitation, et que les textes des musiciens répondent directement aux attentes du public. Dans une troisième partie, l'analyse va porter sur plusieurs textes qui montrent que la polyphonie (Bakhtine), dont Goyet a montré qu'elle était cruciale dans le texte épique traditionnel, est de nos jours "dispersée" dans la multiplicité des productions en chant de gorge.

Abstract

"Eshua, Uchar-kay, Ak-Byrkan and others. Epic revival in Altay Republic (South Siberia)"

In a post-Soviet context, Altaian people engage new religious practices. These practices are diverse, from "neo-Shamanism" to "neo-Burkhanism", encompassing Buddhism and evangelical Christianity. Some musicians are engaged in each of these different religious movements. They present themselves as *kaychi* (literally "throat singer", a term which traditionally defines epic singers), and then as heirs of the tradition of epic recitation. These new bards learn epics from written texts, but also create their own, which match with their new worldview. They consequently seem to give new life to a kind of practices – one very harshly tested during the Soviet period.

My analysis aims to determine to what extent the throat singing *kay*, the specific vocal tone employed for the recitation of epics in Altay, contributed to enlarge the public of the epics and to anew the relationship of the Altaians to their cultural patrimony. I look first at the features of the ritual recitation of epics, and at the transformations that occurred during the Soviet period. I will also present the way throat singing *kay* is incorporated within the framework of globalization. In a second part, I will focus on a recitation "in an olden times way" by the bard Emil Terkishev. I will demonstrate the prominent role of the auditory in the revitalization of the practices of recitation, and that the musicians sing texts which are directly answering to the public's expectations. In a third part, my analysis will provide a few texts which show that the inherent polyphony of the traditional epic text (as defined by Bakhtin), determined as crucial by Goyet when the political and social status quo is to be challenged) is nowadays "scattered" in the multiplicity of "throat sung" productions.

Texte intégral

Introduction

La poésie épique des Altaïens a connu de profondes transformations entre le XIX^e et le XXI^e siècles. En effet, après avoir été tout d'abord marquée par le contact avec les premiers colons russes et le christianisme véhiculé par les missionnaires orthodoxes, puis par le bourkhanisme, un mouvement religieux local qui s'est très rapidement étendu, l'épopée (comme ses acteurs) a ensuite affronté la vague de la collectivisation soviétique. Grâce à l'intérêt croissant porté au chant de gorge qui la fonde, l'épopée semble déjouer ceux qui prédisaient sa disparition et fait son grand retour dans l'économie de marché de la Fédération de Russie.

Dans une précédente étude¹, nous avons présenté la manière dont certains textes épiques altaïens s'étaient transformés en relation avec l'avènement du bourkhanisme, au tournant du XX^e siècle. Cet article s'inscrit dans le prolongement de cette réflexion, en s'intéressant aux circonstances contemporaines dans lesquelles l'épopée est employée en Altaï. Nous estimons que les différentes productions orales en chant de gorge données aujourd'hui à entendre peuvent se réclamer de l'épopée. En effet, nous sommes ici face à un cas d'épopée "dispersée", telle que définie par Florence Goyet et Jean-Luc Lambert². D'une part, nous allons le voir, la réflexion engagée en 2014 autour de cette problématique nous conduit à percevoir une influence du contexte d'énonciation sur le contenu des textes. D'autre part, les nombreux textes offerts à l'auditeur se révèlent autant de possibles pour penser la crise identitaire et socioéconomique actuelle que traversent les autochtones altaïens, initiée par la perte brutale des repères et des valeurs de la période soviétique, et caractérisée par un taux élevé de chômage et d'alcoolisme dans la population, et un retour en force du religieux.

En d'autres termes, il nous paraît intéressant de nous interroger sur la manière dont les prestations musicales contemporaines, qui emploient de nombreux critères traditionnels d'exécution de l'épopée, se prêtent à être pensées comme des formes renouvelées de l'épopée.

Pour ce faire, nous analyserons les conséquences d'une tentative contemporaine de récitation épique "à la manière d'autrefois". Ce cas nous semble exemplaire de l'influence de l'auditoire sur le texte. Dans un second temps, nous élargirons notre réflexion à un ensemble de textes très significatifs, dont l'emploi nous semble caractéristique des exécutions épiques dans l'Altaï aujourd'hui. Selon nous, ce corpus contribue au renouvellement de ce que F. Goyet nomme "épopée dispersée", dans laquelle la polyphonie épique se déploie à travers une multiplicité de productions. Le fait est commun en Sibérie, et dans notre étude précédente, nous avons déjà distingué de telles occurrences dans l'Altaï du début du XX^e siècle. Toutefois, avant d'entrer dans le vif du sujet, nous présenterons tout d'abord le contexte, puis considérerons les transformations survenues sur le genre au cours de la période soviétique, avant de finalement nous focaliser sur les différents exemples contemporains significatifs précédemment évoqués.

I. Éléments de contextualisation : les peuples de l'Altaï et leurs épopées

Les Altaïens regroupent un ensemble de cinq groupes ethniques de langue turque³ vivant au sein de la République de l'Altaï, petite entité administrative de la Fédération de Russie. Cette région est située dans le massif montagneux de l'Altaï, aux confins méridionaux de la Sibérie et à la frontière du Kazakhstan, de la Chine et de la Mongolie. Jusqu'à la période soviétique, les groupes ethniques altaïens possédaient tous une tradition épique, mais elle n'est restée vivante que chez les groupes altaïens du sud, les Altaj-kiži et les Télenguïtes. Aujourd'hui, plus personne dans le nord de la petite région n'est en mesure d'exécuter ne serait-ce qu'un extrait d'épopée.

Les caractéristiques de l'épopée altaïenne

Les épopées altaïennes sont de longs textes adoptant une structure métrique en

vers allitérés en début de phrase et un parallélisme syntaxique, narrant les aventures fabuleuses d'un héros à travers des scènes typiques. Dans la plupart des langues vernaculaires turques du sud de la République (altaïen, télenguïte, tchelkane, koumandine et téléoute), ces textes sont en général dénommés *kaj-čörčök*⁴. Ce composé, qui signifie littéralement "conte [récité/exécuté en] chant de gorge", met en lumière un facteur essentiel, qui est la technique d'exécution. En effet, si les linguistes russes ont traduit *kaj-čörčök* par *èpos* ("épopée", dans le sens de "texte à thème héroïque"), aucun des termes du composé vernaculaire ne détermine cette qualité-là du conte : *čörčök* désigne en altaïen tout type de conte, qu'il soit héroïque, merveilleux, conte d'animaux ou autre. Le terme *kaj* en revanche, qui lui est juxtaposé, désigne la technique avec laquelle le conte doit être expressément récité : en chant de gorge⁵.

Le barde est quant à lui nommé *kajčy* "chanteur en chant de gorge"⁶, et son acte d'exécution du texte à thème héroïque se dit *kajčy kajlap t'at*, "le chanteur en chant de gorge chante en chant de gorge"⁷. Ainsi, cette technique de chant particulière est bien spécifique et inhérente à ce que nous pouvons traduire par "épopée". Les bardes altaïens (comme les bardes chors) accompagnaient généralement leur chant épique de la mélodie régulière et berçante d'un luth à deux cordes, le *topšuur*. Le chant de gorge et le *topšuur* sont donc les caractéristiques essentielles de la récitation, qui font du conte une épopée⁸.

Au sein des sociétés de l'aire précitée, fortement patrilinéaires et virilocales, être barde est un statut qui se transmet en ligne paternelle⁹. Toutefois, la voix singulière et l'instrument d'accompagnement, parfois le texte lui-même, sont dits, dans le cas de certains bardes de cette aire, être reçus des esprits¹⁰. Ces bardes, en contact avec ce monde des esprits que R. Hamayon nomme la "surnature"¹¹, sont déclarés *èlë-kajčy* "conteurs à maître". Ainsi, dans cette société qui a une vision chamanique du monde, l'accent est mis sur le lien particulier qui unit certains exécutants et le monde des esprits. Lorsque le barde chante, la voix qu'il emploie n'est pas sa voix naturelle. Cette voix lui permet d'entrer en contact avec les esprits¹², mais elle permet également d'alléguer qu'un esprit s'exprime à travers lui et lui inspire le chant.

De ce fait, avant l'époque soviétique, l'épopée n'est pas un texte que l'on emploie à la légère, puisque sa récitation met en jeu des forces surnaturelles. Et comme dans toute société chamanique, les esprits ne doivent pas être invoqués pour rien. Des attentes sont associées à la récitation épique, telles que l'obtention de chance à la chasse ou la guérison en cas de maladie¹³. Elles mettent en contact le monde des esprits et le monde des hommes, et doivent bénéficier des meilleures conditions pour être comblées. Dans toute l'aire turco-mongole, les règles qui entourent la récitation sont ainsi nombreuses : elle ne peut avoir lieu que de nuit, pendant la saison froide, plus précisément après l'apparition de la constellation des Pléiades dans le ciel nocturne¹⁴. Selon Šejkin et Nikiforov, aucun rituel chamanique ne doit être effectué en parallèle¹⁵.

Une autre règle très importante est que l'épopée doit être chantée dans sa totalité. Le barde peut être sanctionné s'il ne chante pas le texte complet ou en omet certaines parties¹⁶. Les esprits qui ont donné sa voix au barde Tortobaev ont ajouté : "Ne raccourcis pas les épopées. Si tu ne les chantes qu'à moitié, c'est ta vie que nous raccourcirons"¹⁷. À un autre barde, ils indiquent : "Le héros de ton conte n'est pas rentré chez lui, il est encore sur le sommet de la montagne. Tu as déjà raconté de nombreux contes sans les terminer, tu as déjà laissé de nombreux héros dans la peine, maintenant, tu vas mourir !"¹⁸ Les héros épiques sont eux aussi considérés comme des entités surnaturelles capables d'honorer comme de sanctionner le barde. Comme lors d'une cérémonie chamanique, ils ne peuvent être invoqués sans raison et doivent ensuite être remerciés et raccompagnés.

La concordance de règles strictes fait ainsi de la récitation du texte héroïque un rituel, un procédé dont une efficacité est attendue. Signalons enfin qu'au même titre que les héros des épopées bouriates analysées par R. Hamayon, qui par leur

diversité suggèrent que “les épopées représentent le principe d’une norme idéale d’une société ou d’une communauté plutôt qu’une norme idéale”¹⁹, l’épopée altaïenne véhicule des valeurs et des règles dont il faut s’inspirer et peut prendre, de ce fait, une portée identitaire pour ceux qui s’y réfèrent. Nous allons voir à présent dans quelle mesure l’épopée a pu jouer un tel rôle fédérateur dans l’Altaï du XX^e siècle.

L’épopée au début du XX^e siècle, un changement de forme et de contenu

Le début du XX^e siècle voit apparaître chez les autochtones de l’Altaï un mouvement messianique et millénariste de grande ampleur nommé bourkhanisme, du nom de la divinité nouvellement vénérée Ak-Bourkhan. Cette dernière se serait adressée aux autochtones de l’Altaï via son messager Ojrot-Khan²⁰. L’émergence du mouvement a entraîné l’évincement des chamanes du devant de la scène religieuse. Les bardes ont pris énormément d’importance au sein du nouveau courant religieux, à tel point que certains sont devenus *t’arlykčy*, des “messagers”. Ces personnages, qui ont un statut de prêtre, dirigeaient les rituels. Ils étaient en contact avec les nouvelles divinités ou esprits du mouvement, tels Ak-Bourkhan, son envoyé Ojrot-khan, Khan-Altaj et d’autres, dont ils disaient recevoir des textes de louanges (*alkyš*)²¹. Leur pratique du chant de gorge et du luth *topšuur*, critères essentiels de l’exécution épique, a été élargie à ce nouveau contexte religieux pour la récitation de ces prières de bénédiction, souvent empreintes d’une forte tonalité lyrique. Précisons que, comme l’indique S. Jacquesson pour les Kirghizes, il n’existe pas non plus en Altaï “de différence formelle entre le vers de l’épopée et celui des chants lyriques ou des lamentations par exemple”. D’où une forte porosité entre les styles épique et lyrique, les “outils poétiques”²² pouvant être appliqués indifféremment à l’un ou à l’autre des canevas.

Le mouvement bourkhaniste comporte une grande part de nationalisme. Ainsi, dans un chant de louange dédié à Ojrot-Khan, le messager est présenté comme un héros devant advenir, qui viendra combattre les Russes, rendra l’Altaï aux Altaïens et les libérera du joug des colons²³. Bien que le texte soit plus court qu’un poème épique, la manière dont la divinité est mise en scène évoque clairement les héros épiques²⁴ : de la figure floue du héros historique naît la divinité, qui est à son tour héroïsée.

Parallèlement, les textes épiques reflètent de plus en plus l’influence des mouvements religieux en concurrence dans la région (bourkhanisme et christianisme, et dans une moindre mesure, bouddhisme). Nous constatons ainsi des transformations dans la représentation de certains héros : bien que ceux-ci soient toujours perçus comme des sauveurs d’un peuple opprimé, ils prennent la forme de messies investis de la mission de délivrer leurs contemporains du joug d’un colonisateur²⁵. On remarquera également le passage d’un temps épique à un temps présent, marqué par l’implication du barde et de son auditoire via l’emploi d’un “nous” collectif.

La période soviétique, ou la disparition progressive d’une tradition

Au cours de la période soviétique, de nombreux changements sont intervenus dans la pratique de la récitation. Les bardes qui pouvaient être autrefois invités par différents clans en fonction de leur renommée, ont également souffert des effets de la collectivisation et ont été mis à contribution dans la construction du socialisme. Les plus renommés sont devenus des figures emblématiques du régime, malgré les handicaps physiques affligeant bon nombre d’entre eux, qui les rendaient inaptes au travail – critère pourtant essentiel en URSS. Par exemple, en témoignage de reconnaissance de leur contribution à l’effort communiste, les bardes altaïens N. U. Ulagašev et A. G. Kalkin ont été invités à Moscou pour y être décorés²⁶.

De nombreux folkloristes se sont également rendus auprès des bardes pour noter leurs textes. La “folkloristique” (ru. *folkloristika*) de cette période, bien que se plaçant

tout d'abord dans la continuité de la science du folklore de l'époque pré-révolutionnaire, ne tarda pas à les percevoir comme des personnes influentes et à tenter de les utiliser comme moyens de propagande²⁷. Ainsi, Ulagašev et Kalkin, pour ne citer qu'eux, ont produit des chants à la gloire des héros du Parti (Lénine et Staline en particulier), sur les thèmes de la guerre ou encore glorifiant les réussites du pays²⁸.

D'un autre côté, les textes épiques recueillis durant cette période pouvaient être fortement édulcorés, en raison de leur potentielle non-adéquation à la vision soviétique. De par son activité de folkloriste, le *kajčy* T. B. Šinžin a été en contact avec les derniers grands bardes altaïens²⁹, et selon lui, les bardes s'autocensuraient lorsque le sujet devenait grivois ou inadapté au contexte politique³⁰ (entretien réalisé le 12/01/2011).

Si le contenu des textes changeait, le rôle des bardes, le contexte d'exécution et le mode de transmission évoluaient également. Passant de la yourte à la scène, les spécialistes rituels ont progressivement accédé au statut d'artistes, ce dont témoignent à la fois leurs voyages et décorations, mais également la manière dont ils faisaient désormais usage de leurs textes. En effet, tandis qu'ils étaient invités à réciter lors de symposiums à travers l'URSS ou dans le cadre de recherches dans les instituts, leur pratique se voyait alors totalement déconnectée du contexte si particulier qui contribuait à sa spécificité (épopée récitée la nuit, l'hiver, dans son entier, face à un public nombreux, etc.). D'un autre côté, l'accent porté sur leur voix singulière a conduit à la folklorisation de cette dernière : alors que la pratique du chant de gorge et du luth *topšuur* commençait à être enseignée dans les écoles de musique, des tentatives ont été faites pour intégrer ces éléments dans des orchestres classiques³¹. La technique a primé sur le texte, l'accent ayant été porté sur la virtuosité musicale plutôt que sur la connaissance de milliers de vers de poésie épique.

Dès lors, la pratique de récitation épique durant la période soviétique, que nous pouvons considérer comme une forme de musique, est "extraite de son contexte ordinaire et transposée sur scène". Et cette musique "ne se retrouve pas projetée hors cadre, autrement dit dans un espace neutre et privé de références, mais bien dans un *nouveau* cadre : un cadre pour lequel la performance a été reformatée et, en quelque sorte, aseptisée afin qu'elle réponde aux codes et aux normes de sa représentation scénique"³². Dans cette logique d'adaptation, la pratique va s'accompagner de transformations à tous les niveaux. Ainsi, face à l'arrivée de l'électricité, de la radio et des Maisons de la culture, et à la suite de la collectivisation qui éloignait les "travailleurs" des activités de chasse, les Altaïens ont été moins enclins à se réunir autour des bardes³³. Avec l'émiettement de leur public, la pratique de l'exécution épique a décliné, le nombre de chanteurs d'épopées a diminué et l'important travail de mémorisation s'est interrompu. Les textes, autrefois transmis de manière orale, ayant été mis par écrit, les bardes ont peu à peu disparu au profit des artistes-musiciens, tandis que la facture des instruments traditionnels était retravaillée et adaptée à la scène³⁴.



Deux topšuur travaillés pour faire ressortir leur côté ethnique (crédits photo: Clément Jacquemoud). Ci-dessus celui de N. Šumarov, recouvert d'une peau "décorée par un chamane", et ci-dessous, dans les mains du kajčy A. Turlunov, un travail d'A. Ènčinov, musicien et luthier renommé.



Depuis la fin de l'URSS : vers la résurrection de l'épopée ?

Depuis les années 1980, le chant de gorge est surtout associé à la vague des "ensembles traditionnels", apparus un peu partout en Russie à cette époque³⁵. Aujourd'hui, de plus en plus de jeunes Altaïens se tournent vers cette pratique. On l'enseigne dans les écoles de musique de la république, et des écoles spécialisées ont même été créées³⁶, qui permettent d'intégrer ensuite l'école de musique d'Abakan, en République de Khakassie voisine³⁷, ou le Conservatoire de Novossibirsk. La formation permet à terme de devenir salarié de l'État, en travaillant en tant que professeur de musique dans les écoles ou l'une des nombreuses Maisons de la Culture, ou en tant qu'artiste au sein du Théâtre national. On peut également citer la possibilité d'amorcer une carrière internationale. En effet, le chant de gorge n'a pas manqué de se faire une place dans l'intérêt contemporain porté aux musiques dites "du monde" ou "ethniques". Outre l'intérêt d'un public occidental à la recherche d'exotisme et "d'authenticité", fasciné par ces voix insolites, on ne compte plus les pointures internationales ayant, le temps d'un disque, formé un duo avec des artistes altaïens, pratique s'inscrivant totalement dans une dimension "glocale", "c'est-à-dire où le local et le global s'entremêlent, s'influencent mutuellement et de manière plurielle"³⁸.

Toujours du côté occidental, ce type de chant est fortement lié aux mouvements de développement personnel et New Age, dans lesquels il est souvent présenté comme étant une des techniques du chamanisme, ayant des effets bénéfiques, voire des vertus méditatives pour celui qui l'utilise³⁹. Ainsi, pour les jeunes pratiquants

altaïens, des perspectives d'avenir nouvelles, et bien souvent perçues comme avantageuses, sont désormais associées à ce qui caractérisait autrefois la pratique de récitation épique : notoriété, réussite financière, voyages à l'étranger⁴⁰ ne sont plus perçus comme des mythes inaccessibles... Ils sont ainsi de plus en plus nombreux à se produire chaque été dans les bases touristiques, face à un public étranger néophyte complètement ébahi. Il est par conséquent logique que l'ethnologue altaïenne S. Tjuhteneva voie dans le tourisme et l'intérêt occidental pour les musiques dites "ethniques" les principales raisons ayant conduit au renouveau local (et donc à la survie) de la pratique du chant de gorge⁴¹.

À titre de comparaison, M. Desroches indique qu'en Martinique, les spectacles touristiques participent à la conservation, à la redynamisation et à l'intégration à la pratique vivante de musiques qui, sans cela, seraient devenues une sorte de "patrimoine fossilisé, peu exécuté par les acteurs du patrimoine vivant"⁴². Elle postule par ailleurs que les musiques et les spectacles mis en scène pour les touristes sont un vecteur important dans l'édification de l'identité culturelle⁴³. L'attrait des nouvelles générations d'Altaïens pour le chant de gorge se trouve effectivement justifié par son côté "ethnique". Il s'inscrit dans la dynamique actuelle, présente un peu partout en Sibérie, voire dans le monde, de regain d'intérêt pour les cultures nationales, tendant à mettre en avant les pratiques locales hautement symboliques, les aspects historiques, les "racines", et faisant ainsi contrepoids à la mondialisation. Par conséquent, malgré ses transformations au cours du temps, la pratique musicale altaïenne, et en particulier celle du chant de gorge *kaj*, est devenue un marqueur identitaire distinctif, contribuant à rattacher l'ensemble des groupes ethniques de l'Altaï à une mémoire collective, à un espace symbolique et mythologique commun.

Le phénomène de patrimonialisation, dans le sens de processus d'appropriation d'une pratique culturelle et de revendication de l'héritage inhérent à cette pratique, est un exemple patent de la revitalisation de la pratique d'exécution épique dans une perspective "ethnique". Il est confirmé en République de l'Altaï par l'arrêté du Gouvernement en date du 14 mai 2015, sur l'"Adoption d'un registre national des biens du patrimoine culturel immatériel de la République de l'Altaï" dans lequel figurent, outre certaines pratiques religieuses, le personnage du *kajčy*, son art, ses contes et ses instruments. L'arrêté doit être perçu comme un premier pas vers l'inscription du *kaj* altaïen au sein de la liste du patrimoine mondial immatériel de l'UNESCO⁴⁴.

Localement, la patrimonialisation s'effectue également par les distinctions ayant récompensé l'art des bardes. Il en va ainsi du Prix G. I. Tchoros-Gourkine qui, depuis l'année 1991, honore les personnalités de l'Altaï ayant œuvré dans les domaines culturel, politique, artistique, et dont certains musiciens-*kajčy* ont été distingués (Aržan Közörököv en 1999, l'ensemble AltajKAJ en 2004, Raisa "Tanđalaj" Modorova en 2010, Sarimaj Určimaev en 2013). Plus récemment (2011), on a vu apparaître le Prix A. G. Kalkin, du nom du dernier grand barde de la région, spécialement dédié aux personnes œuvrant à la conservation et à la diffusion des pratiques artistiques de la république (les recherches peuvent elles aussi être distinguées)⁴⁵.

L'événement phare de cette patrimonialisation de la pratique du chant de gorge et de la récitation épique contemporaine reste cependant le Rassemblement international des chanteurs d'épopées (*Kajčylardyn telekejlik Kurultajy*), un concours qui se tient chaque année et au cours duquel les pratiquants s'affrontent en faisant valoir leurs prouesses, tant vocales (les techniques de chant) qu'intellectuelles (par la connaissance d'extraits d'épopées appris par cœur à partir de livres, ou la création d'œuvres originales). La tenue de l'événement, le nombre croissant de participants venus des quatre coins du monde et surtout, la participation de femmes témoignent de l'engouement contemporain pour la technique vocale du *kaj*. Pour donner plus de force à cette tendance, chaque année est mis en avant l'âge du plus jeune des participants (9 ans à ce jour⁴⁶).

Parallèlement, en distinguant les différentes techniques de chant de gorge (ou

diphonique), le concours contribue à l'élargissement de la palette vocale associée à la récitation épique : en effet, nous avons vu que le *kaj* ne pouvait être que guttural, et ce n'est que récemment que la récitation d'épopée a pu intégrer d'autres techniques vocales (*sygyt, höömei, borbannadyr...*), importées des zones voisines de l'Altaï (Touva et Mongolie en particulier)⁴⁷. Cette circulation entre cultures voisines est un cas typique de ce que J.-L. Amselle caractérise comme un "branchement"⁴⁸, et témoigne de l'intensité des échanges, des inspirations multiples qui gravitent autour de l'épopée et contribuent à son renouveau. En ce sens, nous pouvons voir que la quête d'authenticité n'est plus seulement le fait des touristes, elle est aussi devenue un enjeu important pour les populations locales, et se révèle être en perpétuelle construction.

Le *kajčy*, prototype du musicien altaïen contemporain ?

Une remarque importante doit être faite au sujet des musiciens-chanteurs "de gorge" contemporains. À partir du moment où le musicien va faire usage de ce type de chant, il va rapidement se présenter comme – ou être qualifié de – *kajčy*, indépendamment de sa connaissance des textes épiques et quel que soit son âge. Remarquons qu'en ce qui concerne les textes épiques, on entend souvent dire aujourd'hui en Altaï qu'il n'y a plus de *kajčy* susceptible de réciter un poème épique dans son entier⁴⁹. Et, comme pour confirmer cette rumeur, la plupart des chanteurs de gorge que nous avons rencontrés n'apprenaient par cœur que des extraits d'épopées à partir des textes édités (mais, comme nous allons le voir, l'un d'entre eux, Èmil Terkišev, s'est récemment essayé à exécuter une récitation dans son intégralité⁵⁰).

Les extraits appris par les bardes sont chantés dans des contextes différents, souvent politisés, dans la continuité de la période soviétique. Hormis dans les bases touristiques, on peut alors entendre quelques vers tirés d'une épopée lors du concours dont on a parlé, ou à l'occasion de concerts commémorant une date historique, pour l'inauguration d'un bâtiment public ou d'un salon thématique. Mais le chant de gorge s'invite également dans le quotidien des habitants de la république, et on peut l'entendre en fond sonore de publicités TV ou radio pour des magasins locaux⁵¹.

Dès lors que le contexte change, que le statut de l'artiste évolue, on peut légitimement se poser la question de la caractérisation de ce dernier. En effet, les chanteurs "de gorge" contemporains, qui ne cantonnent pas leur pratique musicale à la seule récitation épique "traditionnelle", peuvent-ils être dénommés *kajčy* ? Éditant, à l'image des bardes tibétains dont parle N. Gauthard⁵², des recueils de leurs chansons, participant à des documentaires portant sur leurs pratiques, agissant "dans une contemporanéité en lien avec les phénomènes de globalisation, notamment avec l'utilisation des nouvelles technologies de l'information et de la communication", élaborant "de nouveaux processus de transmission et [démontrant] qu'ils savent se servir des outils de la "modernité" pour s'approprier de nouveaux territoires médiatiques au-delà des frontières [de l'Altaï]", les musiciens altaïens sont-ils toujours des *kajčy*⁵³ ? Ouverts aux musiques pop ou rock dont ils imprègnent leurs compositions, tentant la synthèse des motifs traditionnels et des sonorités synthétiques ou faisant intervenir une pléiade d'instruments électroacoustiques, peuvent-ils encore porter le nom de ces spécialistes rituels d'autrefois ? Il nous faut pourtant signaler que ces expérimentations sonores sont, de la bouche même de leurs auditeurs, préférables à la monotonie d'une récitation épique⁵⁴. Avouons d'emblée que les compositions des ensembles contemporains tels qu'AltajKAJ, Novaja Azija ou Tala, inspirés des hits internationaux du moment, donnent du "punch" au chant de gorge et au *topšuur* en faisant intervenir des lignes de basse et des rythmes accélérés. Ainsi la question de l'interprète, qui mérite d'être posée, reste pour le moment en suspens.

II. Une récitation "à la manière d'autrefois". Lorsque l'évolution de l'auditoire transforme l'épopée

Comme nous l'avons mentionné un peu plus haut, le *kajčy* È. Terkišev a récemment tenté de réciter une épopée dans son intégralité. Nous ne pouvions manquer de revenir sur cette soirée particulière, fruit de la volonté de mettre en œuvre un idéal d'exécution épique, raison pour laquelle nous nous autorisons à parler de récitation "à la manière d'autrefois". Cette tentative nous semble être une bonne illustration de la place de l'épopée dans l'Altai d'aujourd'hui, et un excellent exemple de l'influence que l'auditoire peut avoir sur le texte.

Lors du festival Èl-Ojyn de 2014, le *kaj* était présent, comme à son habitude, à travers le Rassemblement international des chanteurs d'épopées (*Kajčylardyň telekejlik Kurultajy*), dont nous avons parlé plus haut. Le concours, nous l'avons dit, est marqué par des joutes oratoires faisant intervenir la technique et la connaissance d'extraits d'épopées, appris à partir de livres édités. Une partie du concours est consacrée à la création individuelle, mais les participants restent peu nombreux, et font généralement partie de la génération des *kajčy* confirmés, déjà décorés. È. Terkišev est de ceux-là, il a décidé de marquer l'année d'une pierre blanche en renouvelant le concept de "veillée épique" en récitant deux heures durant l'épopée *Alyp-Manaş* qu'il avait apprise à partir d'un livre⁵⁵. Ainsi, à minuit, en plein mois de juillet, quelques personnes se sont réunies dans une yourte pour écouter le barde. Installé confortablement sur une peau de mouton dans le fond de la yourte (le *tôr*, place d'honneur), surélevé par rapport à son public, È. Terkišev a donc chanté en s'accompagnant du luth *topšuur* qu'il avait gagné le jour même, dans la catégorie "Maître de l'art du barde"⁵⁶.



È. Terkišev durant la récitation de l'épopée *Alyp-Manaş* (Elo, district d'Ongudaj, juin 2014). On distingue au bout du manche de l'instrument la plaque qui le désigne comme lot du "Maître de l'art du barde"

Le public réuni n'avait, lui, rien de "traditionnel" : les autochtones assistaient au même moment au concert pop donné sur la grande scène du festival, et la grande majorité de l'assistance était composée d'étrangers, touristes de passage ou ethnologues et folkloristes, tous bardés de caméras et de micros enregistreurs. Est-ce la qualité de ce public, en grande partie néophyte et surtout peu – voire pas du tout – familier de la langue altaïenne, qui fait que la récitation n'a pas été ponctuée d'encouragements à l'aède comme autrefois⁵⁷, mais au contraire de bâillements et même parfois, de ronflements ?

Toujours est-il qu'en ayant pris l'initiative de recréer une récitation épique à la "manière d'autrefois", dans un contexte socioculturel et économique totalement autre, face à ce public absolument distinct de celui des exécutions d'antan, È. Terkišev et les décideurs à l'origine de cette soirée ont "transformé la tradition". Nous savons que le rôle essentiel de l'épopée est de faire jouer devant le public les diverses possibilités de sortie de crise qui s'offrent à lui⁵⁸. Dans le cas présent, nous nous écartons de cette conception du texte épique, puisque ce n'est pas lui qui a été au centre de l'attention. En effet, inaccessible pour l'auditoire étranger, appris par cœur à partir d'une source écrite – et donc disponible pour tous ceux qui

ressentiraient le besoin d'en avoir une connaissance détaillée –, il a en quelque sorte “disparu” de l'événement. Le public néophyte, qui avait pu assister à des récitations plus tôt dans la journée lors du concours des chanteurs d'épopées, n'avait pas les clés pour évaluer la maîtrise des tournures de la langue et la démonstration d'un riche vocabulaire, critères qui fondent l'art du barde dans le contexte traditionnel et déterminent la qualité de sa récitation. Seuls la durée et le contexte de la performance, peut-être le timbre de voix, ont donc permis à l'auditoire de distinguer Terkišev de ses pairs entendus l'après-midi. Quant à la rareté du public autochtone, elle soulève quelques questions : révèle-t-elle un désintérêt contemporain des Altaïens pour la “matière épique”⁵⁹ ? Serait-ce parce qu'une récitation de ce type-là n'est, à ses yeux, “plus d'actualité”, parce qu'elle rappelle trop celles d'antan sans en être une pour autant (la saison d'exécution, l'“efficacité” attendue qui diffèrent...)?

L'absence des jeunes chanteurs “de gorge”, qui avaient eux aussi préalablement participé au concours, peut être considérée comme plus étonnante encore. Bien qu'elle soit intéressée par la musique traditionnelle, nous savons que la jeune génération, qui baigne dans un territoire de plus en plus enclin à la russification (médias, jeux vidéo, commerces...⁶⁰), est également rebutée par les longs textes épiques. Tandis que les jeunes mettent en avant la maîtrise d'un savoir “technique” (chant de gorge, jeu musical), le savoir rituel (les textes) est gommé de leurs pratiques⁶¹. Or, comme le dit M.-F. Mifune au sujet du rituel *bwiti* chez les Fang, “les connaissances rituelles sont à la base de la pratique rituelle et, réciproquement, la pratique rituelle est un support de mémorisation et d'actualisation de ces connaissances”⁶². Nous assisterions donc à un émiettement de ce “fait social total”, selon la formule de M. Mauss⁶³, qu'est la récitation épique, et au renouveau parcellaire de quelques aspects uniquement, en outre amputés de ce qui faisait leur lien. Ainsi, la performance de Terkišev, qui peut se comprendre davantage comme une réponse à la quête d'exotisme et d'authenticité émanant d'un public étranger et néophyte que comme une demande autochtone, questionne le concept de patrimoine tout en étant un témoignage probant de l'influence du public sur l'épopée.

Du fait de la non-compréhension du texte par son public, on peut se demander en quoi il devenait important pour le barde de réaliser une récitation dans son intégralité. Réalisait-il un rituel ? Espérait-il, comme autrefois, toucher un autre public, comme par exemple le monde des esprits ? Et si oui, quelle efficacité était alors attendue d'un texte récité dans un contexte temporel, socioculturel et économique totalement différent ? Si rituel il y a eu, on peut le voir de plusieurs manières : comme une sorte de “rite de passage” pour le touriste qui, plongé dans une récitation “à la manière d'autrefois”, aura la sensation d'avoir vécu un moment unique – et pourra s'exclamer “j'y étais !” –, mais également comme un “rite de partage”, tel que défini par M. Regnault, et dans lequel nous retrouvons “une base d'accord commun implicite entre le [visiteur étranger], qui cherche à vivre une expérience nouvelle, et l'hôte local, qui accepte de partager sa culture”⁶⁴.

En ce sens, le barde E. Terkišev n'a pas non plus été désavantagé : il est indéniable qu'une telle prestation lui a permis de faire preuve de singularité parmi ses pairs. Son statut de grand barde étant déjà localement bien établi, la soirée a été pour lui le moyen de renouveler ses distinctions et d'asseoir ce statut. En outre, touchant un public étranger par un réel “tour de force”, il s'est mis en avant d'une manière remarquable et, qui sait, si un producteur se cachait dans le public, il s'est peut-être ouvert les portes d'une carrière internationale⁶⁵.

Finalement, on peut se demander si l'absence d'un public autochtone, la méconnaissance des codes de conduite par le public étranger (qui n'a pas bénéficié de réelle introduction quant à ce qui se jouait, n'était pas “guidé” quant aux règles de comportement dans la yourte, ou invité à encourager le barde pendant la récitation...), n'auraient pas débouché sur une sorte de rendez-vous manqué entre le barde et son public ? Alors que l'on aurait pu croire cette performance comme

structurante socialement, il en résulte en effet une sorte de sentiment d'inachevé chez la plupart des acteurs, sentiment paradoxal puisque depuis longtemps en Altaï une épopée n'avait pas été "achevée". Les questions soulevées par la performance étudiée reflètent donc les transformations ayant affecté la pratique d'exécution épique qui, nous le soulignons encore une fois, nous semblent bel et bien résulter de l'influence de l'auditoire sur l'œuvre récitée. Il est également possible de déceler cette influence dans les courtes récitations d'extraits auxquelles tout visiteur de l'Altaï peut assister régulièrement, et sur lesquelles nous allons désormais nous pencher. Toutefois, ces nouvelles productions font davantage état de ce que F. Goyet nomme un "travail épique" et relèvent de ce qu'on peut caractériser comme "épopée dispersée"⁶⁶.

III. Une (nouvelle) épopée dispersée ?

Le bref aperçu historique et l'exemple qui précède nous ont permis de mesurer à quel point, au cours du XX^e siècle, la poésie épique est passée du rang de *rituel* auquel sont associés quantités de règles et valeurs, à celui de *performance scénique*, non moins empreinte de symbolisme mais dénuée d'arrière-fond chamanique. Nous avons vu que les transformations survenues, les nouveaux contextes et manières d'exécuter l'épopée étaient dus à la fois à l'influence des mouvements locaux de renouveau de la culture nationale et à la manifestation internationale d'un intérêt pour les singulières techniques musicales de récitation. Ils reflètent donc le rapport que les Altaïens entretiennent à leurs textes épiques, et il s'en dégage que la technique de chant de gorge et la maîtrise du luth *topšuur* ont pris le pas sur les textes et leur contenu. Toutefois, si l'on souhaite approfondir quelque peu ce rapport sous un angle contemporain, il est indispensable d'élargir notre corpus et de nous attarder sur certains textes en particulier et sur leurs contextes d'emploi. En effet, certains textes récents, chantés en *kaj* lors d'occasions singulières, nous semblent correspondre parfaitement à un cas d'"épopée dispersée". La polyphonie auparavant développée dans la structure du récit épique, qui forme la base du "travail épique" et "[permet] de représenter devant l'auditeur toutes les solutions politiques possibles, y compris des solutions totalement inédites et que rien d'autre à l'époque n'avait permis d'entrevoir"⁶⁷, se déploie à travers une multiplicité de textes qui proposent chacun un moyen de sortir de la crise politique et socioéconomique actuelle, proposant la mise à l'épreuve de ces solutions à travers le corpus épique complet. En effet, les différents types de chant, exécutés en voix de gorge et accompagnés au luth *topšuur* par des musiciens se revendiquant *kajčy*, forment un ensemble concomitant. Donnés à entendre aux auditeurs dans des contextes variés, ils témoignent selon nous de la présence de ce travail épique, dans le sens où leur combinaison donne naissance à la polyphonie, condition selon F. Goyet de l'apparition d'une nouvelle épopée⁶⁸.

Le corpus sur lequel nous nous sommes penché recouvre des textes très divers qui, sans pouvoir être systématiquement caractérisés d'"épiques", conservent néanmoins un "thème héroïque". On parlera donc d'épopée en les considérant ensemble, comme un tout. Chacun d'eux relève d'un contexte religieux différent, et des attentes sont liées à leur emploi. Nous avons vu que le retour du religieux à la fin de l'époque soviétique s'était caractérisé dans l'Altaï par une offre abondante de courants différents. Cette situation a conduit de nos jours à de vives tensions idéologiques entre ces mouvements, qui ébranlent la république : alors que le Bouddhisme fait une percée en ville au sein de l'intelligentsia autochtone, les habitants des villages du centre, ne se sentant pas concernés, se tournent vers les pratiques néo-bourkhanistes⁶⁹ ou se convertissent à différents courants issus du protestantisme évangélique. Restent quelques Altaïens qui disent être chamanistes. Rares sont les autochtones qui embrassent l'orthodoxie, surtout perçue comme la religion "des Russes". Les textes sur lesquels nous avons travaillé proviennent de musiciens plus ou moins impliqués dans ces différents mouvements : l'un est évangéliste, un autre moine bouddhiste, un troisième néo-bourkhaniste, et les derniers ne témoignent pas d'une obédience religieuse en particulier, mais conservent une vision du monde chamaniste.

L'analyse détaillée de ces formes novatrices et intrigantes montre qu'au même titre que les textes qui les ont précédées, elles sont en mesure d'aider à penser la situation de crise actuellement vécue par le peuple altaïen, et précédemment évoquée. Ces textes et les contextes dans lesquels ils sont mis en œuvre sont, de notre point de vue, des outils de pensée, car ils manifestent tous des attentes politiques attachées au mouvement religieux dont ils émanent et répondent, chacun à sa manière, à la relation nouvelle qu'entretient le public altaïen contemporain à la tradition de récitation. L'ensemble qu'ils forment construit la vision de la société, affronte le bouleversement sociopolitique et se donne les moyens d'y répondre en dévoilant à l'auditoire un éventail de possibilités diverses. Il remplit en quelque sorte les conditions de possibilité d'une épopée moderne.

Une épopée chrétienne

Le premier texte étudié est particulièrement significatif : intitulé *Èšua*, il narre principalement l'histoire de Jésus⁷⁰. Il a été composé par un musicien converti au Pentecôtisme. Le récit prend donc forme dans un contexte d'intense christianisation, qui est celui de la conversion. L'auteur s'inscrit dans la continuité des *kajčy* d'autrefois puisqu'il prétend avoir reçu ce texte en rêve. Toutefois, il ne lui aurait pas été inspiré par les esprits, mais directement par le Saint-Esprit, ce qui est compréhensible pour un pentecôtiste⁷¹. On remarquera également une introduction traditionnelle, caractérisée par une adresse au luth *topšuur*. Le sous-titre du texte est *kaj-soot'yr* "conte [récité en] chant de gorge"⁷², ce qui sous-entend donc que nous aurions ici affaire à une "épopée chrétienne".

Les thèmes développés dans le récit sont en effet fortement chrétiens. On y retrouve condensés les principaux événements de l'Ancien et du Nouveau Testaments. On remarque toutefois que ces thèmes restent proches de ceux que l'on retrouve dans bon nombre des épopées altaïennes notées au cours du XX^e siècle : un "paradis" est menacé par un ennemi qui ébranle l'harmonie originelle et provoque sa rupture. Le couple initial, contraint de quitter sa contrée, doit donner naissance au libérateur, et des attentes sont proclamées : c'est donc un héros prédestiné qui va apparaître. Alors que les héros altaïens naissent souvent de manière miraculeuse, d'un couple déjà âgé sans enfant, et en l'absence de leur père parti à la chasse depuis de longs mois, *Èšua*, ici, naît non moins miraculeusement d'une vierge. Plus loin, son enfance est extraordinaire : alors que dans les autres textes le héros grandit très vite et possède une force hors du commun, dans notre cas il éblouit les anciens par sa grande sagesse. Entouré de ses 12 *alyp* ("héros, chevaliers"), le héros est ensuite confronté à son ennemi, qui a entre-temps réussi à gagner bon nombre de partisans à sa cause. *Èšua* le terrasse mais perd bientôt lui aussi la vie⁷³, ce qui, à l'image des héros épiques altaïens, lui permet de ressusciter. Enfin, l'histoire se termine avec le retour du héros dans le territoire où il est né, ce "paradis perdu" qui sera dans notre cas le Paradis céleste. Le texte prend fin avec une attente messianique de son retour, telle qu'on peut la retrouver dans certaines épopées liées au bourkhanisme⁷⁴.

Ce récit contemporain peut être mis en parallèle avec l'épopée d'Altaj-Buučaj, dans laquelle le héros se fait messie et libérateur d'un peuple opprimé. Tout comme Altaj-Buučaj (et les autres héros épiques altaïens), *Èšua* est qualifié de *baatyr* ("chevalier"), ce qui le place au même niveau que ces personnages. R. Hamayon, reprenant A. Dundes⁷⁵, nous indique que "le merveilleux de la naissance est l'un des traits qui autorisent à reconnaître dans la vie de Jésus la présence d'un modèle héroïque classique"⁷⁶.

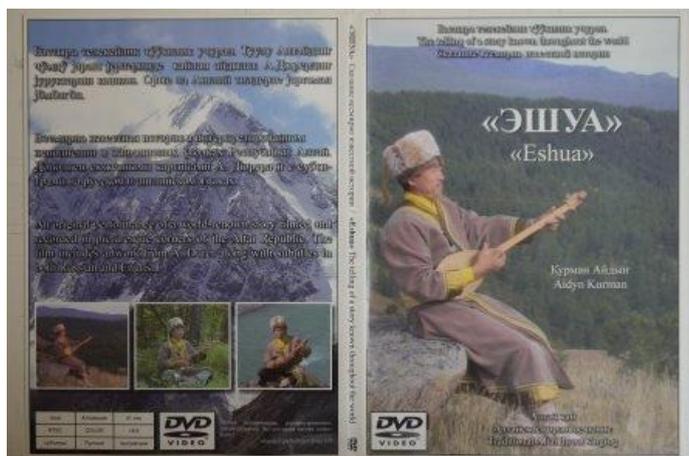
On peut se demander pourquoi certains épisodes très importants de la vie de Jésus n'apparaissent pas. On peut par exemple citer la trahison de Judas. Dans ce cas, sachant que la trahison et l'empoisonnement du héros sont des sujets peu fréquents dans les épopées altaïennes⁷⁷, cette absence trouve aisément son explication. Toutes ces caractéristiques nous autorisent à affirmer que nous sommes en présence d'un texte empreint d'une tonalité épique profondément marquée, qui offre également une forme de compromis entre le thème épique

classique et le message chrétien. Tous deux se retrouvent mêlés et peuvent être perçus par l'auditeur.

En outre, si l'on considère que le contexte d'emploi de ce texte est très particulier, toute la dimension politique de cette "épopée" contemporaine est révélée. En effet, bien que considéré comme un artiste de talent, le musicien, du fait de son appartenance à un mouvement religieux considéré comme une "secte" en Russie, n'est pas sollicité pour intervenir et chanter lors des manifestations officielles. Il est néanmoins invité par les différentes paroisses de la vaste communauté évangélique de Russie et voyage parfois d'un bout à l'autre de la Fédération pour réciter son "épopée" dans les églises. Ainsi le texte, profondément religieux, est assimilé à un rituel de louange au "Très-Haut". Il peut en outre être perçu comme une forme renouvelée des épopées d'autrefois, destinées à s'attirer les bonnes grâces des esprits de la forêt lors de la chasse.

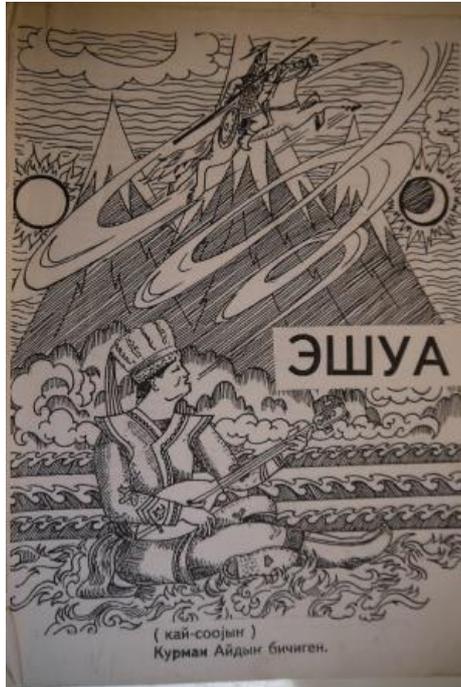
Il existe une version DVD du chant. Des eaux-fortes d'Albrecht Dürer insérées dans le film accompagnent ce récit de la vie de Jésus. Mais on peut également y voir le musicien exécuter sa récitation face à un sommet enneigé, sur la berge d'un ruisseau de montagne ou encore agenouillé devant un grand brasier, décors qui sont tous autant de clichés de l'Altaï (cf. jaquette). L'insertion de cadres se référant au système de représentations altaïen traditionnel ajoute un poids symbolique important au texte : il n'est plus uniquement chrétien, mais est également revendiqué comme typiquement altaïen, ce qui renforce aussi son insertion dans le cadre traditionnel de récitation des poésies épiques. Pour terminer sur ce point, ajoutons que l'achat d'une copie du disque n'est pas non plus un acte dénué de sens : au contraire, il soutient la position des convertis par rapport à la situation contemporaine politique et religieuse de l'Altaï, et à leur action revendicative. En d'autres termes, acquérir le DVD et écouter le chant revient à exprimer ses attentes d'un futur meilleur, comme ont pu l'être les chants de louanges bourkhanistes du début du XX^e siècle, assimilables à des épopées.

Enfin, le chant de gorge est ici encore mis en avant, et son utilisation nous autorise à voir dans le contexte religieux du christianisme un rituel comparable à celui des poésies épiques d'autrefois. Une efficacité symbolique est bien évidemment attendue de cet acte, qui rejoint celle des prières et louanges du christianisme. Par ailleurs, en tant que don de Dieu, il ne peut être fait un usage récréatif du texte. Nous comprenons donc ce texte – qui articule des positions antagonistes – et son contexte d'emploi comme des exemples concrets et solides faisant preuve de la continuité et du renouvellement de la tradition de récitation épique, et comme un témoignage de l'influence de l'auditoire sur le contenu du texte. En présentant le christianisme évangélique comme l'un des possibles pour sortir de la crise, nous percevons ce texte comme une voix au sein d'un tout polyphonique, ce qui correspond bien à ce que F. Goyet a défini comme étant le "travail épique" dans une épopée moderne "dispersée".



Jaquette du DVD Èšua d'A. Kurman et ci-dessous dessin de l'auteur illustrant son tapuscrit. On remarquera l'abondance de symboles renvoyant au système de représentations populaire (le soleil, la lune, la rivière, les montagnes, la peau de

mouton sur laquelle récite le barde...).



Un chant de louange à Ak-Bourkhan

Le second texte contemporain que nous avons pu étudier est un chant de louange dédié à la divinité Ak-Bourkhan, figure associée au mouvement religieux bourkhaniste. Composé à l'origine par E. M. Čapyev (1910-2001), le texte est mis en musique et chanté en chant de gorge par S. Určimaev, moine bouddhiste se présentant lui aussi comme *kajčy*.

Intéressant à plus d'un titre, le texte peut tout d'abord être rapproché des textes épiques par sa forme, et on retrouve chez les personnages mentionnés (Ak-Bourkhan, Altaj-èèzi, Üč-Kurbustan et Kajrakan) certains traits caractéristiques des héros des épopées : ils ont des vêtements qui possèdent des boutons (*topčylu*) et une ceinture (*kur*), éléments essentiels dans la vision du monde altaïenne, respectivement associés à une longue vie et à un ventre plein⁷⁸. La divinité Ak-Bourkhan descend du ciel sur un arc-en-ciel (à cheval ?), elle a un cœur (*t'ürektü*), un nombril (*kindiktü*) et des sourcils (*kirbiktü*)⁷⁹. Enfin, le livre de soutras mentionné (*altyn sudur bičiktü* "avec un livre de soutras d'or") est présent dans de nombreuses épopées du début du XX^e siècle⁸⁰. Tout ceci, ainsi que l'emploi du chant de gorge et du luth *topšuur* pour l'exécution, contribue selon nous à inscrire ce texte dans la continuité de la tradition de récitation des poésies épiques.

Cependant, en reprenant ce texte, le musicien bouddhiste contemporain déplace la divinité suprême du bourkhanisme dans un contexte bouddhique⁸¹. Parmi les témoignages probants, on retiendra le mantra *Om mani padme hum* prononcé à la fin du chant, et la mention du livre de soutras. On peut bien entendu se demander si ces références sont le fruit de l'auteur ou du chanteur⁸². Toujours est-il que dans le contexte religieux actuel présenté plus haut, l'association de ce texte au bouddhisme peut revêtir une coloration politique. En effet, dans l'imaginaire altaïen, Ak-Bourkhan et les autres divinités mentionnées sont issues du bourkhanisme, mouvement religieux libérateur, anticolonial et fortement antirusse. Replacer ces entités au sein d'un chant (d'un champ ?) bouddhique ne peut que se révéler une tentative pour renforcer l'implantation locale du mouvement religieux, tout en contribuant à la diffusion de ses idées. On notera pour finir que le bouddhisme est par ailleurs soutenu par l'actuelle intelligentsia au pouvoir.

Nous assistons donc à un renversement total de perspective. Les temps meilleurs attendus du bourkhanisme se retrouvent désormais associés à la vénération d'un Ak-Bourkhan bouddhisé. Davantage de poids est ajouté à cette récupération lorsqu'Ak-Bourkhan est rapproché de la figure du maître de l'Altaï, l'esprit Altaj-èèzi, entité pourvoyeuse de bonheur et vénérée aujourd'hui de la plupart des Altaïens⁸³.

Enfin, le chant se trouve en vente sur CD, et comme pour le DVD d'Ėšua, on retrouve là des enjeux similaires quant à son achat. Ainsi, une solution politique est mise en avant avec ce texte, sans aucun doute moins radicale voire opposée à celle préconisée un siècle plus tôt par les bourkhanistes, et qui consiste à adhérer à un mouvement religieux mondial, conciliant avec le pouvoir local et bénéficiant même de son soutien.

Une dernière remarque peut être émise concernant le chant de gorge employé. Comme nous l'avons vu plus haut, cette technique est de nos jours fortement associée au bouddhisme, les célèbres moines tibétains du monastère de Gyütö l'employant pour réciter leurs mantras. Le chant de gorge contribue donc à inscrire ce texte à la fois dans la continuité d'une tradition locale, tout en donnant plus de force à la récupération de la divinité et à son insertion au sein de cette religion mondiale. Ce texte altaïen trouve donc idéalement sa place dans un continuum religieux bouddhique très étendu, et permet de faire de cette religion une seconde voix (voie !) pour sortir de la crise.

Učar-kaj, entité inspiratrice des bardes néo-bourkhanistes

Le troisième cas que nous présentons est issu du mouvement religieux Ak-T'aŋ (que nous caractérisons de "néo-bourkhaniste"). Les chants de ce mouvement sont récités dans un contexte de rituel saisonnier par un spécialiste se définissant lui aussi comme *kajčy*. L'atmosphère est très solennelle, et sans aucun doute possible une efficacité est attendue du rite d'exécution. La louange est adressée à l'Altaï, sous la forme de l'entité spirituelle Khan-Altaj⁸⁴. La particularité de ces textes, encore une fois récités en chant de gorge, est qu'ils sont totalement improvisés. En effet, le chanteur dit être en contact avec l'entité spirituelle *Učar-kaj* (le "chant de gorge volant"⁸⁵), qui parle à travers lui au cours du rite. Nous retrouvons ici l'une des idées prégnantes des épopées d'autrefois, à savoir qu'elles peuvent être inspirées au barde par les esprits. Signalons que cette capacité du barde s'inscrit par ailleurs dans le cadre de son mouvement religieux. En effet, le néo-bourkhanisme est caractérisé par une grande présence parmi ses membres du don d'écriture automatique (*channeling*). Ce témoignage de liens directs entre les adeptes du mouvement contemporain et les entités spirituelles, dont Khan-Altaj, contribue à manifester une continuité avec le mouvement bourkhaniste des origines.

Cette continuité se retrouve également dans la tonalité revendicatrice de certains autres textes néo-bourkhanistes. En effet, des textes "inspirés" font preuve d'une virulence stupéfiante à l'encontre de la situation sociopolitique actuelle, présentant l'Altaï comme la patrie des Altaïens, qui leur a été arrachée et a été annexée par la Russie, et se retrouve aujourd'hui, dans un but politique, artificiellement maintenue dans un état de pauvreté.

Ainsi, même si nous ne sommes pas ici en présence de textes ayant clairement une tonalité épique, l'entité Khan-Altaj autrefois chantée par les bardes bourkhanistes y apparaît néanmoins toujours comme entité libératrice. En ce sens, les textes, se plaçant dans la continuité du mouvement bourkhaniste des origines, replongent les participants du rituel dans son contexte d'apparition, à savoir une situation profonde de crise identitaire.

Pousser la chansonnette "épique" ?

D'autres textes contemporains élaborés par des musiciens se présentant comme *kajčy* ont retenu également notre attention. Il s'agit des chansons *Kaj čörčöktiŋ tynyžy* ("L'âme des épopées"), *Altaj kaj* ("Le chant de gorge de l'Altaï") et *Baatyrdyŋ sözi* ("Le dit du chevalier") d'Ėmil' Terkišev⁸⁶, et *Sanbaškaj* ("Étrange épopée") de Karyš Kergilov⁸⁷. Ces textes, très courts, sont par leur exécution en chant de gorge dans la continuité de la tradition de récitation épique, mais empruntent pour ce faire des trajectoires distinctes. Tandis que Terkišev chante les récitations d'autrefois au coin du feu, narre l'apparition des chevaliers dans l'Altaï et les dangers qui guettent la jeune génération (oubli des traditions, alcoolisme...), Kergilov va s'attarder sur les dérives du monde contemporain et, forçant le trait, va

faire de ses hôtes, même les plus grossiers, les nouveaux héros de notre temps. Ces musiciens, reprenant la forme stylistique et la manière d'exécuter l'épopée dans des textes significatifs, mettent en mots les "questionnements identitaires, tels que le ressentiment par rapport au passé colonial et le contexte socioéconomique"⁸⁸. Ils font ainsi de leur musique un espace de critique sociale.

Par leur approche singulière du genre, ces textes, combinés à ceux présentés précédemment forment un ensemble donnant à penser une situation de crise, et offrent chacun à leur manière une solution politique pour en sortir, que public est donc amené à considérer dans leur diversité. Cet ensemble non seulement renouvelle l'épopée, mais lui donne sa polyphonie.

Conclusion

Dans le cadre de notre analyse, portant sur la poésie épique altaïenne dans sa dimension contemporaine, nous nous sommes tout d'abord penchés sur la manière dont elle était exécutée autrefois. Cette démarche nous a permis de déterminer que le chant de gorge, au moyen duquel elle devait impérativement être exécutée, ainsi que l'accompagnement au luth *topšuur*, étaient ses principales caractéristiques. Le mode vocal spécifique et l'instrument se sont finalement révélés être les fils conducteurs de notre analyse, qui a couru sur les XX^e-XXI^e siècles. En effet, tout au long de cette période (marquée notamment par la mainmise du régime soviétique sur les cultures nationales), la pratique de la récitation épique a connu maintes transformations : la facture des instruments a évolué, ils ont été insérés dans des orchestres nationaux, les bardes se sont professionnalisés et leur chant particulier, tout en s'étoffant de nouvelles tonalités, a peu à peu été relégué à une sorte de survivance folklorique. Ces transformations ont donné lieu, de notre point de vue, à ce que J. During a nommé un "mouvement de déterritorialisation des motifs régionaux reterritorisés au plan de l'art"⁸⁹. Parallèlement, les textes étaient eux aussi édulcorés pour entrer dans le cadre de pensée politique du régime.

Depuis la chute de l'URSS, les cultures nationales ont connu une formidable ouverture sur le monde, et la pratique du chant de gorge s'est globalisée tout en devenant, pour de nombreux peuples de la région de l'Altaï, un emblème culturel. Désirant savoir si cette mise en avant du chant était pratiquée au détriment du contenu des textes, nous avons examiné les différentes conditions dans lesquelles il était employé en République de l'Altaï. Nous avons alors observé que les épopées ne sont plus récitées que par bribes, tandis que le timbre de voix singulier se voit tiraillé, dans une dynamique de patrimonialisation⁹⁰, entre caractère identitaire et argument touristique. En outre, l'élargissement des contextes dans lesquels le chant de gorge s'inscrit désormais est caractérisé par un fond éminemment politique, les "bardes" contemporains usant de cette technique vocale pour manifester leur positionnement religieux ou effectuer une critique sociale, à travers des textes inspirés de l'épopée mais repensés. Tout cela témoigne d'un "renouveau de l'épique" qui, d'une part, comble les attentes du public auquel ces textes sont destinés, et qui d'autre part, embrasse dans sa dynamique de diffusion les nouveaux médias et technologies de l'information et de la communication.

Ainsi, sans pour autant avoir la volonté de généraliser le genre épique à l'ensemble de la production orale altaïenne contemporaine, il faut reconnaître que l'épopée inspire ces nouvelles formes, dont certaines restent fortement rituelles. Elles sont raccordées à l'épopée par leur technique d'exécution, les thèmes héroïques qu'elles mettent en avant, et surtout, par la mise en mots d'une situation de crise. Même si le public local ne parlera pas toujours d'"épopées" pour les caractériser, la plupart des textes va susciter chez lui, pour reprendre F. Goyet, "un éblouissement en tant que récit de hauts faits caractérisé par un grandissement et un souffle "épiques", et [va apparaître] comme une mise en ordre du réel (style formulaire, scènes-type, fin déjà connue)"⁹¹. Ainsi, c'est à travers cette pluralité de formes nouvelles que se manifeste, selon nous, le "travail épique", "dynamique qui, dans un certain nombre de grandes épopées, permet de faire émerger la nouveauté politique"⁹². En outre,

nous nous sommes demandé si la “polyphonie” interne au texte épique, définie par F. Goyet comme “capacité du récit à faire coexister des voix contradictoires sans en récuser aucune”⁹³, ne se retrouvait finalement pas de nos jours “extirpée” dans la multiplicité des performances inspirées de l’épique.

En effet, sous une forme épique “dispersée”, ces textes seraient alors les nouveaux outils intellectuels proposant les différentes options politiques offertes à chacun pour surmonter la crise identitaire actuelle sévissant en Altaï. Ainsi, l’articulation de positions antagonistes mais toutes tenables dans une situation historique donnée⁹⁴, se révèle être distribuée parmi toutes les productions des chanteurs “de gorge” altaïens contemporains, et contribue à ce que la jeune génération s’intéresse à son riche patrimoine oral. Alors que les longs textes narrant les aventures extraordinaires d’un héros perdent leur aura et tendent à disparaître au sein d’un monde digitalisé, le genre renaît dans des textes courts mais capables de jouer le rôle de l’épopée d’autrefois en faisant entrevoir à l’auditeur les différents possibles politiques.

1 Jacquemoud, Clément, “Altaj-Buučaj, héros épique de l’entre-deux siècles”, *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation*, section 1 : *L’Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2292>.

2 Voir Florence Goyet et Jean-Luc Lambert, “Introduction”, *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation*, section 1 : *L’Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <https://emscat.revues.org/2265>, consulté le 30 septembre 2016. L’épopée y est présentée comme “un outil pour penser les transformations de la société”. Voir en particulier, Goyet, Florence, “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”, en ligne : <http://emscat.revues.org/2366>.

3 La division de ces groupes remonte au XIX^e siècle et la distinction a été à l’époque basée à la fois sur des critères linguistiques, sur les zones de répartition et sur les modes de subsistance prédominants (quoique non exclusifs). On distinguera ainsi les groupes vivant principalement de chasse et de cueillette dans les forêts du nord de l’Altaï (Toubalars, Tchelkanes et Koumandines), des groupes du sud (Altaj-kiži et Télenguïtes), traditionnellement éleveurs transhumants. Les Téléoutes, vivant au nord en dehors de la République sont, de par leurs langue et mode de vie, généralement associés aux groupes du sud. Les Chors sont apparentés linguistiquement et culturellement aux groupes du nord mais vivent eux aussi hors de la République de l’Altaï, principalement dans le sud boisé et montagneux de l’actuel Oblast’ de Kemerovo. Certains de ces groupes sont autochtones, tandis que d’autres auraient migré dans la région seulement au début du XVII^e siècle, au cours de la période dzoungare (Šerstova, Ljudmila Ivanovna, *Burhanizm : istoki ètnosa i religii [Le bourkhanisme : les sources de l’ethnos et de la religion]*, Tomsk, Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2010, carte 1). Le territoire des Altaïens a progressivement été intégré à la Russie impériale entre 1756 et 1865, puis une entité administrative autonome est née à l’époque soviétique. De nos jours, environ un tiers des quelque 200.000 habitants de la République de l’Altaï relève des groupes ethniques autochtones, tandis que la majorité de la population est composée de Russes venus s’installer dans la région entre les XIX^e et XX^e siècles.

4 Il existe une variante proche en altaïen : *kajlap ajdar čörčök* “conte dit en chant de gorge” (Puhov, Innokentij Vassil’evič, “Altajskij narodnyj geroičeskij èpos” [L’épopée héroïque populaire altaïenne], *Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos*, Moscou, Nauka, 1973, p. 22). Citons, à titre de contre-exemple, la dénomination de l’épopée dans les langues turques des voisins de la République de l’Altaï : en khakasse *alyptyg nymah* ; en chor *alyptyg nybak* ; en touva *maadyrlyg tool*.

5 Cette technique de chant particulière est souvent associée aux techniques dites de “chant diphonique”, dont elle diffère toutefois par sa “gutturativité”. Reichl parle également de “voix de gosier” (Reichl, Karl, “L’épopée orale turque d’Asie centrale”, *Études mongoles et sibériennes*, 32, 2001, p. 131). Dans un extrait d’épopée exécuté à plusieurs par l’ensemble de musiciens contemporain AltajKAJ, on pourra entendre, outre une introduction traditionnelle (prière à l’instrument), le chant de gorge traditionnellement employé pour la récitation. Après un intermède de guimbarde, quelques passages finaux en chant diphonique permettent de bien ressentir la différence entre ces deux techniques vocales (<https://www.youtube.com/watch?v=s1FVD0fGNBA>).

6 Dyrenkova précisait concernant les Chors : “des conteurs particuliers racontent les poèmes héroïques, les *kajčy*, et chacun possède ses propres répertoire et manière de chanter” (Dyrenkova, Nadežda Petrovna, *Šorskij Fol’klor [Folklore chor]*, Moscou, Léninegrad, Izdatel’stvo Akademii Nauk SSSR, 1940, p. XXXVII). Le suffixe -čy est généralement un suffixe de spécialité ou de profession (Baskakov, Nikolaj Aleksandrovič & Toščakova, Taisija Makarovna, *Ojrotsko-russkij slovar’ [Dictionnaire Oïrote-russe]*, Moscou, OGIZ, Gosudarstvennoe Izdatel’stvo Inostrannyh i Nacional’nyh Slovar’ej, [1947] 2005, p. 242 ; 245). Le *kajčy* est donc littéralement le “spécialiste du chant de gorge”.

7 On trouvera cependant d’autres expressions pour décrire le rituel chez les peuples voisins, comme par exemple en chor : *nybaq salarya* (“déposer le conte”) ou *nybaq yzarya* (“envoyer le conte”) (Dyrenkova, *Šorskij Fol’klor*, op. cit., p. XXXVII). Bien qu’il soit largement présent au sein de l’aire turco-mongole, le chant de gorge n’était pas employé partout pour réciter l’épopée : les contes épiques pouvaient être récités sans voix de gorge (il en va ainsi des bardes altaïens Tabar Čačijakov et Saldabaj Savdin). Toutefois, cette manière-là d’employer les textes n’était pas valorisée, puisque les femmes

pouvaient très bien réciter ainsi (voir note 9). "L'épopée dans laquelle on utilise la voix de gorge et qui parfois met en avant des harmoniques intentionnellement se retrouve dans les pratiques kirghize, khakasse, kalmouke, turkmène, azerbaïdjanaise, ainsi que chez les Kazakhs et les Karakalpaks d'Ouzbékistan" précise J. Curtet (Curtet, Johanni, *La Transmission du hōömij, un art du timbre vocal : ethnomusicologie et histoire du chant diphonique mongol*, Thèse de doctorat, sous la direction d'Alain Desjacques, Rennes, Université Rennes 2, 2013, p. 139).

8 Le *topšuur* est un instrument à cordes pincées, dont le nom pourrait dériver du mongol *toših* "pincer" (Curtet, *La Transmission ...*, *op. cit.*, p. 200). Notons que la mélodie répétée, employée pour accompagner la récitation épique, est souvent qualifiée de "monotone" par les ethnomusicologues (Reichl, "L'épopée orale ...", *op. cit.*, p. 137). Cette "monotonie", comparée à l'originalité stupéfiante des rituels chamaniques, peut être à la base de l'intérêt tardif que vont susciter le rituel d'exécution épique et les textes. Les conteurs chors *kajčy* récitaient les épopées en s'accompagnant d'un *kaj komys*, luth en tout point semblable au *topšuur* des Altaïens (Dyrenkova, *Šorskij Fol'klor*, *op. cit.*, p. X-XV). Certains groupes ne le font pas : ainsi les groupes bouriates, khakasses ou mongols. Les Bouriates constituent un ensemble de groupes de langue mongole vivant aux abords du lac Baïkal. Bien qu'ils emploient également le chant de gorge, leurs bardes exécutaient originellement l'épopée sans accompagnement aucun, ou plus tardivement, au moyen d'une vielle *huur* (Hamayon, Roberte, *La Chasse à l'âme - Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1990, p. 171-174).

9 La voix particulière du barde est dite passer de génération en génération, et celui qui la transmet ne peut dès lors plus chanter (Harvilahti, Lauri, "Altai Oral Epic", *Oral Tradition*, 15, 2, 2000, p. 218), voire meurt (Funk, Dmitri Anatol'evič, *Miry šamanov i skazitelej. Kompleksnoe issledovanie teleutskih i šorskih materialov [Les mondes des chamanes et des bardes. Étude complexe des matériaux téléoutes et chors]*, Moscou, Nauka, 2005, p. 261). En Altaï, le barde récitant en chant de gorge était obligatoirement un homme, pour plusieurs raisons. D'une part, la technique vocale participait de l'efficacité du rite. L'Histoire retient le nom de nombreuses conteuses (Konunov, Arkadij, *Altajdyj Kajčylary - Kajčy Altaja [Les kajčy de l'Altaï]*, Gorno-Altaiisk, Ministerstvo Kul'tury Respubliki Altaj, Respublikanskij Centr Narodnogo Tvorčestva, Naučno-Issledovatel'skij Institut Altaistiki im. S. S. Surazakova, 2010, 68 p.), et Funk (*Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 277-278), chez les Chors, introduit l'idée de "milieu épique" lorsqu'il cite les femmes, liées de près ou de loin à des bardes (femme, fille ou encore sœur), qui connaissaient des textes et étaient en mesure de les réciter. Chez les Mongols, Pegg (Pegg, Carole, "Ritual, Religion and Magic in West Mongolian (Oirad) Heroic Epic Performance", *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 4, 1995, p. 90) rappelle que certaines femmes connaissaient les contes, ayant assisté à la formation de leur mari, ou contribué à celle de leurs enfants. Mais dans tous les cas, la technique vocale pour réciter l'épopée, le chant de gorge, leur était (et leur est toujours) déconseillée : chez les Mongols, outre leur supposée incapacité physique (Curtet, *La Transmission ...*, *op. cit.*, p. 345 ; reprise en ce qui concerne les Khakasses : Stojanov, "Isskustvo ...", *op. cit.*, p. 581-582), le danger généralement encouru était la stérilité (Pegg, Carole, "Mongolian Conceptualisations of Overtone Singing (xoomii)", *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 1, 1992, p. 43-44). Lors de mes recherches en Altaï, bien que me rappelant qu'elles avaient eu leurs enfants et ne risquaient plus rien à ce niveau-là, les "musiciennes" interrogées ont surtout insisté sur les effets sociaux (mise à l'écart notamment) de leur pratique du chant de gorge (R. M., témoignage enregistré le 01/02/2011 à Gorno-Altaiisk ; N. O. È., témoignage enregistré le 25/07/2012). Ensuite, pour en revenir à l'efficacité du rite, les chasseurs n'auraient jamais emmené une femme à la chasse pour qu'elle récite l'épopée. Lors de nos recherches de Master, nous avons émis l'hypothèse que cette interdiction pouvait être liée à l'appartenance clanique des territoires de chasse : "accorder le droit de chanter [l'épopée] à une femme qui provient d'un autre clan, c'est lui laisser les 'rênes' dans l'obtention de la chance à la chasse, puisqu'elle va établir une relation avec l'esprit maître des lieux du clan de son mari" (Jacquemoud, Clément, *Barde et chamane, Étude anthropologique comparative de deux spécialistes rituels en République d'Altaï (Sibérie méridionale)*, Mémoire de Master II, Paris, École Pratique des Hautes Études, 2009, p. 83-84). Selon J.-L. Lambert (communication personnelle), une femme ne peut être supposée apporter la chance à la chasse. Selon R. Hamayon, l'interdit de la chasse pour les femmes est lié au sang menstruel (Hamayon, *La Chasse ...*, *op. cit.*, p. 392-395), et "les petites filles ne pourront que savoir l'épopée, à la rigueur la raconter pour la transmettre à leur tour, mais non l'exécuter rituellement, non la 'chamaniser' pour la collectivité à la veille de la chasse aux cervidés" (*op. cit.*, p. 176). La question de la pratique féminine de récitation de l'épopée, qui dépasse le cadre du présent article et sur laquelle nous travaillons par ailleurs, consiste donc à préciser si c'est l'emploi du texte en tant que tel ou la technique d'exécution qui est susceptible de porter préjudice à la femme qui exécute le chant ou à la communauté tout entière.

10 Šejkin, Jurij Il'ič & Nikiforova, Vera Semenovna, "Altajskoe èpičeskoe intonirovanie" [L'intonation épique altaïenne], *Altajskie geroičeskie skazanja*, Novossibirsk, Nauka, 1997, p. 51 ; Funk, *Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 366). En effet, les esprits, souvent perçus en rêve, peuvent offrir des "cordes vocales de cuivre" ou, dans certains cas où la "destinée" est en jeu, le choix entre les attributs du chamane et du barde (Butanaev, Viktor Jakovlevič, *Tradicionnyj šamanizm Xongoraja [Le chamanisme traditionnel de Khongoraj]*, Abakan, Izd-vo Hakasskogo Gosudartsvennogo Universiteta im. N. F. Katanova, 2006, p. 62 ; Funk, *Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 264-265). Ainsi, un chanteur khakasse racontait avoir eu le choix entre un costume de chamane et des instruments de musique. Selon ses dires, s'il avait choisi le tambour, il serait devenu chamane, ce qui prouve en un sens combien épopée et chamanisme peuvent être liés en Sibérie (Funk, *idem*).

11 Hamayon, *La Chasse ...*, *op. cit.*, p. 331-332.

12 Lebendinskij, Lev Nikolaevič, "Isskustvo uzljau u baškir" [L'art des *uzlau* chez les Bachkires], *Sovetskaja Muzyka*, 4, 1948, p. 51, cité par Stojanov, "Isskustvo...", *op. cit.*, p. 578.

13 Hamayon, *La Chasse ...*, *op. cit.*, p. 182-183 ; Funk, *Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 253 ; Šejkin & Nikiforov, "Altajskoe ...", *op. cit.*, p. 54 ; matériaux de terrain 2011. Le barde altaïen Akčabaj Markov, mobilisé pour la Seconde Guerre Mondiale, racontait avoir chanté des épopées pour se rassurer et être protégé des balles lors des combats (Šejkin et Nikiforov, "Altajskoe ...", *op. cit.*, p. 54). La guerre et autres calamités seraient, selon les mots du barde Saldabaj Savdin, les conditions d'apparition du *kaj* (Šejkin et Nikiforov,

"Altajskoe ...", *op.cit.*, p. 52). En un sens, cela rejoint les hypothèses de F. Goyet concernant les situations favorisant l'apparition de l'épopée : "Quand on "remet les épopées dans leur contexte historique", le premier résultat c'est de s'apercevoir que le monde où elles s'élaborent est secoué par une crise politique intense" (Goyet, Florence, "L'Épopée", *Vox Poetica*, 2009, en ligne : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html>, consulté le 10/10/2013).

14 Hamayon, *La Chasse ...*, *op. cit.*, p. 167, pour les Bouriates. Les épopées bouriates sont nommées *üliger* (ou encore *ülger*, *ülger*), terme qui signifie "modèle, exemple". Il est notoire que la période de l'année durant laquelle les Bouriates chantent les épopées est la saison froide. Toutefois, le fait que *ülger* soit le nom de la Constellation des Pléiades en altaïen [et plus généralement en turc commun selon L. Bazin (Bazin, Louis, *Les systèmes chronologiques dans le monde turc ancien*, Budapest, Akadémiai Kiadó, Paris, CNRS éditions, 1991, p. 504)], nous pousse à croire que les épopées altaïennes devaient être récitées à la même période. *Ülger sös* (litt. "mot sage") désigne les proverbes en altaïen. Composés de deux vers seulement, ils entrent souvent dans la composition des poésies épiques. Nous retrouvons ici l'idée de sagesse et d'exemplarité véhiculée par les épopées, et la remarque que me faisait le *kajčy* Nogon Šumarov à leur sujet ("elles contiennent beaucoup de sagesse") prend alors tout son sens (entretien 03/2007).

15 Bien qu'ils soient généralement perçus comme opposés (Butanaev, *Tradicionnyj šamanism ...*, *op. cit.*, p. 64 ; Šejkin et Nikiforov, "Altajskoe ...", *op. cit.*, p. 53), chamanes et bardes sont aussi dits posséder les mêmes esprits auxiliaires *tös* (Funk, *Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 265), et chez les Chors, les chamanes âgés pouvaient devenir bardes (Dyrenkova, *Šorskij fol'klor*, *op. cit.*, p. 441). Néanmoins, selon A. G. Kalkin (Šejkin et Nikiforov, *idem*), les deux spécialistes ne doivent pas faire de rituel en même temps. En effet, l'histoire que raconte le barde est susceptible de plaire aux esprits auxiliaires du chamane (au même titre que ceux donneur de gibier à qui est destinée l'épopée). Le chamane risque donc de ne pas trouver son chemin et de ne pas parvenir à regagner le monde des hommes si ses esprits ne sont pas là pour l'aider (Jacquemoud, *Barde et chamane ...*, *op. cit.*).

16 Butanaev, *Tradicionnyj šamanism ...*, *op. cit.*, p. 63 ; Dyrenkova, *Šorskij fol'klor*, *op. cit.*, p. XXXIX ; Funk, *Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 266 ; Harvilahti, Lauri, *The Holy Mountain. Studies on Upper Altay Oral Poetry*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica, 2003. Lors d'une soirée chez un ami *kajčy* converti au protestantisme évangélique, celui-ci m'a proposé de l'enregistrer récitant l'épopée Očy-Bala à partir d'un livre. Il était déjà tard, je ne songeais qu'à aller me coucher, mais l'évident intérêt de la proposition m'a redonné courage. Il s'est donc mis à jouer du *topšuur* pendant que je tournais les pages du livre qu'il lisait en chantant. Après plus d'un millier de vers d'une récitation lente et monotone, mes dernières forces m'abandonnant, j'oubliais de tourner les pages tandis que mon ami me bousculait régulièrement du pied pour me réveiller. Je me demandais combien de temps cela allait encore durer lorsqu'enfin il s'arrêta. Il justifia la longueur de son exécution par le fait qu'il ne pouvait mettre fin à son chant tant qu'il n'avait pas ramené l'héroïne chez elle pour l'y endormir.

17 Funk, *Miry šamanov ...*, *op. cit.*, p. 344.

18 Butanaev, *Tradicionnyj šamanism ...*, *op. cit.*, p. 63.

19 "The very existence of different types of heroic models suggests that the epics represent the principle of an ideal norm of a society or community rather than a particular ideal norm, since the details of the norm may change from one type to another" (Hamayon, Roberte, "The Dynamics of the Epic Genre in Buryat Culture – a Grave for Shamanism, a Ground for Messianism", in Jansen, Jan & Maier, Henk M. J. (éd.), *Epic Adventures – Heroic Narrative in the Oral Performance Traditions of Four Continents*, Münster, LIT Verlag, 2004, p. 56-57).

20 À l'analyse, Ojrot-khan est une figure légendaire qui personnifie les khans de l'"empire" oïrate (ou Khanat dzoungar, 1616-1756), et dont les hauts faits ont été transmis de génération en génération (Znamenski, Andrei, "Power of Myth: Popular Ethnonationalism and Nationality Building in Mountain Altai. 1904-1922", *Acta Slavica Iaponica*, 22, 2005, p. 31). Ak-Bourkhan signifie "Bouddha blanc" ou "divinité blanche" en mongol. Bourkhanisme est le nom russe donné au mouvement, tandis qu'il est nommé Ak-T'aŋ ("Foi/Manière de faire blanche") ou Altaj-T'aŋ ("Foi/Manière de faire altaïenne") chez les autochtones. Notons à ce sujet que les Altaïens, à la différence de leurs voisins mongols ou touvas, n'ont pas été intensément bouddhisés au cours de l'Histoire. C'est la raison pour laquelle le nom de Bourkhan n'est associé en Altaï qu'au mouvement religieux bourkhaniste. Ak-Bourkhan et Ojrot-khan sont des figures parfois totalement assimilées l'une à l'autre.

21 Les textes étaient "reçus" sous forme de prières récitées au cours des rituels. On peut percevoir cette pratique, toujours en cours au sein du mouvement contemporain, comme un cas typique de *channeling*.

22 Jacquesson, Svetlana, "Les bardes kirghiz : initiations, apprentissages, pratiques", communication lors du séminaire de Revel, Nicole et Servan-Schreiber, Catherine, *Les épopées : littératures de la voix. Apprentissages et fonctions*, Paris, Centre de recherche sur l'oralité, 1999, p. 14.

23 Danilin, Andrej Grigor'evič, *Burhanizm, Iz istorii nacional'no-osvoboditel'nogo dviženija v Gornom Altae [Le bourkhanisme. Histoire d'un mouvement national-libérateur dans l'Altaï montagneux]*, Gorno-Altajsk, Ak Čeček, 1993, p. 95.

24 Il est également possible de citer un texte recueilli par A. G. Danilin, intitulé "Prière à tous les esprits-héros" (*Molitva vsem duham bogatyryjam*), adressé à la fois aux différentes divinités des panthéons chamanique et bourkhaniste altaïens (Šunu, Ojrot, Ülgen, Üč Kurbustan...), mais aussi à des héros d'épopées (Altan Topčy, Ak Ančy, Gezer...) et même à l'empereur Constantin ! (Archives A. G. Danilin de l'Institut d'ethnographie N. N. Mikluho-Maklaj de l'Académie des Sciences de Russie, f. 15, p. 413, année 1927-1936, op. 1, ed. khr. 10).

25 Jacquemoud, "Altaj-Buučaj, ...", *op. cit.*

26 Le barde N. U. Ulagašev a ainsi reçu en 1939 l'"Insigne d'honneur" (ru. *Znak Početa*) (Demčinova, Mira Alčinovna, "Vvedenie" [Introduction], *Skazitel' Nikolaj Ulagašev : Altajskie geroičeskie skazanija*, Gorno-Altajsk, Ministerstvo Kul'tury Respubliki Altaj, Gosudarstvennoe naučnoe učreždenie Respubliki Altaj "Naučno-Issledovatel'skij Institut Altaistiki im. S. S. Surazakova", 2011, p. 9), qui récompense les accomplissements dans le domaine de la littérature, tandis qu'A. G. Kalkin était décoré en 1948 d'une

distinction honorifique (ru. *Počėtnaja gramota*) (Surazakov, Sazon Sajmonovič, "Biografija skazitelja A. G. Kalkina" [Biographie du barde A. G. Kalkin], *Maadaĵ-Kara, Altaĵskij geroičeskij ępos*, Moscou, Nauka, 1973, p. 441 ; Šinžin, Ivan (Tanispaj) Boksurovič, *Skazitel' A. G. Kalkin [Le barde A. G. Kalkin]*, Gorno-Altaiisk, Gorno-Altajskij Naučno-Issledovatel'skij Institut Istorii, Jazyka i Literatury, 1987, p. 17). Kalkin s'est aussi produit plusieurs fois sur scène et ses textes ont été recueillis par les turcologues V. A. Gordlevskij et N. A. Baskakov lors de sa prestation à la Maison pansoviétique de la création populaire (*Vsesojuznyj dom narodnogo tvorčestva im. N. K. Krupskoj* ; Surazakov, *idem*).

27 Concernant le rôle des folkloristes soviétiques durant la période stalinienne, on pourra se reporter à l'article de T. G. Ivanovna (Ivanovna, Tatiana Grigorievna, "La littérature orale narrative et son utilisation dans la période stalinienne", *Ethnologie française*, XXVI, 4, 1996, p. 727-737).

28 Surazakov, "Biografija ...", *op. cit.*, p. 442. Voici un extrait de chant partisan par le barde N. U. Ulagašev (original en russe) :

29 T. B. Šinžin n'est d'ailleurs pas le seul folkloriste altaïen à avoir été considéré comme barde : il a été précédé notamment de P. V. Kučĵjak (1897-1943) et de S. S. Surazakov (1925-1980).

30 S'inspirant des remarques de Reynolds sur les bardes d'Égypte (Reynolds, Dwight F., *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, 304 p.), K. Reichl signale que les bardes d'Asie centrale auraient très bien pu "modifier le récit pour attirer l'attention des auditeurs ou pour faire un commentaire sur eux. Si quelqu'un s'endort au cours de la récitation, le barde fait s'endormir le héros pour le réveiller ensuite en poussant des cris, ce qui, bien sûr, réveillera aussi l'auditeur endormi" (Reichl, "L'épopée orale ...", *op. cit.*, p. 129).

31 Les premières tentatives dateraient des années 1930 (Hoholkov, Vladimir Fedorovič, *Muzykal'nye instrumenty Gornogo Altaĵa [Les instruments de musique de l'Altai montagneux]*, Gorno-Altaiisk, autoédition, 2004, p. 8).

32 Aubert, Laurent, "Comment exposer la musique et que lui faire dire", in Desroches, Monique, Pichette, Marie-Hélène, Dauphine, Claude, Smith, Gordon E. (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 23, pour les deux citations.

33 Rappelons en outre que les bardes étaient autrefois invités à jouer par les *baj* (personnes riches, notables) (Kalačev, A., "Neskol'ko slov o poėzii telengitov" [Quelques mots sur la poésie des Télenguites], *Živaja Starina*, 3-4, 1896, p. 490). Tout le monde se réunissait chez ces derniers pour venir écouter le rhapsode, qui pouvait parfois venir de très loin et passait donc plusieurs jours dans le campement. Concernant les Kirghizes, Radloff (Radloff, Friedrich Wilhelm, *Proben der Volksliteratur dernördlichen Stämme: Theil V [Échantillons de littérature populaire des tribus du Nord]*, Saint-Pétersbourg, 1885, cité par Jacquesson, "Les bardes ...", *op. cit.*, p. 2) rapporte qu'outre sa protection, le gîte et le couvert, le notable offrait généralement un cheval en dédommagement au barde, mais qu'il pouvait tout aussi bien lui jeter son manteau sous l'effet enthousiasmant de la récitation.

34 Selon Hoholkov (*Muzykal'nye ...*, *op.cit.*, p. 8), la modernisation de l'instrument a été effectuée dès 1939-1940 par P. A. Šošin. On constatera notamment la présence de frettes, de cordes de nylon voire de métal au lieu des cordes en crin de cheval, et d'une fine plaquette de bois sur le corps de l'instrument au lieu d'une membrane en peau de cervidé.

35 On citera notamment pour l'Altai l'ensemble novateur "Čuja", créé en 1968, et l'ensemble "Altai", fondé en 1986 par Vladimir E. Končev, qui devint plus tard Ministre de la culture. Les membres les plus éminents d'"Altai", Nogon Šumarov et Bolot Bajrišev, sont aujourd'hui considérés internationalement comme les "ambassadeurs" du *kaj* altaïen, et se produisent autour du monde avec des musiciens renommés.

36 On peut citer l'École de la Musique et des Arts, ou encore l'Atelier altaïen pour garçons "Altai" (ru. *Altaĵskaja studija mal'čikov "Altaĵ"*), créé par V. E. Končev.

37 Notons que le fait de partir étudier la pratique du chant de gorge dans un paysage culturel où il était employé d'une manière différente, risque de conduire à délaissier, comme le souligne J. During, bon nombre d'"aspects extra-musicaux qui constituent l'essence même d'une tradition", et de réduire la musique à des formes et des techniques (During, Jean, "Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue", in Bouët, J. & Salomos, M. (éd.), *Musique et globalisation : Musicologie Ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 61).

38 Regnault, Madina, "Mise en scène des patrimoines musicaux à La Réunion et à Mayotte", in Desroches, Monique, Pichette, Marie-Hélène, Dauphine, Claude, Smith, Gordon E. (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 109, citant Schuerkens, Ulrike, "The Sociological and Anthropological Study of Globalization and Localization", *Current Sociology*, Vol. 51, n° 3-4, 2003, p. 209-222. Nous pourrions à nouveau mentionner N. Šumarov et B. Bajrišev, qui ont travaillé respectivement avec des musiciens venus de Suisse et du Japon, ainsi que l'ensemble altaïen "AltajKAJ", fondé en 1997 par U. Yntaev, qui a enregistré un disque avec l'orchestre philharmonique de Prague (2007), un autre lors d'une tournée aux États-Unis (2006). Ces deux albums sont localement perçus comme un indice incontestable de succès. Du côté des voisins de la République de l'Altai, le groupe Huun Huur Tu et la chanteuse Sainkho Namtchylak, venus de Touva, collaborent régulièrement avec des groupes allemands ou américains.

39 L'association entre chant de gorge et chamanisme reste à déterminer au cas par cas pour les peuples disséminés du Tibet à l'arctique, en passant par l'Asie centrale (voir à ce sujet la thèse de J. Curtet consacrée à l'origine du chant mongol *hōōmij* ; Curtet, *La Transmission ...*, *op. cit.*). Au contraire d'autres régions où il est pratiqué (Mongolie, Touva), j'ai rarement entendu mentionnées les vertus bénéfiques du chant de gorge en Altai, mis à part dans une perspective New Age. J'ai néanmoins pu voir le jeune *kajčy* A. Kōzörökōv, malheureusement trop tôt décédé, employer son chant dans des rituels de cure (MT 2011 ; Konunov, *Altajdyn Kajčylary ...*, *op. cit.*, p. 8). Cette idée est de nos jours principalement diffusée, en tous cas en Russie, par les médias "mainstream", dans des émissions ou des documentaires "chocs". On citera à ce titre la vidéo "Altaj - Put' v Šambalu" (Altai, la voie pour le Shambhala : https://www.youtube.com/watch?v=CjPe5t7PB_U), dans laquelle le jeune musicien altaïen A. Ččakov vient se produire chez une grand-mère russe malade des jambes, et qui sent tout de suite les bienfaits du chant ! Quant aux prétendues vertus méditatives du chant, si elles ne sont pas nouvelles concernant

l'Altaï [Anohin en parlait déjà au début du XX^e siècle (cité par Šul'gin, Boris Mihajlovič, "Ob altajskom kae" [Au sujet du kaj altaïen], *Maadaj-Kara, Altajskij geroičeskij èpos*, Moscou, Nauka, 1973, p. 459)], elles ont de grandes chances d'avoir été mondialement propagées *via* le bouddhisme, et plus particulièrement par les disques des chants des moines tibétains du monastère de Gyütö (*rGyud-stod*). J'ai maintes fois entendu le public européen de musiciens altaïens, touvas ou mongols, dire avoir été "transporté" par la musique, ou avoir expérimenté un "état de transe" durant les concerts. La vidéo précitée contribue elle aussi, du côté russe, à la diffusion de telles idées, mais également de celle selon laquelle les peuples de l'Altaï sont bouddhistes dans leur ensemble.

40 Les tournées à l'étranger, combinant souvent des workshops de chant de gorge aux concerts, sont des sources non négligeables de revenus.

41 Tjuhteneva, Svetlana Petrovna, *Zemlja, Voda, Han-Altaj : Ètničeskaja kul'tura Altajcev v XX veke [La terre, l'eau, Han-Altaj : la culture ethnique des Altaïens au XX^e siècle]*, Elista, Izdateľstvo Kalmyckogo Universiteta, 2009, p. 51-52.

42 Desroches, Monique, "Musique touristique et patrimoine à la Martinique", in Desroches, Monique, Pichette, Marie-Hélène, Dauphine, Claude, Smith, Gordon E. (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 73.

43 Desroches, "Musique ...", *op.cit.*, p. 62 ; p. 73.

44 *Postanovlenie Pravitel'stva Respubliki Altaj ot 14.05.2014 n°140 "Ob utverždenii gosudarstvennogo reestra ob'ektov nematerial'nogo kul'turnogo nasledija Respubliki Altaj"* [Arrêté du Gouvernement de la République de l'Altaï n°140 en date du 14/05/2014 "Au sujet de la ratification de la liste officielle des biens du patrimoine culturel immatériel de la République de l'Altaï]. Au total, ce sont 21 biens culturels qui sont ainsi listés, parmi lesquels des pratiques religieuses et des "personnages mythologiques" (tels que les divinités vénérées) issus des différents systèmes de représentations (chamanisme, bourkhanisme, tengrisme...). Les pourparlers concernant l'inscription du *kaj* altaïen au sein de la liste du patrimoine mondial immatériel ont déjà commencé avec les représentants des régions voisines de l'Altaï où le chant de gorge est également pratiqué (site d'informations <http://www.gorno-altajsk.info/news/49917#more-49917>, en date du 26/02/2016, consulté le 28/02/2016).

45 Oukase n°173-u du Président et du Chef du Gouvernement de la République de l'Altaï, en date du 28/06/2011.

46 Au sujet de l'âge à partir duquel commencer à réciter l'épopée, le père du barde kirghize Jusup l'avait mis en garde de ne pas "raconter les exploits [de Manas] avant d'avoir dépassé la quarantaine. Un jeune ne doit pas dire l'épopée" (cité par Jacquesson "Les bardes ...", *op. cit.*, p. 23).

47 Nous renvoyons à la vidéo référencée note 5.

48 Amselle, Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

49 Fait également souligné par le folkloriste altaïen A. Konunov (*Altajdyň Kajčylary ...*, *op. cit.*, p. 9). Plusieurs musiciens contemporains se présentent en tant que *kajčy* dans les recueils de chansons qu'ils autoéditent. Ajoutons qu'aux dires des Altaïens, certains *kajčy* contemporains n'ont parfois qu'une connaissance superficielle de la langue altaïenne !

50 La tentative d'E. Terkišev a eu lieu de nuit, en public, durant le festival Èl-Ojyn de l'été 2014. Notons toutefois qu'en 2003, les musiciens de l'ensemble AltajKAJ s'étaient déjà relayés durant plus de 4 heures afin de remporter le record du monde de la plus longue poésie épique en *kaj* (<http://www.vesti.ru/doc.html?id=18429>, consulté le 10/04/2017). Nous savons que c'est l'épopée Maadaj-Kara qui a été récitée, mais nous n'avons pas davantage d'information quant à la manière dont elle a été exécutée. Il y a de fortes chances pour que ce ne fût qu'un extrait, chacun des musiciens ayant appris une partie du texte. En effet, il faut à peu près une heure pour réciter 1000 vers ; sachant que l'épopée compte 7738 vers, nous estimons que sa récitation complète aurait plutôt pris entre 6 et 8 heures.

51 On pourra citer notamment les publicités TV et radio réalisées par l'agence de communication locale Planeta-Servis, ou encore l'écran géant situé sur la place Lénine de Gorno-Altajsk, qui diffuse à plein volume des réclames agrémentées de chant de gorge.

52 Gauthard, Nathalie, "L'Épopée tibétaine de Gesar de Gling. Adaptation, patrimonialisation et mondialisation", *Cahiers d'ethnomusicologie*, 24, 2011, p. 186.

53 Gauthard, "L'Épopée ...", *op. cit.*

54 J'avoue ne pas avoir rencontré, lors de mes recherches, de personnes écoutant des récitations de poésies épiques sur CD uniquement pour le plaisir de l'oreille.

55 Deux heures de chant correspondent à peu près à 2000 vers.

56 Les instruments gagnés lors du concours sont systématiquement fabriqués par A. Ènčinov, artisan et musicien à Koš-Agač.

57 Kalačev ("Neskol'ko slov ...", *op. cit.*, p. 490) pour les Télenguïtes, Dyrenkova (*Šorskij Fol'klor*, *op. cit.*, p. XXXVII-XXXVIII) pour les Chors, Jacquesson ("Les bardes ...", *op. cit.*, p. 2) pour les Kirghizes, racontent comment les bardes sont encouragés par l'assistance lorsqu'ils chantent des épisodes particulièrement enthousiasmants.

58 Goyet, Florence et Jean-Luc Lambert, "Introduction", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation*, section 1 : *L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société*, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, 2014, en ligne : <https://emscat.revues.org/2265>, § 5.

59 Ajoutons que le va-et-vient incessant d'une bonne partie du public de la yourte a témoigné du sentiment de monotonie dégage par la récitation, sentiment que nous avons déjà mentionné plus haut et considéré comme la cause du peu d'intérêt dévolu jusqu'à présent à l'épopée.

60 Bien que l'altaïen soit la langue officielle de la république au même titre que le russe, les documents officiels ne sont pas traduits dans cette langue. Bien que parlé à la maison dans les villages, il n'est pas employé pour l'enseignement général et est partout enseigné comme une langue étrangère. Le seul journal national en altaïen, *Altajdyň Čolmony* (L'Étoile de l'Altaï), paraît une fois par semaine. À la télévision, l'antenne de la première chaîne fédérale n'est récupérée que quelques minutes par jour le

temps d'un bulletin de nouvelles.

61 Suite à ma participation aux cours et à des entretiens avec les jeunes élèves des écoles de musique, je peux sans hésiter affirmer que s'ils sont séduits par la pratique musicale et la technique du chant de gorge, ils sont beaucoup moins motivés par l'apprentissage par cœur de centaines de vers !

62 Mifune, Marie-France, "Rite et performance dans le culte du bwiti chez les Fang du Gabon", in Desroches, Monique, Pichette, Marie-Hélène, Dauphine, Claude, Smith, Gordon E. (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 307.

63 Mauss, Marcel, Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés primitives, *L'Année Sociologique*, 1923-1924, p. 179. [Également : édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, en ligne : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>].

64 Regnault, "Mise en scène ...", *op. cit.*, p. 101.

65 Au niveau de la République de l'Altaï, rien ne peut décorer Terkišev plus qu'il l'est déjà. Nous savons aussi que le système de distinction fonctionne dans une logique de tour de rôle et que le barde ne pourra pas être sacré "Maître de l'art du barde" une seconde fois (matériaux de terrain 2011). Concernant son "tour de force", n'oublions pas que la technique du chant de gorge mobilise des muscles de la gorge rarement sollicités et se révèle très éprouvante sur la durée.

66 Goyet & Lambert "Épopée et millénarisme...", *op. cit.*

67 Goyet & Lambert, "Introduction...", *op. cit.*, § 5.

68 Goyet, "De l'épopée ...", *op. cit.* ; Goyet, Florence, "L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée", *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2016 - Extension de la pensée épique. Selon l'auteure, l'épopée moderne "peut se déployer dans tous les genres, à condition qu'elle soit populaire, politique et polyphonique" (Goyet, "L'épopée ...", *op. cit.*, résumé).

69 Le "néo-bourkhanisme" tente de remettre au goût du jour les pratiques rituelles bourkhanistes du début du XX^e siècle. Apparu depuis quelques années en République de l'Altaï, le mouvement, qui se développe principalement sous la bannière du groupe religieux activiste Ak-T'arj ("manière de faire blanche"), a une activité politique revendicative très forte, en particulier contre le Bouddhisme et le Christianisme, religions perçues selon ses membres comme importées et imposées par les décideurs politiques.

70 Èšua désigne Jésus en hébreu.

71 Entretien réalisé en mai 2011.

72 Le terme *soot'yrj* est synonyme du terme *čörčök* "conte" (Baskakov & Toščakova, *Ojrotsko ...*, *op. cit.*, p. 130). Selon une informatrice (06/2017), il connote en outre la transmission d'un enseignement, d'une morale, à la manière d'une fable.

73 Son ennemi est nommé Èrlık, du nom de la divinité du monde d'en-bas dans le système de représentations altaïen, et qui est parfois présentée comme responsable de la mort des individus. Dans ce cas, même s'il n'est pas explicitement fait mention d'une crucifixion, Èšua meurt sur *Tuu baš*, la "montagne de la tête", autrement dit le Golgotha.

74 Il en va ainsi dans plusieurs versions de l'épopée d'Altaj-Buučaj (Jacquemoud, "Altaj-Buučaj, ...", *op. cit.*).

75 Dundes, Alan, "The Hero Pattern and the Life of Jesus", *Essays in Folkloristics*, Delhi, Folklore Institute, 1978, p. 223-270.

76 Hamayon, Roberte, "La 'tradition épique' bouriate change tout en étant facteur de changement", *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 45, *Épopée et millénarisme : transformation et innovation, section 1 : L'Épopée, un outil pour penser les transformations de la société, sous la direction de F. Goyet et J. L. Lambert, en ligne*, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2277>, consulté le 30 juin 2014, § 41.

77 Jacquemoud, "Altaj-Buučaj, ...", *op. cit.* On peut dire que, dans un sens, l'histoire est actualisée dans l'Altaï, puisqu'il n'est pas non plus fait mention des Romains et des Juifs. En revanche, le thème du déluge est brièvement abordé, tout comme sont évoqués le prophète Jean qui baptise le héros Èšua, l'errance de ce dernier dans le désert et les tentations du démon, ses capacités de guérisseur-thaumaturge, ses enseignements, et sa résurrection.

78 Jacquemoud, Clément, *Les Altaïens, peuple turc des montagnes de Sibérie*, Genève-Paris, Fondation Culturelle - Musée Barbier-Mueller, Somogy, 2015, p. 120.

79 Les héros n'ont généralement pas de nombril, ce qui contribue à les associer à des êtres hors du commun et à leur attribuer une origine divine. Par contraste, Ak-Bourkhan "avec un nombril et un cœur" tend à se rapprocher de l'humanité.

80 En Altaï autrefois, les personnes lettrées (elles avaient étudié dans les monastères mongols) étaient appelées *sudurčy*, c'est-à-dire des personnes capables de lire des *sudur*, des soutras bouddhistes (Kos'min, Vitalij Konstantinovič, "Mongolian Buddhism's Influence on the Formation and Development of Burkhanism in Altaï", *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 45(3), 2006-7, p. 59). Nous voyons en ce livre un témoignage de l'influence du bourkhanisme. Souvent, le fils du héros demande à la nouvelle femme de son père de lui indiquer où se trouve sa fiancée prédestinée, réponse qu'elle trouve en consultant un livre de soutras *sudur bičik*.

81 On notera par ailleurs que l'organisation bouddhique locale à laquelle est affilié le musicien porte elle aussi le nom d'Ak-Bourkhan.

82 L'origine du texte peut en effet être questionnée. En l'état de nos connaissances, nous savons que son auteur, parolier reconnu de la période soviétique ayant écrit de nombreuses chansons à la gloire du Parti, propose paradoxalement un texte à forte connotation religieuse. Čapyev aurait très bien pu participer aux derniers rituels bourkhanistes des années 1920, retenir secrètement le texte de prière jusqu'à la détente religieuse des années 1980, puis le publier. Il a pu aussi tout simplement l'inventer. On peut donc se demander si le mantra est originellement noté par Čapyev.

83 Altaj-èèzi est vénéré non seulement des bourkhanistes, mais aussi des chamanistes et parfois encore des convertis à l'orthodoxie.

84 Également nommé Bij-Altaj ("Riche Altaï"). Khan-Altaj peut être considéré comme le nom "originel" de

l'esprit de l'Altaï, employé dans le bourkhanisme du début du XX^e siècle. Il est aujourd'hui plutôt désuet, abandonné au profit de sa désignation Altaï-èèzi (Tjuhteneva, *Zemlja, Voda ...*, *op.cit.*).

85 On remarquera que l'étymologie du terme *kaj* renvoie elle aussi à l'idée de "s'envoler, glisser sur, bouillir" (Baskakov & Toščakova, *Ojrotsko ...*, *op. cit.*, p. 67).

86 Terkišev, Èmil', *Türegimde – Kaj, Taŋarym – Altaj [Dans mon cœur – le kaj, Mon t'angar – l'Altaï]*, Gorno-Altaišk, autoédition, 2009, p. 12-14, 20 et 72. Le *t'angar* est un type de chant traditionnel altaïen.

87 Kergilov, Karyš, *Kuulgazyn èles [Un instant magique]*, Gorno-Altaišk, autoédition, 2007, p. 36-42. L'auteur jouant sur les mots *saŋbaška* "étrange" et *kaj* "chant de gorge", on peut en déduire qu'il souhaite donner à entendre une sorte d'épopée contemporaine.

88 Regnault, "Mise en scène ...", *op. cit.*, p. 109

89 During, "Globalisations ...", *op. cit.*, p. 45.

90 Dans le sens de processus d'appropriation d'une pratique culturelle et de revendication de l'héritage inhérent à cette pratique (Gauthard "L'Épopée ...", *op. cit.*, p. 173).

91 Provini, Sandra, "Résumé de l'intervention de Florence Goyet : "Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière"", *Camena*, 4, 2008, en ligne : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CR-Goyet_epopee-guerriere.pdf, consulté le 15/04/2017.

92 Goyet, "De l'épopée ...", *op. cit.*, § 1.

93 Goyet, "De l'épopée ...", *op. cit.*, § 12.

94 Provini, "Résumé ...", *op. cit.*

Pour citer ce document

Clément Jacquemoud, «Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l'Altaï (Sibérie méridionale)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_269-esua-ucar-kaj-ak-byrkan-et-les-autres-le-renouveau-epique-en-republique-de-l-altai-siberie-meridionale.html

Quelques mots à propos de : Clément JACQUEMOUD

Doctorant École Pratique des Hautes Études – ParisLaboratoire GSRL UMR 8582

59-61, rue Pouchet

75849 Paris cedex 17 (France)

Boûbou Ardo Galo ou les vicissitudes d'un héros épique peul

Christiane Seydou

Résumé

Cet article dialogue avec l'article suivant de Sandra Bornand, pour confronter les interprétations d'un même personnage historico-légitime : Boubou Ardo Galo, par des griots de cultures et de langues différentes – Peuls du Mali et Zarma du Niger. Dans l'aire peule, l'épopée de Boubou Ardo Galo est à la charnière entre la période anté-islamique et l'époque de la *diina*. Le personnage condense toute l'ambiguïté de cette situation, et son succès immense est tout à fait paradoxal. Boubou incarne en effet la résistance à l'islam et la fidélité au *pulaaku* (idéologie « identitaire » peule), et pourtant son succès ne faiblit pas chez les Peuls, propagateurs notoires de l'islam dans le Sahel.

Dans l'aire zarma, cette épopée fait partie des récits dits « de distraction », distincts de ceux concernant les véritables héros zarma qui ont pour fonction d'exalter leurs descendants. Dans le récit de Boubou Ardo Galo raconté par les griots zarma, l'opposition du personnage à l'islam se confond avec sa lutte contre les Peuls, incarnés ici par les principaux artisans de l'implantation de l'islam dans cette région.

Abstract

“Bubu Ardo Galo, a songhay-zarma reading”

The article of Christiane Seydou and the next article of Sandra Bornand review the interpretations of one particular historical-legendary character: Bubu Ardo Galo, by griots of different cultures and languages – Fulani of Mali and Zarma of Niger. In the *fulbe* area, the epic of Bubu Ardo Galo is at the turning-point between the pre-islamic period and the time of the *dina*. The character embodies all the ambiguity of this situation, and its immense success is completely paradoxical. Boubou in fact embodies resistance to Islam and loyalty to *pulaaku* (the typical “Fulani ideology”) yet his success remains undiminished among the Fulani who are known for spreading Islam in the Sahel.

In the Zarma area this epic is part of the so-called tales “of distraction” (*faakaaray deede*), distinct from those that relate to the Zarma heroes whose function is to exalt their descendants. In Bubu Ardo Galo's account, as told by the Zarma griots, the character's opposition to Islam is confused with his struggle against the Fulani, embodied here by those most responsible for the spread of Islam in the area.

Texte intégral

PRÉAMBULE COMMUN AUX ARTICLES DE CHRISTIANE SEYDOU ET SANDRA BORNAND

La présence d'un même héros dans la production épique de deux populations africaines distinctes est déjà en soi sujet à questionnement. Ce l'est encore davantage lorsque, explorant la geste de ce héros – Boûbou Ardo Galo – dans sa société d'origine même, les Peuls, on constate qu'il présente une ambivalence assumée, du fait qu'il incarne la résistance à l'islam, dans une population qui compte les derniers fondateurs de théocraties islamiques dans l'Afrique de l'Ouest, et qu'il n'en est pas moins célébré par les griots jusqu'à nos jours. Autre étonnement : il a émigré dans les récits épiques d'une population, les Songhay-Zarma, qui, précisément, a dû lutter contre l'islamisation imposée par les Peuls.

*À l'étude de ce cas, il apparaît que le nœud du problème tient en majeure partie à l'auditoire intéressé. Dans l'aire peule dont il est originaire, ce personnage qui se situe à la charnière de la période anté-islamique et de l'époque de la *diina*, incarne toute l'ambiguïté de cette situation ; résistance à l'islam et fidélité au *pulaaku* (idéologie “identitaire” peule) se confondent en cette figure ; voilà sans doute ce qui en explique le traitement paradoxal et la célébrité inentamée chez les Peuls, propagateurs notoires de l'islam dans le Sahel. Dans l'aire songhay-zarma, cette épopée fait partie des récits dits “de distraction”, distincts de ceux concernant les véritables héros songhay ou zarma qui ont pour fonction d'exalter leurs descendants et l'opposition du personnage à l'islam se confond avec la lutte des Zarma contre les Peuls, incarnés ici par les principaux artisans de l'implantation de l'islam dans cette région : les Peuls du Massina et El Hadj Omar, le*

“conquérant toucouleur”.

Le traitement que chaque griot (aussi bien chez les Peuls que chez les Zarma) applique à la présentation du personnage – au cours de divers épisodes où, confronté à des situations conflictuelles, il connaît des destins contradictoires – laisse présumer que les orientations différentes adoptées pour chaque version sont fortement dépendantes du public visé ; ce qui est, d'ailleurs, un fait déterminant dans les sociétés de tradition orale, encore bien opérant dans la transmission des patrimoines littéraires africains.

Destinées au public peul, les versions conservent à Boûbou Ardo Galo, non sans une certaine confusion, son statut de personnage iconique, propre à tout héros épique, comme incarnation du pulaaku ; car c'est encore le rôle socioculturel des performances épiques que de ranimer en l'auditoire, par la mise en forme textuelle, vocale et musicale de ces récits épiques, une reconnaissance exaltée des valeurs constitutives de son unité et de sa solidarité.

Destinées au public zarma, les versions, traitant d'un héros extérieur à la population visée, se permettent une liberté de traitement, impossible quand celui-ci est songhay ou zarma. Celles diffusées par la radio, en particulier, s'adressant à un public indifférencié, présentent deux avantages : d'une part, elles peuvent adopter un traitement moins orienté vers l'exaltation identitaire (comme le sont les récits d'ancêtres ou de guerriers) évitant ainsi le risque de créer des tensions au sein d'un auditoire impossible à identifier et inaccessible ; d'autre part, elles peuvent déplacer voire transposer la situation épique dans les crises contemporaines de la narration : crises sociales, religieuses ou politiques ; et le personnage de Boûbou Ardo Galo, incarnation du pulaaku se révèle alors particulièrement bienvenu pour réveiller le sentiment d'indépendance lorsque le Niger connaît des tensions avec la Lybie et avec l'implantation d'un islam d'obédience wahhabite.

Dans les sociétés africaines chez lesquelles le genre épique est pratiqué, la réalisation des performances par des bardes se prête particulièrement bien à une analyse prenant en compte la double face du texte : orale et “aurale”. En effet dans des cultures de tradition orale où l'individu est, dans sa personne et dans sa vie, indissolublement lié à la collectivité, la parole, dans sa vocation de communication, a un impact déterminant dans tout rapport humain et surtout dans le fonctionnement général du système social ; c'est que tout discours s'y formule en prise directe avec l'ensemble de l'environnement, du plus proche au plus global ; dès l'abord, du fait du statut de chaque participant dans l'échange – et du type de relations conventionnelles qui en découlent –, toute expression verbale se trouve forcément conditionnée autant par l'intention du locuteur que par la prescience qu'il a de la réception de son message par son interlocuteur ; à cela s'ajoutent les circonstances spatio-temporelles précises de la situation de communication dont l'immédiateté et l'actualité du vécu influent non seulement sur l'orientation du discours mais même sur sa forme oratoire. Si cela joue dans le cas de l'interlocution ordinaire, ce conditionnement est d'autant plus marqué selon la fonction de la parole dans les différents types de discours participant à la transmission de la culture et en particulier, dans le “discours épique”.

En effet, là où il existe, le genre épique occupe une place prépondérante dans l'expression littéraire mais aussi et surtout dans le contexte social total. Certes, il a, comme toute production langagière inscrite dans une culture de l'oralité, un impact général et une fonction collective, mais ceux-ci y sont plus prégnants et plus évidents que pour tous les autres genres ; ce dont témoignent, outre les caractéristiques du matériau historico-léendaire alimentant le contenu, la portée des diverses composantes conditionnant sa performance : sa prise en charge par une catégorie socioprofessionnelle particulière et le type de relation instaurée de ce fait même entre producteur et récepteur ; son accompagnement musical spécifique et sa mise en forme vocale ; et enfin sa forte vocation mobilisatrice et identitaire. On ne peut donc approcher un texte épique sans le replacer dans le système social dans lequel il s'inscrit et dans l'ensemble des conditions socioculturelles de sa performance.

Cela étant, si, dans le cas qui nous intéresse ici, l'on prend en considération plus précisément le champ de "l'auralité", différentes situations sont à envisager. Par exemple :

- étant donné le plurilinguisme existant dans chaque pays africain, voire dans chaque famille, on rencontre souvent l'exemple d'un même griot qui raconte la même épopée dans deux, voire trois langues, selon son public du moment ; on pourrait alors examiner les variantes éventuelles imprimées par l'énonciateur à son récit en fonction des réactions de ses destinataires ou de sa conscience de l'attente d'auditoires appartenant à des cultures et des histoires différentes ;

- au sein d'une même société, ces textes n'étant pas figés, on peut repérer, dans les performances successives d'un même griot déclamant un même récit, les variantes suscitées par, non seulement le changement d'auditoire, mais aussi les circonstances spatio-temporelles de l'événement¹ ;

- l'épopée mettant en scène généralement des héros et des faits historiques, la présentation de ceux-ci se prête à des interprétations variables selon la situation du public par rapport à cette histoire ; il arrive donc que des griots de deux peuples différents – parfois même impliqués dans un passé conflictuel – comptent dans leur répertoire la geste d'un même héros : quelle exploitation est alors faite de ce héros pour un public et par un narrateur qui lui sont étrangers² ?

- le cas que nous nous proposons d'étudier ici illustre une quatrième situation : il s'agit, cette fois, de la distance imposée par la chronologie entre les faits évoqués et l'évolution sociale et politique de l'auditoire ; autrement dit des questions que pose le traitement d'un sujet historique pour le rendre conforme à la mise en forme et à la fonction conventionnelles de l'épopée, alors que ce sujet est, dans l'état actuel de la société, en contradiction avec les valeurs reconnues et prônées ?

Sera donc envisagée la geste d'un héros peul, Boûbou Ardo Galo, qui, célébré du Sénégal au Niger, a pour originalité de présenter une situation paradoxale ; ce personnage se situe en effet à une époque historique de grand bouleversement interne : l'islamisation de la société peule et le passage de la *jähiliyya*³, époque ancienne des fractions peules rivales, à l'instauration de l'État centralisé et théocratique de la Dîna (1818-1862) dans la Boucle du Niger ; et il incarne ouvertement l'opposition à l'islam. Impossible, certes, de savoir quand il a pu commencer à être intégré dans la liste des héros épiques déjà célèbres ni comment, en ce temps-là, sa geste a pu être reçue par la communauté peule, elle-même issue de cette réalité historique et concernée par cette mutation profonde. Le "changer d'auditoire" se situe dans ce cas à un niveau inaccessible, celui du virtuel qu'implique évidemment l'évolution chronologique, et entraîne de ce fait un traitement du sujet d'autant plus complexe. En revanche ce qui est frappant, c'est que, contre toute attente, dans la société peule actuelle, société musulmane affirmée, sa geste non seulement fait toujours partie du patrimoine épique mais est restée vivante dans l'aire peule où elle jouit de la même qualité de réception que les autres cycles épiques.

C'est cette incongruité qui nous mettra sur la piste de l'interprétation choisie par les griots pour intégrer au panthéon des héros épiques peuls, icônes représentatives de l'idéologie du *pulaaku* (manière d'être idéale du Peul), un personnage aussi négativement connoté, en ménageant tout à la fois la fidélité aux fonctions de la performance épique et la conformité aux attentes (pressenties) d'un auditoire profondément musulman.

On cherchera à décrypter les moyens de réduire cette contradiction à travers les différentes options reflétées par les récits de sept griots peuls (quatre du Mali, deux du Niger, et un de Mauritanie).

Éléments de contextualisation

Le genre épique dans la culture peule

Pour mieux cerner l'analyse de ces versions, force est de rappeler le statut et les caractéristiques du genre épique dans la culture peule. Le seul fait que ce genre soit l'apanage d'une catégorie socioprofessionnelle spécifique en indique l'importance dans le fonctionnement même de la société.

La structure ancienne de la société peule traditionnelle – qu'elle partage avec la plupart de ses populations voisines dans l'Afrique de l'Ouest – repose en effet sur trois strates, déterminées par la naissance :

- les personnes de condition libre (*rimɓe* / sg. *dimo*), parmi lesquelles se recrutent en principe les détenteurs du pouvoir politique et, en gros, des biens de consommation.
- les personnes de condition servile, elles-mêmes différenciées entre prises de guerre ou objets de transactions commerciales, d'une part et, de l'autre, captifs dits de "case", descendants des premiers mais ne pouvant plus être, en principe, ni vendus ni donnés.
- les personnes dites "de caste", représentant les différentes classes socioprofessionnelles endogames, celles des artisans dont ceux que l'on appelle les "griots".

Le griot

Qualifiés d'"artisans du verbe", les griots comprennent eux-mêmes plusieurs catégories : musiciens animateurs, louangeurs quémandeurs et, enfin, ceux qui nous intéressent ici, détenteurs des généalogies et historiographes. L'épopée est en effet l'apanage de cette dernière catégorie qui, au Massina (région du Mali qualifiée de "nombri de la culture peule"), réunit sous le nom de *maabuɓɓe* (sg. *maabo*) tisserands de laine et détenteurs des récits épiques⁴.

Toutefois l'ensemble des "griots" a un statut commun qui repose sur une situation ambiguë : à leur dépendance économique (ils vivent des dons de leur auditoire) s'oppose le pouvoir... et la liberté que leur confèrent, d'une part, leur outil de travail (la parole), d'autre part, leur situation hors rouages au sein d'un corps social distribué en classes régies par un code contraignant de comportements conventionnels : ainsi se trouvent-ils investis d'une mission de médiateurs dans toutes les situations de communication à risque, des plus simples aux plus délicates, mais aussi de diffuseurs des notoriétés et, partant, d'une fonction maîtresse dans le réseau social. C'est ainsi, aussi, qu'une relation déterminante lie tout griot aux *rimɓe* de la première classe, les uns et les autres se trouvant en quelque sorte interdépendants : si le griot est économiquement dépendant de ceux qu'il considère comme des "maîtres", ces derniers sont socialement dépendants de la parole du griot qui, par ce qu'il peut dire d'eux, détient l'instauration de leur statut public.

L'on conçoit dès lors aisément le rôle important dévolu au griot de la catégorie "*maabo*" : non seulement il perpétue les généalogies et l'histoire des familles dirigeantes, mais surtout, en tant que détenteur des récits épiques, il s'avère, par leur déclamation en toute occasion, garant de l'appropriation collective d'un patrimoine culturel porteur des valeurs éthico-sociales qui confortent l'existence et la cohésion de la communauté.

L'épopée

Accompagnés au luth, les récits épiques célèbrent la geste de héros qui sont le plus souvent des personnages historiques, mais réinterprétés en termes de caractères archétypaux, représentatifs des points d'ancrage identitaires fondateurs de la société ; la dimension musicale est essentielle à l'économie du phénomène épique : chaque héros a une devise musicale qui le définit et sert de thème central dans l'accompagnement instrumental de la narration de ses exploits mais aussi, comme on le verra, de moteur de l'action à l'intérieur du récit lui-même.

La structure narrative de ces récits, elle, est stéréotypée : tout entière orientée par la mise en valeur ostentatoire du héros, elle repose sur une transgression motivée par un défi et entraînant un affrontement dont l'issue est variable, la démonstration de la valeur du héros ayant besoin de cette provocation pour se manifester dans toute sa dimension iconique.

Quant à leur mise en forme tant stylistique que musicale ainsi que leur mise en voix, elles ont pour fin de provoquer dans l'auditoire tout à la fois une exaltation et une communion dans la solidarité, qui ravivent en lui la conscience de son unité et de sa cohésion autour d'une certaine idéologie constitutive. La déclamation des épopées y a donc une forte vocation identitaire et pragmatique, conjuguant *γνώσις* et *πρᾶξις*.

Cela est certes banal et commun à bien des épopées dans le monde. Il s'agit alors de voir en quoi consiste cette idéologie communautaire dans le cas des Peuls puisque c'est à travers la valeur iconique des personnages qu'est illustré le *pulaaku* – ce qu'on pourrait traduire par la "foulanité", la manière d'être idéale constitutive de la qualité de Peul⁵. Le point focal de cette "foulanité" est la notion d'indépendance, de liberté, tant par rapport à autrui (refus de toute inféodation à un pouvoir étranger ou à toute contrainte non reconnue) que par rapport à ses propres affects ; ce qui implique maîtrise et... estime de soi, courage, sens de l'honneur, dignité, retenue et pudeur..., finalement plus qu'une "éthique", une certaine "esthétique" de la personne.

Pour revenir à ces textes épiques, leur puissance d'évocation, jointe à la force mobilisatrice de la parole du griot et de la musique du luth, est telle que, selon les aléas de l'histoire ou de la politique, leur performance s'est trouvée sinon interdite, du moins réfrénée momentanément ; et même, au Nigeria et au Cameroun, le genre épique a été carrément éliminé sous la pression de l'État islamique de Sokoto, pour se trouver dès lors dédoublé et relayé par le *tārĩŷ*, pour la dimension historique et la transmission de la connaissance (*γνώσις*), et par le *madfu* (éloge) pour la charge émotionnelle et efficace (*πρᾶξις*).

Quant à la réception de ces récits pourtant si intensément ressentie, elle est elle-même guidée par le *pulaaku* qui interdit toute manifestation outrée de ses sentiments : l'auditoire apparaît toujours soudé dans le partage d'une exaltation intense mais qui reste totalement intériorisée, si bien que l'orientation donnée au texte par le narrateur est moins influencée par la manifestation effective de réactions de la part de son public que par la prescience qu'a le griot de celles-ci, prévisibles bien que tacites.

L'impact de l'islam sur l'épopée peule

Vu l'importance du genre épique dans la sphère culturelle peule, l'instauration d'une organisation sociopolitique marquée au sceau de l'islam ne pouvait manquer d'intervenir tant dans l'interprétation de ses thèmes que dans ses objectifs idéologiques.

Quel est donc l'impact de l'islam sur cette épopée peule ?

Les solutions varient selon les régions : on voit fleurir, par exemple au Sénégal, avec le mouvement du jihad oumarien – qui a mis fin à l'État de la Dîna au Massina –, un nouveau type d'épopée : l'épopée religieuse et hagiographique, parfois même en vers, sur le modèle de la *qa'īda*. Dans la région orientale où les Peuls ont imposé à d'autres populations un État islamique (celui de Sokoto au Nigeria, celui de l'Adamawa au Cameroun), le genre épique a été carrément évincé par le pouvoir des "marabouts" qui y voyaient l'apologie d'une idéologie ancienne inconciliable avec la nouvelle.

Au Mali, le souvenir des luttes d'influence entre chefs traditionnels d'un côté et promoteurs de l'État islamique de la Dîna de l'autre, a bien sûr ajouté cette dimension religieuse aux sujets d'inspiration des griots. Tant qu'il s'agit d'affrontements avec les pouvoirs étrangers voisins (en particulier bambara) ou

avec les chefs peuls réfractaires, la lutte ayant alors des raisons tant religieuses que politiques, l'épopée, dans ce cas, continue à doter l'histoire d'une dimension légendaire pour conserver aux héros leur caractère iconique. Mais avec, quarante ans plus tard, l'affrontement entre la Dîna et le jihad oumarien, mettant aux prises, cette fois, des adversaires tous deux musulmans, on voit le récit épique se démarquer légèrement du modèle antérieur (du temps de la *jähiliyya*) en se rapprochant du genre dit *tārīḫ*, c'est-à-dire la chronique historique⁶ : les récits de batailles, si héroïques soient-ils, sont alors plus respectueux de la réalité et ne sont plus réinterprétés exclusivement selon l'obsessionnelle exaltation du *pulaaku*.

Avec le cycle consacré à Boûbou Ardo Galo, nous nous trouvons dans un contexte uniquement peul, au sein d'une révolution interne, d'une confrontation entre deux conceptions de gouvernement, d'éthique et d'organisation de vie.

Tout se passe ici comme si l'opposition à l'islam ne se situait en fait ni sur le plan religieux ni sur le plan politique ; elle semble n'être là qu'au titre de motif de défi, suivant le schéma conventionnel, pour mettre en jeu les vertus constitutives du *pulaaku* habituellement incarnées par les héros de l'époque de la *jähiliyya* et sur lesquelles les griots focalisent d'ordinaire l'action épique pour répondre à la vocation essentielle de leur performance : assurer l'adhésion de l'auditoire à ce patrimoine culturel collectif fondateur de son identité.

Qu'en est-il donc du personnage antinomique érigé ici en héros ?

La Geste de Boûbou Ardo Galo

Le personnage historique

Que sait-on du personnage réel de Boûbou Ardo Galo ?

L'ambiguïté apparaît dès l'analyse des quelques rares données disponibles⁷ : dans l'interprétation épique de l'histoire, on relève en effet l'introduction d'une certaine confusion entre deux personnages historiques : Boûbou Ardo Galo et Guélâdio Ham-Bodêdio.

Après la bataille de Noukouma (21 mars 1818) qui marque l'échec de la coalition des chefs peuls luttant contre Chêkou Âmadou, Boûbou fut envoyé par son demi-frère Ardo Ngourôri, auprès du roi bambara à Ségou pour demander une armée afin de poursuivre la lutte ; Ardo Ngourôri s'étant entre temps converti, Boûbou, à son retour, considérant la conversion de son frère comme une trahison, s'approprie la chefferie.

De son côté, Guélâdio Ham-Bodêdio, le chef du Kounâri, se rallia, lui, à la Dîna, par pur intérêt politique ; toutefois, peu confiant, Chêkou Âmadou lui adjoignit l'un de ses cousins, chargé d'administrer le pays ; cela finit par irriter Guélâdio qui se rebella et se serait adressé à Boûbou Ardo Galo pour fomenter une révolte. C'est alors que Chêkou Âmadou décide d'une expédition contre Boûbou (vers 1824) et parvient après plusieurs échecs à le vaincre. Avant sa mort, Boûbou envoie son griot à Guélâdio qui poursuivra la lutte contre Chêkou. C'est là qu'une certaine confusion apparaît entre les deux personnages : Guélâdio et Boûbou.

Les quelques éléments dont on dispose laissent apparaître un transfert possible d'un personnage historique à un autre ; le motif de l'apostasie provoquée par la vision d'une femme peule flagellée en public est en effet attribué, non à Boûbou – comme c'est bien le cas dans son épopée –, mais à Guélâdio Ham-Bodêdio, chef plus important qui s'opposa fortement à Chêkou Âmadou au point d'être traduit en justice et condamné à la peine capitale ; mais ayant pu s'évader il s'expatria et créa, dans l'actuelle République du Niger, Wouro-Guélâdio dans le Nouveau Kounâri. Toutefois à la mort de sa mère, une pieuse femme restée dans la Dîna, il fit amende honorable et décida d'abandonner aux pauvres de la Dîna les biens hérités de sa mère. Après cette sorte de réhabilitation, serait-il devenu gênant de lui faire incarner la résistance à l'islam au nom d'un *pulaaku* originel ? Et, tout compte fait, un personnage au destin plus modeste, tel que Boûbou Ardo, qui a tenu une place

beaucoup moins tumultueuse dans l'histoire de la région, ne pouvait-il pas plus aisément endosser ce rôle et, pour rester fidèle au modèle épique peul, incarner, contre vents et marées, une perpétuation de l'exaltation du *pulaaku* ?

Boûbou Ardo Galo serait ainsi devenu le héros favori des griots – puisqu'on entend son épopée dans toute l'aire peule – pour illustrer cette période qui représente un moment charnière dans l'histoire de la région : c'est le temps où l'on assiste à un basculement total de l'organisation sociopolitique et de l'idéologie identitaire traditionnelle des Peuls vers un tout autre système politique, centralisé, et une tout autre orientation éthique, apportés par l'instauration de l'islam.

Le personnage épique : héros et rebelle

Le Boûbou Ardo Galo, non plus personnage historique mais héros épique, qui nous intéresse se situe donc en un lieu et en un temps charnières ; en effet il s'inscrit dans un espace central de l'aire peule, le Massina, au Mali, dans la Boucle du Niger, ce "nombri" du monde peul⁸, qui, au cours des ^{xviii}e et ^{xix}e siècles, a été le théâtre de luttes multiples aussi bien contre la suzeraineté des royaumes voisins qu'entre fractions peules rivales, puis, avec la propagation de l'islam, le lieu de la création, sous l'instigation du Peul Chêkou (ou Sêkou) Âmadou, d'un État théocratique centralisé connu sous le nom de Dîna, qui lui-même sera en butte, vers la fin du ^{xix}e, au jihad toucouleur d'El-Hadj-Oumar.

Rappelons que les récits épiques concernant la première période, le temps de la *jähiliyya*, exaltent tous une sorte d'idéologie de la personne, en illustrant de façon paroxystique les vertus constitutives du *pulaaku*, dont la principale, commandant toutes les autres, est l'indépendance absolue de la personne par rapport à tout ce qui risque d'empiéter sur son libre arbitre, donc par rapport à toute contrainte, que celle-ci émane d'autrui (d'où : rébellion contre toute autorité ou domination) ou de soi-même (d'où : contrôle de soi, courage, pudeur, sens de l'honneur etc.). Et l'action se conforme à la personnalité toujours excessive, provocatrice, hors-norme et... foncièrement inimitable du héros ; aussi n'y a-t-il dans ces déclamations aucune intention didactique : loin de fournir des modèles, elles ont pour seule fonction de susciter un dynamisme mobilisateur en provoquant, par l'excès même de ces interprétations, l'exaltation d'une sorte d'archétype culturel sublimé dans lequel se puissent reconnaître les valeurs symboliques fondatrices de la communauté.

Dans la deuxième période, avec l'arrivée de l'islam, c'est au contraire la "soumission" à la loi religieuse qui va devoir instaurer une autre attitude éthique et imposer une autre orientation idéologique : la référence doit être, en priorité, l'islam dont les exigences battent en brèche la plupart des composantes du *pulaaku*. En fait, il s'avérera que, du moins dans cette région centrale de l'aire peule, l'islam ne fera que s'ajouter au *pulaaku* comme point d'ancrage identitaire complémentaire.

On va voir que la geste de notre héros traduit toute l'ambiguïté de cette époque (intermédiaire entre *jähiliyya* et *dîna*) et incarne cette combinaison contradictoire entre deux courants ; ce qui soulève deux questions :

- comment l'épopée traite-t-elle de ce problème à travers l'interprétation du personnage et de ses actes, pour s'adapter aux fins du genre en tenant compte de l'évolution de la société et de l'attente de l'auditoire ;

- comment le cycle dédié à ce héros (incarnation de la résistance à l'islam) a-t-il pu conserver un succès inaltérable dans une société désormais profondément islamisée, et dans une région qui a connu une effervescence spirituelle dont témoignent l'importance des centres d'enseignement religieux dirigés par des cheikhs, et la fécondité d'une littérature d'inspiration mystique ? En effet on retrouve ce cycle dans la majeure partie de l'aire peule, du Sénégal et de la Mauritanie jusqu'au Niger (ce qui n'est pas le cas pour d'autres cycles épiques) ; et, plus surprenant encore, nous le retrouvons pris en charge par des griots d'autres populations voisines, comme chez les Zarma, au Niger⁹.

Voyons donc comment est traité ce personnage apparemment si ambivalent dans notre corpus peul : comme les autres gestes, le cycle concernant Boûbou Ardo Galo rassemble un certain nombre d'épisodes indépendants ; seront ici pris en compte sept récits : quatre du Mali, deux du Niger et un de Mauritanie¹⁰ ; sur cet ensemble, deux ne font aucune allusion au sujet habituellement réservé à ce personnage (son opposition à la Dîna et à l'islam), Boubou se trouvant impliqué dans des aventures simplement personnelles :

Récits sans référence à l'islam

Le premier récit (version I) inscrit Boûbou dans la lignée habituelle des héros fils de chefs, représentatifs du temps de la *jähiliyya*, et suit le schéma narratif constant, quasi interchangeable dans toutes les gestes peules : défi, transgression, exploit. Défié par une femme qui refuse ses avances en lui remontrant qu'il ferait mieux de s'occuper de sa cousine qui a été, dans son enfance, raziée avec ses parents par le roi bambara, dont elle est à présent devenue l'épouse ; Boûbou décide aussitôt de s'introduire chez celle-ci ; et le voilà qui, au mépris de toutes convenances, passe la nuit chez cette épouse du roi à bavarder et s'exalter au son du luth joué par un griot. Devant une telle provocation, le roi bambara s'apprête à le mettre à mort ; mais, sur les conseils avisés d'un vieux, il l'envoie affronter un village qui lui a toujours résisté, pensant ainsi faire coup double. À lui seul, bien sûr, Boûbou remporte la victoire et vient remettre le village captif entre les mains du roi ; et il s'en retourne en ramenant chez eux la femme peule et ses parents. C'est là le schéma classique que suit le déroulement de cette provocation, thème commun à d'autres héros ; on le retrouve, par exemple, dans un récit épique raconté, cette fois, par un griot bambara¹¹ et attribué à un autre célèbre héros peul de la *jähiliyya* : Silâmaka. Dans ce premier épisode Boûbou correspond sans ambiguïté aucune au héros-type, parangon de *pulaaku*.

Le second récit (version II) met en scène un épisode, moins répandu, et donne, au contraire, de Boûbou une image très négative : il est en effet présenté comme arrogant, cruel, partant en guerre contre un homme d'origine servile qui épouse l'une de ses servantes en refusant de lui verser la compensation qu'il exige ; prétexte d'affrontement on ne peut moins glorifiant ! Tout le récit est construit point par point sur le modèle conventionnel mais, cette fois, Boûbou y joue le rôle du personnage adverse et le héros de l'action est un captif qui revêt les vertus et comportements des nobles preux peuls habituels. On a là un renversement total dans l'incarnation du *pulaaku* : le griot oppose la vilénie des actions de Boûbou (qui a besoin de recourir à la ruse, puis à la trahison d'une vieille pour venir à bout du rebelle) à la dignité et à l'héroïsme du couple (d'origine servile, qui plus est !) dont l'homme est tué par Boûbou, sans opposer de résistance, et la femme se tue en se jetant du haut de sa terrasse.

Nous voilà, ici, avec ces deux premiers épisodes, face à une contradiction flagrante dans l'interprétation du personnage lorsqu'il est traité sans référence à son rôle habituel de rebelle face à l'islam. Serait-ce le premier indice d'une incertitude sur l'approche à réserver à ce personnage ambigu ?

Aurions-nous là un reflet du traitement réservé à ce Boûbou Ardo Galo, à une époque encore proche des événements historiques le concernant ? Hésitation entre le traitement du héros conforme au modèle épique du temps de la *jähiliyya* (premier épisode) et le traitement critique (avec inversion totale) de cette figure, conformément à la nouvelle idéologie, celle de la Dîna (deuxième épisode) ?

Avec l'évacuation du problème critique – son refus de l'islam –, on peut alors, soit – en feignant d'ignorer la réalité historique – fondre le personnage dans la cohorte des héros représentatifs de l'anté-islam, soit, au contraire – en se souvenant de la réalité historique –, l'éliminer carrément de cette cohorte en lui attribuant le rôle négatif de l'anti-héros, c'est-à-dire ici celui d'adversaire abusif, nécessaire à la révélation du héros.

Notons d'ailleurs que – signe particulier et peut-être significatif – ce récit est le seul

qui m'ait été dit sans accompagnement musical ; certes, la raison immédiate en était l'absence d'un joueur de luth disponible, mais le narrateur a admis cela, ce qui est une anomalie pour la performance de l'épopée, qui se trouve ainsi privée de son efficacité pragmatique. Dans ce cas, le récit prend une valeur purement anecdotique et, du coup, le héros n'est plus investi de sa vocation iconique, et l'on peut alors plus aisément lui faire jouer d'autres rôles. Ce qui explique peut-être le caractère exceptionnel et inhabituel de ce deuxième épisode.

Récits impliquant l'islam

Les cinq autres récits¹², eux, concernent bien l'épisode propre à ce héros, qui le caractérise et est repris dans toutes les régions : celui qui le met aux prises avec l'islam ; ce sont en effet ses démêlés avec Chêkou Âmadou, l'instaurateur de la Dîna qui l'ont fait connaître. Selon les versions, les raisons de son refus de l'islam varient (il s'insurge contre l'obligation de mendier faite aux talibés, de se prosterner pour la prière etc.) mais toutes se réfèrent à la vertu fondamentale du *pulaaku* : "quand bien même eût-il eu auparavant l'intention de prier, déclare-t-il, puisque prier était devenu une obligation, il ne prierait plus. Il ne ferait, quant à lui, aucune action qui soit imposée par contrainte¹³ !"

Mais le motif explicite le plus récurrent qui engage tout le parcours narratif justifiant son refus ou son abandon (selon les versions) de la religion, c'est le spectacle d'une femme peule flagellée en public au nom de la loi islamique. Chêkou Âmadou – présenté d'ailleurs dans certaines versions, pour corser l'affaire, comme son beau-père – tente de le faire revenir sur sa décision, mais en vain ; Boûbou accumule les victoires, à un contre cent (selon le schème épique habituel) sur les combattants envoyés par Chêkou Âmadou. Dans deux épisodes (versions III et IV), il affronte même son beau-père et, l'ayant vaincu, l'offre en captif à son griot ; dans la version III, le prisonnier se libère en se rachetant, dans la version IV, c'est Boûbou lui-même qui le relâche ; mais, pour parfaire sa victoire, il tue son beau-frère, Âmadou Chêkou¹⁴. Hormis ces deux versions, dans les trois autres (du Mali, du Niger et de Mauritanie), le dernier affrontement se clôt quand même par la mort de Boûbou ; et c'est cette issue et sa préparation qui, par rapport à la situation des Peuls de cette région, actuellement tous musulmans, suscitent réflexion.

Devant les échecs répétés de ses tentatives pacifiques puis guerrières pour convaincre Boûbou de rentrer dans les rangs, Chêkou Âmadou finit par entrer en retraite spirituelle pour trouver une solution ; mais la puissance de Boûbou est telle que, à son seul nom, les Génies au service du pieux Chêkou, appelés à l'aide, s'égaillent effrayés, par trois fois, jusqu'à ce qu'enfin le chef des Génies lui suggère l'unique subterfuge capable de priver Boûbou de toute résistance : condamner son griot et son luth au silence.

Il faut ici rappeler que la devise musicale est l'une des composantes fondamentales tout à la fois de l'épopée et de la relation liant le héros à son griot. Dans la société peule traditionnelle, chaque personnalité notable est en effet représentée par une devise musicale composée par son griot attiré avec, comme doublet verbal, une formule dense et métaphorique, sorte de définition sublimée de sa personne ; le griot clame cette devise à chaque apparition publique de son maître ou, mieux, se contente de jouer sur son luth le thème musical qui le représente¹⁵.

La devise musicale du héros accompagne toute la déclamation de l'épopée qui lui est dédiée, mais elle joue aussi un rôle moteur dans le récit. Il faut dire que, désignation emblématique de la personne, cette devise est comme son identificateur idéal auquel elle se doit de ne pas faillir, si bien que, lorsque son griot lui joue sa devise, le héros est contraint de se conformer à l'image exaltante de lui-même qu'elle suggère ; ainsi est-elle le stimulant indispensable qui lui permet de réaliser son destin : il arrive donc que tel héros parti en campagne, renonce à l'attaque lorsqu'il s'aperçoit de l'absence de son griot ou que, au contraire – comme c'est le cas pour notre Boûbou –, il demande à son griot de lui jouer sur son luth sa devise musicale, *Njarou*, chaque fois qu'il s'apprête au combat. L'un des motifs,

intervenant dans deux des récits (versions V et VII) comme preuve évidente de la rébellion contre la Dîna, est justement, longuement décrite, la confection d'un nouveau luth par le griot de Boûbou, privé jusqu'alors du sien par la loi islamique qui interdit l'instrument et la performance exaltante des devises ; et c'est ainsi que, dans l'une de ces versions, Boûbou qui s'était enfin converti, ne résiste pas à l'appel de *Njarou*, joué par son griot, et aussitôt se fait relaps.

Notons par ailleurs que, à travers la devise du héros, qu'il joue sur son luth, le griot narrateur se confond alors avec celui du récit ; il est frappant que, dans tous les récits épiques, le personnage du griot apparaît toujours comme déterminant dans l'accomplissement du destin du héros ; et ainsi, avec cette mise en abyme, le griot narrateur met-il l'accent sur sa propre importance dans le fonctionnement de la société ; son investissement personnel dans la présentation des actes du héros tels qu'il les décrit, déguise, du même coup, une subtile autojustification à l'adresse de son auditoire.

Pour revenir au récit, il est donc significatif que le seul moyen d'avoir raison de Boûbou soit de le priver d'entendre sa devise ; or, ce faisant, Chêkou Âmadou se voit contraint d'utiliser les propres armes de son adversaire, autrement dit, non pas la puissance du Dieu unique et de l'islam dont il est le représentant, mais bien celle – bien profane – du luth et de la parole du griot. Et c'est seulement ainsi que, privé de ce viatique (son griot ayant été effrayé par l'intervention du chef des génies), Boûbou est définitivement réduit à l'impuissance ; sa défaite ne lui est donc pas imputable, pas plus que la victoire ne l'est véritablement à Chêkou Âmadou ; et il peut l'accepter sans déshonneur, voire l'assumer pleinement, comme c'est le cas dans certaines versions (V et VI) où il livre à ses vainqueurs le moyen d'abolir son invulnérabilité en leur révélant ses protections magiques, récupérant ainsi à son propre compte la liberté de disposer de sa vie et de sa mort ; affirmation ultime de son *pulaaku*, mais aussi, en même temps, affirmation équivoque de la supériorité de la magie païenne sur le bon droit de la loi religieuse ; en effet, jusque là, Boûbou était vainqueur parce que rendu invisible par sa ceinture magique ; et il n'est vaincu que lorsqu'il se défait volontairement de ses protections magiques.

Mais l'ambiguïté, l'équivoque sont plus surprenantes encore avec la conclusion de certaines versions : Chêkou Âmadou reproche à ses guerriers, envoyés combattre Boûbou sur son ordre, de lui rapporter sa tête, qu'il lave et enterre après avoir même prononcé une prière, allant jusqu'à le qualifier d'"aimé de Dieu" et déclarer "tout fils de chef au paradis¹⁶ !" ou du moins, à affirmer que Boûbou "était pardonné¹⁷" !!!

Comment alors éclairer ces incongruités déconcertantes autrement qu'en tentant de décrypter les interprétations sous-jacentes, suggérées par une tentative de conciliation entre contexte historique et exigences socioculturelles ? Et le passage, d'un traitement contradictoire du personnage dans les deux premiers récits à une ambiguïté assumée dans ces cinq autres, serait-il l'indice d'une évolution plus récente, donc plus distanciée, de l'interprétation que réservent les griots au discours épique dans sa fonction socioculturelle ?

Conclusion

L'histoire a fait connaître aux Peuls du Massina, en un siècle, de grands bouleversements internes : si, au terme de ces remous intestins, l'histoire a fait triompher la Dîna sur le règne des *Arβe* (chefs de fractions), quarante ans plus tard, le jihad toucouleur d'Al-Hadj-Oumar importait une autre lutte ; en effet la situation n'est plus alors le résultat d'une "révolution interne" mais bien de l'incursion d'un adversaire venu d'ailleurs et qui, bien qu'appartenant à la même communauté religieuse, prenait prétexte de cette religion même pour balayer l'État de la Dîna. Voilà certes de quoi réveiller dans ces temps de conflits et de déchirements, le sentiment "national" et recomposer les alliances ; de telles perturbations ne pouvaient que toucher la communauté peule, ébranlée par tous ces changements au plus profond de ses repères et de ses représentations.

Aussi peut-on imaginer que l'épopée (dont la principale action est de ranimer le sentiment de cohésion et de solidarité) ait, dans l'incertitude de ces affrontements, trouvé une raison accrue de se maintenir. Mais, dans ce cas, pour conserver sans risques au discours épique sa signification et son efficacité, mieux valait opter résolument pour la projection de l'histoire dans le symbolique en donnant aux textes relatant ces remous encore trop proches, les couleurs de la légende et en recourant aux normes stéréotypées du genre... quitte à brouiller les pistes. Ces brouillages sont l'indice de la mutation nécessaire du personnage et de ses actes – si réels ont-ils pu être à l'origine – en icônes représentatives des composantes de l'idéologie identitaire que l'épopée a mission de perpétuer envers et contre toutes les contradictions nées du cours de l'histoire.

Et alors, du coup, là où elle fonctionne encore, l'épopée se trouve enfermée dans ce paradoxe : sans cesse ravivée par la réalité historique, ne se trouve-t-elle pas, aussi, toujours interdite de véracité ?

Et c'est ainsi que, d'une situation réelle – les luttes provoquées par la création de la Dîna – l'épopée n'a retenu, avec le cycle de Boûbou Ardo Galo, qu'une occasion de réaffirmer l'indépendance de corps et d'esprit qui est à la base du *pulaaku* et elle a, pour cela, composé cette fois un personnage hybride à partir de divers acteurs impliqués dans ces luttes et, par là même, réussi à concilier l'inconciliable.

Cette distanciation par rapport à la vérité historique autorise en effet l'apologie tacite d'un personnage qui va totalement à l'encontre des normes de la société actuelle mais à laquelle il continue, en tant que héros épique, de servir de référence culturelle, comblant ainsi l'attente de l'auditoire, lui-même héritier de cette double composante identitaire : *pulaaku* et islam.

Et la conscience de cette contradiction n'est pas sans ajouter au plaisir ambigu que savoure cet auditoire peul à l'écoute des insolentes provocations du héros. Ne serait-ce pas d'ailleurs un clin d'œil malicieux à son adresse et, en même temps, un moyen de se disculper du traitement avantageux qu'il a réservé à un apostat, si, en conclusion, tel griot prêté à Chêkou Âmadou lui-même des paroles on ne peut plus inattendues lorsque ses combattants lui rapportent la tête de Boûbou, ou encore, tel autre clôt la victoire de Boûbou sur le fils de Chêkou Âmadou avec une pirouette cocasse concernant la longueur – désormais requise – des pantalons¹⁸ ?!

Toutefois un tel traitement de l'histoire et de sa réinterprétation idéologique semble ne pouvoir fonctionner qu'à usage interne, l'auditoire, rompu à l'écoute de ce patrimoine épique, n'étant pas dupe de ces distorsions flagrantes et restant capable de réserver à un tel discours, une réception tout à la fois exaltée et distanciée ; exaltée parce que, sur le plan symbolique des représentations, il correspond à ses attentes idéologiques : la confirmation de ses valeurs éthico-sociales fondamentales ; distanciée parce que l'auditoire, connaissant sa propre histoire, sait parfaitement réévaluer les niveaux de réception de ce type de discours.

Mais alors restent deux nouvelles questions :

- la première, en prise directe avec l'actualité : quelle pression l'histoire vécue, lorsqu'elle prédomine en temps de crise, peut-elle exercer sur ce discours ? Nous pouvons en effet nous demander si le succès de ce cycle consacré à un héros réfractaire à l'islam va résister aux remous que connaît à présent toute la région ? Cette geste sera-t-elle occultée par prudence ou au contraire, revitalisée par la résistance aux mouvements jihadistes ? Est-elle encore déclamée sous cette même forme ? Il serait intéressant de pouvoir enregistrer des performances, s'il y en a actuellement, pour voir les éventuelles modifications apportées aux interprétations dont nous disposons à travers les versions évoquées ici et qui, elles, datent toutes de plusieurs décennies ;

- la deuxième : compte tenu de la portée idéologique du discours épique peul, comment se fait-il que le personnage de Boûbou Ardo Galo fasse l'objet de récits épiques chez d'autres populations que les Peuls, et alors, avec quelles modifications

et quelles motivations ?

C'est le nouveau champ d'exploration qu'offrent les récits concernant ce même héros mais produits, cette fois, par les griots nigériens pour un public zarma que l'histoire a confronté aux Peuls selon diverses conjonctures.

1 On peut en trouver un exemple dans Christiane Seydou, *Silâmaka et Poullôri*, récit épique peul raconté par Tinguidji, Paris, Classiques africains 13, Karthala, 1972, p. 61-62.

2 C'est le cas qui est ici traité par Sandra Bornand.

3 *Jâhiliyya* : "ignorance des choses nécessaires au salut", i. e. le temps de l'anté-islam.

4 Cf. Christiane Seydou, *op. cit.*, p. 15-31.

5 Cf. entre autres : Elisabeth Boesen, "Pulaaku. Sur la foulantité", in Roger Botte, Jean Boutrais, Jean Schmitz (éds.) *Figures peules*, Paris, Karthala, 1999, p. 83-97 ; Henri Bocquené, "Note sur le *pulaaku*, d'après un récit autobiographique d'un Mbororo du Cameroun", in *Itinérances... en pays peul et ailleurs*, Paris, Société des africanistes, Mémoires de la société des africanistes, 1981, p. 229-246 ; Mirjam de Bruijn & Han van Dijk, *Arid Ways. Cultural Understandings of Insecurity in Fulbe Society, Central Mali*, Amsterdam, Thela Publishers, 1995, Part. 2, ch. 6, "Fulbe identity", p. 197-220 ; Hallasy Sidibé, Mamadou Diallo et Coumbel Barry, "Pulaaku et crise d'identité : le cas des *Fulße wodeeße* (Peuls rouges) de la région lacustre de l'Issa-Ber au Mali", in Mirjam de Bruijn & Han van Dijk, *Peuls et Mandingues. Dialectique des constructions identitaires*, Paris/Leyde, Karthala/AFC, 1997, p. 224-241.

6 Voir Alfâ Ibrâhîm Sow, *Chroniques et récits du Foûta Djallon*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968 et Christiane Seydou, *Les guerres du Massina, récits épiques peuls du Mali*, Paris, Karthala, 2014.

7 Voir Bâ Amadou Hampaté & Dajet Jacques, *L'Empire peul du Macina (1818-1853)*, Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, Éditions de l'EHESS, 1984, p. 107-112 et 119-120 ; Gilbert Vieillard, "Récits peuls du Macina et du Kounari", *Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique occidentale française*, 14 (1-2), 1931, p. 151 sq. ; Leo Frobenius, *Atlantis, Volksmärchen und volksdichtungen Afrikas*, 12 vols (Frankfurt M., Veröffentlichungen d. Forschungsinstitutes f. kulturmorphologie, bd. VI. Spielmanns-geschichten der Sahel, 1921, t. 6, p. 195-197.

8 C'est ainsi qu'est qualifié le Massina dans le discours peul : cela est dû, certes, à sa situation géographique centrale au cœur de l'aire sahélienne occupée par ce peuple, mais surtout à son histoire socioculturelle, en tant que siège de ce que l'on a appelé "l'Empire peul du Massina", organisation politique qui a su allier les deux fondements de l'identité peule, le pastoralisme et l'islam.

9 Ce qu'illustre l'éclairante et riche étude présentée ici par Sandra Bornand.

10 Pour les récits du Mali et du Niger, voir : Christiane Seydou, *L'épopée peule de Boûbou Ardo Galo. Héros et rebelle*, Paris, Karthala-Langues'O, 2010. Pour le récit de Mauritanie, voir : Bassirou Dieng & Ibrahima Wane, *L'épopée de Boubou Ardo. L'islamisation des traditions de l'Ouest africain*, Médiévales 34, Amiens, Université de Picardie-Jules Verne, 2004.

11 Gérard Dumestre, *La prise de Dionkoloni*, Paris, Classiques africains 16, Karthala, 1975.

12 Il s'agit de trois récits recueillis au Mali, un recueilli au Niger et le dernier, en Mauritanie.

13 Chr. Seydou, *L'épopée peule*, *op. cit.*, p. 161.

14 Voir Chr. Seydou, *op. cit.*, p. 193-205. La conclusion de cette version est à comparer avec les versions zarma présentées ici par Sandra Bornand.

15 Cf. Christiane Seydou, "La devise dans la culture peule : évocation et invocation de la personne", in G. Calame-Griaule (éd.), *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*, Paris, Maspéro, Bibliothèque d'anthropologie, 1977, p. 187-264.

16 Christiane Seydou *op. cit.*, p. 275.

17 Bassirou Dieng & Ibrahima Wane, *op. cit.* p. 83.

18 Christiane Seydou, *op. cit.*, p. 203-205.

Pour citer ce document

Christiane Seydou, «Boûbou Ardo Galo ou les vicissitudes d'un héros épique peul», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/10/2017, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_271-boubou-ardo-galo-ou-les-vicissitudes-d-un-heros-epique-peul.html

Quelques mots à propos de : Christiane SEYDOU

Christiane Seydou, agrégée de grammaire, diplômée de peul et de haoussa, a été attachée puis est directeur de recherche honoraire au CNRS (LLACAN).

Parmi les publications liées au sujet

Éditions et traductions de textes

Silâmaka et Poullôri, récit épique peul raconté par Tinguidji (Classiques africains 13, Paris, Les Belles Lettres, distr. Karthala), 275 p., 3 disques, 1972 ; *La Geste de Ham-Bodêdio ou Hama Le Rouge* (Classiques africains 18, Paris, Les Belles Lettres, distr. Karthala), 419 p., 2 disques, 1976 ; *L'épopée peule de Boûbou Ardo Galo, Héros et rebelle*. Textes transcrits, traduits et présentés par C. Seydou, Langues'O- Karthala, [bilingue] 2010 ; *Héros et personnages du Massina. Récits épiques peuls du Mali* [bilingue], 2004 ; *Les guerres du Massina. Récits épiques peuls du Mali* [bilingue], 2004 ; *Profils de femmes dans les récits épiques peuls (Mali-Niger)*, Karthala, 2010.

Parmi les articles "Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine", JASO (*Journal of the Anthropological Society of Oxford*), vol.XIII, n°1, 84-98 (également in V. Görög-Karady (éd.), *Genres, Formes, Significations*. Essais sur la littérature orale africaine (Oxford, JASO), 84-98, 1982 ; "Réflexions sur les structures narratives du texte épique : l'exemple des épopées peules et bambara", *L'Homme*, XXIII, 3, 41-54, 1983 ; "Epopée et identité : exemples africains", *Journal des Africanistes*, t.58, fasc.1, 7-22, 1989 ; "Genres littéraires de l'oralité : identification et classification" in Ursula Baumgardt et Jean Derive, *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques* (Paris, Karthala), ch. 6, pp. 125-175, .2008. "Étude d'un genre en transculturalité : le cas de l'épopée" in "Genres littéraires oraux : quelques illustrations" (Jean Derive et Christiane Seydou) (*Ibid.*), ch. 7, 2., pp. 210-243 ; "L'épopée chez les Peuls du Massina (Mali). Une approche ethnopoétique", *Cahiers d'Études africaines*, LV(I), 217, pp. 29-43, 2015.

Boûbou Ardo Galo, une interprétation songhay-zarma

Sandra Bornand

Résumé

Cet article dialogue avec l'article précédent de Christiane Seydou, pour confronter les interprétations d'un même personnage historico-légendaire : Boûbou Ardo Galo, par des griots de cultures et de langues différentes – Peuls du Mali et Zarma du Niger. Dans l'aire peule, l'épopée de Boûbou Ardo Galo est à la charnière entre la période anté-islamique et l'époque de la *diina*. Le personnage condense toute l'ambiguïté de cette situation, et son succès immense est tout à fait paradoxal. Boûbou incarne en effet la résistance à l'islam et la fidélité au *pulaaku* (idéologie « identitaire » peule), et pourtant son succès ne faiblit pas chez les Peuls, propagateurs notoires de l'islam dans le Sahel.

Dans l'aire zarma, cette épopée fait partie des récits dits « de distraction », distincts de ceux concernant les véritables héros zarma qui ont pour fonction d'exalter leurs descendants. Dans le récit de Boûbou Ardo Galo raconté par les griots zarma, l'opposition du personnage à l'islam se confond avec sa lutte contre les Peuls, incarnés ici par les principaux artisans de l'implantation de l'islam dans cette région.

Abstract

“Bubu Ardo Galo, a songhay-zarma reading”

The article of Sandra Bornand and the previous article of Christiane Seydou review the interpretations of one particular historical-legendary character: Bubu Ardo Galo, by griots of different cultures and languages – Fulani of Mali and Zarma of Niger. In the *fulbe* area, the epic of Bubu Ardo Galo is at the turning-point between the pre-islamic period and the time of the *dina*. The character embodies all the ambiguity of this situation, and its immense success is completely paradoxical. Boûbou in fact embodies resistance to Islam and loyalty to *pulaaku* (the typical “Fulani ideology”) yet his success remains undiminished among the Fulani who are known for spreading Islam in the Sahel.

In the Zarma area this epic is part of the so-called tales “of distraction” (*faakaaray deede*), distinct from those that relate to the Zarma heroes whose function is to exalt their descendants. In Bubu Ardo Galo's account, as told by the Zarma griots, the character's opposition to Islam is confused with his struggle against the Fulani, embodied here by those most responsible for the spread of Islam in the area.

Texte intégral

PRÉAMBULE COMMUN AUX ARTICLES DE CHRISTIANE SEYDOU ET SANDRA BORNAND

La présence d'un même héros dans la production épique de deux populations africaines distinctes est déjà en soi sujet à questionnement. Ce l'est encore davantage lorsque, explorant la geste de ce héros – Boûbou Ardo Galo – dans sa société d'origine même, les Peuls, on constate qu'il présente une ambivalence assumée, du fait qu'il incarne la résistance à l'islam, dans une population qui compte les derniers fondateurs de théocraties islamiques dans l'Afrique de l'Ouest, et qu'il n'en est pas moins célébré par les griots jusqu'à nos jours. Autre étonnement : il a émigré dans les récits épiques d'une population, les Songhay-Zarma, qui, précisément, a dû lutter contre l'islamisation imposée par les Peuls.

*À l'étude de ce cas, il apparaît que le nœud du problème tient en majeure partie à l'auditoire intéressé. Dans l'aire peule dont il est originaire, ce personnage qui se situe à la charnière de la période anté-islamique et de l'époque de la *diina*, incarne toute l'ambiguïté de cette situation ; résistance à l'islam et fidélité au *pulaaku* (idéologie “identitaire” peule) se confondent en cette figure ; voilà sans doute ce qui en explique le traitement paradoxal et la célébrité inentamée chez les Peuls, propagateurs notoires de l'islam dans le Sahel. Dans l'aire songhay-zarma, cette épopée fait partie des récits dits “de distraction”, distincts de ceux concernant les véritables héros songhay ou zarma qui ont pour fonction d'exalter leurs descendants et l'opposition du personnage à l'islam se confond avec la lutte des Zarma contre les Peuls, incarnés ici par les principaux artisans de l'implantation de l'islam dans cette région : les Peuls du Massina et El Hadj Omar, le*

“conquérant toucouleur”.

Le traitement que chaque griot (aussi bien chez les Peuls que chez les Zarma) applique à la présentation du personnage – au cours de divers épisodes où, confronté à des situations conflictuelles, il connaît des destins contradictoires – laisse présumer que les orientations différentes adoptées pour chaque version sont fortement dépendantes du public visé ; ce qui est, d'ailleurs, un fait déterminant dans les sociétés de tradition orale, encore bien opérant dans la transmission des patrimoines littéraires africains.

Destinées au public peul, les versions conservent à Boûbou Ardo Galo, non sans une certaine confusion, son statut de personnage iconique, propre à tout héros épique, comme incarnation du pulaaku ; car c'est encore le rôle socioculturel des performances épiques que de ranimer en l'auditoire, par la mise en forme textuelle, vocale et musicale de ces récits épiques, une reconnaissance exaltée des valeurs constitutives de son unité et de sa solidarité.

Destinées au public zarma, les versions, traitant d'un héros extérieur à la population visée, se permettent une liberté de traitement, impossible quand celui-ci est songhay ou zarma. Celles diffusées par la radio, en particulier, s'adressant à un public indifférencié, présentent deux avantages : d'une part, elles peuvent adopter un traitement moins orienté vers l'exaltation identitaire (comme le sont les récits d'ancêtres ou de guerriers) évitant ainsi le risque de créer des tensions au sein d'un auditoire impossible à identifier et inaccessible ; d'autre part, elles peuvent déplacer voire transposer la situation épique dans les crises contemporaines de la narration : crises sociales, religieuses ou politiques ; et le personnage de Boûbou Ardo Galo, incarnation du pulaaku se révèle alors particulièrement bienvenu pour réveiller le sentiment d'indépendance lorsque le Niger connaît des tensions avec la Lybie et avec l'implantation d'un islam d'obédience wahhabite.

L'épopée de Boûbou Ardo Galo est aussi racontée au Niger à un public songhayphone. Il est alors intéressant de se demander pourquoi celui-ci apprécie ce récit mettant en scène uniquement des Peuls.

J'ai en effet recensé pas moins de quatre griots qui ont raconté cette histoire en songhay¹. Celle-ci a par ailleurs été diffusée dès les années 1980 à la radio nationale nigérienne et elle continue aujourd'hui à l'être ponctuellement sur des radios privées.

Pour ce travail, je m'intéresserai à la version la plus connue, réalisée pour la radio par Djado Sékou, un *jasare* (griot historien et généalogiste zarma) célèbre pour avoir fait de la narration radiophonique sa spécialité. Ponctuellement et pour compléter mon analyse, je la comparerai à deux versions d'un autre *jasare*, Djéliba Badjé : l'une, complète, que j'ai enregistrée en vis-à-vis ; l'autre réalisée pour la radio, mais qui ne couvre que la deuxième partie de l'épopée racontée par Djado.

Éléments de contextualisation

Pour que l'on puisse bien comprendre ce phénomène, j'aimerais en préambule présenter en quelques mots les Songhay-Zarma et les rapports qu'ils entretiennent avec les Peuls.

Environ 22 % de la population nigérienne fait partie de ce que l'on appelle l'ensemble songhay-zarma-dendi², deuxième population du Niger derrière les Haoussa. Bien qu'ils revendiquent dans leurs discours sur l'aristocratie une origine différente, Songhay, Zarma et Dendi partagent pourtant une structure sociale identique, un certain patrimoine culturel et une même langue³.

Historiquement

Alors que l'origine des Songhay et des Dendi est bien connue, les Zarma sont décrits comme “un peuple surgi comme par mutation des franges occidentales de l'Empire Songhay, un jour du XVI^e siècle, avec (fait singulier) son histoire, sa religion, ses particularismes”⁴. À la suite d'une altercation avec des Peuls⁵, ils auraient migré

dans les régions qu'ils occupent actuellement à l'ouest du Niger. Ils seraient d'abord arrivés à Sargane, au nord de la capitale Niamey, puis auraient poursuivi leur migration plus au sud, finissant par occuper une terre vaste d'environ 60.000 km²⁶. Les Zarma sont entourés au nord par les Touaregs, au nord-ouest par les Songhay, à l'est par les Haoussa, au sud-ouest par les Gourmantchés et les Peuls, et au sud par les Dendi.

Au ^{xvii}^e siècle, les Peuls, qui venaient, selon Boubé Gado⁷, du Maasina, s'implantèrent d'abord de façon pacifique en pays zarma (Zarmataray) mais, dès l'avènement d'Ousmane Dan Fodio en pays haoussa (1804), ils procédèrent à des pillages contre les Zarma et prirent le pouvoir dans l'Est. Dès lors, la région vécut en guerre jusqu'à l'arrivée des Français à la fin du ^{xix}^e siècle. Au bord du fleuve, la situation était différente : Zarma et Peuls vivaient en paix, du fait notamment du marabout peul de Say, Alfa Mahamane Diobbo, dont l'autorité morale et spirituelle était reconnue de part et d'autre. Certaines chefferies zarma de cette zone s'allièrent même ponctuellement aux Peuls pour combattre d'autres chefferies zarma de l'est⁸.

Dans tous les cas, les Peuls furent les agents de l'islamisation des Songhay-Zarma. Aujourd'hui, ils partagent avec les Zarma un territoire commun⁹, mais des conflits récurrents subsistent (surtout à l'est). En effet, si les Peuls sont principalement des pasteurs, les Zarma sont plutôt des agriculteurs, et la traversée des troupeaux des premiers ne se fait pas toujours sans heurts¹⁰.

Linguistiquement

Au Niger, le songhay-zarma (comme on l'appelle au Niger) et le peul sont considérés comme langues nationales (au même titre que le haoussa et sept autres langues) auxquelles s'ajoute le français qui est langue officielle.

Bien que l'on observe de nombreux emprunts réciproques entre le songhay et le peul, ces deux langues n'ont pas de traits communs : la première est une langue à système tonal (avec deux niveaux et quatre tons), de type isolante, à faible morphologie, alors que la seconde est au contraire une langue agglutinante, sans tons.

Le plus souvent, au Niger, ce sont les Peuls qui adoptent la langue des autres locuteurs de la région où ils vivent pour interagir, au point qu'il arrive – certes rarement mais suffisamment pour que cela soit relevé – que des enfants de deux parents peuls ne parlent plus la langue parentale. Si des Songhay-Zarma vivent parmi les Peuls peuvent comprendre et parler la langue de ces derniers, ils ne s'y résignent bien souvent qu'en dernier recours, lorsque leur interlocuteur ne parle pas le songhay¹¹.

Socialement

Les sociétés songhay-zarma, très hiérarchisées, sont marquées par une fracture entre hommes libres et esclaves. Bien qu'aujourd'hui l'esclavage n'existe de fait plus, la discrimination sociale contre les descendants de captifs demeure¹².

Cette dichotomie se fait trichotomie quand on prend en compte les *jasare* (griots généalogistes et historiens d'origine soninké, considérés comme des maîtres-griots). N'appartenant ni au groupe des "nobles" ni à celui des "captifs"¹³, ces griots se distinguent des autres griots-quémanteurs (*waarayko*), notamment par leur origine soninké, un long apprentissage très structuré, l'énonciation de discours historiques et leur maîtrise du luth à trois cordes (*moolo*)¹⁴. Les *jasare* mettent leurs compétences discursives et mémorielles au service des hommes libres ; leur répertoire, particulièrement riche et varié, comprend plusieurs genres discursifs : généalogies (*kaayi ceeyan* : litt. "appels les ancêtres"), éloges (*zamu*), épopées (*wangaari deede*, litt. "récits de guerrier"), récits d'ancêtres (*kaayi deede*), récits de distraction (*faakaaray deede*).

I. De l'étonnant intérêt des Songhay-Zarma pour les épopées

peules

En combinant enquête ethnographique et analyse des discours, j'ai pu répertorier plusieurs raisons qui justifient cet intérêt des Songhay-Zarma pour les épopées peules. D'abord, comme nous l'avons vu, les Songhay-Zarma ont toujours côtoyé les Peuls, qu'il s'agisse de la région d'origine (dans l'actuelle République du Mali) ou dans leurs territoires actuels.

Du point de vue des représentations sociales, les Peuls constituent, aux yeux des Songhay-Zarma, un peuple à la fois proche et lointain. Ils sont proches par la situation géographique, car ils partagent un même territoire depuis parfois plusieurs siècles. Cette proximité tourne à la similitude, notamment lorsque l'on aborde certains traits de sociétés, également partagés, il est vrai, avec d'autres peuples d'Afrique de l'ouest : outre, la dichotomie hommes libres-esclaves susmentionnée et la présence d'un griot généalogiste et historien, je mentionnerai ce trait essentiel qu'est le sentiment de pudeur appelé aussi "honte" (*haawi* en zarma), qui impose notamment le contrôle parfait de ses émotions. Ce sentiment, très valorisé, tant chez les Songhay-Zarma que chez les Peuls¹⁵, permet de distinguer l'homme libre, qui – dit-on – "connaît la honte", de l'esclave (ou de ses descendants) qui ne la ressent pas.

L'altérité réside dans le fait qu'il s'agit de deux peuples aux origines et à l'histoire distinctes : aux éleveurs peuls, souvent nomades, s'opposaient des agriculteurs sédentaires, et aux États peuls du ^{xix}^e siècle, islamisés, les petites chefferies songhay-zarma, souvent réfractaires, alors, à l'islam. Ceci explique la représentation ambivalente que les Songhay-Zarma se font encore aujourd'hui des Peuls¹⁶ :

À la fois respectés, valorisés ou admirés, (en raison de leur ancienne hégémonie politique : on dira volontiers des aristocrates peuls qu'ils sont "plus" nobles que quiconque ; en raison aussi du rôle qu'ils jouèrent pour propager l'islam) et à la fois la cible de moqueries ou de sarcasmes, soit du fait de leur mode de vie différent (en tant que bergers et pasteurs), soit parce qu'on leur prête un caractère fourbe et retors.

Or c'est probablement dans ce contraste entre similitude et altérité que réside l'intérêt des griots songhay-zarma pour les épopées peules. Les Peuls sont suffisamment proches – géographiquement et par leurs valeurs – pour être familiers des auditeurs, et cette proximité rend crédible la morale diffusée dans des récits dont les héros, l'époque et les lieux sont pourtant autres. Mais ils sont aussi suffisamment différents pour que l'on puisse s'autoriser une liberté de ton que le griot ne se permettrait pas dans des épopées évoquant des héros songhay-zarma.

Cette liberté est rendue possible aussi, parce que la visée perlocutoire des récits varie selon le type de héros mis en scène. Ainsi, les récits dont les héros sont songhay ou zarma, racontés à leurs descendants, sont appelés *wangaari deede* "récit de guerrier" ou *kaayi deede* "récit d'ancêtre", contrairement – pour aller vite – aux récits dont les héros sont étrangers qui sont considérés comme *faakaaray deede*, soit "récits de distraction"¹⁷.

Ce changement de genre pour, parfois, une même histoire implique un changement dans la visée perlocutoire ; quand le griot raconte les exploits d'un héros zarma ou songhay, il cherche à relier les descendants de celui-ci à leur ancêtre et ainsi à provoquer chez eux un sentiment d'exaltation : leur rappeler d'où ils viennent provoque une forte émotion et doit les amener à adopter un comportement digne de leurs aïeux (la bravoure, la générosité, etc.), puisque par essence, ils ont hérité de ces qualités. Le "récit de distraction" se veut en revanche récréatif, même s'il garde sa fonction d'enseignement et d'incitation au bon comportement social. Ses caractéristiques le rapprochent du conte (*jandi*), mais contrairement à ce dernier, le "récit de distraction" garde un caractère historique et est perçu comme vrai, du fait notamment de sa narration par les griots.

Il y a toutefois une autre raison au choix de raconter l'épopée d'un héros peul.

L'éthique du griot ne lui permet pas de relater ce qui serait susceptible de créer des tensions au sein de son auditoire songhay-zarma. Il doit ainsi en permanence adapter son discours, voire en censurer certaines parts, selon l'identité de ses auditeurs, afin de maîtriser le risque de discordes qu'il pourrait faire peser sur la communauté. Un proverbe zarma ne dit-il pas que : "La mauvaise parole est comme un feu de brousse : on sait quand il commence, jamais quand il s'arrête" ? Or, l'épopée qui nous intéresse a été enregistrée et diffusée à la radio. Face à un public anonyme impossible à identifier, le griot opte généralement pour des "récits de distraction"¹⁸, plus consensuels, au point que de jeunes Zarma – qui n'ont qu'une connaissance radiophonique des récits de griots – pensent qu'il n'existe pas d'épopées dans leur culture.

Ce choix d'un récit dont les héros sont étrangers au peuple auquel appartiennent les auditeurs apparaît ainsi comme une stratégie du griot visant à mettre à distance le récit historique pour n'en retirer que la substance – sa morale – sans risquer de mettre à mal une harmonie sociale parfois fragile.

II. L'épopée de Boûbou Ardo Galo, du contexte historique à celui de la performance

L'épopée de Boûbou Ardo Galo quant à elle intéresse spécifiquement le public songhay-zarma parce qu'elle raconte l'islamisation d'une région et les bouleversements que produisit dans la société peule la confrontation entre les valeurs de la société préislamique et celles qu'apporta la nouvelle religion. La région songhay-zarma a connu une crise identique et reste concernée, au moment de la narration, par les questions de l'articulation entre culture "traditionnelle" et pratique religieuse. Passer par une histoire qui touche les Peuls – agents de l'islamisation des Songhay-Zarma – est alors particulièrement efficace pour attirer l'attention de son auditoire sur ce qui se joue.

Le pays songhay-zarma connut plusieurs vagues successives d'islamisation. Si l'islam fut d'abord introduit en pays songhay au x^e siècle par des marchands, sa position resta marginale (jusqu'au début du xix^e siècle et sous l'impulsion de grands marabouts peuls en pays songhay-zarma¹⁹). Fermement implanté dans les principautés situées au bord du fleuve ou dans les zones de passage, l'islam était minoritaire dans les autres régions, qui restaient fortement attachées aux religions du terroir. C'est paradoxalement la colonisation qui joua un rôle déterminant dans l'expansion de l'islam, perçu comme un facteur d'unité et un moyen de se démarquer de la puissance française, et sa progression fut autant géographique que sociale ("la cosmogonie, le droit, la morale islamique imprègnent peu à peu la vie quotidienne, même si c'est au prix d'un métissage avec la culture préislamique"²⁰). Cette implantation ne fut pas partout bien perçue et, comme le signale J. Rouch²¹, des lieux de prière musulmans furent périodiquement incendiés au moins jusque dans les années 1950, mais l'islam devint de plus en plus important en territoire songhay-zarma.

Du point de vue du contexte de la performance, la situation de communication radiophonique est inhabituelle²² pour un griot et elle lui pose des difficultés spécifiques. Habitué à raconter vis-à-vis d'un public qu'il identifie et auquel il adapte finement son discours, afin de respecter son contrat tacite de ne contrarier personne, le griot doit ici composer avec tous les possibles : les Songhay-Zarma ne forment pas une entité unique ni dans leurs rapports aux Peuls ni dans leur lien à l'islam ; plus encore cette épopée peut être entendue par toute personne comprenant le songhay, y compris par les Peuls de la région.

Or cette épopée est enregistrée dans un contexte religieux et politique tendu. Si, en racontant, en 1987, l'épopée de Boûbou Ardo Galo à la radio, Djado Sékou s'adressait – bien que des pratiques préislamiques persistaient – à un public musulman, différentes mouvances entraient en concurrence :

– L'obédience soufie, la plus importante jusqu'au milieu des années 1990, est représentée par deux confréries, la Qadiriyya et la Tijâniyya (respectivement

désignées dans l'épopée par Hamdallahi et le Cheik El Hadj Omar) ;

- Le mouvement Izala²³, d'obédience wahhabite, confidentiel dans les années 1980, se développa rapidement avec l'avènement du multipartisme au début des années 1990 en raison d'un relâchement du contrôle de l'État sur les forces, politiques ou religieuses, susceptibles de saper son autorité.

La coexistence entre les Tijâni et les Izala n'est pas aisée, et on observa, dans les années 1980, des conflits récurrents.

Du point de vue politique, cette épopée fut narrée quelques mois avant la mort du Général Seyni Kountché, au pouvoir depuis son coup d'État militaire de 1974. Si le général s'était tactiquement rapproché des pays arabes du fait de leur religion commune, il voulait toutefois garder la main sur les autorités religieuses, car il voyait dans les mouvements musulmans de potentiels vecteurs de rébellion. Il faut dire que l'époque était instable pour la dictature nigérienne qui connaissait des tensions avec le régime libyen de Kadhafi dont on dit qu'il avait financé plusieurs coups d'État avortés. C'est dans ce contexte que l'épopée de Boûbou Ardo Galo fut enregistrée et diffusée par la "Voix du Sahel", la radio officielle, qui émettait dans tout le pays²⁴.

À cela s'ajoutent des relations tendues entre Djado Sékou, le narrateur, et Seyni Kountché qui avait auparavant censuré une de ses épopées, celle d'El hadj Omar. Jugeant trop vulgaire la partie sur Boûbou Ardo Galo, le général avait demandé au griot de fournir une version plus convenable, ce que ce dernier avait fait²⁵. Kountché avait par ailleurs créé, à l'instar de ce qu'il avait fait pour la religion, l'Association des griots du Niger, afin d'exercer un contrôle sur ce groupe socioprofessionnel.

III. Une réinterprétation idéologique

Pour montrer comment les griots songhay-zarma réinterprètent "l'instauration d'une idéologie nouvelle"²⁶ au Maasina, voici un rapide résumé de l'épopée dans la version de Djado Sékou²⁷.

Pensant ainsi pouvoir convertir Boûbou Ardo Galo, dernier chef non musulman de la région, le chef peul du Maasina, Sékou Amadou lui donne en mariage sa fille Takaldé Waldé. Le guerrier accepte la fille mais, par bravade, il se montre plus mécréant encore, et Sékou Amadou se voit contraint de lui déclarer la guerre. Mal lui en prend, car son beau-fils va le vaincre, l'humilier en l'offrant comme esclave à son griot et lui interdire de pratiquer sa religion. Son calvaire durera deux ans, avant que Boûbou Ardo Galo ne l'affranchisse enfin.

Pour venger son père, Takaldé Waldé pousse son époux à entrer en guerre contre le seul chef qui pourrait le vaincre : El Hadj Omar, le grand guerrier "toucouleur" musulman. Boûbou Ardo Galo l'affronte malgré une prophétie qui lui prédit la défaite et il est effectivement tué dans la bataille. El Hadj s'empare de Hamdallahi, le chef-lieu du Maasina et y décapite Amadou Amadou, le fils de Sékou Amadou, coupable d'avoir accueilli le guerrier "païen", son beau-frère, venu se réfugier chez lui.

El Hadj part ensuite en pèlerinage à la Mecque. Là-bas, il montre qu'il maîtrise le Coran mieux que les Arabes et révèle à ces derniers que celui qui dirige la prière n'est autre que son vieil ennemi, le général français Faidherbe. Les Arabes reconnaissent sa supériorité avant qu'il ne retourne, après quelques péripéties, dans son royaume.

Dans les versions racontées par les deux griots songhay-zarma, Djado Sékou et Djéliba Badjé, on retrouve l'ambiguïté déjà décrite par Christiane Seydou ici-même, entre un attachement aux valeurs "traditionnelles" et la pratique de l'islam. Mais on y note deux différences significatives :

- Boûbou Ardo Galo se bat à la fois contre l'état théocratique de Hamdallahi et

contre le conquérant musulman du Fouta Toro, El Hadj Omar.

– L'épopée ne s'arrête pas à la mort de Boûbou Ardo Galo, mais se poursuit par les aventures d'El Hadj à Médine et à la Mecque, occasion pour le narrateur de prôner la supériorité d'un "islam noir" sur celui des Arabes.

Or les personnages de Boûbou Ardo Galo et d'El Hadj Omar n'ont historiquement pas pu se rencontrer. Comment alors comprendre cet anachronisme qui amène à une double confrontation ?

Boûbou Ardo Galo, une figure de résistant majeure

Cet artifice permet de placer Boûbou Ardo Galo au cœur des deux grands événements qui ont bouleversé le Maasina au XIX^e siècle : l'islamisation et la chute de Hamdallahi. L'anachronisme contribue ainsi à mettre en évidence une figure de résistant et la transforme en héros majeur, d'autant mieux qu'il permet à Djado et Djéliba de proposer une comparaison explicite entre Boûbou Ardo Galo et El Hadj Omar, le dernier grand conquérant musulman d'Afrique de l'Ouest. Citons Djado :

"L'épouse de Boûbou Ardo Galo] a regardé dans le monde entier et a vu que son époux n'avait d'égal qu'El Hadj Omar du Fouta [...]" (Djado, v. 580)

"Voici le récit de Boûbou Ardo Galo et d'El Hadj Omar du Fouta" (v. 1506)

On observe au fil de l'épopée d'autres similitudes entre ces deux personnages :

- tous deux sont loués par le griot-narrateur ;
- chacun possède dans le récit un griot de sa propre religion ;
- tous deux sortent vainqueurs d'au moins un affrontement (Boûbou contre Sékou Amadou, El Hadj contre Boûbou et Amadou Amadou, parfois confondu dans l'épopée avec Sékou Amadou, son père).

Les chefs de Hamdallahi – Sékou Amadou et Amadou Amadou – ne sont quant à eux pas loués par le narrateur, aucun griot n'est mentionné à leurs côtés et ils sont vaincus par Boûbou Ardo Galo et El Hadj Omar. Par ailleurs, ni Djado ni Djéliba, n'ont dans leur répertoire d'épopée qui leur soit dédiée. On peut ainsi dire de ces deux chefs qu'ils apparaissent, dans les deux versions, comme des faire-valoir pour les héros principaux. Ils jouent leur rôle avec d'autant plus de force qu'ils sont valorisés par les narrateurs : les chefs de Hamdallahi sont définis comme des "saints" dont la conduite est irréprochable et héroïque, même si celle-ci les entraînera finalement vers la défaite et la mort.

Mais, en dédiant explicitement l'épopée à Boûbou Ardo Galo²⁸ et non à El Hadj Omar, pourtant très présent dans le récit, Djado et Djéliba glorifient Boûbou Ardo Galo, résistant magnifique, représentant de l'esprit d'indépendance. C'est l'occasion pour ces griots de réactiver chez les auditeurs songhayphones des valeurs qui leur sont familières. Les Peuls sont des exemples qu'ils convoquent lorsqu'il s'agit de parler de maîtrise de soi, de sens de l'honneur ou d'indépendance d'esprit, trois valeurs importantes aussi pour les Songhay-Zarma²⁹.

Mais, plus encore, l'épopée de Boûbou Ardo Galo est à réinterpréter à l'aune de la situation nigérienne et des questionnements qui la traversent à l'époque de la narration, notamment l'articulation entre culture "traditionnelle" et religion musulmane.

Quand un griot raconte une épopée ou un récit d'ancêtre à l'un de ses descendants, c'est en effet toujours pour faire le lien entre les générations et montrer leur continuité malgré la rupture qu'a été la colonisation : "Si ce n'était le temps des Blancs, il serait capable des mêmes gestes que son ancêtre", dit en substance le griot. Cet énoncé est une manière de réaffirmer qu'en pays songhay-zarma on hérite du pouvoir comme on hérite des qualités, même si certaines d'entre elles – comme la bravoure à la guerre – ne sont plus exprimées de nos jours, mais

peuvent s'exprimer de manière différente³⁰.

Comme la colonisation, l'islamisation a amené une profonde rupture dans la société songhay-zarma et, bien que le griot ne dise pas : "si ce n'était l'époque musulmane", les auditeurs interprètent également l'épopée de Boûbou Ardo Galo en ces termes : il y a clairement un avant et un après l'islamisation. Ce présupposé – "si ce n'était le temps" – ne révèle pas seulement une rupture entre deux mondes de référence distincts ; il nous montre aussi une continuité, celle des actes de résistance et de bravoure, puisque chacun des deux héros se rebelle contre ce que d'autres cherchent à lui imposer : Boûbou Ardo Galo face à l'islam des gens de Hamdallahi et El Hadj Omar contre les Arabes qui osent écrire qu'on trouve à la Mecque dix mille personnes semblables à lui.

Ainsi, comme la comparaison de Boûbou Ardo Galo à El Hadj Omar renforce l'héroïsation du guerrier du Maasina, l'inverse – la comparaison d'El Hadj à Boûbou Ardo Galo – montre une continuité chez ces deux héros peuls : leur refus d'une domination extérieure. À une nuance près toutefois : El Hadj Omar consent à servir un Dieu, ce que Boûbou Ardo Galo a toujours rejeté (ne lui fait-on pas dire que l'islam est une "pratique d'esclave" ?).

Ces deux personnages apparaissent par conséquent comme des figures de résistance. Or ces dernières résonnent fortement à l'époque de la narration. Le pouvoir lui-même fait en effet appel à l'esprit d'indépendance des Nigériens alors même que le pays vit une période de troubles politiques et religieux importants : contrecoups des violences religieuses au Nord-Nigeria³¹, tentatives répétées de coup d'État (pilotées, dit-on alors, par Kadhafi³²), craintes d'une intervention française³³ contre le régime du Général Kountché qui affiche une hostilité au modèle occidental comme au modèle libyen.

Cette continuité entre les deux guerriers est par ailleurs explicite sur un autre point important : la présence d'un griot à leurs côtés ; un griot qui s'adapte à son temps, car si celui de Boûbou Ardo Galo encourage son maître aux pratiques non musulmanes, le second accompagne El Hadj Omar dans son *jihad* et dans son pèlerinage à la Mecque. Sachant que Seyni Kountché se méfiait des griots, sachant surtout que ceux-ci étaient toujours plus contestés par les marabouts, on peut voir dans cette présence affichée la volonté du griot de rendre son rôle incontournable et en particulier de montrer qu'il est "soluble" dans l'islam : n'est-il pas le compagnon de celui qui a conduit le *jihad* en Afrique de l'Ouest, de celui qui a démontré sa supériorité sur les sages de la Mecque ? L'épopée radiodiffusée devient alors tribune.

En effet, forts de l'islamisation progressive des populations, certains marabouts songhay-zarma accusent les griots d'appartenir à la *Jâhiliyya*, le temps d'avant l'islam³⁴. En tant que lettrés musulmans, les marabouts proposent une identité culturelle et religieuse radicalement différente de celle transmise par les griots. Cette concurrence des savoirs et des compétences crée un antagonisme entre ces deux groupes lors des cérémonies car, pour asseoir leur pouvoir dans la société songhay-zarma, certains marabouts n'hésitent pas dénigrer publiquement les griots. Ainsi :

– Ils qualifient le griotisme d'"activité oisive" et accusent les griots de vivre aux crochets de la population (cet argument a d'autant plus de poids que Kountché lui-même semble l'avoir utilisé³⁵) ;

– Ils reprochent aux griots d'évoquer la période préislamique et d'en être les représentants, certes à un moindre degré que les *ziima* ("prêtres" des religions du terroir).

– Ils reprochent aux griots d'offenser Dieu lorsqu'ils louent les simples humains, mais aussi de mentir éhontément lorsqu'ils ponctuent leurs récits d'exagérations. Ces dernières accusations ont d'autant plus d'efficacité qu'elles s'accompagnent de menaces pour l'au-delà : ceux qui persistent dans leur voie se verront défigurés lors

du Jugement Dernier ou, pire, brûleront pour l'éternité dans les flammes de l'enfer.

Les griots n'ont pas cette politique de dénigrement quasi systématique, parce qu'ils sont eux-mêmes musulmans et qu'ils perdraient beaucoup de crédit à s'opposer ouvertement aux tenants du dogme³⁶. Face à ces attaques, leurs réactions sont diverses : entre l'abandon de la pratique du griotisme, l'abandon des seuls récits ou les tentatives de légitimation des pratiques qu'ils jugent islamo-compatibles. Les griots, qui continuent à pratiquer, utilisent des épopées pour montrer leur importance et légitimer leur présence, comme c'est tout particulièrement le cas ici, quand le griot se représente comme un acteur incontournable, autant dans la société préislamique que musulmane³⁷.

Le griot-narrateur cherche ainsi à invalider les arguments des religieux :

- Il touche les adeptes de la Tijâniyya, en se décrivant comme le compagnon d'un représentant de l'islam respecté en Afrique de l'Ouest, un saint et un savant tidjani, tout-puissant et surpassant tant son rival de la Qadiriyya que les lettrés arabes de Médine et de la Mecque.

- Il touche les Izala, d'obédience wahhabite, en montrant que leurs condisciples de la Mecque étaient incapables de remarquer qu'ils étaient menés à la prière par un non-circoncis.

- Mais il touche aussi ses "clients" potentiels, les hommes libres, lorsqu'il montre qu'un bon griot est une arme et une protection pour qui le possède. Ceci est plus évident encore chez Djéliba pour qui la victoire sur Boûbou Ardo Galo ne sera possible que par l'élimination de son griot.

La revendication d'un "islam noir" : l'épisode d'El Hadj dans les lieux saints de l'islam

Cette épopée, dans les deux versions que j'en ai, n'est pas seulement celle de Boûbou Ardo Galo ; elle contient aussi la geste d'El Hadj Omar qui semble lui être indissociable, comme si l'une ne prenait son sens véritable que dans son association à l'autre. Je me suis longtemps demandé quel intérêt les griots trouvaient à nous exposer ces deux récits en tandem et en particulier ce que venait faire ici l'épisode d'El Hadj Omar à Médine et à la Mecque. Ceci alors que les griots annoncent raconter l'épopée de Boûbou Ardo Galo.

En articulant les deux récits et en les replaçant dans une perspective historique plus large, on découvre des pistes intéressantes. Cette épopée montre le passage entre deux mondes de référence : l'un passé, l'autre en devenir, et dont chacun des héros symbolise l'un des pôles. Le premier, Boûbou, est l'"animiste" qui résiste à l'islam, et qui est héroïque précisément parce qu'il est ce dernier bastion d'un monde condamné à disparaître. Le second, El Hadj Omar, est le conquérant musulman – passé par le Niger – qui répand l'islam dans toute l'Afrique de l'Ouest. Son aura est telle qu'on le montre invincible autant sur le champ de bataille que sur le plan religieux (ses connaissances dépassent largement celles des grands sages). La perfection d'El Hadj Omar rejaillit évidemment sur Boûbou Ardo Galo, car il n'y a finalement pas de honte à être vaincu par un tel héros.

Et ce personnage d'El Hadj, qui démystifie les colons français (il montre le général Faidherbe, grand héros lui aussi de la conquête coloniale, intriguant à la Mecque), qui surpasse par ses connaissances religieuses les savants arabes, que personne, pas même les héros du monde ancien, ne peut défaire à la guerre, n'est-il pas une manière de rappeler aux "noirs" (*boro bi* : personne/noir) – tant de fois mentionnés dans cet épisode –, leur dignité, leur fierté et leur légitimité face à ces deux facteurs d'influence majeurs que sont le monde occidental et le monde arabe ?

En partant en pèlerinage à la Mecque, El Hadj Omar, fait acte de contrition et de soumission à Dieu. Et, comme le mentionne Djado Sékou, ce n'est pas en avion qu'il entreprend le voyage, relevant par là le vrai défi que constituait originellement le Hadj : plusieurs mois de périple et l'incertitude même d'en revenir vivant. En

entreprenant ce voyage, El Hadj Omar reconnaît avoir péché lorsqu'il a détruit Hamdallahi et il veut recevoir le pardon divin. Mais il va obtenir plus encore : en ouvrant les yeux aux marabouts de la Mecque, en dévoilant leur inculture et leur orgueil, il devient un sage et surpasse en tous points les wahhabites qui prétendent retourner aux sources de l'islam, mais prient derrière Faidherbe, un non-circoncis.

Le message transmis peut être résumé ainsi : "nos fondements sont meilleurs que les vôtres", une manière d'adresser aux croyants songhayphones un message de défiance face aux Izala (alors le plus souvent haoussa), d'obédience wahhabite, alors que le fondateur de ces derniers, Sheikh Aboubakar Goumi, qualifiait les soufis de "païens"³⁸. Se lisent alors en filigrane les revendications de l'époque et le rêve de Kountché de produire un islam nigérien fort³⁹.

Conclusion

Au début de cet article, je posais la question suivante : comment le traitement de l'histoire et de sa réinterprétation idéologique chez les Peuls pouvait-il faire l'objet de récits dans une autre population ? L'exemple que nous avons choisi d'illustrer nous montre en quoi une épopée dont les protagonistes sont des héros extérieurs à la population visée est intéressante pour les griots, surtout quand ils la racontent à la radio où ils n'ont pas accès à l'auditoire et ne peuvent donc pas s'adapter à lui en temps réel.

En narrant une épopée qui ne concerne pas directement ceux qui l'écoutent, le griot ne se sent plus pris dans un réseau d'obligations de dire et d'exalter le lignage ; il peut alors proposer des régimes de réflexion du contemporain plus innovants face aux crises que traverse la société nigérienne (tensions identitaires, géopolitiques, religieuses, sociales ou culturelles). Il s'agit, dans l'épopée étudiée ici, autant de réveiller le sentiment d'indépendance chez les Nigériens songhayphones (le pays connaît alors des tensions avec son voisin libyen et avec la France, pays qui l'a colonisé), que de proposer une référence culturelle propre, notamment avec la revendication d'un "islam noir" et un plaidoyer pour maintenir le griot dans le rôle central qu'il occupe au sein de la société.

Cette opération de mise en récit du présent, par le biais d'un discours considéré comme "de distraction", s'effectue alors d'autant plus efficacement que ces sujets sont à vif et que le public y est particulièrement sensible. L'épopée est, pour reprendre les termes de Florence Goyet (2006), cette "machine à penser" que les auditeurs intègrent et à partir duquel se construit une idéologie. Quel moyen plus efficace alors, pour une telle tribune, qu'une radio nationale largement diffusée ?

1 Je parle ici de "langue songhay" comme le font généralement les linguistes pour désigner le *continuum* ou la "famille de langues" regroupant les différents parlers songhay et zarma. Au Niger, la plupart des linguistes parlent de "langue songhay-zarma" pour éviter tout débat identitaire.

2 Sur l'ensemble songhay-zarma-dendi, lire Olivier de Sardan, Jean-Pierre, "Unité et diversité de l'ensemble songhay-zarma dendi", in *Peuplement et Migrations. Actes du premier colloque international, 26-29 septembre 1995*, Parakou et Niamey, CEHLTO, 2000, p. 139.

3 Sur cette unité linguistique et sur les éléments de variation, voir Bornand, Sandra, *Parlons Zarma. Une langue du Niger*, Paris, L'Harmattan, 2016.

4 Mounkaïla, Fatimata, *Mythe et histoire dans la geste de Zabarkane*, Niamey, CEHLTO, 1989, p. 5.

5 D'autres versions font référence aux Touaregs et non aux Peuls.

6 Si le Zarmaganda (litt. "terre des Zarma") est la terre d'élection, le Zarmataray (litt. "pays des Zarma, être/condition de Zarma") est la terre d'expansion.

7 Gado Boubé, *Le Zarmatarey. Contribution à l'histoire des populations d'entre Niger et Dallol Mawri*, Niamey, Études nigériennes 45, 1980.

8 Pour plus de détails sur l'histoire de la région, lire Idrissa, Kimba, *Guerres et sociétés. Les populations du 'Niger' occidental au XIX^e siècle et leurs réactions face à la colonisation (1896-1906)*, Niamey, Études nigériennes 46, 1981.

9 On note même des mariages mixtes entre des Peuls vivant dans le Zarmataray et des Zarma du fleuve.

10 Ces conflits sont tout particulièrement intenses lors de la transhumance saisonnière qui coïncide avec la période des cultures. Dans le Boboye, la rivalité est en outre nourrie par les séquelles des conflits entre Peuls et Zarma au XIX^e siècle.

11 Ceci demande à être vérifié ; il s'agit d'observations contextuelles et non d'une enquête sociolinguistique.

12 Sur cette dichotomie, lire Olivier de Sardan, Jean-Pierre, *Les sociétés songhay-zarma (chefs, guerriers,*

esclaves, paysans...), Paris, Karthala. 1984 ; sur la perpétuation de l'idéologie aristocratique dans les cercles économique et politique, cf. Komlavi Hahonou, Eric, "Culture politique, esclavage et décentralisation. La revanche politique des descendants d'esclaves au Bénin et au Niger", *Politique Africaine* 111, 2008, p. 169-186.

13 Les désignations "noble" et "captif" relèvent du français d'Afrique et correspondent à "homme libre" (*burcin*) et "esclave" (*baŋna*).

14 Sur les différents types de griots, cf. Bornand, Sandra, *Le Discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*, Paris, Karthala, 2005.

15 Il fait partie de cette *pulaaku* dont parle Christiane Seydou (voir l'article précédent).

16 Olivier de Sardan, J-P., "Unité et diversité ...", *op. cit.*, p. 139.

17 Bornand, Sandra, *Le Discours...*, *op. cit.* ; Bornand, Sandra, "Appeler les ancêtres : pratiques et mémoire discursive chez les Zarma du Niger", *Textuel* 56, 2009, p. 107-137.

18 Les seuls récits sur les Songhay et les Zarma racontés à la radio concernent Askia Mohammed, l'ancêtre fondateur de la dynastie songhay des Maïga, et Mali Béro, l'ancêtre mythique des Zarma. Le récit d'un guerrier zarma ayant combattu en pays gourounsi (actuel Ghana) a été enregistré à la radio mais est très rarement diffusé.

19 Sur les relations entre Zarma et Peuls au cours des siècles, voir Idrissa, Kimba, *Guerres et sociétés...*, *op. cit.*

20 Olivier de Sardan, Jean-Pierre, *Les Sociétés songhay-zarma...*, *op. cit.*, p. 274.

21 Rouch, Jean, *La Religion et la magie songhay*, Bruxelles, Institut de Sociologie Anthropologie sociale, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989.

22 Sur la narration par les griots dans un contexte radiophonique, voir Bornand, Sandra, "Une narration à deux voix. Exemple de coénonciation chez les *jasare* songhay-zarma du Niger", *Cahiers de littérature orale* 65 "Autour de la performance", 2009, p. 39-63. Mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 11 décembre 2016. <http://clo.revues.org/1104>

23 "Izala est un diminutif utilisé pour *Izala bid'a wa iqamatul Sunna* qui était au départ une organisation dont l'objectif est la restauration de la Sunna du prophète Muhammad en enlevant toute les "innovations blâmables" aux pratiques islamistes. À ce titre il s'est particulièrement illustré par son opposition aux confréries sufis." (Abdoulaye Sounaye, "La 'discothèque' islamique : CD et DVD au cœur de la réislamisation nigérienne", *Ethnographiques.org*, numéro 22, mai 2011: Les outils d'un islam en mutation. Réislamisation et moralisation au sud du Sahara, Numéro 22 - mai 2011, note 1, <http://www.ethnographiques.org/2011/Sounaye>).

24 Aujourd'hui, les épopées sont principalement diffusées sur des radios privées.

25 Le résultat en est précisément la version de l'épopée analysée dans cet article.

26 voir l'article déjà cité de Seydou dans cette livraison.

27 L'épopée telle que racontée par Djéliba ne varie que sur quelques détails. Je ne les relèverai que dans la mesure où ils sont significatifs pour mon propos.

28 Par la mention de son air en début et en fin de narration, mais aussi par sa généalogie ainsi que sa louange.

29 Sur les représentations des Peuls chez les Songhay-Zarma, voir Bornand, Sandra, *Le Discours...*, *op. cit.*

30 Pour une analyse des discours des griots et des relations entre énonciateur et énonciataires, *ibidem*.

31 Le mouvement izala est créé au Nord-Nigeria en 1978 et son discours circule entre ces deux pays, notamment à travers Radio Karuna (radio du Nord Nigeria en langues hausa, peul, kanuri et arabe) où un prédicateur se positionne comme le principal opposant de la Tijâniyya et de la Qadiriyya. Pour plus de détails, lire Brigaglia, Adera, "The Radio Kaduna Tafse (1978-1992) and the Construction of public images of Muslim scholars in the Nigerian media", *Journal for Islamic Studies* 27, 2007, p. 173-210.

32 Concernant les tensions avec la Libye, voir Grégoire, Emmanuel, *Touaregs du Niger. Le destin d'un mythe*, [1981], Paris, Karthala, 2010.

33 Sur l'histoire du Niger, lire le numéro le numéro 38 de *Politique Africaine* consacré au Niger coordonné par Raynaut, Claude et Robert Buitenhuijs et intitulé *Le Niger : Chroniques d'un État, Politique Africaine* 38, juin 1990, ainsi que l'article de Van Walraven, Klaas, (traduction Alice Judell), "Opération Somme : La French Connection et le coup d'État de Seyni Kountché au Niger en avril 1974", *Politique Africaine* 134, 2014, p. 133-154.

34 Précisons que la version de Djéliba, racontée quelques années plus tard dans une période de plus fortes tensions entre griots et marabouts, est plus violente encore.

35 Même si finalement il visait plus les "faux griots".

36 Bien qu'il leur arrive de le faire, notamment en narrant des querelles entre marabouts (et en soulignant au passage l'unité des griots) ; ou en rappelant que les marabouts leur font grief de quémander mais s'adonnent eux-mêmes à cette activité.

37 Parallèle avec la légende du premier griot, compagnon du prophète et reconnu par Mohammed comme étant tellement puissant qu'il pourrait, par ses louanges, le réveiller de sa mort.

38 cf. Susan M. O'Brien, 1981, "La charia contestée : démocratie, débat et diversité musulmane dans les "États charia" du Nigeria", *La politique africaine : théories et pratiques*.

39 "A blend of moderate sunni theology and local social practice" (Decalo, Samuel, *African Historical Dictionary of Niger*, New York, London, African Historical Dictionaries 20, The Scarecrow Press, Inc. Metucken, 1979, p. 272.)

Pour citer ce document

Sandra Bornand, «Boûbou Ardo Galo, une interprétation songhay-zarma», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 11/10/2017, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_273-boubou-ardo-galo-une-interpretation-songhay-zarma.html

Quelques mots à propos de : Sandra BORNAND

CNRS, COMUE Sorbonne Paris Cité, INALCO-CNRS, UMR 8135 LLACAN (Langage, langues et cultures et d'Afrique noire). Sandra Bornand est chargée de recherche au LLACAN (Langage, Langues et Cultures d'Afrique Noire, UMR 8135). Anthropologue linguiste, elle travaille sur les pratiques langagières, y compris littéraires, dans les sociétés songhay-zarma (Niger), afin de comprendre le social à travers le langage. Parmi ses travaux sur l'épopée : *Le Discours du griot généalogiste chez les Zarma du Niger*, Paris, Karthala, 2005. Ainsi que les articles : "Une narration à deux voix. Exemple de coénonciation chez les *jasare* songhay-zarma du Niger", *Cahiers de littérature orale* 65 "Autour de la performance", 2009, p. 39-63. Mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 11 décembre 2016. <http://clo.revues.org/1104> ; DOI : 10.4000/clo.1104 ; "Hommage aux Peuls ou comment dire l'indicible en pays zarma", in Baumgard, Ursula & Derive, Jean (éd.), *Paroles nomades. Écrits d'ethnolinguistique africaine*, Paris, Karthala, 2005, p. 319-340 ; "Niger : une étude de l'idéologie de l'ostentation dans la société zarma 'traditionnelle' et moderne : l'exemple des relations entre nobles et *jasare*", *Nouveaux Cahiers de l'IUED*, 15, 2004, p. 87-105.

Présence de la *Chanson de Roland* dans le Japon moderne : les premières présentation et traductions (MAEDA, BAN, SATŌ)

Taku Kuroiwa

Résumé

La *Chanson de Roland* jouit au Japon d'un statut particulier parmi les œuvres médiévales françaises. Présentée au public dès l'ère Meiji (1868-1912), par la traduction-adaptation par MAEDA Chōta du livre de Léon Gautier, *La Chevalerie*, elle sera traduite pas moins de cinq fois. Cet article, après avoir dit quelques mots de la présentation par MAEDA s'intéresse aux deux premières traductions. La première traduction date de 1941, à la veille de la guerre du Pacifique, et elle est l'œuvre de BAN Takeo. Elle est publiée dans la *Collection de la littérature de guerre dans le Monde*, dirigée par une certaine "Société de la littérature de guerre", et elle est accompagnée par des textes de propagande. Pourtant, cette traduction par BAN propose, nous semble-t-il, un texte fidèle, avec des commentaires et des illustrations qui permettent la compréhension par les lecteurs japonais. Comme MAEDA, BAN a souvent recours à une "approche analogique" entre les féodalités occidentale et japonaise, afin de faire mieux comprendre le Moyen Âge occidental au public japonais. Par ailleurs, sa décision de traduire cette épopée dans un style "archaïsant" a été reprise par la plupart des traducteurs postérieurs.

Les travaux et la traduction par SATŌ Teruo, majoritairement effectués après la Guerre du Pacifique, peuvent être considérés comme un des aboutissements de cette "approche analogique". Désireux depuis longtemps de comparer les chansons de geste françaises avec les récits guerriers japonais (*gunki-monogatari*), SATŌ présente la deuxième traduction de *Roland* dont le texte semble être inspirée des classiques japonais, tout en fournissant des apparats philologiques savants. Plus tard, SATŌ présentera une synthèse de la comparaison entre la *Chanson de Roland* et le *Dit des Heike*.

Abstract

« **Presence of the *Song of Roland* in modern Japan : the first présentation et translations (MAEDA, BAN, SATŌ)** » The *Song of Roland* takes an unusual place among the medieval French literature in Japan. Already known at the Meiji period (1868-1912), through the translation/adaptation of *The Chivalry* of Léon Gautier by MAEDA Chōta, this epic would be translated at least five times. After a few remarks about MAEDA'S presentation of the epic, this article is interested in the two first translations. The first translation, by BAN Takeo, was published just before the Pacific War. This translation was published in the *Collection of the World Literature of War*, which was directed by a certain "Society of the Literature of War", and accompanied by propagandistic texts. Nevertheless, this translation by BAN seems accurate and supplies many useful commentaries and images for the Japanese public. As MAEDA, BAN often appeals for an "analogical method" between Occidental and Japanese forms of feudalism so as to make the Japanese public understand the Occidental Middle Ages. His choice to translate this epic through an "archaic" style has been approved by many of the later translators.

The works and translation by SATŌ Teruo, generally made after the Pacific War, may be considered to be one of the achievements of this "analogical method". Having hoped to compare the French *chansons de geste* with the Japanese war tales (*gunki-monogatari*) for a long time, SATŌ presents the second translation of the *Song of Roland*, in a style which was probably inspired by Japanese Classics and, at the same time, supplies a rich the philological apparatus. Furthermore, SATŌ will make a synthetic work of the comparison of the *Song of Roland* with the *Tale of Heike*.

Texte intégral

La *Chanson de Roland* est un des premiers chefs-d'œuvre littéraires dans l'histoire de la langue française, et il est reconnu comme tel au Japon ; il en existe, à notre connaissance, cinq traductions publiées, dont la première date d'avant la guerre du Pacifique, en janvier 1941^{1 2}. Ce chiffre est tout à fait exceptionnel pour une œuvre médiévale française, et seule la poésie de François Villon a été accueillie avec autant de faveur dans le monde des éditions japonaises.

En plus de cette "popularité", nous pouvons accorder une place privilégiée à cette

œuvre en raison de son statut pionnier dans les études médiévales françaises au Japon : en effet, quelques pièces poétiques courtes mises à part, la traduction de la *Chanson de Roland* en 1941 est une des premières traductions japonaises *directes* des œuvres médiévales françaises. Cependant, malgré cette place privilégiée, nous ne disposons pas encore d'étude approfondie de cette traduction, sans doute en raison du contexte historique et politique dans lequel elle est apparue, à la veille de la guerre du Pacifique³. Notre propos ici sera donc d'une part de présenter brièvement cette traduction pionnière de la *Chanson de Roland* par BAN Takeo, et d'autre part de la mettre en parallèle avec la deuxième traduction du texte, publiée en 1962 par SATŌ Teruo, un des chercheurs les plus représentatifs de la littérature médiévale française au Japon d'après-guerre, de façon à donner un aperçu de la manière dont cette épopée a été reçue dans le Japon d'après-guerre.

Dans un premier temps, cependant, nous examinerons d'abord rapidement la présence de la *Chanson de Roland* au Japon avant ces premières traductions, dès l'ère Meiji (1868-1912). Nous examinerons ensuite la traduction de la *Chanson de Roland* par BAN Takeo, avant de faire une brève présentation des travaux de SATŌ Teruo.

I. Présence de la *Chanson de Roland* au Japon depuis l'ère Meiji⁴

Après l'ouverture du Japon qui inaugurerait l'ère dite "de Meiji" en 1867, tout le Japon s'est mobilisé pour s'adapter le plus rapidement que possible à l'impérialisme des grandes puissances occidentales, par une modernisation politico-sociale et une industrialisation rapides⁵. L'introduction des sciences occidentales est allée de pair avec ce mouvement général, et la traduction des écrits occidentaux s'est d'abord faite dans les domaines des arts militaires, des sciences et du droit, avant les arts et les lettres⁶.

La présence de la *Chanson de Roland* au Japon date aussi de cette période ; dès 1891, SHIBUE Tamotsu, auteur et traducteur prolifique, donnait une présentation de la *Chanson de Roland* dans son *Histoire des littératures allemande et française*⁷. Se référant apparemment à des sources écrites en anglais, l'auteur consacre un certain nombre de pages à la littérature médiévale française, y compris la *Chanson de Roland* dont il donne un résumé⁸.

Plus tard, la traduction-adaptation de la *Chevalerie* de Léon Gautier a été effectuée par MAEDA Chōta en 1909, sous le titre de *La Voie du guerrier occidental*⁹. Dans cette traduction-adaptation, où la figure de Roland est évoquée à plusieurs reprises comme un des héros-types de la chevalerie, MAEDA annonce son projet de traduire la *Chanson de Roland* en japonais, projet qu'il ne réalisera pas par lui-même, comme suit :

[...] 且余はローランの功業を記したる西歐文壇の逸品『ローランの謠』と題するものを譯するの意あれば、詳しくは其時に譲るべし¹⁰。

[...] Et comme j'ai l'intention de traduire un des chefs-d'œuvre du monde littéraire occidental, la *Chanson de Roland*, qui décrit les gestes de Roland, je développerai les détails [de sa mort] à cette occasion.

Dans cette traduction-adaptation de la *Chevalerie*, MAEDA ajoute plusieurs passages qui visent à familiariser le public japonais du début du XX^e siècle avec la civilisation médiévale occidentale. Il y fait largement appel à une méthode d'adaptation dont on peut souvent retrouver des traces dans les traductions japonaises de la *Chanson de Roland* : la mise en parallèle des Moyen Âge japonais et français ainsi que le croisement du vocabulaire féodal et/ou pseudo-féodal de ces deux civilisations : ducs et comtes rendus par "奉行" *bugyō* et "知事" *chiji*¹¹, relevailles par "産土神參" *ubusunamairi*...¹². MAEDA commente ces rapprochements culturels ou lexicographiques ; tous ces exemples visent à faire comprendre les mœurs de la société médiévale française au public japonais en les rapprochant de rangs ou de rituels de la société féodale ou post-féodale japonaise. Ils constituent ensemble une approche que l'on pourrait qualifier d'"analogique". Le nombre des cas similaires

sera très important, si l'on tient compte de tous les remplacements inévitables du vocabulaire français par des mots japonais effectués sans les commenter¹³.

MAEDA a traduit et adapté le livre de Léon Gautier sur la proposition de NITÔBE Inazō, qui n'est autre que l'auteur du *Bushidō* (『武士道』, c'est-à-dire *La Voie du guerrier*). MAEDA présente l'objectif de son travail comme suit :

余の本書を譯したる目的は、日本武士道書を著はす者と大差なし、[...] 余の西洋武士道を譯せるも亦之と同じく、泰西固有の特質美點を紹介し、封建時代の花と歌はれしを咲かしめ、西洋古武士の眞面目を描寫して、以て今日の人々の義俠心を奨勵し、忠君愛國の精神を涵養して、聊か物質的文明の餘弊救治の一助に供せんとする微衷にして、決して東西武士道の優劣を定むるの意にはあらざるなり¹⁴。

La raison pour laquelle j'ai traduit ce livre ne s'éloigne pas beaucoup des motivations de ceux qui écrivent des livres sur la Voie du guerrier japonais. [...] Si j'ai traduit cette *Voie du guerrier occidental*, c'est pour présenter les caractéristiques et qualités propres à l'Occident, pour faire sentir l'esprit de la Chevalerie, que l'on nommait la fleur de l'époque féodale, et pour décrire les traits essentiels des anciens guerriers occidentaux. De cette manière, j'espère encourager l'esprit chevaleresque de nos contemporains, cultiver les valeurs du *chûkun-aikoku* [= fidélité à l'empereur et amour de la patrie] et, enfin, contribuer à corriger, ne serait-ce que modestement, les dommages engendrés par la civilisation matérialiste. Ce n'est donc nullement pour faire rivaliser la Voie de l'Orient avec celle de l'Occident.

Si l'auteur prétend que sa traduction-adaptation ne vise pas à "faire rivaliser la Voie de l'Orient avec celle de l'Occident", l'objectif patriotique de l'ouvrage est pourtant bien réel, comme l'on peut l'entrevoir à partir de l'évocation du *chûkun-aikoku*, une des notions-clefs de la mentalité du Japon d'avant-guerre. En 1905, le Japon, entré dans sa phase de modernisation une quarantaine d'années auparavant, était victorieux dans sa guerre contre la Russie impériale, déjà considérée comme une des plus grandes puissances européennes ; et cette victoire, bien qu'elle ait été peu certaine même à la fin des combats à cause du manque de capacité de continuer la guerre, a bien contribué à renforcer le nationalisme du pays, largement partagé non seulement par les dirigeants politiques mais aussi par la plupart des opposants et par les Japonais en général. La Voie du guerrier japonais n'avait pas peu contribué à ce nationalisme, et à consolider le nouveau régime de Meiji : cette idéologie, qui ne correspondait pas toujours à la réalité des anciens samourais (souvent indépendants de leur seigneur), avait été largement remodelée pour justifier le sacrifice de l'individu au service du chef de clan ou du souverain¹⁵. En ce sens, le passage emblématique serait celui où MAEDA essaie de mettre en parallèle le christianisme et la fidélité "féodale" comme arrière-plans mentaux de ces deux Voies :

此は是れ當時の武士信條とも見るべきものにして、天真爛漫の心、洵に愛すべからずや、蓋し神を信ずるの深き、彼等に及ぶ者なかりき、惟ふに日本の武士が君の爲に盡したる所、西洋の武士は之を神の爲に盡したるものにして、其の目的とする對象は各々相異なりと雖、其の盡したる心事に至りては彼此同一なりと云ふべし、我に在りて忠君愛國と稱するもの、彼に在りては忠神愛教會なり、忠愛の文字其當を得ずとせば、敬愛の文字を以て之に代へ、敬神愛教會と稱すべし、而して敬神愛教會の心は信仰の一字を以て之を盡すべし¹⁶。

Ceci doit être considéré comme le *credo* de guerriers de l'époque. Leur naïveté n'est-elle pas vraiment admirable ? En effet, personne n'a cru aussi profondément en Dieu qu'eux. Et selon moi les guerriers occidentaux servaient leur Dieu comme les guerriers japonais servaient leurs seigneurs ; bien qu'ils servissent des choses différentes, leur esprit était, pourrait-on dire, identique. Notre *chûkun-aikoku* [= fidélité à l'empereur et amour de la patrie¹⁷] se traduirait, pour eux, par *chûshin-aikyōkai* [= fidélité à Dieu et amour de l'Église]. Si l'expression *chûshin* [= fidélité à Dieu] n'est pas appropriée, l'on pourrait la remplacer par *keishin* [= vénération de Dieu] et en faire *keishin-aikyōkai* [= vénération de Dieu et amour de l'Église]. Et l'essentiel de cet esprit consiste purement et simplement dans la foi.

MAEDA finit par mettre en parallèle le Dieu chrétien et l'empereur Meiji ainsi que les seigneurs féodaux japonais. Les publicités pour les livres qu'on trouve à la fin du volume corroborent elles aussi le climat patriotique qui règne dans cette traduction-adaptation, climat qui reflète celui de la société japonaise d'après la guerre russo-japonaise¹⁸.

II. La traduction de BAN Takeo : La Chanson de Roland. La guerre de l'Islam

Plus de trente ans plus tard, la première traduction japonaise de cette épopée est publiée par les éditions Ars, le 7 janvier 1941, sous le titre de *La Chanson de Roland. La guerre de l'Islam*¹⁹. Déjà en guerre contre la Chine depuis plusieurs années, le Japon venait de conclure le Pacte tripartite avec l'Allemagne et l'Italie (en septembre 1940) et allait se retrouver plongé dans la guerre du Pacifique à la fin de la même année. À ce stade, le nationalisme japonais avait pris un caractère nettement expansionniste. En phase avec cet arrière-plan politico-social, l'œuvre a été publiée dans une collection intitulée *Collection de la littérature de guerre dans le Monde*, dirigée par une certaine "Société de la littérature de guerre", qui semble vouloir soutenir vigoureusement la politique extérieure du Japon de cette période. On trouve ainsi bon nombre de titres propagandistes dans les publicités à la fin du livre – comme la "Collection nazie" par exemple²⁰.

Ce caractère hautement propagandiste s'affiche également dans le contenu : des textes annexes occupent à peu près un tiers du volume ; constitués d'un recueil d'articles rédigés par divers auteurs, ils sont regroupés sous le titre de "La culture de guerre en Islam"²¹, tandis qu'un autre article, présenté à part, est intitulé "Histoire de la littérature de guerre en Europe". Le premier vise à illustrer la civilisation musulmane, parfois en essayant de démontrer la supériorité des Musulmans sur les Occidentaux. La civilisation musulmane est donnée pour l'origine du développement de l'Occident, et la médiatrice d'une influence de la civilisation extrême-orientale. L'article "Histoire de la littérature de guerre en Europe", qui est une lecture de la *Chanson de Roland* par MARUYAMA Kumao, présente celle-ci comme une œuvre décrivant l'opposition entre l'Occident et l'Asie (au sens assez large). MARUYAMA y définit Roland comme le symbole à la fois des vertus féodales et du déclin de l'Europe, comme un héros qui se bat tout en connaissant à l'avance le destin funeste qui l'attend et qui, au-delà, attend l'Europe. Pour arriver à cette conclusion, l'auteur néglige délibérément la victoire finale remportée par Charlemagne dans l'œuvre²².

En revanche, les commentaires du traducteur, BAN Takeo²³, sont beaucoup moins imprégnés de ce climat politique, du moins selon l'examen que nous avons pu en mener²⁴. BAN fournit un ensemble de commentaires sur l'histoire médiévale, sur le manuscrit d'Oxford du *Roland* et sur les mœurs du Moyen Âge occidental, en y ajoutant d'abondantes images qui permettent aux lecteurs japonais de se représenter ce dernier de manière précise²⁵.

C'est probablement dans un souci pédagogique que BAN fait une comparaison très significative, en s'appuyant, consciemment ou non, sur ce que nous avons appelé l'"approche analogique" qui a été celle de MAEDA : en effet, pour expliquer le lien entre le texte et la musique dans la *Chanson de Roland*, BAN écrit, en citant des exemples tirés du *Jeu de Robin et Marion* et d'*Aucassin et Nicolette* :

[...] 「ロオランの歌」も、一行（或は二行）毎に、極めて簡素な一つ（或は二つ）の歌曲を繰返して、甚だ素朴に語られたのだらうといふ見當はつく。幸若舞の歌や、祭文などまで遡らずとも、現今の琵琶唄や詩吟の単調な節を知つてゐる吾々は、佛蘭西中世の軍記や物語が殆ど讀む様な睡い調子で歌はれた事も、割合樂に想像できる譯である [...] ²⁶。

[...] Nous pouvons supposer que la *Chanson de Roland*, elle aussi, a sans doute été récitée de manière extrêmement simple, en répétant une (ou deux) mélodie(s) très dépouillée(s) pour chaque ligne (ou pour toutes les deux lignes). Sans avoir besoin de remonter jusqu'au chant du *kōwakamai* [= une ancienne danse récitative] ou au

saïmon [= un genre de prière chantée], pour nous qui connaissons bien les mélodies monotones du *biwa-uta* [= les chansons accompagnées par le biwa, instrument à cordes japonais] et du *shigin* [= une forme de poésie chantée] de nos jours, il nous est relativement facile d'imaginer que les chansons de geste et les romans médiévaux français étaient chantés, ou presque lus, d'un ton qui invite au sommeil [...].

Comme texte de base, BAN a utilisé l'édition critique moderne de Joseph Bédier (édition critique publiée en 1931, 92^e édition), qu'il a choisie de traduire en prose²⁷ ; il cite les travaux critiques auxquels il a eu recours : commentaires de Bédier, édition critique de Léon Clédat²⁸. L'examen cursif du texte nous permet de dire que, malgré le caractère propagandiste du volume dans l'ensemble, le texte de la traduction de BAN semble être le fruit d'un travail minutieux et exempt d'erreurs apparentes ou d'interprétations forcées²⁹.

Comme nous l'avons souligné en commençant, cette traduction est une des premières en japonais des textes appartenant au répertoire médiéval français. Dans sa préface, le traducteur mentionne les difficultés qu'il a rencontrées dans cette entreprise sans précédent, surtout en ce qui concerne le choix du style et du vocabulaire :

譯文が多少擬古的になり過ぎた嫌ひがあるが、それは一つには古代佛蘭西語で書かれたこの古い物語の調子に引摺られたせゐであり、一つには又、語感の新し過ぎる言葉は、如何に翻譯と雖も避けたかつたので、何れの時代にも存在しなかつたやうな、かゝる奇妙な文體が出来上つた次第である。武具、馬具を始め服装や風俗を示す単語は、出来るだけそれに近い物を示す和名を用ひ、又さう云ふ物の名所³⁰の全く日本に存在しない物には、譯者が適當と考へた和名を發明するより外なかつた。これは何れにしても一種の符牒に過ぎないから、それ等が實際何んなものであつたかは、別項の説明と圖版によつて出来るだけ明かにして置いた積りである³¹。

J'ai sans doute rendu le style de cette traduction trop archaïsant. D'une part, c'est parce que j'ai été influencé par le ton de cette vieille histoire écrite en ancien français, et d'autre part, parce que je ne voulais pas utiliser, bien qu'il s'agisse d'une traduction, des mots qui sonnent trop nouveau. C'est pour ces raisons que j'ai fini par créer ce style étrange qui n'a jamais existé, à aucune époque. Pour les mots désignant les armes et le harnais ainsi que les vêtements et les mœurs, j'ai essayé d'utiliser, autant que possible, des mots japonais qui désignent des choses similaires. Quand il n'y en avait aucun, j'ai été obligé d'inventer de nouveaux mots japonais qui me semblaient adéquats³². De toute manière, tous ces mots ne sont que des sortes de signes, et j'ai essayé de montrer, autant que possible, ce qu'ils signifiaient en réalité par des explications et des images regroupées à part.

En effet, dans un commentaire assez détaillé sur les mœurs du Moyen Âge occidental, il cite des exemples de la féodalité japonaise et emploie le vocabulaire désignant les mœurs de celle-ci pour aider à la compréhension du lecteur, tout comme l'avait fait MAEDA avant lui³³. On pourrait donc parler de nouveau d'une "approche analogique".

Le choix d'un style "archaïsant", ou plutôt l'éloignement volontaire du style de la langue parlée et contemporaine, a été décisif, car presque tous les traducteurs postérieurs de la *Chanson de Roland* après lui feront appel à ce procédé³⁴. Cette stratégie sera encore plus systématique dans sa traduction du *Masque et l'Encensoir. Introduction à l'esthétique du théâtre* de Gaston Baty, où BAN emploie tout à fait consciemment un style qui imite la langue de l'époque de Heian (794-1185) pour le latin et la langue parlée de l'époque de Muromachi (1336-1573) pour l'ancien et le moyen français³⁵.

III. Traduction et travaux par SATŌ Teruo

Après la défaite de 1945 et l'occupation par les Alliés, le Japon a retrouvé sa souveraineté en 1952 par le traité de San-Francisco (signé le 8 septembre 1951), tout en concluant une alliance militaire avec les États-Unis. Ayant ainsi retrouvé son

indépendance, le Japon s'est dirigé, cette fois, vers une expansion économique et non militaire (comme cela avait été le cas avant-guerre)³⁶. Malgré le rejet du militarisme d'avant-guerre, la traduction de BAN a sûrement eu une influence sur les générations suivantes. En témoignent le fait que des traducteurs bien postérieurs du texte, ARINAGA Hiroto et WASHIDA Testuo, citent ce travail de BAN dans leurs traductions³⁷, mais aussi le fait que, reprise dans une autre collection littéraire, elle a continué à être utilisée même après 1945³⁸.

Le deuxième traducteur, SATŌ Teruo, n'ignore pas non plus ce travail pionnier : il le mentionne dans sa première monographie publiée en 1941, *Étude sur la littérature orale en France au Moyen Âge*³⁹. Dans ce travail, consacré essentiellement à la présentation des travaux de Joseph Bédier sur l'origine des chansons de geste, SATŌ présente une perspective comparatiste qui a certainement été familière à MAEDA et à BAN, tout en précisant davantage l'objet de comparaison : les récits guerriers japonais et en particulier le *Dit des Heiké*, même si SATŌ ne le cite pas explicitement⁴⁰ :

その結果から見ると、この文藝はなかば歴史的、なかば想像的軍記ものであり、三絃器 (Vielle)にかなで合せて語られたものであるから、所謂「語りもの」文藝の一種である。さう見るとわが國文學史上の所謂軍記物語と多くの點に於ての類似がなり立つ。勿論わたくしは國文學については一個の門外漢であるから、わが國の軍記物語の成立過程がどの點までつきとめられてあるかは全く識らぬが、これとやや等しいフランスの「語りもの」が、凡そどのやうな成立過程を持つてあるかの紹介は、文藝の広い意味での比較研究的見地から見て、全然意義なしとは考へない [...] ⁴¹.

En somme, cette littérature [= les chansons de geste], récitée avec accompagnement de luth, raconte des guerres mi-historiques, mi-imaginaires. Il s'agit donc d'une sorte de *katarimono* [= la narration épique du type du *Dit des Heiké*]. Si l'on regarde les choses dans cette perspective, l'on pourrait relever plusieurs points analogues avec les *gunki-monogatari* japonais [= les récits guerriers tels que les *Dit des Heiké*, de *Hōgen*, de *Heiji*...]. Bien évidemment, n'étant pas du tout spécialiste de la littérature japonaise, j'ignore complètement à quel point l'on a déjà exploré la genèse de nos *gunki-monogatari* ; mais présenter les contours de la genèse du *katarimono* français, qui est plus ou moins similaire au nôtre, ne me semble pas être complètement dénué d'importance, du point de vue des études comparatistes de la littérature au sens large [...].

Plus tard, SATŌ publie à son tour, en 1962, une traduction de la *Chanson de Roland* dans la *Collection des chefs-d'œuvre de la littérature du Monde*, dont le caractère purement culturel est très éloigné du cadre propagandiste de la traduction de BAN⁴². En effet, dans les années 60 le Japon a connu un essor économique important – même en comparaison avec les autres pays occidentaux –, et il a été reconnu comme une puissance économique au niveau international⁴³.

À la différence de BAN, SATŌ donne une traduction juxtalinéaire (chaque ligne du texte original correspond à peu près à une ligne en japonais), avec des commentaires et des variantes textuelles. D'autre part, tout comme BAN, il ne traduit pas cette épopée en langue parlée et contemporaine, et il nous semble fort probable qu'il a pris pour modèle stylistique des classiques japonais, y compris des récits guerriers⁴⁴. SATŌ a gardé cet intérêt comparatiste tout au long de sa carrière : en 1973, il finira par publier une grande étude comparatiste, *La Chanson de Roland et Heike-monogatari* [= *La Chanson de Roland et le Dit des Heike*], ouvrage couronné du Prix de l'Académie des sciences du Japon⁴⁵. Ainsi, il nous semble que la traduction et les travaux de SATŌ peuvent être considérés comme un des aboutissements de l'"approche analogique" que nous avons décrite à propos des générations d'avant-guerre pour aborder la civilisation médiévale française. Par ailleurs, l'analyse montre aussi que, répondant au changement du climat politique, les travaux majeurs de l'après-guerre de SATŌ sur la *Chanson de Roland* ne comportent pas les visées nationalistes ou propagandistes, visées qu'on constate autour de la présentation de la *Chanson de Roland* par les générations précédentes⁴⁶.

Conclusion

La première traduction japonaise de la *Chanson de Roland*, effectuée par BAN Takeo presque un demi-siècle après la présentation de la *Chanson de Roland* par SHIBUE Tamotsu et plus de trente ans après *La Voie du guerrier occidental* de MAEDA Chōta, propose un texte suffisamment précis, malgré son cadre de présentation nettement propagandiste. S'appuyant sur sa connaissance approfondie de la civilisation médiévale française – connaissance exceptionnelle pour un japonais de l'époque –, BAN semble avoir été très soucieux de donner une image "authentique" de cette civilisation à ses lecteurs japonais, à l'aide de commentaires nombreux et d'images abondantes. Tout comme MAEDA Chōta, il a souvent fait appel à l'"approche analogique", qui était une solution de fait très intéressante (et en même temps inévitable sur le plan langagier) pour représenter cette épopée en japonais. Par ailleurs, on pourrait considérer la traduction et les travaux de SATŌ Teruo comme constituant un aboutissement de cette "approche analogique" ; la différence entre eux est bien sûr que ni le contenu ni le cadre de ses travaux, majoritairement publiés après la fin de la Guerre du Pacifique, ne comportent plus de visées nationalistes ou propagandistes explicites, reflétant le changement du régime japonais après 1945.

En dernier lieu, il nous faut également souligner la persistance du refus de la langue parlée et contemporaine comme medium langagier dans la réception de la *Chanson de Roland* au Japon. S'agit-il d'un geste pour définir cette épopée comme un "canon" de la littérature médiévale française ? Ne pourrait-on pas y retrouver une influence continue des classiques japonais, surtout des récits guerriers, ne serait-ce que d'une manière discrète⁴⁷ ? Ces questions semblent exiger de nous une grande prudence pour trancher, mais mériteraient un investissement plus poussé⁴⁸.

1 Les articles et les ouvrages des auteurs japonais que nous citons sont tous écrits en japonais, bien que nous les présentions d'abord par la traduction de leur titre en français. Pour des raisons techniques, nous n'avons pas reproduit fidèlement certains caractères chinois hors d'usage courant qu'on trouve dans les textes originaux. Enfin, nous tenons à remercier la Société Japonaise pour la Promotion de la Sciences (KAKENHI n° 17K02583) pour son soutien financier.

2 Voici la liste des premières éditions de ces cinq traductions (celle de WASHIDA Tetsuo omet l'épisode de Baligant) : *La Chanson de Roland. La guerre de l'Islam*, traduite par BAN Takeo, Tōkyō, Ars, 1941 (『ロオランの歌—回教戦争—』坂丈緒譯, 東京, アルス, 1941) ; *La Chanson de Roland*, traduite par SATŌ Teruo in *Collection des chefs-d'œuvre de la littérature du Monde*, tome 65, Tōkyō, Chikuma-shobō, 1962 (『ローランの歌』佐藤輝夫訳, 『世界文学大系65』所収, 東京, 筑摩書房, 1962) ; *La Chanson de Roland*, traduite par ARINAGA Hiroto, Tōkyō, Iwanami-syoten, 1965 (『ロランの歌』有永弘人訳, 東京, 岩波書店, 1965) ; *La Chanson de Roland. Histoire de Charlemagne en France*, traduite par WASHIDA Tetsuo, Chikuma-syobō, 1990 (『ローランの歌—フランスのシャルルマーニュ大帝物語』鷲田哲夫訳, 東京, 筑摩書房, 1990) ; *La Chanson de Roland*, traduite par KAMIZAWA Eizō, in *Anthologie de la littérature médiévale française*, tome 1, Tōkyō, Hakusui-sya, 1990 (『ロランの歌』神沢栄三訳, 『フランス中世文学集1—信仰と剣と—』所収, 東京, 白水社, 1990). Il faut également signaler l'existence d'une traduction-adaptation de la *Chanson de Roland* par Isamu Inoue, contenue dans le tome neuf de sa *Collection des récits mythologiques et des légendes* (tome consacré aux "légendes françaises et russes"), publié en 1928 : voir INOUE, Isamu et NOBORI, Syōmu (éd.), *Collection des récits mythologiques et des légendes*, tome 9, "légendes françaises et russes", Tōkyō, Kindai-sha, 1928 (井上勇, 昇曙夢編 『神話傳説大系 第九卷 佛蘭西・露西亞篇』, 東京, 近代社, 1928). En raison de l'absence presque complète d'informations bibliographiques, il nous est difficile de savoir si les œuvres médiévales recueillies dans ce tome (*Berthe aux grands pieds*, *La Chanson de Roland*, *Ami et Amile*, *Le roi Flore et la belle Jeanne*, *Erec et Enide* et *Eliduc* de Marie de France) ont été directement traduites de l'ancien français ; l'examen rapide que nous avons pu en mener nous fait penser qu'il s'agit plutôt d'une adaptation que d'une traduction au sens strict. Nous l'excluons donc de notre analyse, même si elle mériterait d'être examinée plus en détail. Nous remercions l'auteur du site <gensounobuki.fc2web.com/frame.html>, consulté en janvier 2017, par lequel nous avons appris l'existence de ce travail d'Inoue. En dernier lieu, signalons aussi l'existence de l'adaptation de *The Story of Roland* de James Baldwin par YŪKI Kō, publiée pendant la Guerre du Pacifique comme littérature de jeunesse (nous remercions SETO Naohiko de nous avoir signalé l'existence de cette adaptation) : voir YŪKI, Kō, *La Corne de Roland*, Tōkyō, Kyōbunkan, 1943 (『ローランの角笛』由木康訳, 東京, 教文館, 1943).

3 Le seul essai que nous ayons trouvé est celui de HARANO Noboru (HARANO, Noboru, "La culture étrangère dans la *Chanson de Roland*", in *Échanges culturels dans l'Europe médiévale*, Hiroshima, Keisui-sya, 2000, p. 7-53 (原野昇 「『ロランの歌』に見る異文化」, 『中世ヨーロッパに見る異文化接触』, 広島, 溪水社, 2000, p. 7-53) ; article repris dans Harano, Noboru, *La littérature en France au Moyen Âge*, Hiroshima, Presses de l'Université de Hiroshima, 2005, p. 165-204 (『フランス中世の文学』, 広島, 広島大学出版会, 2005, p. 165-204). Nous espérons que le présent article constitue un premier pas pour analyser la place de cette traduction dans l'introduction de la littérature médiévale française au Japon.

4 Pour cette partie, nous nous appuyons sur deux ouvrages mentionnés par MATSUBARA Hideichi lors

d'une table ronde sur l'introduction de la littérature médiévale française au Japon organisée pour la revue *Ryūiki* : "La littérature médiévale française et le Japon", *Ryūiki*, 57 (2005/2006), p. 56-57 (「フランス中世文学と日本」, 『流域』, 57 (2005/2006), p. 56-57). Certains participants de cette table ronde mentionnent également plusieurs manuels ou œuvres en anglais qui ont servi d'intermédiaires pour l'introduction de la littérature médiévale française pendant les ères Meiji (1868-1912) et Taishō (1912-1926).

5 Au cours de la rédaction du présent travail, nous nous sommes souvent référé à : MASAMURA, Kimihiro, *L'histoire du Japon moderne dans l'histoire mondiale*, Tōkyō, Tōyōkeizai-shinpōsha, 1996 (正村公宏『世界史のなかの日本近現代史』, 東京, 東洋経済新報社, 1996) en ce qui concerne l'histoire du Japon moderne.

6 Voir MARUYAMA, Masao et Katō, Shūichi, *La traduction et la modernité japonaise*, Tōkyō, Iwanami-shoten, 1998, p. 149-150 (丸山真男, 加藤周一『翻訳と日本の近代』, 岩波書店, p. 149-150).

7 Voir SHIBUE, Tamotsu, *Histoire des littératures allemande et française*, Tōkyō, Hakubun-kan, 1891 (澁江保『獨佛文學史』, 東京, 博文館, 1891). Sur SHIBUE, voir aussi Lozerand, Emmanuel, « Écrire le passé au début de l'ère Taishō : littérature et histoire chez Ōgai Mori Rintarō (1862-1922) », *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, vol. 83 / 1, 1996, p. 117-123.

8 SHIBUE, *op. cit.*, p. 169-171.

9 Voir *La Voie du guerrier occidental*, éditée et traduite par MAEDA Chōta, dirigée par NITOBÉ Inazō, Tōkyō, Hakubun-kan, 1909 (前田長太纂譯『西洋武士道』新渡戸稲造監修, 東京, 博文館, 1909).

10 *Ibid.*, p. 431-432.

11 *Ibid.*, p. 31.

12 *Ibid.*, p. 142.

13 La constitution du vocabulaire désignant la civilisation médiévale en japonais nous semble être un sujet qui mériterait d'être approfondi.

14 *Ibid.*, p. 2-3 (pagination de la préface).

15 Voir MASAMURA, *op. cit.*, p. 116. Pour la mode du *bushidō* à l'ère Meiji, voir aussi Benesch, Oleg, *Inventing the Way of the Samurai*, Oxford University Press, 2014, chapitres 3 et 4.

16 MAEDA, *op. cit.*, p. 55.

17 Dans le présent contexte, l'expression *chūkun* peut éventuellement être comprise comme "fidélité au seigneur" ; mais l'expression *chūkun* à l'ère Meiji semble d'abord signifier la fidélité à l'empereur Meiji, surtout dans l'expression composée *chūkun-aikoku*. Par ailleurs, il nous semble que MAEDA effectue, de manière implicite, une double assimilation dans ce passage, d'abord entre les guerriers anciens du Japon et de l'Occident, et ensuite entre les guerriers anciens du Japon et ses contemporains.

18 Voir MAEDA, *op. cit.*, p. 2-8 (pagination des publicités). On y trouve d'abord la publicité des ouvrages de MAEDA comme *Les mères des grands hommes* (『偉人の母』), *La formation des vertus féminins* (『女徳の養成』) et *Sur les cataractères* (『品性論』) ; ensuite celle d'autres ouvrages comme *Collection sur le bushidō* (『武士道叢書』), *Recueil des lois familiaux sur le bushidō* (『武士道家訓集』), *L'histoire du bushidō japonais* (『日本武士道史』), *La vie de Nelson* (『英國水師提督ネルソン傳』) d'Alfred Thayer Mahan, *Sur le caractère de Napoléon* (『ナポレオン性格論』) de Bansui Doi, *Discours sur l'histoire* (『歴史叢話』) de MITSUKURI Genpachi, *Le siège de Port-Arthur raconté par des officiers russes* (『露軍將校旅順籠城實談』) de CHIZUKA Reisui et de NAITŌ Masaki, *Cent anecdotes de l'armée de KUROKI* (『黒木軍百話』) de KURUHARA Keisuke, *Discours des notables d'aujourd'hui* (『現代名士の演説振』), *Vrai histoire de Hirobumi Itō* (『藤公實歴』) et *Grand recueil des discours des notables* (『名流談海』) d'ŌHASHI Otowa, *Six grands pédagogues de l'Empire* (『帝國六大教育家』), *Les parents des notables* (『名士の父母』) et, enfin, *Histoire de la guerre russo-japonaise. Version corrigée* (『訂正日露戦史』).

19 Voir la note 2.

20 Voir *La Chanson de Roland. La guerre de l'Islam*, trad. citée, p. 334-339. On y trouve la publicités des livres comme suit : *Le mont Fuji* (『富士山』), recueil des photos de OKADA Kōyō, *La voie vers l'Orient* (『東洋への道』), recueil de photos de Ferenc Haár, *Mammonart* d'Upton Sinclair, traduit sous le titre de *L'histoire de la littérature du nouveau monde* (『新世界文學史』), *Sur la littérature de guerre* (『戦争文學論』) de MARUYAMA Kumao, *Collecton nazie* (『ナチス叢書』) et, enfin, *Collection de la littérature de guerre dans le Monde* (『世界戦争文學全集』).

21 Voici les titres de ces articles : "L'empire islamique et l'Asie orientale", "L'Islam", "L'histoire du mouvement islamique", "L'économie de guerre de l'Islam", "Les sciences arabes", "La musique arabe" et "L'art islamique".

22 Voir MARUYAMA, Kumao, "Histoire de la littérature de guerre en Europe (1) : *La Chanson de Roland*", *ibid.*, p. 299-332 (丸山熊雄「歐洲戦争文學史 (一) ロオランの歌」, *ibid.*, p. 299-332). MARUYAMA a fait la connaissance de BAN dans les années 1930, lors de son séjour d'études à Paris en tant que boursier du gouvernement français : voir MARUYAMA, Kumao, *Le Paris des années 30 et moi*, Tōkyō, Kamakura-shobō, 1986, p. 38-39 (丸山熊雄『一九三〇年代のパリと私』, 東京, 鎌倉書房, 1986, p. 38-39). Plus tard, il précisera qu'il s'intéressait à la propagande politique en général (voir *ibid.*, p. 127-129). Nous avons utilisé les informations bibliographiques présentées sur le blog d'ODA Mitsuo en ce qui concerne le liens entre MARUYAMA Kumao et BAN Takeo <<http://d.hatena.ne.jp/OdaMitsuo/>>, surtout l'entrée du 26 août 2011, consultée au cours du second semestre 2016.

23 BAN Takeo était helléniste et avait fait ses études à Paris en tant que boursier du gouvernement français (tout comme MARUYAMA) dans les années 1930. Après son retour au Japon, il a travaillé à la section des documents spéciaux de la Bibliothèque de la Diète, ainsi qu'à l'Athénée français, école de langue française très réputée de Tōkyō, en tant qu'enseignant de grec. Nous savons également qu'il a assisté à des cours de philologie française lors de son séjour parisien, comme ceux de Charles Bruneau, de Ferdinand Brunot, d'Alfred Jeanroy, de Mario Roques ou encore de Joseph Bédier. Voir *ibid.*, p. 38-39 ; BAN, Takeo, "Les Sorbonnards dans les années 1930", *Tō*, 1-6 (1949), p. 68-70 (坂丈緒「三十年代のソルボナール—世界の大学 (ソルボンヌ大学)」, 『塔』, 1-6 (1949), p. 68-70).

24 Nous n'avons guère vu que le mot *iteki* ("夷狄", c'est-à-dire "barbare") qui puisse relever de la propagande. Un examen plus approfondi serait cependant nécessaire.

25 Ces caractéristiques se retrouvent aussi dans sa traduction presque contemporaine de Gaston Baty : *Le Masque et l'Encensoir. Introduction à l'esthétique du théâtre* [titre de la version japonaise : *L'essentiel du*

théâtre], traduit par BAN Takeo, Tōkyō, Hakusui-sya, 1942 (ガストン・パティ『演劇の眞髓』坂丈緒譯, 東京, 白水社, 1942).

26 *La Chanson de Roland. La guerre de l'Islam, trad. citée*, p. 216. Cette comparaison sera reprise avec des modifications mineures dans un bref article écrit plus tard par BAN : voir BAN, Takeo, "La musique des épopées médiévales", *Dokusyo-shunzyū*, 3-9 (1952), p. 18-20 (坂丈緒「中世叙事詩の楽曲」, 『讀書春秋』, 3-9 (1952), p. 18-20).

27 Plus tard, BAN justifie son choix par l'absence d'une tradition écrite de textes longs versifiés en japonais : voir *ibid.* Précisons également que tous les traducteurs postérieurs, sauf WASHIDA Tetsuo, choisiront la traduction juxtalinéaire.

28 Voir *La Chanson de Roland. La guerre de l'Islam, trad. citée*, p. 2-3.

29 Nous avons comparé la traduction de BAN avec l'édition de Joseph Bédier en 1931 (*La Chanson de Roland*, publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'art H. Piazza, 1931 (104^e édition). Comme pour *La Voie du guerrier occidental*, notre examen du texte de BAN reste encore sommaire. Ajoutons aussi qu'il nous semble que le texte s'éloigne rarement de la traduction moderne par Joseph Bédier annexée au texte édité.

30 Ces deux caractères se lisent ici *nadokoro*.

31 *La Chanson de Roland. La guerre de l'Islam, trad. citée*, p. 3.

32 En japonais, il est possible de forger un mot nouveau à partir de plusieurs caractères chinois ayant chacun un sens connu, qui vont se combiner pour faire percevoir un sens global nouveau. On en a vu des exemples *supra* avec la formule de MAEDA : "Si l'expression *chūshin* [= fidélité à Dieu] n'est pas appropriée, l'on pourrait la remplacer par *keishin* [= vénération de Dieu] et en faire *keishin-aiikyōkai* [= vénération de Dieu et amour de l'Église".

33 Voir surtout *ibid.*, p. 221-226.

34 Seul WASHIDA Tetsuo choisira de traduire cette épopée en langue parlée et contemporaine.

35 Voir Baty, *Le Masque et l'Encensoir, trad. citée*, p. 13-14.

36 Voir MASAMURA, *op. cit.*, p. 319.

37 Voir *La Chanson de Roland*, traduite par ARINAGA Hiroto, *trad. citée*, p. 290 ; *La Chanson de Roland. Histoire de Charlemagne en France*, traduite par WASHIDA Tetsuo, *trad. citée*, p. 216.

38 Pour cette version (apparemment remaniée), voir *La Chanson de Roland*, traduite par BAN Takeo, in *Collection de la littérature du Monde : les littératures classiques*, tome 3 (« les épopées médiévales »), Tōkyō, Kawade-shobō, 1952 (『ロオランの歌』坂丈緒訳, 『世界文學全集古典篇 第三卷 中世叙事詩篇』所収, 東京, 河出書房, 1952)). Cette version est, bien évidemment, exempte de tous ces textes-cadres propagandistes que nous venons d'évoquer.

39 Voir *Étude sur la littérature orale en France au Moyen Âge*, Tōkyō, Hakusui-sya, 1941, p. 13-14 (佐藤輝夫『佛蘭西中世「語りもの」文藝の研究』, 東京, 白水社, 1941, p. 13-14).

40 L'idée de comparer le *Dit des Heiké* avec les épopées occidentales remonte apparemment à NISHI Amane, mais c'est un article d'IKURA Kōji, publié juste après la guerre russo-japonaise, qui a essentiellement contribué à définir le *Dit des Heike* comme une "épopée nationale" : voir IKURA, Kōji, "Le *Dit des Heike* en tant qu'épopée nationale", *Teikoku-bungaku*, 12, 3-5 (1906), p. 335-349, p. 463-473, p. 598-608 (生田功治「国民的叙事詩としての平家物語」, 『帝國文學』, 12, 3-5 (1906), p. 335-349, p. 463-473, p. 598-608) ; Ōtsu, Yuichi, *La Renaissance du Dit des Heiké. Création d'une épopée nationale*, Tōkyō, NHK shuppan, 2013, chapitre 2 (大津雄一『『平家物語』の再誕 創られた国民叙事詩』, 東京, NHK出版, 2013, 第二章).

41 SATŌ, *Étude sur la littérature orale en France au Moyen Âge, op. cit.*, p. 14-15. Voir aussi son autre article de la même période : SATŌ, Teruo, "Sur la littérature orale : autour de l'interprétation des chansons de geste", *Théâtre*, 1-4, 1942, p. 64-72 (佐藤輝夫「語りものについて—武勲詩の演出を主として—」, 『演劇』, 第一卷第四号, 1942 (7月号), p. 64-72).

42 Voir la note 2.

43 Voir MASAMURA, *op. cit.*, p. 290.

44 WASHIDA Tetsuo, élève de SATŌ et quatrième traducteur de la *Chanson de Roland*, témoigne que SATŌ lui-même a dit qu'il avait imité le style du *Awa-ningyō-jōruri*, théâtre de marionnettes traditionnel de Tokushima, sa région natale (voir WASHIDA, Tetsuo, "Guerrier" et "provincial" : souvenirs de notre maître SATŌ Teruo", *Annales de littérature comparée*, Université Waseda, 31, 1995, p. 136-140 (鷲田哲夫「武人」と「地方人」—佐藤輝夫先生を偲んで—」, 『比較文学年誌』(早稲田大学比較文学研究室) 第三十一号, 1995, p. 136-140)).

45 Voir SATŌ, Teruo, *La Chanson de Roland et Heike-monogatari*, Tōkyō, Chūōkōron-sya, 1973, 2 vol. (佐藤輝夫『ローランの歌と平家物語』(前編・後編), 東京, 中央公論社, 1973). Nous comptons présenter, dans un proche avenir, l'analyse de ce travail de SATŌ en collaboration avec Benoît Grévin.

46 Par ailleurs, selon un témoignage de WASHIDA Tetsuo, SATŌ avait une certaine affinité avec la mentalité militaire : il avait même voulu être officier de la Marine impériale, carrière à laquelle il avait renoncé à cause de sa myopie. De même, certains de ses travaux pendant la Guerre du Pacifique font entrevoir son attachement à cet esprit militaire (voir WASHIDA, *art. cité*, p. 139).

47 De même, KAMIZAWA Eizō, le dernier des traducteurs de cette épopée, indique avoir pris les récits guerriers comme modèles pour élaborer sa traduction (voir *La Chanson de Roland*, traduite par KAMIZAWA Eizō, *trad. citée*, p. 530-531).

48 Il va sans dire que cette réception "japonisante" de la *Chanson de Roland* n'a pas empêché de nombreux chercheurs japonais de se consacrer à des travaux philologiques rigoureux, comme OGURISU Hitoshi à l'heure actuelle dans le domaine des études rolandiennes, pour ne citer que lui.

Pour citer ce document

Taku Kuroiwa, «Présence de la *Chanson de Roland* dans le Japon moderne : les premières présentation et traductions (MAEDA, BAN, SATŌ)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 15/10/2017, URL : <http://epopee.elan>

Quelques mots à propos de : Taku KUROIWA

Docteur ès lettres à l'Université Waseda (Tōkyō), KUROIWA Taku est maître de conférences à l'Université du Tōhoku (Sendai, Japon). Ses recherches portent essentiellement sur les textes dramatiques français de la fin du XV^e et de la première moitié du XVI^e siècles, et il est auteur de *La Versification des sotties. Composer, jouer et diffuser les « parolles polies »*, à paraître chez H. Champion. Il s'intéresse également à l'introduction de la littérature médiévale française au Japon, afin de décrire la constitution et l'influence de l'imaginaire médiéval japonais.

Le *destan* turc est-il une épopée ? Premiers débats et prolongements actuels

Monire Akbarpouran

Résumé

Cet article s'intéresse aux vifs débats intellectuels qui ont accompagné dans le monde turc la réception des discussions occidentales sur l'épopée, entre le début du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle. Ces débats sont d'abord liés à la notion de *littérature nationale* en Turquie et au "désir d'épopée" qui caractérise plus largement le tournant du XX^e siècle, dans une fascination pour l'épopée occidentale classique, et pour Homère en particulier. Dans la période suivante, l'étude des genres narratifs turcs (*destan*, *hikaye*...) passe au premier plan et permet à la réflexion et aux tentatives de définition de la narration épique de prendre leur autonomie par rapport aux textes et aux critiques occidentaux. La fin de l'article trace à grands traits les perspectives critiques depuis 1950.

Abstract

"Is the Turkish *destan* truly an epic ? The critical debate at the end of XIXth and beginning of XXth century" This article centers on the lively intellectual debates in Turkey that followed in the wake of discussions of the epic in the West from the beginning of the XIXth to the middle of the XXth century. At first these debates focused on the concept of national literature in Turkey, in the context of "a desire for epic" that more generally characterized the turn of the XXth century, with its fascination with Western classical epic, and Homer in particular. During the following period the study of Turkish narrative genres (*destan*, *hikaye*...) takes the forefront and leads to a consideration of and attempts to define epic narrative with more autonomy in respect to Western texts and critiques. The end of the article traces in broad strokes critical perspectives since 1950.

Texte intégral

Les dictionnaires de langue turque offrent plusieurs équivalents ou synonymes pour traduire le mot français "épopée" : *destan* (littéralement : "récit" – terme d'origine persane), *hikaye* ("récit" – terme d'origine arabe), *manzum hikaye* ("hikaye en vers"), *epik şiir* ("poème épique") et *epope* ("épopée"). Ce flottement dans le vocabulaire témoigne des différences entre les définitions française et turque, mais aussi des hésitations qui ont caractérisé l'histoire de la critique sur le genre – ou plutôt sur les genres apparentés.

Les tentatives pour définir le genre épique en Turquie ne sont pas très anciennes et n'ont pas véritablement une longue tradition. En 1856, le dictionnaire anglais-turc rédigé par James William Redhouse définit le substantif *epic* comme "un *hikaye* en forme de *qaside*"¹, soulignant ainsi sa dimension panégyrique, et dans le dictionnaire turc-français de Şemseddin Sami, publié en 1883, le mot *destan* (ou *dastan*) n'a aucune connotation héroïque : "histoire, conte, poème populaire sur un événement ou une personne"². Le point de départ des spéculations sur le genre épique en Turquie correspond à la réception d'Homère, ou plutôt à la réception des théories françaises de l'épopée, qui prennent l'*Illiade* comme modèle parfait. Cette réception, qui s'amorce dans les dernières années du XIX^e siècle et s'étend jusqu'aux années 1920, coïncide avec le courant de pensée connu sous le nom de *littérature nationale*³. À cette époque où la Turquie construit un État, le manque d'épopée nationale se fait ressentir ; les Turcs s'efforcent alors d'y remédier⁴. Deux groupes de *destan* – récits – turcs, à thème héroïque, vont alors servir de référence : des *destan* antérieurs à l'époque islamique, dont il ne reste que des vestiges⁵ : *Ergenekon*⁶ et le *destan d'Oghuz kagan*⁷, et d'autres de l'époque islamique – le *destan de Danishmend Gazi*⁸ par exemple.

La découverte du *Livre de Dede Korkut* et sa première publication en 1914 constitueront un nouveau moteur des études épiques⁹. Dès sa découverte, le *Livre de Dede Korkut* a en effet été mis en parallèle avec les épopées homériques¹⁰. Mais on retrouve le même problème de la non-concordance du vocabulaire critique : les termes utilisés pour désigner le texte – *hikaye* et *destan* – s'appliquent à la fois aux récits héroïques du *Livre de Dede Korkut* et aux récits amoureux comme *Ashik Garib ile Shah Sanam*¹¹. *Hikaye* est un terme arabe correspondant au *narrative* anglais¹², et *destan* un terme d'origine persane qui signifie lui aussi *récit* ; il indique en général des œuvres à thème héroïque, mais il peut aussi désigner un récit amoureux comme *Asli ile Kerem*¹³. Dans les premières discussions autour du *Livre de Dede Korkut*, les auteurs se contentent d'ailleurs d'évoquer l'aspect héroïque des *destan* ou *hikaye* sans utiliser les termes *épiques* ou *épopées*. Par ailleurs, le mot *destan* n'apparaît dans aucun des manuscrits du *Livre de Dede Korkut*. Les termes *oghuzname*¹⁴, *hikaye* et les expressions *boy boylamak* et *soy soylamak* ou *söy söylemek*¹⁵ sont les seuls indicateurs dont nous pouvons déduire les caractéristiques du genre auquel le *Livre de Dede Korkut* appartient. À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, et après quelques hésitations, la majorité des théoriciens se mettent cependant d'accord sur l'appartenance du *Livre de Dede Korkut* à la catégorie épique ; la plupart des théories sur le genre s'articuleront désormais autour de cette œuvre. Les modifications de la définition de l'épopée chez les Turcs renvoient alors plutôt aux diverses théories sur l'origine du *Livre de Dede Korkut*, considéré comme l'œuvre canonique du genre. Les autres œuvres épiques sont soit, comme *Koroğlu*, marginalisées devant l'ancienneté et l'hégémonie de *Dede*, soit écartées, comme l'épopée kirghize *Manas* – parce qu'elle appartient à une autre branche des peuples turciques.

Les dernières années du XX^e siècle représentant un nouveau moment dans cette histoire de la recherche : les théoriciens auront désormais plutôt tendance à définir le genre *destan* de façon inductive, en étudiant divers *destan*. Ils éviteront de plus en plus de reprendre les définitions abstraites empruntées à l'Occident. Ainsi, en Turquie, le terme *destan* sera-t-il de plus en plus conçu comme l'équivalent exact d'"épopée", tandis que dans chez d'autres peuples turcs, comme en Azerbaïdjan ou dans les pays d'Asie Mineure, il conserve toujours son ambivalence.

Nous nous intéresserons ici avant tout au terme de *destan* et aux vifs débats qui ont eu lieu en Turquie autour de ce terme, lorsque les Turcs étaient à la recherche d'une épopée nationale. Pour cela, nous aurons bien sûr à considérer les autres termes qui sont en concurrence ou en synonymie avec lui, mais

l'essentiel sera de rendre compte de l'intense activité intellectuelle de cette époque.

1. La réception d'Homère et la question de la littérature nationale

L'introduction des termes *epope*, *epik* et *epos* dans la littérature turque accompagne la réception d'Homère, à travers la littérature française pour les Turcs de Turquie et à travers la littérature russe pour les Azerbaïdjanais. Les tentatives pour remplacer les mots *epope* et *epos* par un équivalent turc constituent une histoire riche de traduction et de création de nouveaux termes littéraires, et surtout riche de discussions autour de la notion d'épopée.

Depuis 1911 et autour de la notion de *littérature nationale*, débute une série de discussions qui – étant donné l'association entre l'idée de littérature nationale et la conception qu'on se faisait du genre épique à cette époque (1911-1923) – ont donné naissance aux débats autour du genre épique. Cette année-là, Mehmet Fuad Köprülü, qui aspirait à un humanisme sans frontières, aborde dans un article la question de la littérature nationale. Dans cette première partie de sa carrière, M. F. Köprülü refuse la possibilité de la création d'une littérature nationale turque en se référant à Hippolyte Taine : "à l'époque [moderne]" la création d'une "littérature nationale" était impossible ; par le passé, peut-être pouvait-on parler de littérature nationale – les anciennes *épopées* nationales françaises comme un nombre limité de *destan* turcs pouvaient peut-être dessiner un portrait de la nation –, mais au XX^e siècle les échanges internationaux ne permettaient pas à une telle littérature de voir le jour¹⁶. Le lendemain, Ali Canip Yöntem lui répond – en utilisant un pseudonyme – pour s'affirmer résolument en faveur de la *nouvelle langue* et du *ouvel esprit*¹⁷, qui caractérisent selon lui la nation turque.

Pour A. C. Yöntem, un peuple ne se distingue pas par la race, mais par la langue, et le peuple turc a une conscience collective, vivant dans les mythes et les légendes en langue turque, qui sont les vraies sources pour connaître *l'esprit national*¹⁸. Il accuse Köprülü de méconnaître son peuple et d'inviter les gens à "porter des vêtements à l'ancienne mode" et à "chanter¹⁹ des *destan* larmoyants au bord de la rivière²⁰". Il poursuit en l'assurant que les défenseurs de la nouvelle langue, eux, ne le ramèneront pas à Karakorum²¹ et ne lui feront pas vivre la vie d'Oghuz Khan²². Comme le fait remarquer Kani İrfan Karakoç dans sa thèse de doctorat, le contraste entre les deux conceptions du peuple et de la littérature nationale peut évoquer deux conceptions du *destan* : la première renvoyant aux *destan* archaïques que le nationalisme turc mettait en avant et la deuxième aux *destan* lyriques profondément marqués par les motifs de la littérature de *diwan*.

Trois ans plus tard, en 1914, dans le manuel scolaire rédigé par M. F. Köprülü et Süleyman Şahabeddinle apparaissent de nouvelles références : *Illiade* et *l'Odyssee*. Les auteurs y présentent "les genres récemment entrés dans la littérature turque comme *destan*, chanson et théâtre²³". Bien que la partie consacrée à ces nouveaux genres ne soit que la dernière et qu'elle soit l'une des plus courtes, elle pourrait être considérée comme l'une des premières tentatives des Turcs pour réfléchir au genre épique et pour s'approprier les conceptions européennes du genre. Alors que le terme *destan*, nous l'avons vu, peut renvoyer à des récits amoureux aussi bien qu'héroïques, M. F. Köprülü le présente comme un nouveau genre, tout comme "chanson" et "théâtre" ; il le définit par référence à l'épopée française, le but étant d'en faire l'équivalent incontestable d'"épopée".

Existait-il un traité de littérature définissant le *destan* avant son contact avec l'épopée ? Le public avait-il déjà une définition bien déterminée du genre ? On sait assurément que les Turcs connaissaient le terme et l'utilisaient largement ; mais aucune définition canonique et écrite ne se laisse déduire des textes de l'époque. Il est à noter que Köprülü utilise le terme *destan* sans dire un mot du passé de celui-ci ni de sa connotation turque, et sans faire allusion au terme "épopée" qu'il traduit. De plus, la définition qu'il donne ne renvoie qu'à *Illiade* et aux épopées indiennes. Quand il s'interroge sur "nos *destan*", c'est pour assurer que dans les ouvrages rassemblés sous le nom de *Littérature de Diwan*, il n'y a pas de genre *destan*. Il conclut qu'il est normal que dans une littérature saturée de sentiments personnels il n'y ait pas grand-chose qui renvoie à "la vie réelle de la nation", qui est pour lui le trait définitoire de l'épopée.

Dans son argumentation, Köprülü revient surtout à l'idée de l'évolution des genres en faisant allusion à Victor Hugo et à Brunetière. La conception du *destan* est dans ce contexte très éloignée de celle des *ashik*²⁴ et de leur public, pour qui les *destan* ne sont pas impersonnels, ni très loin de leur vie quotidienne²⁵. Pour M. F. Köprülü, le *destan* met en scène les actes héroïques d'une personne ou d'une nation. Ce qu'il faut surtout retenir de sa définition, c'est qu'elle est liée à la vie sociale. L'auteur considère que le *destan* apparaît chez les peuples vivant une vie collective et sociale absente en Orient²⁶. Pour lui, la littérature orientale se limite à celles des mondes arabe, persan et turc, et se résume à la littérature de *diwan*. Faisant appel à la théorie de l'évolution de Spencer qui déclare l'appartenance de l'épopée à une époque antérieure par rapport à d'autres genres, le critique turc trouve cependant plus "naturel" que l'épopée vienne après la chanson. Il distingue en effet deux étapes : dans une première étape, la chanson donne à l'homme l'occasion de déclamer "son amour", "sa passion", "ses sentiments égoïstes" – et cela dans un cadre mythique, voire religieux ; dans une deuxième étape, l'homme s'occupe des "conflits et des crises", au moment où se créent les sociétés et les nations ; l'épopée se charge de représenter cet "esprit collectif²⁷". S'il admet bien qu'il y a eu autrefois chez les Turcs des ouvrages approximativement dignes de ce qualificatif, il ne tarde pas à mettre en évidence le fait qu'il n'en reste rien et qu'aucun de ces ouvrages ne reflétait la vie de la nation. Aucun ne pouvait donc être considéré comme une épopée. C'est pour ces mêmes raisons (lyrisme, subjectivité, sentiments personnels) qu'il exclut le *Shâh-Nâme* de Ferdowsi et la poésie épique arabe²⁸.



Ashik Dehgan, photographié par Taha Asgharkhani, 2017, Ourmia (Iran).

Si M. F. Köprülü malgré ses références constantes aux théories et aux concepts européens, en particulier français, conserve le terme *destan*, le terme *epope* (transcription turque d'«épopée»), lui, fait son entrée dans le discours critique et littéraire de l'Empire Ottoman dans ces mêmes années. En 1918, A. C. Yöntem publie un article intitulé «Qu'est-ce que l'épopée ?», où il pose la question du genre en appuyant ses argumentations sur la théorie de la création collective de l'épopée²⁹. Il soutient l'idée qu'à l'époque moderne la création de nouvelles épopées est impossible. Selon lui, si les Grecs ont pu en écrire, c'était parce que le sujet de l'épopée vivait dans leur conscience bien avant qu'un Homère n'en eût fait le sujet de son poème – tandis que la vie moderne ne produit plus de tels sujets. Il cite les définitions élaborées au XVIII^e et XIX^e siècles en France³⁰, et donne donc une définition tout à fait différente de celle que l'on avait alors pour les *destan*. Convaincu que le mot épopée n'a aucun équivalent en turc et que l'on ne peut donc pas le traduire, A. C. Yöntem introduit le mot *epope* dans le discours critique et littéraire turc sans l'appliquer aux *destan* contemporains ou anciens.

R. Filizok, dans un article dédié à la présentation de l'œuvre de A. C. Yöntem, nous fait remarquer que pour A. C. Yöntem, *Illiade* portait l'empreinte de la société, aussi bien que celle de l'individu, en étant le produit de l'union des valeurs individuelles et collectives. Ainsi, le plan à suivre dans la littérature turque est-il clair pour Filizok : le mariage de la culture populaire et de la création individuelle peut évidemment encore donner naissance à des œuvres à coloration épique originales. Des «œuvres à coloration épique», mais pas des épopées³¹. Il poursuit en effet son argumentation dans trois autres articles : «Est-ce que l'épopée est un genre moderne³² ? », «De nouveau sur l'épopée³³ », «De la littérature étrangère, Qui est Homère ? Quel genre d'ouvrages sont *Illiade* et *Odyssee*³⁴ ? ». Dans ces articles, il explique les deux étapes nécessaires à la création de l'épopée : 1) la création collective de mythes et de légendes ; 2) la transformation de cette matière brute en épopée par un poète. Ce qui est surtout à souligner à propos de cette observation de Yöntem, c'est que pour lui les deux *destan* turcs *Battalname*³⁵ et *Köroğlu*³⁶ en sont restés à la première étape – aucun poète n'en a fait des épopées. Et désormais on ne peut aller plus loin : l'épopée ne peut pas être créée à une époque où le rationalisme l'emporte sur l'imagination. Comme exemple d'œuvre à coloration épique et originale qui se rapproche de l'épopée, il cite *La Henriade* de Voltaire, qui est devenue une belle histoire de France, mais pas une épopée³⁷. Il insiste également sur l'origine orale des épopées homériques, citant les théories qui mettent en doute l'existence d'Homère en tant qu'auteur de ces poèmes. Expliquant différents classements de l'épopée en Occident, il fait allusion à l'épopée romantique, mais pour la récuser : le terme, pour lui, doit plutôt être réservé à la forme dont *Illiade* est le modèle³⁸.

En 1919, F. Köprülü dans un article intitulé «La question de l'épopée»³⁹, conteste cette thèse de A. C. Yöntem. Dans cet article, il utilise le terme français pour argumenter justement que l'épopée est toujours possible. Köprülü soutient que la littérature turque se trouvait à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle dans une époque romantique ; il était donc tout à fait normal qu'elle se tourne vers le passé et le folklore pour créer l'épopée. Il conseille donc de retourner aux anciens *destan*, ou plutôt à ce qu'il en reste, et insiste sur le fait que ce retour n'est pas à effectuer pour les reprendre tels qu'ils sont mais pour les adapter à l'époque⁴⁰. C'est à partir de la critique de Yöntem, et des conclusions que celui-ci a tirées du livre de Ribot⁴¹, que Köprülü attaque les théories présentées par le courant de la *littérature nationale*⁴². En substance, Köprülü développe l'idée qu'il est possible de collecter ce qui reste des *destan* nationaux pour constituer un *destan* qui épouserait les exigences du genre épique. Sa pensée a donc largement évolué depuis ses premiers travaux.

Cette modification de la conception du genre chez Köprülü est encore plus évidente un an plus tard dans son *Histoire de la littérature turque*. Là, il reprend le mot *destan* (devenu *milli destan* ou épopée nationale), dont la définition s'élargit assez pour inclure le plus grand nombre d'œuvres épiques. Le *Shâh-Nâme* de Ferdowsi peut cette fois-ci être inclus dans la liste, il est vu comme ayant été «fixé par écrit», *a posteriori*, par Ferdowsi. L'auteur consacre ensuite une section aux *destan* turcs. Il cherche à déterminer le territoire de chacun des *destan* et dessine ainsi le trajet des migrations turques.

Il est difficile de préciser l'élément qui a causé ce changement de point de vue de Köprülü, mais, ce qui est évident, c'est que *Le Livre de Dede Korkut* est désormais bien connu et que l'auteur le présente (de même que le *destan* de *Köroğlu*), comme une version écrite de *destan* pré-islamiques. Il semble bien que la découverte du *Livre de Dede Korkut* ait poussé le chercheur à développer et corriger sa première conception des *destan* turcs. Un deuxième élément est la découverte des *destan* d'autres peuples turciques par les intellectuels qui se mettent à se définir en se référant à ces autres peuples plutôt qu'aux Arabes et aux Persans (et cela bien qu'en matière d'épopée, ils ne puissent toujours pas mettre fin à la prégnance du *Shâh-Nâme*⁴³). La renommée de *Köroğlu* est à cette époque trop grande et répandue pour que Köprülü ne puisse pas le connaître ; s'il n'en parle pas auparavant, ne serait-ce pas à cause du statut inférieur qu'il accordait à un *destan* qui, lui, est toujours récité et chanté ? Ne serait-ce pas là, un signe que le même

terme, *destan*, n'a pas toujours la même connotation voire dénotation pour les critiques et les théoriciens ?

Oghur Erol dans sa thèse signale la publication par A. C. Yöntem d'un manuel scolaire de littérature, dans les années 1925-1928, où l'on trouve une catégorie appelée "*les formes de la poésie nationale*". À l'intérieur de celle-ci apparaît une entrée *destan* à côté d'autres, par exemple *koşma*⁴⁴ ou *tuyug*⁴⁵ ; il n'est donc pas question de genre, mais de *forme*⁴⁶. Dans la nouvelle édition du même manuel, en 1929, réédité sous un autre titre (*Littérature des ashik et formes de la poésie nationale*), le *destan*, le *koşma* et le *tuyug* sont toujours rassemblés dans une même catégorie et les quelques explications (comme les quelques extraits de littérature des *ashik* que donne le livre) mettent l'accent sur l'appartenance du *destan* à la tradition orale⁴⁷. K. İ. Karakoç – auteur d'une thèse dont le but est d'étudier la construction de la littérature lors du processus de construction de l'État-nation en Turquie – signale de son côté l'existence de programmes radiophoniques consacrés au *destan*. Celui-ci était en ce cas conçu, non pas comme un genre de la littérature écrite, mais comme un long poème en style épique dont le sujet pouvait varier et célébrer aussi bien les succès des dirigeants de la République que des "*gazi*"⁴⁸. Ailleurs dans ces mêmes programmes, le *destan* renvoyait aux poèmes composés et chantés dans la tradition orale par les *ashik*⁴⁹. L'épopée, elle, restait toujours admirable et inaccessible avec ses connotations européen-centrées.

Dans un ouvrage de 2013, O. A. Kayabaşı et R. G. Kayabaşı montreront que tous les participants à ces débats, rassemblés autour de la "question de la littérature nationale", admiraient la littérature ancienne grecque, sans pour autant vouloir y rechercher un modèle, ni une source d'inspiration comme le faisaient les Européens. Pour cela, ils voulaient plutôt se référer à la culture turque et aux anciens *destan* turcs⁵⁰. Comment concilier cette constatation avec les propos d'A. C. Yöntem concernant "les vêtements d'anciens modèles" et les "*destan* larmoyants" ? Pourrions-nous dire qu'ils attribuaient deux significations différentes au terme *destan* ? L'une, ancienne, renvoyant à une réalité qu'ils admiraient et l'autre, faisant référence à une partie du répertoire méprisé des *ashik* de l'époque ? Les remarques ne sont pas assez claires à ce sujet mais il n'est pas déraisonnable de penser que si A. C. Yöntem préfère le mot français et ne l'utilise que pour un nombre limité d'œuvres européennes, c'est justement parce qu'il ne peut pas partir d'une définition fixe du *destan*, qui sera comparable en précision aux définitions construites à partir des épopées homériques. Il conserve ainsi le terme français *épopée* – en orthographe turque – et n'ajoute le mot *destan* qu'en sous-titre et accompagné de l'adjectif *nationale*⁵¹. Supposée avoir une certaine parenté avec le *destan* turc, l'épopée se démarque dans cette optique par le fait qu'elle est *nationale*. L'auteur n'aborde pas la question de savoir ce qui rend un *destan* national mais il nous semble que la réponse est probablement à chercher dans l'étape de la création individuelle, la seule qui, pour lui, manque aux *destan* turcs.

C'est probablement dans la même perspective que Cenap Şahabettin, le critique et journaliste contemporain de Yöntem, utilise le terme de "l'âge de l'épopée-*destan*"⁵², sans pour autant admettre que le *destan* soit l'équivalent de l'épopée, cette dernière étant créditée dans son processus de création d'une étape de plus que le *destan*. Si la plupart des théoriciens se référaient à cette étape manquante – récupérable ou non – Zia Gökalp choisit un retour en arrière. Bien qu'il ne se réfère pas au terme *épopée* ou à une conception explicite de celle-ci, Zia Gökalp donne un classement des *destan* turcs où il les évoque sous le titre de *menkibe* et *ustûre*⁵³. Ces deux termes arabes existaient déjà chez les Turcs, mais les significations que l'auteur leur confère sont bien différentes de celles des dictionnaires de l'époque ottomane. Vénéralisant le passé mythique turc et les *destan* récemment redécouverts, Zia Gökalp a recours à ces termes plus archaïques afin d'éviter la banalité et la non-originalité du jargon de la tradition orale. Il établit ainsi une conception plus originale du genre auquel les fragments de *destan* qui nous sont parvenus auraient appartenu et il met en avant la portée mythique et également mystique du genre⁵⁴.

Ceux qui utilisent le mot *épopée*, nous l'avons vu, s'efforcent de le distinguer du *destan* comme forme littéraire appartenant au répertoire des *ashik* – légendes et mythes dont aucun poète n'a fait une épopée. Ceux qui préfèrent le terme *destan* l'utilisent pour désigner aussi bien les *destan* archaïques que les *destan* plus récents et les épopées homériques, mais ils n'accordent pas la même valeur à ces trois catégories. Pour ces auteurs, les épopées homériques constituent en effet les modèles parfaits du genre et il manque toujours la dernière étape – la composition par un poète – aux *destan* archaïques, plus proches de l'âge du *destan*, l'âge qui précède l'islamisation et la sédentarisation des Turcs ainsi que leur division en plusieurs branches⁵⁵. Les *destan* non héroïques et les *destan* plus récents chantés par les *ashik* sont désormais qualifiés d'*hikaye*.

Mais face aux théoriciens réticents à assimiler le *destan* à l'épopée, de nombreux créateurs sont prêts à sauter le pas. Dans les années de la guerre d'indépendance turque plusieurs tentatives de réécriture de *destan* turcs ont lieu⁵⁶, comme le montre la liste donnée par Ali Duymaz dans son examen des *destan* écrits par Ömer Seyfettin⁵⁷. Les écrivains des ouvrages dont le terme *destan* figure dans les titres ou sous-titres ne partageaient certes pas tous la même conception du genre ; ils pouvaient vouloir le ranimer en tant que tel ou créer ce qui leur semblait être de vraies épopées à partir de fragments de *destan* archaïques. Pour Zia Gökalp, *Altın Destanı* est le *destan* le plus complet des Turcs et il est destiné à égaler le *Shâh-Nâme* de Ferdowsi⁵⁸. Basri Gocul, lui, avec son œuvre majeure présentée comme l'"Epopée nationale des Oghuz"⁵⁹, s'impose comme la figure la plus remarquable de ce courant. De leurs côtés, Nazim Hikmet⁶⁰ et Fazıl Hüsnü Dağlarca⁶¹ consacrent leur *destan* aux guerres dont ils sont témoins. Si M. N. Sepetçioğlu s'intéresse à la réécriture d'un récit préislamique concernant la création, dont il ne reste qu'un tout petit résumé⁶², A. Ziya Kozanoğlu⁶³ préfère réécrire le *destan* de Battal Gazi. Niyazi Yıldırım consacre presque toute sa carrière de 1952 à 1991 à la création de *destan* de tous genres ; il réécrit des *destan* archaïques et en crée de nouveaux avec des sujets guerriers, abandonne la versification empruntée à la littérature de *divan* au profit de la versification traditionnelle turque et n'hésite pas à introduire dans ses *destan* des éléments empruntés à la littérature mystique et à la littérature populaire⁶⁴. Le poète iranien Bulud Qaraçorlu Sehend met pour sa part les récits de Dede Korkut en vers⁶⁵.

Malgré cette diversité qui marque la "renaissance turque" grâce aux *destan*, pour reprendre l'expression

d'Ümmühan Topçu⁶⁶, le patriotisme et l'idée de revivifier le passé héroïque dans le but de constituer une nouvelle identité constituent le point commun de la plupart de ces visions du genre. Dans la même perspective, deux autres recueils de poèmes héroïques issus de la même mouvance pourraient nous intéresser dans la mesure où ils présentent un *Shâh-Nâme* turc : celui de Mithat Cemal Kuntay, publié en 1945 qui utilise la même métrique que le *Shâh-Nâme* original et celui de Basri Gocul, publiés en 1955. Lâle Uluç donne, dans une étude détaillée, une longue liste des *Shâh-Nâme* écrits en persan à la cour des sultans ottomans et qui leur sont dédiés, ou qui sont des traductions en turc du *Shâh-Nâme* de Ferdowsi⁶⁷. Cette heureuse réception du *Shâh-Nâme* trouverait ainsi sa prolongation dans ces deux travaux où il ne s'agit plus d'imitation ou de traduction, mais plutôt de *destan* turcs. Tous ces efforts sont révélateurs d'un manque que les *destan* devraient combler.

Tout se passe donc comme si un peuple qui ne possédait pas d'épopée nationale ne pouvait se considérer pleinement comme une nation : la période pendant laquelle s'est constitué et construit l'État-Nation turc s'est caractérisée par ce désir d'épopée et par la recherche de textes pour le satisfaire. Pour résumer, on pourrait dire que les critiques ont suivi à peu près toutes les pistes possibles : considérer l'épopée grecque comme un modèle, accessible ou non, se tourner vers la littérature turque – quitte à faire d'une *forme* (et non d'un genre) l'équivalent du genre "épopée", malgré la variété des thèmes, héroïques mais parfois aussi amoureux.

2. Aperçu des débats autour des idées d'épopée, de *destan* et d'*hikaye* dans le monde turcophone

La *littérature nationale* est donc la notion-clé du courant qui a introduit les notions d'*epope* et d'*epik* en Turquie, et l'équivalence entre *destan* et *épopée* ne se concrétise qu'à travers de nombreux débats autour du genre au XIX^e et au XX^e siècles. Parallèlement, les Turcs iraniens, eux, n'avaient recours qu'au terme arabe emprunté au persan, *hamasa*, à l'instar des Persans et essentiellement en référence au *Shâh-Nâme* ; dans ce contexte iranien le mot *destan* ne s'utilisait – et ne s'utilise toujours – qu'en référence au riche répertoire de la tradition orale *ashik*. On retrouve là l'ambiguïté du terme que nous avons souligné : cette tradition ne fait pas la distinction entre œuvres épiques – comme le *destan* de *Koroğlu* et *Qaçaq Nebi*⁶⁸, et récits amoureux – tels le *destan* d'*Ashik Garib* et *Shah Sanam* ou celui d'*Asli* et *Kerem*. Un constat du même ordre peut être dressé en Azerbaïdjan, qui faisait alors partie de l'URSS et où le terme russe d'*эпос* (*epos*) fait son apparition au XX^e siècle⁶⁹ ; il ne s'applique, normalement, qu'aux épopées canoniques non turques comme l'*Iliade* et le *Shâh-Nâme*, ainsi qu'au *Livre de Dede Korkut* qui ne fait plus partie du répertoire des *ashik*. La quasi-totalité des œuvres narratives appartenant à ce répertoire est plutôt appelée *destan*.

La confusion qui existe au XX^e siècle en Turquie autour du *destan* se retrouve également chez les Turcs d'Asie Centrale. En effet, Karl Reichl, dans ses différentes études sur les épopées turques, surtout celles des Turcs d'Asie Centrale, admet l'existence d'une confusion profonde, tout en cherchant à distinguer *destan* "récit épique" et *hikaye* "récit d'amour" ou "romance"⁷⁰. *Romance* se définit, d'après lui, comme "un label général pour désigner une vaste variété des sous-genres épiques où le mode héroïque n'est pas le mode dominant"⁷¹. Il constate également que dans les traditions où il y a de pures épopées en vers, les *romances* se caractérisent par leur forme prosimétrique. Par exemple, chez les Kazakhs où des épopées comme *Alpamiş* et *Qoblandi-batir* sont intégralement en vers, il y a des "love epics" qui mêlent vers et prose. Il souligne aussi que d'autres traditions (turques, azerbaïdjanaises, turkmènes, ouzbèques et ouïgours), qui n'ont que l'épopée prosimétrique, ont une remarquable prédilection pour les sujets lyriques dans leurs épopées⁷². Pour lui, dans la tradition orale d'Asie Centrale qu'il a étudiée, un *destan* se caractérise par des critères formels et par son contexte de communication. Le *destan* est ainsi : un récit exclusivement en vers ou mélangeant vers et prose, d'une longueur suffisante pour comprendre plus d'un épisode et pour permettre l'élaboration de scènes (avec monologues et dialogues). Plus important que ces critères formels (parmi lesquels ceux concernant la structure narrative et la longueur sont bien sûr relatifs plutôt qu'absolus), le *destan* se définit par référence au contexte de communication : c'est "un récit qui est exécuté dans un cadre cérémoniel [...], dans un style particulier de chant et de récitation et, en règle générale, accompagné d'un instrument"⁷³.

K. Reichl distingue six groupes d'épopée orale turque, et il admet que dans les épopées du troisième groupe, à savoir celles des Turcs d'Asie Centrale (Kirghiz, Kazakhs, Karakalpak, Ouïgours et Ouzbek), il y a une très grande variété de *destan* : des *love-romance* aussi bien que des épopées au sens des épopées homériques ; tandis que chez les peuples turcs du sud-ouest (Turkmènes, Azéris et Turcs d'Anatolie) il y a une prédilection dans les *destan* pour les "love and adventure romance"⁷⁴.

3. La définition du *destan* dans les études modernes

De nos jours, la *Grande Encyclopédie de l'Islam* définit le *destan* comme un long récit (*hikaye*) en vers, racontant des événements historiques ou sociaux qui ont profondément marqué la société⁷⁵. Elle ajoute que c'est également le nom d'une forme littéraire accompagnée au *saz*⁷⁶. Cette encyclopédie donne comme synonymes du *destan* : *hikaye*, *masal* ("conte"), biographie, *hikaye* en vers, *kissa* ("parabole"), Vakainame ("chronique"), histoire, roman et fable. Voici une définition peu précise dont les éléments ne sont cependant pas tout à fait inconnus du lecteur francophone. En effet, certains des genres voisins qui sont cités ici comme synonymes – pour ne pas dire tous – figurent également dans la définition que l'*Encyclopédie Universalis* fournit sous l'entrée *épopée*⁷⁷.

La seconde moitié du XX^e siècle voit la poursuite de la quête de l'épique dans la littérature turque et des tentatives de faire du *destan* son équivalent. Dans les années 1950, B. Ögel développe une étude sur la présence des mythes dans les *destan* turcs et il y voit aussi des éléments de croyances chamaniques. Après lui, İ. Abdülkadir propose une vision d'ensemble sur les épopées turques. Il ouvre sa longue étude par une citation d'un passage du *destan* d'*Alp Er Tunga*⁷⁸ qui nous est parvenu par le livre de Mahmoud de Kashgar et il soutient l'idée de l'existence d'une vaste tradition épique turque qui ne nous serait parvenue qu'à l'état

de traces⁷⁹. Dans les mêmes années, N. S. Banarli, pour qui "les épopées sont des histoires, en vers, de religion, de vertu et d'aventures héroïques des nations"⁸⁰, suppose l'existence d'une ancienne tradition épique commune aux Turcs et aux Huns⁸¹. *Destan* est, selon lui, "à la fois l'équivalent d'épopée et de légende", la légende racontant la préhistoire, tandis que l'épopée parle plutôt des héros qui vivaient dans les périodes historiques⁸². Boratav publie, en 1959 un article pour distinguer l'épopée des *hikaye*. L'auteur maîtrise bien la langue française et sa conception du genre reste marquée par les théories françaises⁸³.

Dans les années 1980, l'étude typologique des personnages domine les recherches sur l'épopée, en particulier avec M. Kaplan, qui s'impose comme la référence la plus importante de ce courant. L'étude du type du héros guerrier et de ses avatars dans les *destan* est alors essentielle à la définition du genre. Depuis les années 1990, les théories de l'oralité prennent plus d'importance. La figure la plus significative dans cette perspective est sans doute D. Yıldırım qui continue sa carrière au XXI^e siècle en recourant à la théorie de la réception⁸⁴.

Par ailleurs, H. B. Paksoy publie alors ses premiers travaux qui contiennent des analyses et des remarques tout à fait originales. Dans les années qui suivent, travaillant par exemple sur le *destan d'Alpamiş* (*destan kazakh*), Paksoy⁸⁵ se distingue de ses collègues par ses remarques d'ordre sociologique et son intérêt pour les *destan* des Turcs du nord-est. D'après lui, les sociétés pourvues de *destan* ne se les rappellent et ne les récitent qu'à la suite de la victoire ou de la défaite, dans le désir de transmettre des valeurs à la génération suivante. Dans le cas d'une grande victoire, un nouveau *destan* se crée et dans le cas de la défaite le *destan* déjà créé sert à redonner du cœur aux membres de la société. Les *destan* sont, de ce point de vue, les sages et les expériences transmises⁸⁶ et il y a les *destan-sources*⁸⁷, les *destan* de la libération et de l'indépendance renouvelé à l'occasion de chaque conflit, donnant ainsi naissance à de nouveaux *destan*⁸⁸.

Pour Paksoy, l'existence de "tradition de la célébration de l'identité et des aventures des ancêtres" chez les Turcs est attestée depuis le VIII^e siècle⁸⁹. Et ce serait, probablement, la même tradition qui se trouve évoquée au XI^e siècle sous le mot *sav* ou *sab* et dans le livre de Mahmud de Kashgar⁹⁰. Ce genre, si nous pouvons le considérer comme tel, comprend les proverbes⁹¹ et les "avertissements"⁹². Le mot *destan* apparu au XII^e siècle dans un poème d'Ahmad Yasavi, se laisse, donc, interpréter comme l'équivalent du mot *sav* et, donc, s'inscrit dans la même tradition littéraire qui vise à donner des conseils et à transmettre l'expérience des sages⁹³. Le caractère sacré du *destan* est visible dans les vers de ce grand mystique d'Asie Centrale : "Que les sages suivent mes conseils, qu'ils traitent mes propos comme un *destan* et réalisent leurs vœux"⁹⁴.

Il y a de grandes lacunes dans les sources, car les exemples cités ne nous permettent pas de suivre les modifications que la tradition du *sav* a dû subir pour donner naissance à celle évoquée sous le nom de *destan*. Toutefois, la recherche enthousiaste de la tradition épique chez les Turcs mène les spécialistes à s'interroger sur d'autres traditions, qui n'avaient jusqu'alors pas vraiment attiré leur attention. La question fondamentale "Pourquoi les Turcs n'ont-ils pas d'épopée ?" permet de relier entre eux les divers *destan*, provenant de différents endroits du monde turc. Durant les années 1930, quelques articles académiques furent publiés sur ce sujet. L'historien Zeki Velidi Togan⁹⁵ et Nihal Atsız⁹⁶ ont été les premiers à s'exprimer à ce propos. Si Zeki Velidi Togan admet avec un grand regret que chez les Turcs, comme en Europe, l'âge du *destan* a touché à sa fin, il insiste sur le fait que les anciens *destan* peuvent être d'une grande utilité pour certains peuples, notamment pour les Turcs et les Chinois, et qu'ils peuvent leur servir d'outil pour "l'éducation nationale"⁹⁷. Si la question de la classification des *destan* préoccupe ces deux chercheurs, c'est qu'ils s'interrogent toujours sur la définition du *destan* turc et que, pour ce faire ils trouvent nécessaire d'écarter les *destan* qu'ils considèrent comme "non originaux". Plus un *destan* vient du passé et plus il reflète les éléments de la vie préislamique, plus il leur semble susceptible d'être original, d'être digne de servir de modèle pour la définition du genre. "Quel genre de *destan* est le *destan* turc ?" est la question qui entraîne chez Nihal Atsız d'autres interrogations, comme : "*Köroğlu* est-il l'extrait d'un *destan* Gök Türk du VII^e siècle ou un *destan* créé au XVI^e siècle en Anatolie ?" ou "*Manas* est-il un *destan* karakhanide du X^e siècle ou un *destan* kirghiz du XVII^e siècle ?"⁹⁸. L'exemple donné par Nihal Atsız afin d'éclairer la fonction "miraculeuse" du *destan* dans la vie nationale est le *Shâh-Nâme*, ce qui peut être révélateur de la conception fonctionnaliste que les théoriciens turcs de l'époque attribuent au *destan*. Le *Shâh-Nâme* est en effet le texte qui a revivifié la langue et le peuple persans après la conquête arabe, et son impact va loin : l'épopée persane fait du héros turc Alp Er Tunga un anti-héros, et dans les textes de l'époque seldjoukide, les Turcs partagent ce point de vue et s'approprient le ressentiment qui lui est associé⁹⁹.

C'est dans ce cadre que les premiers ouvrages du turcologue allemand Karl Reichl – auxquels nous avons déjà fait allusion – voient le jour. Son immense travail prend comme point de départ la tradition orale et le *destan* en Asie Centrale¹⁰⁰. L'auteur assiste à des performances et s'entretient avec le public et les récitants, et ses livres sont de riches sources d'informations anthropologiques et sociologiques sur le genre, qui semble se définir selon le contexte plutôt que par le texte. Le fait que cet auteur s'intéresse surtout aux épopées d'Asie centrale ne l'empêche pas de très bien connaître l'épopée turque en général et de penser chaque *destan* ou *hikaye*, d'abord dans la perspective de la tradition orale des peuples turciques en général, puis dans le cadre de la branche à laquelle chaque épopée appartient.

Les premières années du XXI^e siècle voient la parution de deux livres théoriques d'Ö. Çobanoğlu. Dans le premier, l'auteur intègre le *destan* à la tradition des *ashik*¹⁰¹ ; le deuxième est consacré à "la tradition du *destan* épique"¹⁰². Ces deux ouvrages, qui font autorité, analysent le *destan* dans ses rapports avec l'épopée et avec la tradition dont il est issu. Le grand mérite de Çobanoğlu réside surtout dans la définition qu'il donne du *destan*, considéré comme performance et comme lieu d'interaction du public et du récitant. Cette conception rend compte de toutes les dérivations et des liens d'intertextualité entre les *destan* issus des diverses branches des peuples turciques ou entre les trois types de *destan* (archaïque, héroïque et historique). Elle est aussi assez englobante pour rendre compte du long trajet que les *destan* "archaïques" ou "mythiques" ont effectué pour arriver aux *destan* des *ashik*.

La publication d'un livre sur les *destan* turcs préislamiques par deux figures connues des milieux académiques, Sakaoğlu et Duymaz, marque l'année 2002¹⁰³. La même année paraît en France *Contes de Turquie* de P. N. Boratav qui définit le conte en le distinguant de l'épopée¹⁰⁴.

En 2004, Ocal Oğuz publie ses analyses sur la tradition orale et considère le *destan* comme une composante de celle-ci¹⁰⁵. Les recherches effectuées par Metin Ekici sur les éléments qui participent à la définition du *destan* turc ouvrent quant à elles la voie à une définition autonome des *destan* turcs¹⁰⁶.

En 2007, un recueil d'articles de A. B. Ercilâsun comprend des analyses globales sur le *destan*, surtout sur ceux de *Dede Korkut* et d'*Oghuz Khagan*¹⁰⁷.

En 2009, A. Arvas étudie, dans une thèse dirigée par Çobanoğlu, la tradition du *destan* chez les Kiptchaks à l'aide d'une analyse des motifs¹⁰⁸.

La même année, un article de Naciye Yıldız est consacré à la tradition du *destan*¹⁰⁹ et, en 2011, est publiée une étude détaillée de Ç. Akyüz sur les changements associés au rôle des professionnels dans la performance du *destan* et donc sur les modifications du genre¹¹⁰.

Le livre de Dilek Çetindaş exige une mention particulière. Avant d'aborder la question du *destan* dans la poésie moderne turque, l'auteure consacre une soixantaine de pages à la définition du genre et aux convergences et aux divergences entre épopée et *destan*. Elle distingue le *destan* par son type de héros, qui se différencie de ceux des autres traditions épiques du monde : pour elle, les héros des *destan* turcs sont véritablement humains, avec leurs points forts et leurs faiblesses, ils s'inscrivent dans le monde social et sont donc présentés de manière réaliste¹¹¹. Visant à étudier les traces du *destan* dans la poésie moderne, l'auteure s'intéresse aux critères thématiques du genre aussi bien qu'aux effets et aux fonctions supposées propres à celui-ci. Cependant, les fonctions qu'elle accorde au *destan* ne s'écartent pas véritablement de celles des définitions canoniques. Elle considère en effet que les *destan* assurent la cohésion entre les générations en véhiculant des éléments moralisateurs¹¹². Cela n'empêche pas qu'il y ait pour elle une différence entre *destan* et épopée : l'épopée raconte « les périodes de la désintégration et de l'intégration », tandis que les *destan* déclament le récit de fondation des empires ou mettent en scène la période la plus brillante. L'association de cette caractéristique à l'esprit de conquête, au désir et à la prétention des Turcs pour régner sur le monde, nous conduit à la penser comme un avantage accordé aux Turcs et au *destan*¹¹³.

Conclusion

À la suite des premiers contacts avec les théories du genre épique en Europe, les critiques turcs sont restés embarrassés, mais la voie qui s'ouvre alors donne aux débats et aux analyses sur le *destan* turc une grande richesse et une grande force. La question de savoir si l'épopée a un équivalent turc est le point de départ ; les auteurs et critiques, avides d'identité nationale, en ressentent le regret et le manque. L'idée est alors soit de chercher dans le passé lointain des œuvres qui méritent d'être qualifiées d'épopée, soit de tenter d'en créer de nouvelles en imitant le modèle d'un *Shâh-Nâme* qui a si bien réussi. Le point le plus remarquable est peut-être qu'aucun des *destan* récités par les *ashik* de l'époque n'était considéré comme un équivalent de l'épopée, et cela malgré le fait que d'habitude on les appelait *destan*. Le désir d'avoir une épopée nationale, l'adhésion à la théorie de l'origine orale de l'épopée – rédigée ensuite par un poète de génie –, et finalement les grandes guerres se conjuguent pour motiver une renaissance du *destan* sur la période 1910-1980.

La découverte du *Livre de Dede Korkut* reconforte considérablement les critiques par son caractère archaïque mais également achevé : ce *destan* à l'origine orale a été ensuite fixé par écrit – c'était ce que l'on attendait d'une épopée. Les traces de l'oralité et surtout le personnage de Dede Korkut, considéré comme un précurseur des *ashik* contemporains, ont fait de ce livre une articulation entre les *destan* archaïques (dont la disparition affligeait l'esprit nationaliste de l'époque) et ceux toujours récités par les *ashik*.

Désormais, avec l'intérêt croissant porté à la tradition orale sur le plan international, les turcologues s'intéressent de plus en plus aux *destan* et aux *hikaye* recueillis dans la vaste étendue où ils sont toujours récités et chantés. Par conséquent, les analyses et les études qui se chargent de définir le *destan* turc comme un genre ou une tradition littéraire préfèrent induire cette définition des *destan* plutôt que de l'ajuster aux définitions de l'épopée.

1 Le *qaside* est une des formes poétiques empruntées aux littératures arabe et persane au XIV^e siècle. Les premiers exemples de *qaside* en turc sont panégyriques et ne montrent pas une grande différence avec les poèmes panégyriques dédiés aux khans turcs avant la conversion des Turcs à l'islam. Voir Pala, Iskender, "Kaside", in *Islam Encyclopedisi*, 2001, Vol 24, p. 564-566. Cet emprunt et beaucoup d'autres s'effectuent dans le cadre de la littérature de *diwan*, la littérature officielle, associée à la vie de cour, profondément inspirée par la langue et les littératures arabe et persane et fortement caractérisées par le lyrisme et le symbolisme mystique. Redhouse, James William, *An English And Turkish Dictionary*, Londres, B. Quartish, 1856.

2 Sami, Şemseddin, *Kamus-i Firansavi*, [Dictionnaire turc-français], Istanbul, Imprimerie Mihran, 1883.

3 La *littérature nationale* est le nom d'un courant littéraire d'une vaste portée socio-politique né en 1911 autour de la revue *Genç Kalemler Dergisi* [La revue des jeunes plumes], publiée en 1910-1912. Comme le nom l'indique, ce courant visait à se retourner vers le peuple (la nation) et s'adresser à lui.

4 Les mêmes attitudes se rencontrent dans les cas de la création du *Kalevala*, épopée finlandaise, au XIX^e siècle (cf. Moreau, Jean-Luc, "De la poésie populaire finnoise à l'épopée finlandaise. Le *Kalevala*", in *Épopées du monde : pour un panorama (presque) général*, Feuillebois-Pierunik, Ève (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 425-436.) et de l'épopée grecque, le *Digénis Akritas* (cf. Palágyi, Tivadar. "La Chanson de Roland et le *Digénis Akritas* dans l'histoire littéraire : construction du passé national en France et en Grèce au tournant du XIX^e et du XX^e siècles", *Cahiers de la Nouvelle Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008/8, p. 35-48.)

5 Le *destan* d'Oghuz Kagan et celui d'Ergenekon furent les premiers *destan* turcs qui attirèrent l'attention des chercheurs sur l'épopée turque, dotant d'un passé imaginaire et mythique les Turcs avides d'identité nationale. Le turcologue W. Radloff publia pour la première fois le *destan* d'Oghuz Kagan en 1891. Une deuxième édition, plus populaire, fut réalisée, en 1936, par W. Bang et G. R. Rahmeti. Quant au *destan* d'Ergenekon, nous n'avons que la version citée dans *Câmi'ü't-Tevarih* de Reşididdin au XIII^e siècle. Celle-ci sera reprise quatre siècles plus tard, au XVII^e siècle par un autre historien, Ebulgazi Bahadır Han.

6 Publié pour la première fois, en 1914 (Gökalp, Ziya, *Kızıl elma*, [La pomme rouge], Istanbul, Ötügen, 2015), ce récit mythique est connu par plusieurs versions. Le débat sur son origine est toujours vivant : certains le considèrent comme un récit turc et d'autres

comme un récit mongol. Les seconds argumentent qu'il s'agit d'un récit mongol dont la version turque a été construite à l'apogée du nationalisme turc par Rabia Kadri. Ce dernier a établi des parallélismes entre ce récit (qu'il tient pour mongol) et un récit turc et il en a conclu qu'il s'agissait d'un récit commun. Quoi qu'il en soit, l'envie d'épopée chez les Turcs de l'époque a fait de ce récit l'un des piliers de leur identité. (Özkan, İsa, Ergenekon Destanı Hakkında, [À propos du *destan* d'Ergenekon], *Türk Yurdu dergisi*, N° 265 (2009), p. 43-47).

7 Publié pour la première fois, en 1936, il s'agit d'un récit à forte coloration mythique, consacré à la vie de l'ancêtre mythique de la confédération tribale Oghuz, Oghuz khagan (Oğuz Kağan). Le nom d'Oghuz kagan se rencontre sous plusieurs formes en fonction des langues des peuples qui s'approprient ce *destan* : Oghuz Khagan, Oghuz Khan (dans les textes anglais), Oğuz Han (en Turquie), Oğuz Xan (en Azerbaïjan), Oguz Kagan (dans certaines sources françaises). Pour plus d'informations cf. Bang, W., & Arat, R. R. (éd.), *Oğuz Kağan Destanı*, [Le *destan* d'Oghuz Kagan], Istanbul, Burhaneddin, 1936, vol. 18 ; Gömeç, Saadetin, "The Identity of Oguz Kagan. The Oguz in the History and the Epics of Oguz Kagan", *Oriente Moderno*, vol. 89, N° 1 (2009), p. 57-66.

8 Connue aussi sous le nom de Dānīshmendnāme, ce *destan* raconte les exploits et les guerres de Danışmend Gazi, le second chef de la dynastie Danışmendide fondée à la suite de la bataille de Manzikert en Anatolie. Le mot arabe, *gazi* désigne ceux qui font la guerre sainte. Il s'ajoute comme titre au nom de nombreux héros épiques en Anatolie.

9 *Le Livre de Dede Korkut* est connu par trois manuscrits : celui de Dresde (135 pages) est le plus complet, il contient douze récits et une introduction ; celui de Berlin (34 pages) en est une copie et a servi de référence pour la publication de Von Diez ; celui du Vatican (109 pages) comporte l'introduction et cinq récits. E. Rossi trouve le manuscrit du Vatican (dont le dialecte est celui de l'ancien anatolien osmanli) plus "authentique" que celui de Dresde dont la langue porte les caractéristiques du dialecte azéri. Ces trois manuscrits sont en alphabet arabe et d'après la plupart des chercheurs ils dateraient du XVI^e siècle. *Le Livre de Dede Korkut* est traduit en allemand et publié par Von Diez, en 1815. V. Barthold publie une traduction russe de quatre récits dans les années 1894-1904. La première publication en Turquie ne verra le jour qu'en 1914, en caractères arabes et d'après le manuscrit de Berlin, et cela grâce à Kılıslı Muallim Rifat Bilge (Rifat, Kılıslı, *Kitab-i Dede Korkut ala lisan-i taife-i Oguzan*, [Le livre de Dede Korkut dans la langue de la tribu Oghuz] ; *müstensih Kılıslı Rifat*, Istanbul, imprimerie Amire, 1914/1332). La première publication intégrale du livre, en alphabet turc moderne et accompagné de commentaires, date de 1938 et a été réalisée par Orhan Şaik Gökyay (Gökyay, Orhan Şaik, *Dede Korkut*, Ankara, Arkadas, 1938). Pour une synthèse détaillée sur les premiers ouvrages traitant de sujet voir Bekki, Salahaddin, "Dedem Korkut Kitabı araştırmalarının 100 yıllık tarihi ve '100 temel eser' kapsamında yayımlanan Dede Korkut Hikâyeleri adlı kitapların niteliği üzerine bir değerlendirme", [Histoire de cent ans d'études sur *le Livre de Dede Korkut* et investigation sur les livres ayant pour titres *Dede Korkut Hikâyeleri*, à partir de cent œuvres principales], In : Symposium international de *Düşünce Hayatımızda ve Kültürümüzde Dede Korkut*, Bayburt, 2015/21-22 mai. Yalçın-Kürşat Kara(éd.), Les éditions de l'université de Bayburt, 2015, p. 179-198.

10 Quand Von Diez traduit le texte en allemand, dès 1815, il s'intéresse essentiellement aux affinités qui existent entre le Cyclope du *Livre de Dede Korkut*, Depegöz, et Polyphème dans l'*Odyssée*. Voir Von Diez, Heinrich Friedrich, "Denkwürdigkeiten von Asien in Künsten und Wissenschaften, Sitten, Gebräuchen und Alterthümern", *Religion und Regierungsverfassung*, Nicolai, 1815. Vol.2.

11 Sur ce récit, voir Luffin, Xavier, *Le long voyage d'Ashik Garip*, Paris, L'Harmattan, 2005.

12 Sur ce parallélisme, voir Boratav, Pertev Naili, *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*, [Les *hikaye* populaires et la tradition de la *Hikaye* populaire], Istanbul, Adam, 1946.

13 Pour l'application du mot *destan* à ce récit voir Akkaya, Özcan, "Türk Halk Hikâyelerinde Hak Âşıklığı", [Les *ashiks* de Dieu dans les *hikaye* populaires], *Université de Çankırı Karatekin, Sosyal Bilimler Ens. Dergisi*, N 2 (2010), p. 1-10.

14 Généalogies qui racontent la vie des rois et des héros de la tribu oghuz.

15 Les spécialistes ne s'accordent pas non plus sur la définition de ces termes. Muharram Ergin, dans ses analyses du *Livre de Dede Korkut*, aborde le sujet et soutient que les parties en vers appartiennent à une épopée antérieure et se composent de dialogues et de monologues qui s'appelaient *söys* (poèmes) ; tandis que *boy* est synonyme du récit (verbe *boylamak* : faire un *destan*) (Muharram, Ergin, *Dede Korkut Kitabı I*, [Le *Livre de Dede Korkut I*], Ankara : Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997). Cette considération d'Ergin s'appuie sur le manuscrit de Dresde où les douze récits portent chacun le titre de *Boy* (par exemple : *Dirse Han oğlu Bogaç Han Boyu* – le récit de Boghach khan, le fils de Dirse khan). Voir Nebiyeva, Ülker, oğuz epik düşüncesinin kaynağı olarak kitab-i dede korkut'un dresden nüshası, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 2008, vol. 14, N° 36.) Notons bien qu'Ergin ne considère pas ces *boy* comme des *destan* à cause de leur taille trop réduite mais comme des passages qui faisaient probablement partie d'un *destan* antérieur. Altan Gökalp, le traducteur français du *Livre de Dede Korkut*, relie, de son côté, le mot *soy* à un terme ancien qui désigne l'os – d'où le verbe *soylamak* signifie "chercher les origines, enquêter, glorifier quelqu'un pour ses origines". Traduisant le mot *boy* par clan, il propose "le dit de l'os et du clan" ou "dire le clan et le lignage" comme équivalent de l'expression déjà citée, et part de cette analyse pour étudier l'organisation sociale des Oghuz (Gökalp, Altan, "Le Dit de l'os et du clan : De l'ordre segmentaire oghouz au village anatolien". *L'Homme*, 1987, p. 83).

16 Köprülü, Mehmet Fuad, 1911, via Levend, Ağâh Sırrı, *Edebiyat Tarihi Dersleri : Tanzimat Edebiyatı*, [Leçons d'histoire de la littérature : Tanzimat], Istanbul, Marifet, 1934.

17 Il est à remarquer que *la nouvelle langue* est l'une des notions clés du discours patriotique des années 1911-1923 qui cherche à remplacer l'identité ottomane, axée sur la religion et l'appartenance au territoire de l'empire par l'identité turque, plutôt axée sur la race. (Seyfeddin, Ömer, "Yeni lisan", [La nouvelle langue], *Genç Kalemler*, 1911, p. 75-81). Il en va de même pour les notions de *race* ou de *peuple turcs* et de celle d'*esprit national*, qui constituent le pivot des argumentations dans les débats autour du genre. Yöntem, Ali Canip, "Sanat ve Edebiyat-Millî Lisan ve Millî Edebiyat", [Art national et littérature nationale. La langue et la littérature nationales], *Genç Kalemler*, vol. 2, N° 3 (1327/1911 mai), p. 47-52.

18 Voir Yöntem, Ali Canip (sous le pseudonyme Yekta Bâhir), "Millî Daha Doğrusu Kavmî Edebiyat Ne Demektir", [Qu'entend-on par "littérature nationale" ou, mieux, "populaire" ?], *Genç Kalemler*, vol. 2 (1911/Juin), p. 4-13.

19 Le verbe utilisé (*inşad etmek*) est un verbe désuet qui connote la tradition orale et signifie chanter. cf. Osmanlıca Türkçe Sözlük, en ligne : <http://www.luggat.com/48592/insad>, consulté, 9/13/2016.

20 Yöntem, Ali Canip, "Millî Daha..." *op. cit.*

21 La capitale de l'Empire mongol au XIII^e siècle.

22 Yöntem, Ali Canip, "Millî Daha..." *op. cit.*

23 Köprülü, Mehmet Fuad & Şahabeddin. Süleyman, *Malumat-ı Edebiyye*, [Précis de littérature], Istanbul, Kanaat, 1914.

24 Le mot d'origine arabe (عاشق) désigne "celui qui est tombé amoureux" et, dans certaines traditions (en Anatolie, en Azerbaïdjan et en Iran), il a remplacé des termes plus archaïques comme *ozan* et *bakhshi* pour désigner les professionnels qui récitent et chantent des *destan* qu'ils créent (le cas est rare depuis cinquante ans) ou des *destan* anonymes. Ils jouent du saz et portent le plus souvent des vêtements traditionnellement réservés à cette profession. Ce changement est à mettre en relation avec deux phénomènes : 1) l'expression *ashik de Dieu (hak ashiklar)* montre bien que, dès les XIII-XIV^e siècles, les récitations de *destan* sont associées aux cercles de soufis colonisateurs qui participaient aux *gazas* et s'installaient dans les nouveaux territoires ; 2) l'adoucissement des mœurs résulterait de la sécularisation et de l'islamisation des Turcs dans leurs nouveaux territoires, et l'impact des littératures lyriques persane et arabe aurait pu changer le statut du *ozan* ou du *bakhshi*. Selon Özkül Çobanoğlu la tradition *ashik* s'est créée au XVI^e siècle. cf. Çobanoğlu, Özkül, *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü*, [La tradition culturelle du style des *ashik* et le genre du *destan*], Ankara, Akçağ, 2000.

25 L'impact de la récitation du *destan* sur le quotidien est encore notable en Iran. Ainsi un habitant arménien d'Ourmia raconte le changement d'attitude de son voisin musulman en lien avec l'écoute du *destan d'Asli et Kerem*. Dans les années 1970, la radio locale d'Ourmia avait consacré un programme aux récitations d'Ashik Dehgan. La famille du narrateur avait alors deux poules qui avaient tendance à aller dans le jardin du voisin musulman. Celui-ci écoutait chaque soir ce programme et il s'indignait chaque fois que le père d'Asli, la jeune fille arménienne, l'éloignait de son bien-aimé musulman afin d'empêcher leur mariage. Il laissait alors les poules entrer dans son jardin. Au bout de dizaines de séances, quand dans le *destan* le père de la bien-aimée se mit à préparer un autre départ, le voisin s'éleva à nouveau contre les poules... (Akbarpouran, Monire, "Ghoft-e gui darbarez-e honar-e destan soray-i-ashigi", [گفتگوی درباره ی هنر دستانسرایی عاشیقی], [Entretien sur la tradition des Ashiks], *Elbilimi*, N° 82 (2016), p. 131-146).

26 Köprülü, Mehmet Fuad & Şahabeddin. Süleyman, *Malumat-ı Edebiyye*, [Précis de littérature], Istanbul, Kanaat, 1914.

27 *op. cit.*, p. 251-252.

28 *Idem*.

29 Yöntem, Ali Canip, "Epepe Nedir ?", [Qu'est-ce que l'épopée ?], *Yeni Mecmua*, vol. 2, N° 62 (1918/ Juillet), p. 193-195.

30 *op. cit.* p. 114-117.

31 *op. cit.* p. 123.

32 Yöntem, Ali Canip, "Epepe Asrî Bir Nevi Midir ?", [L'épopée est-elle un genre contemporain ?] *Büyük Mecmua*, 1919 / Mars, N° 4, p. 58-59.

- 33 Yöntem, Ali Canip, "Yine Epopeye Dair", [De nouveau sur l'épopée], *Büyük Mecmua*, 1919 (1335) /Avril, N°6, p. 84-85.
- 34 Yöntem, Ali Canip, "Ecnebi Edebiyatı, Homer Kimdir ? İyada ve Odisse Nasıl Eserlerdir ?", [De la littérature étrangère, Qui est Homère ? Quel genre d'ouvrages sont l'Illiade et l'Odyssee ?], *Millî Talim ve Terbiye Cemiyeti Mecmuası*, 1918 (1334) / Août, N° 5, p. 7-18.
- 35 Intitulé également *Battal Gazi destanı*, il s'agit du récit épique créé autour de la vie fabuleuse d'un certain Seyed Battal Gazi, commandant arabe dans la guerre entre les Umayyades et Byzance, aux VII^e et VIII^e siècles, et rédigé en prose aux XII^e et XIII^e siècles. Voir Say, Yağmur, *Türk İslam tarihinde ve geleneğinde Seyyid Battal Gazi ve Battalname*, [Seyyid Battal Gazi et Battalname dans l'histoire et la tradition turc-islam], Ankara, Sistem Ofset Matbaacılık, 2009. En ligne URL : <http://www.eskisehir.gov.tr/sarici/battalname-kitap.pdf> (Consulté le 15/02/2015).
- 36 Epopée née au XVI^e siècle et toujours vivante en Turquie, en Azerbaïdjan, en Iran et aussi dans les pays d'Asie mineure.
- 37 Filizok, Rıza, *Ali Canip'in hayatı ve eserleri üzerinde bir araştırma*, [Étude sur la vie et l'œuvre de Ali Canip], Izmir, éditions de l'université d'Ege, 2001, p. 118.
- 38 *op. cit.*, p. 117-118.
- 39 Köprülü, Mehmet Fuad, "Epepe Meselesi", [La question de l'épopée], *Büyük Mecmua*, N°5, 1919, p. 68-69.
- 40 *Ibidem*.
- 41 Le philosophe français Théodule Ribot (1839-1916) développe à travers plusieurs ouvrages une philosophie des sentiments.
- 42 Cité par Karakoç, Kani İrfan, "*Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk edebiyatının İnşası (1923-1950)*", [Le processus de constitution de l'État-Nation et la construction de la littérature turque], Thèse de Doctorat, l'université d'Ankara, 2002.
- 43 Köprülü, Mehmet Fuad, *Türk edebiyatı tarihi*, [Histoire de la littérature turque], Istanbul, Imprimerie Amere (en caractères arabes), 1920
- 44 Une forme poétique composée de 2-4 quatrains octosyllabiques ou hendécasyllabiques.
- 45 Forme poétique très ancienne en quatrains.
- 46 Erol, Ogur, "Ali Canip Yöntem'in Cumhuriyet Döneminde Edebiyat Öğretimi İçin Hazırladığı Ders Kitapları", [Les manuels scolaires préparés par Ali Canip Yöntem pour l'éducation de la littérature à l'époque de la république], *Revue de la faculté de l'éducation de l'université d'Uludağ*, 2009, vol. 22, N° 2., p. 285.
- 47 *op. cit.*
- 48 Karakoç, Kani İrfan, "*Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk edebiyatının İnşası (1923-1950)*", [Le processus de constitution de l'État-Nation et la construction de la littérature turque], Thèse de Doctorat, l'université d'Ankara, 2002. p. 154.
- 49 *Ibidem*.
- 50 Kayabaşı, Onur Alp et Kayabaşı, Rabia Gökçen, "Ali Canip Yöntem ve Batı'dan Giren Bir Terim : Epope", [Ali Canip Yöntem et un terme emprunté à l'Occident (epope)], *21Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, vol. 2, N° 4 (2013), p. 153-160, p. 154.
- 51 Filizok, Rıza, *Ali Canip'in hayatı ve eserleri üzerinde bir araştırma*, [Une étude sur la vie et l'œuvre d'Ali Canip], Izmir, éditions de l'université d'Ege, 2001, p. 15.
- 52 Erclasun, Ahmet Bican Bilge, "Meşrutiyet Tenkidinde Batidan Giren Terimler", [Les termes empruntés à l'Occident dans la critique à l'époque de la Constitution], *Electronic Turkish Studies*, vol. 4, N° 1-I (2009/ hiver), p. 373-408.
- 53 *Menkibe* : d'après l'*Encyclopédie turque de l'islam*, le terme s'appliquait à l'origine aux récits des vertus des compagnons du Prophète et c'est à partir du XI^e siècle que les *menkibe* racontent également les prodiges réalisés par des hommes saints et des mystiques soufis. Depuis le XII^e siècle et l'organisation de diverses écoles soufies, le terme est également utilisé pour les biographies des chefs des tribus et les soufis de grande renommée. Şahin, Haşim, "Menâkıbnâme". In : *İslam ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, 2004, vol. 29, p. 112-114. *Ustûre* : Dans le dictionnaire ottoman-turc, ce terme est la traduction exacte de "mythologie" et n'a aucune connotation épique (Voir, en ligne : <http://www.luggat.com/117790/usture>).
- 54 Voir Gökalp, Ziya, *Türk Töresi* [1923], [La tradition turque], İstanbul, K.B.Y., 1926 ; Gökalp, Ziya, *Türk Medeniyeti Tarihi* [1924], [Histoire de la civilisation turque], İstanbul, K.B.Y., 1926. Bien que ces deux dénominations, *menkibe* et *ustûre*, proposées par Ziya Gökalp comme équivalents de l'épopée ne soient jamais reprises par ses successeurs, elles peuvent s'expliquer par référence aux *destan* eux-mêmes. Une grande majorité des *destan* préislamiques – pour ne pas dire tous – ne nous sont parvenus que sous forme de récit, sous forme d'allusion dans des chroniques de l'époque islamique. Nous ne savons donc presque rien de leurs formes originelles. Quant aux *destan* de l'époque islamique, ils ont pour la plupart un saint ou un *gazi* comme héros principal et ils peuvent facilement s'introduire dans le genre islamique *menkibe*. La grande influence du culte des saints et des *gazi* sur les *destan* créés en Anatolie avant et durant la période ottomane est indéniable, ce qui rend compte de la parenté que Zia Gökalp établissait entre ces genres et le *destan*. Les affinités thématiques entre les deux genres ne manquent pas et il y a de nombreux exemples qui attestent l'existence d'une conception identique du récit de la vie des saints soufis et des récits qui narrent les exploits d'un héros. Le *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* de Nazim Hikmet publié pour la première fois en Turquie, en 1936, reprend un événement historique de la vie d'un grand soufi du XIV- XV^e siècle. Ce même *destan* est également comparé au *destan* de Köroğlu. (Akdik, Hazal Melek, "Sözlü kültürden modern edebiyata bir köroğlu anlatısı : simavne kadısı oğlu Şeyh Bedreddin destanı" [Un récit de Köroğlu de la tradition orale à la littérature moderne : le *destan* de Şeyh Bedreddin, le fils du juge de Simavne], *Milli Folklor*, vol. 24, N° 96 (2012), p. 129-136). Nazim Hikmet propose le récit de la vie de ce soufi dans une perspective épique très proche de celle du *destan* de Köroğlu.
- 55 Cette idée est chère aux penseurs et théoriciens des années 1910-1930 et en lien avec le touranisme qui conçoit les peuples d'origine turque comme un ensemble socio-culturel. Comme A.C. Yöntem l'indique bien, il ne s'agit pas tant la question de la race que la question de la langue.
- 56 Évoquée également sous le nom de "l'époque de la guerre de la libération", cette période qui va de 1919 à 1922 débute par l'effondrement de l'Empire Ottoman à la fin de la première guerre mondiale et couvre les guerres civiles qui s'ensuivent et la guerre d'indépendance menée par Ata Türk contre les grandes puissances qui cherchaient, suite au traité de Sèvres, à s'emparer des territoires découpés de l'ancien empire.
- 57 Duymaz, Ali, "Ömer Seyfettin'in kaleme aldığı destanlar üzerine bir değerlendirme", [Investigation sur les *destan* rédigés par Ömer Seyfettin], *Balıkesir University Journal of Social Sciences Institute*, vol. 12, N° 21 (2009), p. 415.
- 58 Gökalp, Ziya, *Altın Destan*, [Le *destan* d'or], *Genç Kalemler*, vol. III, N°14 (1327/ 1911), p. 41-43.
- 59 Il offre dans cet ouvrage un récit d'Oghuz khagan complété par d'autres *destan* turcs, parmi lesquels le *Livre de Dede Korkut*.
- 60 Composé en 1941, et publié pour la première fois en Turquie en 1956, *Kurtuluş Savaşı Destanı*, [Le *destan* de la guerre de la libération] sera, en 1968, repris sous un autre nom, voir Hikmet, Nâzım, *Kuvayı Milliye Destanı*, [Le *destan* de l'armée nationale], (1956, premier titre : *Kurtuluş Savaşı Destanı*, [Le *destan* de la guerre de la libération]), Istanbul, Bilgi, 1968.
- 61 Citons à titre d'exemple *Çanakkale Destanı*, [Le *destan* de la guerre de Çanakkale] publié en 1965.
- 62 Sepetçioğlu, Mustafa Necati, *Yaratılış ve Türeyiş*, [La création et la procréation], Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1965.
- 63 Kozanoğlu, Aptullah Ziya, *Battal Gazi Destanı : Türk romanı*, [Destan de Battal Gazi : un roman turc], Ankara, Atlas Kitabevi, 1965.
- 64 Sur l'aspect mystique dans les *destan* de Niyazi voir Durmuş, M. "Destan Şairi Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun Asya'dan Anadolu'ya Göçen Ruha ve Ahi Evren Kültürüne Bakışı", [sur l'"esprit" d'Asie introduit par les Turcs en Anatolie lors de leur immigration et la culture d'Ahi Evran], premier symposium international de *Ahilik Kültürü ve Kırşehir*, Kırşehir, 2008, 15-17 Octobre, disponible sur Academia.edu.
- 65 Sehend, B. K. Sazımın Sözü, *İntişarat-ı Şems*, Tebriz (sans date, publié d'après les chronologies dans les années 1962-1963).
- 66 Topçu, Ümmühan, "Hilmi Ziya Ülken'de Türk Rönesansı Arayışı ve Destan", [La recherche d'une renaissance turque et le *destan* chez Hilmi Ziya Ülken], *Milli Folklor*, 17^e année, N° 65 (2005), p. 102-105.
- 67 Uluç, Lâle, "The Shahanama of Firdausi in the Lands of Rum.", In : *Shahnama Studies II : The Reception of Firdausi's Shahnama*, Charles Melville & Gabrielle van den Berg (éds.), Brill, 2012, p. 161-180.
- 68 *Destan* composé par des *ashik* anonymes aux XIX-XX^e siècles autour des combats de Çaçaq Nebi contre les tsars russes durant la seconde moitié du XIX^e siècle.
- 69 Les premières publications d'Homère en azéri, et à Bakou, sont effectuées en 1977 et 1978 (Voir : Homer, *Ilyada* (trad. Rzagülzadə, Mikayil), Bakou, Azərənşr, 1978 ; Homère, *Odisseye* (trad. Ziyatay, əlekber), Bakou, Azərənşr, 1977). Cependant, le terme s'était depuis déjà longtemps introduit dans les discours critiques.
- 70 cf. Reichl, Karl, *Turkic oral epic poetry. Traditions, Forms, Poetic Structures*. New York and London : Galad Publishing, 1992, p. 130-133.
- 71 *op. cit.*, p. 130.
- 72 *op. cit.*, p. 130.
- 73 *op. cit.*, p. 124. En était-il de même pour les performances des *ashik*, chez les Turcs de l'ouest ? Faute de documents, nous ne pouvons pas parler du passé lointain, mais pour un barde d'aujourd'hui chanter *Köroğlu* ou un récit amoureux comme *Asli ile*

- Kerem* ne semble pas fondamentalement différent : d'ordinaire le barde ne classe pas les œuvres narratives de son répertoire en fonction de leur caractère guerrier ou non-guerrier. Seule exception, les cas de performance lors des fêtes de mariage qui dureraient autrefois sept jours et donnaient une occasion privilégiée pour réciter et chanter "les *destan* d'amour" (*Mahabbat dastani*). Dans les autres contextes, rien ne semble réellement distinguer *hikaye* et *destan* aux yeux des récitants. La musique qui accompagne le *destan* d'amour ou le *destan* "épique" ne peut pas non plus servir de signe distinctif : elle n'est pas en elle-même épique ou lyrique, mais change en fonction des épisodes. Ainsi, un passage très répandu chez les Qashqai en Iran est celui où le héros principal, Koroğlu, interroge les Gruidas pour savoir s'ils voient ou non son compagnon de guerre, Eyvaz. La musique qui accompagne cet épisode est extrêmement triste et romantique.
- 74 Reichl, Karl, *The oral epic : performance and music*, V.W.B, 2000, p. 19-20.
- 75 Yetiş, Kâzım, "Destan", [*Destan*], In : *İslam ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, 1994, vol. 9, p. 202-205.
- 76 Luth à trois cordes joué par les *ashik*.
- 77 Nicole Revel, Christiane Seydou, Maria Courouci, Altan Gokalp, Emmanuèle Baumgartner, Jocelyne Fernandez, Roberte Nicole Hamayon, Pierre-Sylvain Filliozat, François Macé, article "Épopée", *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/epopee/>.
- 78 Il s'agit d'un passage élogique sur la mort du grand héros, Alp Er Tunga. Le vrai intérêt de ce passage réside dans le fait qu'il y a dans les sources écrites des peuples voisins de nombreuses références à ce roi turc et que l'on l'identifie au roi du Turan - le pays et le peuple ennemi de l'Iran dans le *Shâh-Nâme* - Afrasiyab. Ce *destan* dont le titre figure toujours dans la liste des *destan* turcs préislamiques a disparu et a été réécrit. Associer ce passage et les allusions à ce personnage à un *destan* relatant les guerres entre les Turcs et les Persans renvoie surtout au désir des Turcs d'avoir un grand *destan* qui donnerait une autre version des choses, un *destan* "à l'envers" par rapport au *Shâh-Nâme*. Pour une synthèse sur Alp Er Tunga cf. Abdurrahman, Varis, "Tarihteki Efsanevi Turan Padişahı Alper Tunga Hakkında", [À propos du roi mythique de Turan, Alp Er Tunga dans l'Histoire], *Tarih Araştırmaları Dergisi*, vol. 22, N°35 (2004), p. 1-8.
- 79 Abdülkadir, İnan, "Türk Destanlarına Genel Bir Bakış", [Vue d'ensemble sur les *destan* turcs], *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 1954, p.
- 80 Banarlı, Nihad Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, [Histoire illustrée de la littérature turque], Ankara, M. E. B., vol. 2, N° 997 (1971), p. 1
- 81 *Ibid*, p. 23
- 82 *Ibid*, p. 2.
- 83 Boratav, Pertev Naili, *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*, [Les *hikaye* populaires et la tradition de la *Hikaye* populaire], Istanbul, Adam, 1946.
- 84 Yıldırım, Dursun, "Hikâyeciliğimizde Üçüncü Yaratıcılık Ortamı ve Hikâyeci Eyyübî-i Garîb", [Le "troisième contexte" de la création, dans la tradition de la *hikaye* et le Hikâyeci Eyyübî-i Garîb], *Türkbilgi/Türkojoloji Araştırmaları Dergisi*, vol. 4, N° 5(2003), p. 134-142. [Ce "troisième contexte" correspond à une origine de *hikaye* ni orale ni littéraire, mais "mixte", N.D.E.]; Yıldırım, Dursun, "Kitâb-ı Dedem Qorqud Metinleri Hangi Yaratıcılık Ortamından Geliyor?", [Quel contexte pour les textes du *Livre de Dede Korkut* ?], *Türkbilgi/Revue des études de turcologie*, vol. 3, N° 3 (2002), p. 130-171; Yıldırım, Dursun, "Türk Kahramanlık Destanı", [Les *destan* héroïques turcs], In : *Türk Bilişi : Araştırma/İnceleme Yazıları*, Ankara, éditions Akçağ, 1998, p. 149-157.
- 85 Paksoy, Hasan Bülent, "Türk Destanları'nın Önemi", [Sur l'importance des *destans* turcs], *Tarih İncelemeleri Dergisi*, vol. 8, N° 1 (1993), p. 51-63; Paksoy, Hasan Bülent, *Alpamiş, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği*, [Alpamiş, l'identité de l'Asie Centrale sous la gestion russe], Ankara, Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012; Paksoy, Hasan Bülent, "Dastan Genre in Central Asia", In : *Modern Encyclopedia of Religions in Russia and the Soviet Union*, Paul D. Steeves (éd.), Academic International Press, 1995, vol. 5, p. 222-231; Paksoy, Hasan Bülent, *Türk Tarihi, Toplumların Mayası ve Uygarlık*, [Histoire turque. L'origine des sociétés, la civilisation turque], İzmir, Mazhar Zorlu holding, 1997; Paksoy, Hasan Bülent, *Uzaysal yönetim beklerken*, [En attendant la gestion spatiale], Firenze, Carriè/ European University Institute, 2008. [En attendant une véritable gestion de l'espace, N.D.E.]
- 86 Il cite, nous l'avons vu, l'exemple de la signification du *destan* dans les textes anciens pour conclure qu'il s'agissait d'un genre défini par sa fonction : donner des conseils et apporter des solutions en relatant les conflits vécus et résolus par les ancêtres. On peut penser ici à la notion de "sagesse épique" développée par Walter Benjamin dans "Le narrateur", in *Œuvres II : Poésie et Révolution*, trad. M. De Gandillac, Denoël, Paris, 1971, p. 143.
- 87 Paksoy, Hasan Bülent, *Türk Tarihi, Toplumların Mayası ve Uygarlık*, [Histoire turque. L'origine des sociétés, la civilisation turque], İzmir, Mazhar Zorlu holding, 1997 p. 73-74.
- 88 Paksoy, Hasan Bülent, *Alpamiş, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği*, [Alpamiş, l'identité de l'Asie Centrale sous la gestion russe], Ankara, Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012, p. 14.
- 89 *Op. Cit.*, p. 12.
- 90 *Ibid*, p. 13.
- 91 L'équivalent turc de ce terme est *les paroles des ancêtres*, ce qui renvoie à un culte consacré aux ancêtres.
- 92 Indications données par la littérature orale sous forme des conseils expliquant ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire. Exemple : *ölenile ölmezler*, qui veut dire : il ne faut pas mourir avec celui qui meurt (il faut se rétablir après la mort d'un proche).
- 93 Paksoy, Hasan Bülent, *Alpamiş, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği*, [Alpamiş, l'identité de l'Asie Centrale sous la gestion russe], Ankara, Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012, p. 13.
- 94 Bilginler benim ferasetime kulak versinler! Sözüme *destan* muamelesi yaparak muratlarına ersinler. Paksoy, cité par : Paksoy, Hasan Bülent, *Alpamiş, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği*, [Alpamiş, l'identité de l'Asie Centrale sous la gestion russe], Ankara, Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012, p. 13.
- 95 Togan, Zeki Velidi, "Türk Destanlarının Tasnifi", [La classification des *destan* turcs], *Atsız Mecmuası*, (1931) / mai, juin, juillet, septembre.
- 96 Atsız, Nihal, « Kopuzlama Ve Oğuzlama », *Orkun*, 1951, N° 34. ; Atsız, Nihal, « Türk Destanı Üzerinde Çalışanlar », *Orkun*, 1951, N° 31. ; Atsız, Nihal, « Türk Destanı Üzerine İncelemeler, Türk Destanı », *Orkun*, 1951, N° 30 ; Atsız, Nihal, « Türk Destanını Nazıma Çekmek Teşebbüsleri, Uğuz Kağan Destanı », *Orkun*, 1951, N° 31 ; Atsız, Nihal, « Türk Destanını Tasnif Etmek Tecrübesi », *Orkun*, 1951, N° 32.
- 97 Atsız Nihal, "Türk destanını tasnif etmek tecrübesi" [Sur la classification des *destan* turcs], *Orkun*, N° 32 (1951). URL : <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html/3> (consulté : 7/23/2017).
- 98 Atsız Nihal, "Türk Destanı üzerine incelemeler, Türk Destanı", [Études sur les *destan* turcs. Le *destan* turc], *Orkun*, N° 30 (1951). URL : <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html> (consulté : 7/23/2017).
- 99 *Ibid*.
- 100 Reichl, Karl, The search for origins : Ritual aspects of the performance of epic. *Journal of historical pragmatics*, 2003, vol. 4, N° 2, p. 249-267 ; Reichl, Karl, *Turkic oral epic poetry. Traditions, Forms, Poetic Structures, New York and London, Galad Publishing*, 1992 ; Reichl, Karl. *The oral epic : performance and music*, VWB, 2000.
- 101 Çobanoğlu, Özkul, *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü*, [La tradition culturelle du style des *ashik* et le genre du *destan*], Ankara, Akçağ, 2000.
- 102 Çobanoğlu, Özkul, *Türk dünyası epik destan geleneği*, [La tradition épique du *destan* dans le monde turc], Ankara, Akçağ, 2003.
- 103 Sakaoğlu, Saim et Duymaz, Ali, *İslamiyet öncesi Türk destanları : incelemeler, metinler*, [Les *destan* turcs d'avant l'Islam ; les analyses, les textes], Ötügen, 2002.
- 104 Boratav, Pertev Naili. *Contes de Turquie*. Maisonneuve & Larose, 2002.
- 105 Oğuz, Öcal, *Türk halk edebiyatı : el kitabı*, [Guide de la littérature populaire turque], éditions Grafiker (10^e éditions), 2013, vol. 18
- 106 Ekici, Metin, "Destanlar", [Les *destan*], In : Halman, Talat S. (éd.), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, Éditions du Ministère de la culture et du tourisme, 2006, p. 83-109; Ekici, Metin, "Destan Araştırma ve İncelemelerinde Kullanılan Bazı Terimler Hakkında II", [À propos de certains termes utilisés dans les recherches et les études sur le *destan*], *Milli Folklor Dergisi*, N° 53 (2002), p. 27-34 ; Ekici, Metin, *Azerbaycan kaçak hikâyeleri*, [Les *hikaye* des Kachaks en Azerbaïdjan], Thèse de doctorat, Université d'Ege, soutenue en 2008.
- 107 Ercilâsun, Bilge, *Makaleler : dil, destan, tarih, edebiyat*, éditions Akçağ, 2007, Vol. 5.
- 108 Arvas, Abdulsalam, *Dede Korkut Destanı ve Kıpçak Sahası Epik Destan Geleneği*, [Le *Livre de Dede Korkut* et les *destan* épiques du domaine Kıpçak], Université de Yüzüncü Yıl, *İnstitut des sciences sociales (thèse de doctorat publiée)*, Van, 2009.
- 109 Yıldız, Naciye, "Türk Destancılık Geleneği", [La tradition du *destan* turc], *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, vol. 6, N° 1 (2009), p. 7-15.
- 110 Akyüz, Çiğdem, "Dünden Bugüne Türk Dünyası Destan Anlatıcıları", [Les narrateurs du *destan* dans le monde turc, hier et aujourd'hui], *Turkish Studies*, vol. 6, N° 4 (2011), p. 15-26.
- 111 Çetindaş, Dilek, *Yeni Türk Şiirinde Destan*, [Le *destan* dans la poésie moderne turque], Ötügen, 2014, p. 53-54.

Pour citer ce document

Monire Akbarpouran, «Le *destan* turc est-il une épopée ? Premiers débats et prolongements actuels», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_283-le-destan-turc-est-il-une-epopee-premiers-debats-et-prolongements-actuels.html

Quelques mots à propos de : Monire AKBARPOURAN

Université Shahid Beheshti Monire Akbarpouran est docteure ès Lettres Françaises de l'université Shahid Beheshti (Téhéran). Elle a soutenu en 2017 sa thèse intitulée *L'imaginaire épique. Les cas du Livre de Dede Korkut et de la Chanson de Roland*.

Articles publiés

« Vers l'étude du « travail épique » dans le *Livre de Dede Korkut* », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 45 | 2014, <http://emscat.revues.org/2340>. En collaboration avec Dominique Carnoiy Torabi : "Doganeyeh hoviyat/gheyriyat va baztarif-e no-e adabi-e hamase" (دوگانه هویت و غیریت و بازتعریف نوع ادبی حماسه) [Identité/Altérité et la redéfinition du genre épique], *Critical Language & Literary Studies*, [Revue persane de la faculté des lettres de l'université de Shahid Beheshti], Automne-Hiver 1395 (2016-2017), 13^e série, n°17, p. 79-99 et "Khanesh-e beynamatni-e dastan-e ashigi-e Asli va Karam : Taghir va tatavvor-e naghsh-e gahraman dar yek sonnat-e adabi" (خوانش بینامتنی داستان عشیقی اصلی و کرم : تغییر و تطور نقش قهرمان در یک سنت ادبی) [Lecture intertextuelle de modification et développement du statut du héros dans une tradition littéraire], *Cultural History Studies* (Pejuhesh Nameh Anjoman-e Iraniye Tarikh), printemps 1395 (2016), 7^e année, N° 27, p. 63-84 ; « L'Altérité dans le *Livre de Dede Korkut* : l'image du chrétien », *JASS* (Journal of Academic Social Science Studies), N °57 , été 2017, p. 291-309. URL : https://www.jasstudies.com/Makaleler/1520018130_15-Monire%20Akbarpouran.pdf

Réinventer les communautés dans le récit de leur crise : *Blanche ou l'oubli d'Aragon* (1967), *Heimatismuseum* de Siegfried Lenz (1975) et *Horcynus Orca* de Stefano d'Arrigo (1978)

Mathilde Noëlle Mouglin

Résumé

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'Europe connaît de grands bouleversements qui impliquent de repenser les modalités d'appartenance à un lieu et à une communauté. Cette crise politique se trouve au cœur de *Blanche ou l'oubli d'Aragon* (1967), *Horcynus Orca* de Stefano d'Arrigo (1975) et *Heimatismuseum* de Siegfried Lenz (1978). Les trois romans peuvent être qualifiés d'épiques en ce que leur narration travaille à l'invention d'une solution. Au fil de leur long récit, ils se libèrent en effet des idées préconçues : dans la confrontation et le maintien de plusieurs points de vue antinomiques s'élabore alors une conception nouvelle de la communauté et de son lien avec le territoire.

Abstract

"Reinventing communities through their crises stories: *Blanche ou l'oubli of Aragon* (1967), *Heimatismuseum of Siegfried Lenz* (1975) and *Horcynus Orca of Stefano d'Arrigo* (1978)" Disruptions happening in Europe over the second half of the 20th century resulted in a need for rethinking what makes one belong to a place and a community. *Blanche ou l'oubli of Aragon* (1967), *Heimatismuseum of Siegfried Lenz* (1975) and *Horcynus Orca of Stefano d'Arrigo* (1978) are embodying such a political crisis. These three novels can be categorised as 'epic', in the sense that their narrative is progressing towards the creation of solutions. Over their narratives, they are getting rid of preconceived ideas. Indeed, they are designing a new concept of what a community is and what its links with territories are through the confrontation and the maintaining of paradoxical perspectives.

Texte intégral

Religieuse, amoureuse, politique : la communauté se définit par „tout ce qui est confiant, intime, vivant exclusivement ensemble”¹. Groupe d'individus formant un ensemble, elle s'organise autour d'un dénominateur commun qui la charpente et motive les rapports de ses membres en son sein.

Nous nous intéresserons dans cet article à la communauté comme foyer, notamment formée autour du sentiment d'appartenance à une terre natale. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, la mémoire des dérives du nationalisme, les migrations et l'accélération des moyens de communication avec les médias de masse compliquent la transparence du lien avec son territoire. Le caractère problématique du mythe de l'autochtone en Europe remet en question les „communautés de la terre”. La possibilité d'une communauté transnationale proposée par le modèle communiste est également contestée lors de la révélation des crimes de Staline en 1956.

C'est cette crise européenne que cherchent à traiter Aragon, Stefano d'Arrigo et Siegfried Lenz dans *Blanche ou l'oubli* (1967), *Horcynus Orca* (1975) et *Heimatismuseum* (1978). Les trois romans problématisent les conflits qui menacent la cohésion des communautés : au sein de la narration, la confrontation de nombreuses voix dissonantes constitue un outil avec lequel le texte littéraire travaille à penser la crise. En déplaçant les catégories génériques habituelles, nous mettrons les trois romans à l'épreuve de la catégorie de travail épique développée par Florence Goyet² pour étudier en quoi ils n'opèrent pas à l'éclatement des consciences individuelles mais à leur réunion au sein d'un nouveau modèle politique créé dans et par le récit³.

I. Le récit de la communauté en crise

Blanche ou l'oubli, *Heimatmuseum* et *Horcynus Orca* racontent le devenir de communautés triplement menacées d'anéantissement par la violence guerrière, le rapport de force entre leur identité particulière et leur intégration dans une structure étatique surplombante, et enfin par les tensions internes qui les traversent.

A) L'invasion et le déracinement

Les invasions étrangères constituent le premier facteur de crise. Dans les trois romans, la guerre cause la perte violente de la terre natale : cette dépossession se traduit de manière concrète par l'exil ou par le saccage et la perte d'autonomie politique. Arrachées à leur monde quotidien, les communautés se trouvent ainsi confrontées à la destruction de l'ordre qui leur était constitutif.

La perte du foyer, l'un des thèmes majeurs de *Blanche ou l'oubli*, est abordée de biais dans le roman au moyen d'une série d'anecdotes qui fonctionnent sur le plan sémantique comme des métonymies. Le récit de la débandade de 1940 condense par exemple puissamment le motif du déracinement : contraints d'abandonner l'asile pour échapper à l'armée allemande, les anciens internés fuient sur les routes de France en une longue et pathétique file désorganisée⁴. La description de ce cortège éperdu s'articule avec un savant emboîtement de souvenirs qui évoquent la colonisation de l'Indonésie, la Grèce ottomane et leurs luttes pour l'indépendance. Les remémorations du narrateur jouent ainsi le rôle d'un fil rouge autour duquel l'auteur construit un réseau dense de références renvoyant aux conquêtes des empires en extension et à la souffrance des populations qui ne sont plus maîtresses en leur demeure.

La dépossession du territoire s'effectue au sens figuré dans *Horcynus Orca* : les habitants du Déroit de Messine ne perdent pas leur village dans sa matérialité mais se voient privés de leur autonomie politique. Les armées de l'Axe et de l'Alliance⁵, en interdisant de prendre la mer et en réquisitionnant les barques, privent les villageois de leur pouvoir de décision et de leur outil de travail. Ce bouleversement a les mêmes conséquences violentes qu'un déracinement pour la communauté. Le cours du quotidien se trouve soudain bouleversé de telle façon que le cours normal des événements s'inverse⁶. Le mouvement antithétique du pêcheur descendu de barque pour monter à cheval, rend bien compte de la progressive dénaturation des habitants depuis l'invasion des troupes étrangères.

En Mazurie, la guerre est une composante du quotidien : région frontalière⁷, son identité s'est construite dans la succession des invasions. La politique offensive de germanisation menée sous le III^e Reich est cependant d'une telle ampleur qu'elle rompt l'équilibre culturel du territoire et rend impossible toute cohabitation ultérieure des cultures slaves et germaniques. Lorsque l'armée russe s'empare de la Mazurie en 1945, la population allemande est donc contrainte à l'exil. Le naufrage en mer Baltique d'un navire chargé des objets traditionnels mazures⁸ symbolise l'aspect grave et irrémédiable de la perte de la terre natale. Les Mazures allemands forment dans l'Allemagne de l'Ouest une communauté sans terre, en exil dans un pays qui les accueille, dont ils parlent la langue et partagent la nationalité mais qui n'est pas leur paysage natal.

B) Tensions et politiques linguistiques

Un autre conflit se joue dans l'articulation problématique des identités régionales avec une entité politique surplombante. Nous prendrons pour exemple les politiques linguistiques entreprises au niveau national en Allemagne et en Italie. La formation tardive de ces nations impose un travail d'unification du territoire pour créer au sein de la multitude disparate des régions un sentiment d'appartenance à une même identité nationale⁹. Les politiques linguistiques jouent un rôle central dans cette entreprise¹⁰. „La langue est plus que le sang”¹¹ : elle structure puissamment les imaginaires des communautés, et constitue en cela un enjeu social majeur.

Dans *Horcynus Orca*, la controverse sur la manière de nommer les dauphins illustre l'implication profonde entre la langue et les représentations : les pêcheurs du Détroit, qui considèrent l'animal comme une bête vicieuse, le nomment *fera*¹², tandis que les Italiens continentaux, qui le voient comme un animal joueur, l'appellent *delfino*¹³. Les deux imaginaires se confrontent dans tout leur antagonisme dans le dialogue entre le père du héros 'Ndrja et un général fasciste¹⁴ :

„Come avete detto che lo chiamate il delfino ?” aveva ridomandato, giocherellando sempre col moschetto. „Delfino” dovette dire suo padre, tirandosi il paro e lo sparo.

[...]

„Delfino” andava recitando l' Eccellenza, bordeggiando il moschetto fra le mani.

„Delfino” andava ripetendo dietro a lui, assoggettamente, Caitanello Cambri, con la faccia come se le parole lo pungessero peggio che lame di coltelli.

„Comment avez-vous dit que vous l'appelez le dauphin ?” avait redemandé son Excellence, jouant toujours avec son mousquet. „Dauphin” dut dire son père, pesant le pour et le contre.

[...]

„Dauphin” poursuivait en récitant l'Excellence, son mousquet en cabotage entre ses mains.

„ Dauphin” poursuivait en répétant à sa suite, assujetti, Caitanello Cambrià, avec la figure comme si ces paroles le poignardaient pire que des lames de couteau.

La politique entreprise par Mussolini pour réduire l'importance des dialectes¹⁵ est dénoncée par le contraste entre le ton patelin de l'Excellence et le pistolet qu'il pointe sur Caitanello Cambrià. L'évident déséquilibre dans le rapport de forces présente l'entreprise d'uniformisation linguistique comme une négation violente de la réalité des habitants du détroit de Messine.

La politique linguistique de la Mazurie est liée aux mêmes enjeux identitaires et politiques. Les langues slaves et germaniques sont si intimement mêlées dans cette région frontalière que des Allemands portent des noms polonais tandis que des Polonais ont des patronymes allemands. Afin de germaniser le territoire, l'administration allemande du III^e Reich rebaptise ses lieux et ses habitants¹⁶ :

Sie tranken sich zu, und danach fragte der Ofensetzer, ob im Bezirk womöglich eine neue Krankheit ausgebrochen sei, die Taufkrankheit, worauf der Gendarm dem Fragensteller empfahl, ihn künftig nicht mehr Iwaschkowski anzureden, sondern mit Hausbruch, Waldemar Hausbruch.

Ils burent à la santé l'un de l'autre, puis le réparateur de poêles demanda s'il se pouvait qu'une nouvelle maladie se soit déclarée dans le canton, la manie de tout rebaptiser, ce sur quoi le gendarme lui demanda de ne plus l'appeler Iwaschkowski mais Hausbruch, Waldemar Hausbruch.

Le désarroi du réparateur de poêles montre avec humour¹⁷ l'ampleur, la violence et l'absurdité de cette campagne linguistique qui, pour expurger la culture slave, impose à un paysage tout entier de changer.

Si les tensions entre l'identité nationale et la diversité linguistique sont beaucoup moins vives en France car l'État est bien plus ancien¹⁸, Aragon déplace le problème linguistique aux îles coloniales en se servant d'une mission du narrateur à Java pour évoquer la diversité des dialectes de l'île¹⁹ et la complexité des rapports sociaux qui se reflète dans leur syntaxe²⁰. Ses traits d'ironie à l'égard de la méthode Berlitz pour apprendre le malais²¹ dénoncent la politique coloniale qui ne porte aucun intérêt à la culture insulaire ou aux spécificités de sa langue mais qui se concentre sur l'aspect pratique à des fins commerciales.

C) “La dague qui se retourne contre son fourreau”

La menace qui pèse sur la cohésion des communautés dans les trois romans n'est pas seulement d'ordre extérieur. Les dissensions familiales en offrent un exemple éclairant en ce qu'elles sont symptomatiques du risque de dissolution de la

communauté : le modèle généalogique constitue en effet une analogie éclairante avec le modèle communautaire dans la mesure où le récit de l'un est une part constitutive de l'autre²².

Écrit sur le modèle de *L'Odyssée*, *Horcynus Orca* raconte le retour d'un marin dans son village à la fin de la guerre. Or, quand l'épopée d'Homère détaille comment Ulysse reconquiert son foyer et Ithaque, Stefano d'Arrigo représente au contraire des familles qui ne parviennent pas à se recomposer. Les retrouvailles de 'Ndrja avec son père se font ainsi sur le mode d'une réécriture parodique de la scène de reconnaissance entre Pénélope et Ulysse. La scène détourne le modèle antique en faisant prendre au père la place de l'épouse²³ :

[...] *cominciò da lì a tastargli tutto il corpo, ogni parte del corpo, quasi ogni parte del corpo. Come Ciccina Circé, quasi come Ciccina Circé*

[...] il commença alors à lui tâter tout le corps, chaque partie du corps, presque chaque partie du corps. Comme Ciccina Circé, presque comme Ciccina Circé

La subversion du modèle homérique et généalogique est soulignée par l'insistance du rythme croissant ternaire („lui tâter tout le corps, chaque partie du corps, presque chaque partie du corps“) suivie d'une répétition de la comparaison avec Ciccina Circé, la passeuse-prostituée qui venait de prendre 'Ndrja pour amant. Les niveaux de filiation et de sexualité parentale se trouvent ainsi confondus dans cette scène : l'éclatement dans l'arbre généalogique des strates horizontales (mari-épouse) et des lignes verticales (père-fils) symbolise la fin d'un monde ordonné²⁴. La cellule familiale, en tant que système social clos, est une représentation à petite échelle du village ; la dissonance dans la relation de 'Ndrja avec son père reflète la dysharmonie de ses rapports avec Oriolès, son futur beau-père et chef du village. De modèle admiré, Oriolès devient infantile et mesquin tandis que 'Ndrja tente de le responsabiliser dans l'achat d'une barque. Le chaos familial reflète ainsi à petite échelle un monde sans dessus ni dessous, où les pêcheurs sont „descendus de barque pour monter à cheval“.

Les incompréhensions au sein de la communauté sont également puissamment représentées par de violents désordres familiaux dans *Blanche ou l'oubli* : le roman culmine avec la strangulation de Marie-Noire par son amant Philippe tandis que leur bébé s'étouffe à côté d'eux. Le cercle le plus restreint de l'intimité partagée éclate ainsi parce que l'un de ses membres dirige sa violence contre l'autre. Des familles qui se déchirent à la guerre civile en Indonésie²⁵, les conflits ont dans le roman une structure invariante. À échelles différentes, c'est une même violence interne qui parcourt les communautés et les menace de l'intérieur : ces discordances, mises en scène dans leurs extrêmes, convergent et se condensent dans l'image de la „dague qui se retourne dans son fourreau“.

Les dissensions qui existent au sein de la communauté mazurienne exilée sont moins spectaculaires dans leurs manifestations mais tout aussi profondes. Elle subit tout d'abord un bouleversement structurel : l'américanisation de la société après la guerre, le développement des médias de masse et la vie urbaine réduisent les distances et participent à la relativisation des cultures²⁶. L'appartenance à un groupe est désormais déterminée par l'âge et non plus par la provenance d'un même terroir²⁷. Ce déplacement se manifeste dans la fiction par l'expression de sentiments contraires à l'égard de la terre natale (*Heimat*) : la jeune génération, née après l'exode, la considère comme une notion désuète et dangereuse tandis que l'ancienne en cultive la nostalgie²⁸. Les tensions ne sont cependant pas uniquement générationnelles : Zygmunt et ses conscrits sont également divisés. Leur querelle porte sur la fonction que doit avoir leur musée régional, simple espace d'exposition pour témoigner du passé mazurien ou moyen politique pour revendiquer les droits légitimes de l'Allemagne sur la Mazurie. L'éclatement de la communauté des exilés mazuriens se matérialise par l'incendie que Zygmunt allume dans le musée pour empêcher l'instrumentalisation, détruisant aussi dans son geste tous les objets autour desquels lui et ses compatriotes se réunissaient.

La guerre et l'exil sont le parangon de la violence avec laquelle se brise le lien apparemment fondateur et transparent entre la communauté politique et son territoire. La rupture est d'ordre politique et sociale. Les trois romans, en racontant cette désagrégation, interrogent et placent comme enjeu au centre de leur récit la possibilité d'une autre communauté.

II. La confusion comme refus des certitudes

L'ampleur des romans et de leurs nombreux récits, tout en circonscrivant un état de crise, en brouille le système référentiel. Des réseaux de signifiés opposés convergent et se contredisent en certains endroits des ouvrages : la confusion qui en résulte empêche l'assise des certitudes et l'établissement d'une vision manichéenne. La complexité du système narratif déconstruit ainsi les représentations schématiques et empêche de glorifier un temps révolu ou d'identifier un bouc-émissaire contre lequel se tourner pour reformer la communauté éclatée²⁹.

A) La violence de l'Éden perdu

Si la description des paysages mazures et de la vie au rythme des saisons évoquent dans *Heimatmuseum* un Éden désormais perdu, l'attention portée aux détails de la narration nuance cependant fortement ce tableau idyllique. Comme le relève Dorle Merchiers dans *Le Réalisme de Siegfried Lenz*³⁰, le domaine que gère Alfons Rogalla, le grand-père du narrateur, est organisé sur le modèle du système féodal avec un fermier possédant en seigneur tous les droits sur les paysans et la main-d'œuvre³¹. L'emprisonnement du réparateur de poêle Eugen Lawrenz est représentatif de l'impunité dont jouit Alfons Rogalla : après avoir violé et conduit au suicide sa fille, il le fait emprisonner grâce à un faux témoignage. L'incident n'est pas représenté directement dans le récit, il nous parvient par le détour de la narration enchâssée. L'enfance de Zygmunt semble ainsi insouciant mais des épisodes secondaires intégrés dans le récit comme un contrepoint dénoncent un système social fondé sur la loi du plus fort. Les anecdotes nient ainsi de manière discrète la représentation binaire d'un monde ancien paradisiaque opposé à la grisaille urbaine du monde contemporain³².

B) Le soldat qui tend la main

Le même travail de négation des logiques manichéennes est à l'œuvre dans les nombreux récits enchâssés de *Horcynus Orca*. La mise à mort du soldat allemand dans les rues de Naples en offre un exemple significatif. Le système référentiel du roman³³ inscrit les Allemands en tant qu'acteurs au centre d'un réseau de mort et de destruction. L'épisode de Naples constitue cependant une contradiction notable. Elle est intéressante en ce qu'elle croise un autre réseau du roman, celui de la main serrée comme métaphore de l'intégration à la communauté³⁴. Tout comme dans *Heimatmuseum*, la scène n'est pas représentée au premier niveau de la narration : elle passe par le détour d'un souvenir de 'Ndrja.

Ce sont les récits de Caitanello Cambria, ceux-là même qui mettent en place le réseau de la main serrée comme preuve d'intégration à la communauté, qui déclenchent en 'Ndrja le rappel de l'épisode. Le soldat allemand s'était laissé piéger dans un dédale de ruelles après avoir perdu son régiment lors du mouvement de retraite. Sorti de son char, il s'était retrouvé encerclé par les habitants. Alors qu'il était réifié dans son char blindé, assimilé à sa machine de guerre, le renversement du rapport de force fait de lui une proie. La description de sa tête nue et de sa démarche titubante est un premier processus d'humanisation. Lorsque le soldat allemand tend la main à un gamin des rues³⁵ qui semble être le chef de bande, la narration ralentit avec un effet dilatoire sur sa paume grande ouverte ; l'enfant ne la saisit pas, esquisse une grimace sardonique et poignarde le soldat. Le renversement est double à cet endroit de la narration : l'Allemand qui menaçait l'existence de la communauté fait un geste d'intégration sociale tandis que le visage du jeune garçon semble se couvrir de rides au moment où il se fait l'instrument de la mort³⁶.

De nombreux réseaux se créent ainsi, denses, dans la multiplication des histoires. Les personnages et les épisodes se font écho dans un système de références contradictoires. L'apparente confusion qui en résulte empêche toute simplification manichéenne ; c'est à cette condition que peut s'élaborer plus en profondeur dans le récit une réflexion sur la crise³⁷.

C) "Ce que nous cherchons est tout"

La même stratégie de désorientation du lecteur par brouillage des catégories est mise en œuvre dans *Blanche ou l'oubli*. Elle opère sur trois plans. À un premier niveau, les personnages remettent en question la frontière entre le bien et le mal³⁸ :

Puis [Philippe] dit : „En 1940, tout de même, si tu m'avais quitté parce que je n'aurais plus eu de bagnole, pour qui ça aurait été ?" Elle le regarde avec pitié : „Dis, pour qui Marina ?" Et elle : „Un S.S., probable ..." Ça tue bien la conversation.[...] Et si Marie-Noire, aujourd'hui, allait se permettre de juger ça selon la morale courante, de juger quelqu'un de son âge, alors, qui aurait couché avec un S.S., pour la voiture ou pas pour la voiture ? Qu'est-ce qu'on en sait ! Est-ce que ce serait mieux d'avoir, en ce temps-là, fait l'amour avec un *bon* Allemand ? Vous savez, du type qui lisait Rimbaud, et le cas échéant protégeait quelqu'un d'un peu juif, de vaguement mal vu par les autorités ...

L'exemple, provoquant et non dénué d'ironie, n'a pour pas vocation de prôner le relativisme. Il incite plutôt le lecteur à ne pas adopter de jugements „tranchés comme des têtes" et à toujours interroger les fondements de ses convictions. C'est d'ailleurs sur cette invitation à la recherche perpétuelle que se clôt l'épisode : *Was wir sind ist nichts, was wir suchen ist alles...*³⁹

Le deuxième niveau de brouillage intervient sur le plan des références que le lecteur convoque pour comprendre le texte. Le roman est en effet structuré par le *topos* du grand amour. Des équivalences s'instaurent entre Blanche et Mme Arnoux⁴⁰, entre Blanche et Diotima⁴¹, entre Blanche et Élisabeth Schléssinger⁴² et enfin entre Élisabeth Schléssinger⁴³ et Suzette Gontard⁴⁴. Maryse, à l'inverse, première amante voluptueuse de Geoffrey Gaiffier, est assimilée à Rosanette, l'amour contingent de *L'Éducation sentimentale*⁴⁵. Un solide réseau d'idéalisation de l'unique femme aimée s'étend donc dans *Blanche ou l'oubli*. Il est cependant invalidé par le récit de la mort de Maryse, tombée sous les balles allemandes alors qu'elle fuyait de son asile. Cette scène introduit la confusion en détruisant de deux manières la ligne de partage entre la femme célébrée et la cocotte fréquentée : Maryse finit sa vie dans un asile d'aliénés, comme Élisabeth Schléssinger⁴⁶, et sa mort est une réécriture de celle de Bérénice dans *Aurélien*⁴⁷. La conjonction des figures en cet endroit du texte, alors que leurs différences se maintiennent dans le reste du roman, perturbe le schéma de lecture habituel en faisant se rejoindre l'amante passagère et l'unique femme aimée, érigée en absolu dans l'amour courtois.

Le dernier niveau de désorientation se joue sur le plan métatextuel. L'auteur insère une note de bas de page à son récit⁴⁸ :

„Tiens, au fait, qui a été élu président en 1965 ?" se demande Oscar, le fils de Marie-Noire, en 1982, il a seize ans, et ressemble à son père, tiens, au fait, qui c'est son père ? [...] Quant à sa mère, pour parler avec elle, Oscar, il lui faudrait un dictionnaire. [...]

L'incise, avec son présent d'actualité, a valeur d'anticipation. Oscar meurt cependant à la naissance dans les dernières pages de l'ouvrage, au moment où Marie-Noire se fait étrangler. L'auteur, en choisissant de changer le cours de son récit au fil du roman, brise le pacte de confiance et le pacte de cohérence narrative implicitement passés avec le lecteur⁴⁹. En trahissant l'horizon d'attente, le jeu de contradiction des épisodes perturbe les repères de pensée habituels : la posture subversive d'Aragon divertit le lecteur par le plaisir des rebondissements provocateurs tout comme elle le désoriente. Cette double fonction est précisément un mécanisme du travail épique : c'est dans la distraction procurée par la fiction, sans qu'on y prenne garde,

que les certitudes se déconstruisent pour laisser le champ libre à l'invention de nouveaux modèles politiques⁵⁰.

III. Prolégomènes à une nouvelle communauté

La multiplication des histoires secondaires, en créant de denses réseaux contradictoires, brouille et déplace notre système référentiel. La confrontation des personnages et de leurs nombreuses voix divergentes ouvre alors un nouvel espace où peut s'élaborer se produire le travail épique.

A) Ce que tisse le conteur

L'esquisse d'un nouvel espace pour réunir *a novo* la communauté se fait dans *Heimatmuseum* autour de la figure du conteur. L'ensemble de la narration est assumée par Zygmunt qui raconte sa vie depuis son lit d'hôpital. Le texte insiste sur le cadre et la dimension orale du récit. L'arrivée et le départ de Martin Witt, l'ami de la fille du malade, rythment à chaque chapitre l'avancée de l'histoire ; le déroulement de la saga mazurienne est parfois interrompu par les interrogations du jeune homme, l'arrivée d'une infirmière ou la soif du narrateur. En faisant fortement dépendre le récit du moment de sa formulation, l'auteur dépasse l'idée d'une dichotomie fatidique entre la Mazurie perdue et l'Allemagne de l'Ouest : il représente au moment de la narration un maillon entre ces deux mondes. Un deuxième lien se tisse lors des visites quotidiennes de Martin Witt : grâce à l'ampleur de son récit, Zygmunt crée autour de son chevet un nouvel espace de réunion entre les générations. Cette inscription dans le temps d'énonciation réactualise ainsi la figure de l'aède : en réécrivant l'instant où les auditeurs se regroupent autour de lui pour écouter son chant et participer à son élaboration, Zygmunt et Martin reproduisent à petite échelle l'acte de formation des communautés⁵¹.

Il est intéressant de relever à cet égard les liens profonds qui existent entre les trois activités de Zygmunt, la tapisserie, le musée et le récit. Le conteur, comme le maître tapissier, tisse une histoire en organisant les motifs et les événements selon un certain ordre⁵². Le récit et la tapisserie sont ainsi tous deux un art de l'agencement et de la représentation. La parole de Zygmunt, dans son déploiement, ouvre un espace où conserver les paysages et les coutumes de la Mazurie. La description des forêts, des fêtes, des contes et des objets trouvés lors des fouilles archéologiques fait ainsi du texte un autre musée⁵³. Le roman toutefois ne célèbre pas avec nostalgie l'essence d'une région perdue⁵⁴ : il contient au contraire sa propre mise en garde contre la récupération idéologique des discours identitaires. Le lieu du récit n'est donc pas celui de la commémoration figée mais d'une description savante qui dit la Mazurie tout en déconstruisant son propre propos pour lui donner une portée critique⁵⁵. L'ampleur de la narration, qui embrasse cinquante ans de l'histoire mazurienne, permet en effet d'interroger la pertinence de chaque posture dans le temps grâce à la mise en scène des conséquences qu'elle entraînera. Nous ne reviendrons pas sur les débats autour de l'organisation du musée mais nous évoquerons les premières retrouvailles de Zygmunt et d'Edith, un épisode amoureux particulièrement intéressant si on le transpose sur le plan politique⁵⁶. Les deux personnages entretenaient une correspondance assidue depuis qu'Edith, son amie d'enfance, avait quitté Lucknow. L'échange de lettres permet à Zygmunt de découvrir sa camarade de jeu sous un nouvel angle et de nouer avec elle des liens plus intimes. Le jour où ils se retrouvent, cependant, il est terriblement déçu et prend conscience que la distance lui avait fait idéaliser Edith. Evelyne Schmitt rapproche cette scène de rencontre manquée de l'aveu que fait Zygmunt à la fin du roman⁵⁷ :

[Ich] wollte es nicht für möglich halten, was Ferne allein bewirken konnte, Ferne und Unerreichbarkeit, ja. Nie zuvor war Masuren mir so deutlich vorgekommen, so einsehbar, nie zuvor gelang es mir, sein geheimes Wesen [...] so gelassen zu entziffern.

[Je] ne voulais pas croire possible ce que l'éloignement peut à lui seul avoir comme effet, l'éloignement et son caractère inaccessible, oui. Jamais jusqu'alors la Mazurie

ne m'était apparue de manière si sensible, de manière si ostensible, jamais jusqu'alors je n'avais réussi à décrypter si sereinement [...] son essence intime.

L'épisode de la désillusion éprouvée face à Edith travaille ainsi à déconstruire à l'avance dans la narration l'idéalisation de la région natale qui naît de la distance imposée par l'exil. La fiction présente les êtres et les régions comme des entités aux identités complexes dont on s'éloigne si on les fige dans des représentations monolithiques.

L'incendie du musée régional permet ainsi le déploiement de la parole de Zygmunt. La solution esquissée ne paraît certes que partiellement satisfaisante dans la mesure où elle ne remplace ni la matérialité des objets brûlés ni la terre perdue. Le récit permet cependant création d'un nouvel espace dans lequel les différentes générations se réunissent ; elles y assistent au spectacle de l'histoire mazure et de ses habitants exposée avec sa complexité et ses zones d'ombre.

B) Le prince javanais et Shakespeare

La posture du linguiste Geoffrey Gaiffier, dans *Blanche ou l'oubli*, travaille aussi à esquisser en profondeur un premier geste de nouvelle formation des communautés. Cette affirmation peut sembler paradoxale en raison de l'extrême solitude du personnage. Son expérience de l'apprentissage des langues comme enrichissement de sa représentation du monde sert toutefois, comme le souhaitait explicitement l'auteur, „à ouvrir une de ces chaînes de pensées”⁵⁸ :

Dans mon bichelamar⁵⁹ à moi, se heurtent plus de langues que des îles Aléoutiennes à la Tasmanie, et si l'on faisait un dictionnaire d'elles, il faudrait à chacun des mots des pages pour en expliquer l'étymologie, la texture, le métissage. [...] Mais le cheminement des mots, leur façon de s'accrocher les uns aux autres, en dehors du vocabulaire d'un langage reconnu, défini, colmaté, pour constituer un individuel parler de Sioux hétérogène, la mythologie rabâchée d'un solitaire qui ne la partage avec personne, c'est après tout une image de comment se constitue un idiome, un *menschlicher Sprachbau*, comme je parodierais l'expression de Humboldt [...].⁶⁰

Nous pourrions traduire *der menschlicher Sprachbau* par „la structure des langues humaines”⁶¹. Le concept de structure (*Bau*) est particulièrement intéressant chez Humboldt car il ne fige pas la langue dans une essence : il permet de la considérer à la fois comme composée d'éléments stables (sa charpente) et traversée par un dynamisme historique qui la transforme⁶². Le concept humboldtien de structure propose au devenir des communautés un modèle qui dépasse la dichotomie local-étranger.

La complexité du prince javanais Alit, personnage qui n'est évoqué que par l'intermédiaire des souvenirs, est en ce sens très intéressante. Membre de l'élite locale, il a fait ses études en Angleterre avant de revenir à Batavia. Son séjour à Oxford l'inscrit dans l'histoire de son île tout comme il l'y rend étranger : étudier l'anglais représente un acte de résistance contre la colonisation néerlandaise⁶³, mais aussi un éloignement de ses compatriotes avec l'adoption de certains traits de culture occidentaux. C'est de ce paradoxe que naît dans le récit une nouvelle exégèse de Shakespeare⁶⁴ :

„Vous savez, même à vous, même à qui l'on aime, enfants de ce monde à part, nous avons tous envie de dire comme l'autre

This island is mine, by Sycorax my mother, Which thou tak'st from me ...

– il s'interrompt comme s'il entendait autour de lui des voix puis dit : – *The Tempest ... you know ...* tout le monde entend Shakespeare à sa manière ... quelle est, où est l'île de Prospero ? [...] je ne puis entendre [ces vers] autrement que si le drame se passait dans cette île qui est mienne par ma mère Sycorax, de qui le nom se prononce un peu différemment dans nos parages, cette île que vous nous avez prise en nous caressant, nous gâtant, et moi je vous montrais les sources d'eau et

les salines, les lieux stériles et fertiles ... – il a soudain serré dans sa douce patte d'homme les doigts fins, prêts à fuir, de l'étrangère. – Ne vous fâchez pas, Blanche, ne me fuyez pas ... je ne suis pas et je *suis* Caliban ... – Je ne me fâche pas, Alit, – dit-elle, se dégageant, – mais Shakespeare nous empêchera d'arriver à ce point de vue où vous me menez ..."

Alit renverse la perspective de la pièce de théâtre en reprenant à son compte deux vers de Caliban, l'autochtone terrifiant et sauvage tourné en ridicule par le duc Prospero et ses compagnons. Ce personnage-repoussoir, réactualisé par le parallèle d'Alit avec la situation indonésienne, devient l'avatar des indigènes, méprisés pour ne pas vivre selon les mœurs occidentales et spoliés de leurs terres par le riche duc installé en maître sur une île qui n'est pas sienne⁶⁵.

En détournant *La Tempête* de Shakespeare pour en faire une illustration de la situation indonésienne⁶⁶, Alit opère un double mouvement de déterritorialisation (il choisit un texte occidental) et de reterritorialisation (il se l'approprie pour l'appliquer au contexte oriental). Il dépasse ainsi la catégorie traditionnelle des cultures nationales tout en maintenant un ancrage géographique fort dans le territoire javanais. Cette dynamique reconfigure l'espace culturel en permettant de dépasser les oppositions culturelles sans toutefois les nier ni les homogénéiser⁶⁷.

C) L'invention d'une langue et la fin d'un modèle patriarcal

Une synthèse similaire à celle proposée par Alit et Geoffrey Gaiffier s'opère dans *Horcynus Orca* par le biais d'un récit onirique. Endormi sur la plage dans l'attente de trouver une barque qui puisse lui faire traverser le détroit de Messine, 'Ndrja rêve à la mort des dauphins. Il imagine les suivre jusqu'au cœur d'un volcan pour les voir se jeter dans un mouvement christique au cœur du brasier, avant que leurs squelettes ne retombent lavés par les flammes. Le néologisme *delfifera* que 'Ndrja balbutie dans son rêve combine en lui les termes *delfino* et *fera* autour desquels se cristallisent les tensions entre les habitants du village et les étrangers du continent⁶⁸. Le sacrifice du dauphin dans le volcan opère une synthèse entre deux visions du monde : la figure christique du dauphin⁶⁹ et son caractère vil et moqueur⁷⁰. La création du terme permet une nouvelle nomenclature du monde qui affirme son ancrage régional (*delfifera*) tout en le dépassant et en le problématisant. Ce système linguistique s'étend dans tout le roman. La prose de *Horcynus Orca* parvient ainsi à articuler la langue nationale et les particularités régionales en les maintenant dans le roman tout en allant au-delà de leur opposition. Les différences ne sont ainsi ni écrasées ni lissées au sein de cette synthèse mais elles se maintiennent et font émerger de cette tension un tiers-espace.

Dans le roman, la révélation des *delfifera* stigmatise 'Ndrja toutefois aux yeux de sa communauté. Plongé dans un demi-sommeil, 'Ndrja imagine son père et les anciens, assis en rang, qui lui peignent les lèvres en rouge⁷¹ :

Ora, si figurava di apparire ai pellisquadri qualcosa come un infemminato perché, a senso suo, era come se quel nome che gli sbavava caramelloso sulle labbra, gli pittasse la bocca di rossetto, dandogli un'aria sfacciata, a maschio e femmina.

Maintenant, il s'imaginait apparaître devant les peaux-ravinées⁷² comme un efféminé parce que, dans son contexte, c'était comme si ce nom qui lui bavait caramelleux sur les lèvres lui peignait la bouche au rouge à lèvres, lui donnant un air effronté, à la mâle et femelle.

Dans le système de valeurs des villageois, attribuer à un homme des caractéristiques féminines correspond à la plus grande des offenses car cela constitue un dévoiement grave de son identité⁷³. Cette représentation s'inscrit dans une société où l'homme est exalté pour sa virilité⁷⁴. Deux personnages secondaires déconstruisent cependant en souterrain cette vision du monde.

Le premier déplacement s'opère avec Ciccina Circé, magicienne, contrebandière et prostituée qui embarque 'Ndrja de nuit pour lui faire traverser le détroit de Messine.

Elle est construite dans le récit en contrepoint de Marosa, la fiancée de 'Ndrja qui l'attend au village en brodant. Ce renvoi intertextuel à *L'Odyssee* inverse cependant la logique d'opposition entre Circé et Pénélope au moment où 'Ndrja reprend à son compte les termes employés par Ciccina Circé pour vitupérer contre les *culiseduti*⁷⁵ (*culposés*) que sont les femmes du village. Son parti-pris virulent et le ton familier de son néologisme *culiseduti* renversent les deux grands principes d'organisation de sa communauté : le mariage endogène⁷⁶ et la division des rôles entre le travail à l'extérieur pour les hommes et le soin de la maison pour les femmes.

Une autre figure de femme indépendante, évoquée de manière plus anecdotique dans le récit, travaille au déplacement du système habituel de représentation. Il s'agit de la femme du fabricant de barques, qui n'est pas désignée autrement que par son statut marital et le métier de son mari. Ce dernier occupe une place majeure dans une société composée de pêcheurs et de marins : c'est grâce à son savoir-faire que peut être produite la barque, un objet qui est à la fois leur outil de travail et le prolongement d'eux-mêmes⁷⁷. Lorsque 'Ndrja se rend à son atelier pour lui passer commande, il découvre l'artisan frappé de paraplégie et muet. L'activité ne s'est toutefois pas arrêtée : la femme de l'artisan a repris en charge la construction des barques, seule. Elle se présente comme une seconde main qui reproduit les gestes que faisait son mari. Son travail est rythmé par une pantomime où elle penche son oreille vers la bouche de son marin comme pour en recevoir des instructions. Bien qu'elle feigne de ne faire que ce que lui dicte l'esprit de son mari, le roman montre dans son évidence que c'est elle qui possède les connaissances techniques et manuelles pour construire des embarcations aussi solides et légères que ne l'étaient celles de son mari. 'Ndrja ne s'y trompe pas et refuse d'acheter un bateau assemblé par une femme. S'il se défend de reconnaître qu'une femme puisse travailler le bois, le texte représente toutefois l'épouse de l'artisan en plein exercice, affairée à produire d'excellentes barques.

Ciccina Circé et la femme du fabricant de barques sont des propositions qui n'aboutissent pas dans la fiction : l'une est poursuivie par les insultes de 'Ndrja à la fin du roman tandis que l'autre ne convainc pas les pêcheurs malgré la qualité de son travail. Elles ouvrent cependant dans l'imaginaire une nouvelle voie. La description de ces femmes qui rusent pour survivre et travaillent contraste grandement avec la représentation du village frappé de torpeur et d'inaction. Pour les habitants du Détroit, la ruse est une caractéristique féminine, dégradante et mesquine car contraire à la franchise⁷⁸. Le roman la réhabilite cependant en sourdine comme force inventive et productrice. Elle fait contrepoint au modèle herculéen de la force brute, exalté sous le régime fasciste⁷⁹ et assimilé dans le roman aux guerres et destructions⁸⁰.

Cette oppositions déplace les référentiels de l'ancienne société pour marquer l'émergence d'un nouveau modèle politique⁸¹ : celui d'une communauté qui attribue à ceux qui n'avaient jusqu'alors pas de voix une participation active et autonome. C'est ainsi qu'*Horcynus Orca* se termine par la prochaine arrivée au village de la barque tant espérée, non pas conduite par des marins expérimentés mais par des *sbarbarelli* qui n'ont pas de cals aux mains⁸².

Conclusion

Dans *Blanche ou l'oubli*, *Horcynus Orca* et *Heimatmuseum*, la fiction est le lieu des hypothèses qui sont émises et vérifiées par l'illustration, dans le déroulement du récit. Les nombreuses autres figures qui passent dans la narration sont autant de solutions possibles à la crise traversée par les communautés. Il n'en résulte cependant ni un retour à l'état ancien ni la consécration d'une voix mais l'émergence, entre et avec les dissensions, de nouvelles modalités d'appartenances à un nouveau type de communauté. Les trois œuvres sont en ce sens épiques : là où la narration conduit dans le roman à l'émancipation du lecteur, elle amène dans le cadre du travail épique à la création d'un nouveau espace au sein duquel peut travailler à se former une nouvelle communauté⁸³. Si l'échec des propositions avancées semble dominer les romans, elles ouvrent cependant *de facto* ce que nous

proposons d'appeler tiers-espace⁸⁴, un espace *autre* qui se crée dans le maintien des dissonances et qui les articule pour inventer de nouveaux objets, de nouveaux systèmes, autour desquels puisse se penser une autre forme de communauté.

1 Voir Dubar, Claude, *La socialisation : Construction des identités sociales et professionnelles* [2000], Paris, Armand Colin, 2010. L'auteur explique l'opposition que fait Ferdinand Tönnies dans *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) entre communauté, *Gemeinschaft* (les individus „restent liés malgré toute séparation“) et société, *Gesellschaft* (les individus sont „séparés malgré toute liaison“).

2 Goyet, Florence, „L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée“, *Le Recueil Ouvert* [En ligne], voir bibliographie.

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

4 „Qu'est-ce que c'est que ces gens-là, un collège de vieillards ? Pas tous. Il y en a des jeunes. Tout cela soudain se met à courir, puis s'arrête, ou tente de se disperser, alors que les infirmières et quelques gardiens, du type dont le col marque la nuque, se précipitent à droite, à gauche, ramassent leur troupeau. Des avions passent, en haut, qui ne s'occupent pas de nous, ayant probablement mission ailleurs, mais ce bétail humain hurle de terreur, se serre. [...] C'est une maison de fous, au sud d'Orléans, qui a été évacuée comme ça, sur les routes de France.“ *Blanche ou l'oubli*, p. 122-123

5 Le contrôle de la Sicile, interface d'échange entre le continent africain et la péninsule italienne, est l'un des enjeux stratégiques majeurs de l'affrontement entre les forces de l'Axe et celles de l'Alliance. L'île est le théâtre d'opérations militaires décisives ; d'abord occupée par les Allemands qui y campent leurs troupes pour défendre leurs positions, elle est ensuite envahie par les Anglais et les Américains en 1943 lors de l'opération Husky de débarquement des Alliés en Sicile le 10 juillet 1943. Celle-ci marque le début du recul des forces de l'Axe en Italie et entraînera la signature de l'armistice le 08 septembre 1943.

6 „Quel pescatore, tanto per dirne uno, che si dichiarò ormai per sempre sceso di barca e salito a cavallo [...]“ *Horcynus Orca*, p. 74. „Ce pêcheur, pour lui donner un nom, qui se déclarait désormais pour toujours descendu de barque et monté à cheval [...]“. Notre traduction, ici et pour toutes les citations d'*Horcynus Orca*.

7 Conquête aux Polonais au 13^{ème} siècle, la Mazurie fit partie de l'ancienne Prusse-Orientale avant de devenir en 1945 une région du Nord-Est de la Pologne actuelle.

8 „Siehst du : was da unterging und starb, war nicht allein die Hälfte unseres Lucknower Trecks, es war ein Teil von Lucknow selbst, von seiner Vergangenheit und Eigenart, und in jenem Augenblick wußten wir instinktiv, daß, selbst wenn uns dereinst eine Rückkehr erlaubt werden sollte, Lucknow niemals mehr das für uns werden könnte, was es einmal war.“ (*Heimatismuseum*, p. 692) Traduction : „Vois-tu : ce qui sombra et mourut là n'était pas seulement la moitié de notre convoi de Lucknow, c'était une partie de Lucknow elle-même, de son passé et de sa spécificité, et nous savions instinctivement à ce moment précis que, même s'il nous était un jour permis d'y retourner, Lucknow ne pourrait plus jamais être pour nous ce qu'elle avait alors été.“ Notre traduction.

9 Pour le caractère imaginaire de la nation et la nécessité de symboles pour se l'approprier, voir Anderson, Benedict *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

10 Sur la politique linguistique d'Hitler, voir la scène de germanisation des noms propres dans *Heimatismuseum* ; sur la politique linguistique de Mussolini, voir Ostenc, Michel, „L'éducation en Italie pendant le fascisme. Bilan et perspectives de recherches“, *Histoire de l'éducation*, Persée, n° 30, 1986, p. 13-27, et le dictionnaire Treccani (www.treccani.it).

11 Franz Rosenzweig, cité par Victor Klemperer en exergue de *Lingua Tertii Imperii : Notizbuch eines Philologen* [1947], Leipzig, Reclam, 1998.

12 Chez Dante, *fiera* désigne la bête ; le terme vient du latin *ferus*, animal (attesté chez Virgile).

13 Du grec *δελφίν*, repris en latin par *delphin* (attesté chez Ovide et Virgile).

14 *Horcynus Orca*, p. 182

15 Le toscan est considéré comme la norme italienne de référence. Il a été peu à peu érigé en langue standard, notamment grâce aux trois grandes œuvres du XIV^e siècle écrites dans ce dialecte (*La Divine Comédie* de Dante, *Le Décaméron* de Boccace et *Les Chansons* de Pétrarque).

16 *Heimatismuseum*, p. 507.

17 Le nom germanisé du policier signifie „celui qui s'introduit par effraction dans les maisons“. Voir Gerrer, Jean-Luc, „Langage autoritaire et résistance dans la littérature allemande consacrée aux Provinces de l'est allemandes“, *Textes et Contextes*, Centre Interlangues, 2011, <halshs-00756502>.

18 Depuis l'ordonnance de Villers-Cotterêts en 1539 et l'entreprise littéraire des poètes de la Pléiade au XVI^e siècle.

19 „Geoffrey Gaiffier est presque tout le temps en route, terriblement excité par la région, moins que de la diversité des paysages [...] que du bariolé des hommes et des langages ; car, pas loin d'eux, il y a de la main d'œuvre importée de Madoera, des Dayaks de Bornéo et des Boegis des Célèbes, ce qui lui procure occasion de combler certains manques à son information pour l'ouvrage de grammaire comparée entrepris avant même d'arriver à Java, dans leur court stage à Sumatra.“ *Blanche ou l'oubli*, p. 263.

20 „Ne me bornant pas comme les Malais à changer de pronom pour la politesse, le rang, les différences raciales [...]“ *Blanche ou l'oubli*, p. 28.

21 „Imaginez-vous que j'avais alors commencé l'étude du malais chez Berlitz : vite le professeur en avait eu assez d'un type qui regarde le vocabulaire de cet œil-là, qui *espionne* le vocabulaire. À l'École des Langues Orientales, c'était autre chose.“ (*Blanche ou l'oubli*, p. 28) „En attendant, vous pouvez toujours potasser le *Berlitz Bahasa Melayu Tinggi*, spécialement édité pour le personnel commerçant d'outre-mer de la *Standart Vacuum Oil* en 1952, et vous le voyez d'ici, le personnel commerçant, quand on lui dit

bonnement : *Tuan Churchill orang Inggris ?* qui apprend à répondre : *Ya, Tuan Churchill orang Inggris [...].* *Blanche ou l'oubli*, p. 55.

22 Voir Cazalas, Inès, *Contre-épopées généalogiques : fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes*, thèse soutenue à Strasbourg en 2011 sous la direction de Pascal Dethurens.

23 *Horcynus Orca*, p. 416.

24 Pour la méthode d'analyse du modèle généalogique, voir Cazalas, Inès, *op. cit.*

25 Ceux qui tuent ressemblent à ceux qui sont tués, des hommes de bronze contre des hommes de bronze.

26 Lattard, Alain, *Histoire de la société allemande au XX^e siècle*, t. 2, *la RFA 1949-1989*, Paris, PUF, 2011.

27 Voir Merchiers, Dorle, *Le Réalisme de Siegfried Lenz*, Bern-Berlin-Bruxelles-..., Peter Lang, 2001. Sur la rupture générationnelle qui s'opère dans les années 1960, voir aussi Lattard, Alain, *Histoire de la société allemande au XX^e siècle ...*, *op.cit.*

28 Bausinger, Hermann, „Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte“, in Wehling Hans-Georg (dir.), *Heimat heute*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1984.

29 Girard, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

30 Merchiers, Dorle, *Le Réalisme de Siegfried Lenz*, *op.cit.*

31 „Er herrschte über alles, als gehörte es ihm, und jeder hatte sich damit abgefunden oder wurde von ihm gezwungen, sich daran zu gewöhnen, von diesem krummwüchsigen, verhetzten Mann, der am liebsten die Sprache abgeschafft hätte, ja ...“ (*Heimatmuseum*, p. 50) Traduction : „Il régnait sur tout comme si cela lui appartenait et chacun en avait pris son parti ou bien avait dû s'y habituer sous la contrainte de cet homme contrefait, affairé, qui, s'il avait pu, aurait aboli le langage, oui ...“

32 Adresse de Zygmunt Rogalla à Martin Witt sur la vie en ville : „Und ich sehe auch ein, dass [dies Wort Heimat] in einer Landschaft aus Zement nichts gilt, in den Beton-Silos, in den kalten Wohnhöhlen aus Fertigteilen [...]“ (*Heimatmuseum*, p. 144) Notre traduction : „Et je me rends aussi compte que [ce mot, la terre natale] ne compte pour rien dans ce paysage de ciment, dans ces silos de béton, dans les grottes en préfabriqué où vous logez [...]“

33 Exemple notable, l'euphémisme d'une mère maquerelle âgée qui assimile la guerre à une affaire d'Allemands : „[...] e ve lo dico per 'sperienza, senza carabinieri e armamentario ... In guerra morirrebero solo i biondi, nemmeno a pagarlo a peso d'oro lo troverebbe un bruno, quella Nasemangiato.“ (*Horcynus Orca*, p. 19) Traduction : „[...] et je vous le dis par expérience, sans gendarme ni attirail ... À la guerre ne mourraient que les blonds, pas même si elle le payait son pesant d'or elle ne le trouverait un brun, la Nezmangé.“

34 Le père de 'Ndrja refuse obstinément d'échanger une poignée de main avec les villageois pour marquer son désaccord avec eux. De même, un compagnon de 'Ndrja explique qu'il ne pourra plus prendre part à la vie sociale du village car il est revenu de guerre amputé au poignet.

35 „Lo scugnizzo“ – l'équivalent d'un Gavroche napolitain.

36 *Horcynus Orca*, p. 547.

37 Sur l'importance du brouillage des référents pour éviter l'idéalisation, voir Goyet, Florence, *Penser sans concepts. Fonctions de l'épopée guerrière – Iliade, Chanson de Roland et Heiji Monogatari*, Paris, Champollion, 2006.

38 *Blanche ou l'oubli*, p. 167-168

39 „Ce que nous sommes n'est rien, ce que nous cherchons est tout“, *Blanche ou l'oubli*, p. 169. La formule, en allemand dans le texte, est une citation du *Hyperion* de Hölderlin.

40 Voir notamment la réécriture de *L'Éducation sentimentale* dans le chapitre „Une mèche de cheveux“.

41 Voir p. 491-493 : le narrateur s'adresse à Blanche pour parler de ses rêves mis à sac comme le fait Hypérior à Diotima pour évoquer le sac de Mistra.

42 Notamment par le détour d'une citation de Flaubert en exergue de la deuxième partie („On ne saura jamais combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage“), qui peut être lue en écho avec *L'Après-dire*.

43 Élixa Schlésinger et Suzette Gontard sont les grands amours Flaubert et Hölderlin ; elles servent d'inspiration pour les figures respectives de Mme Arnoux et de Diotima.

44 Voir p. 581 : Aragon instaure un parallèle entre les deux femmes pour la fin malheureuse de leur histoire d'amour avec Flaubert et Hölderlin.

45 „Je pouvais aussi bien me l'imaginer en Rosanette [...]“ *Blanche ou l'oubli*, p. 39. Dans la suite du roman, le nom de Rosanette est aussi souvent utilisé que celui de Maryse pour la désigner.

46 „[...] quand Élixa Schlésinger là-bas achève interminablement d'être, dans la maison d'Illenu.“ *Blanche ou l'oubli*, p. 581.

47 Vassevière, Maryse, *Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 1998.

48 *Blanche ou l'oubli*, note de bas de page, p. 244.

49 Aragon, par jeu et provocation, avait pourtant prévenu dès le premier chapitre que ce n'était pas un roman d'anticipation.

50 Goyet, Florence, „L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée“, *op. cit.*

51 Voir Vinclair, Pierre, *De l'épopée et du roman. op. cit.*

52 Voir le rapprochement entre „tissu“ et de „texte“ par l'étymologie depuis Roland Barthes (par exemple dans „Texte (théorie du)“, *Encyclopédie Universalis*, 1973).

53 Merchiers, Dorle, *Le Réalisme de Siegfried Lenz*, *op.cit.*

54 Ce qu'Inès Cazalas appelle „épopée pétrifiée“ dans *Contre-épopées généalogiques : fictions nationales et familiales ...*, *op.cit.*, Introduction.

55 Inès Cazalas emploie ici le terme d'„épopée complexe“ pour l'opposer à l'épopée pétrifiée, *op. cit.*, Introduction.

56 Voir Schmitt, Evelyne, „Les mues de Zygmunt Rogalla : les mues de la Mazurie à travers les personnages féminins de *Heimatmuseum*“, *Orbis Letterarum*, 1997.

57 *Heimatmuseum*, p. 591 dans l'édition de 1978. Notre traduction.

58 *Blanche ou l'oubli*, p. 495-496

59 Le *bichelamar* est un pidgin, une langue véhiculaire qui n'est la langue maternelle de personne et qui se constitue dans la relation entre les langues d'Extrême-Orient et celles d'Europe occidentale.

60 *Blanche ou l'oubli*, p. 423-427

61 Voir la traduction du titre de l'essai d'Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, in Philonenko, Alexis, *Humboldt. À l'aube de la linguistique*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

62 Voir le glossaire établi par Denis Thouard dans Humboldt (von) Wilhelm, *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, Thouard, Denis (trad.), Paris, Seuil, 2000

63 Les Pays-Bas commencèrent à installer leur pouvoir dans les îles indonésiennes au XVII^{ème} siècle en y imposant un monopole commercial. Ce sont eux qui fondèrent la capitale Batavia en 1619. Après divers affrontements, les Néerlandais prirent le contrôle total du territoire en 1908 et l'unifièrent sous le nom d'Indes néerlandaises. À la même époque se forme le mouvement *Budi Utano*, une association de nobles pour l'indépendance et l'éducation moderne. Nous pouvons supposer qu'Alit en est un représentant dans la mesure où le jeune prince a fait ses études à Oxford : sa condition sociale et le parti-pris d'une éducation occidentale correspondent en effet au profil des membres de *Bundi Utoro*. La culture anglo-saxonne est par ailleurs prise au sein du mouvement indépendantiste, du fait que les Britanniques sont les grands adversaires des Néerlandais sur la scène maritime et commerciale.

64 *Blanche ou l'oubli*, p. 267

65 Voir ici même *Épopées et guerres coloniales* (livraison 4 du *Recueil ouvert*, 2018) dirigée par Elara Bertho et Aude Plagnard.

66 Aragon portait un fort intérêt à la littérature postcoloniale : Daniel Bournoux, lors d'une intervention intitulée „L'avenir dans *Le Fou d'Elsa* de Louis Aragon” donnée le 06 septembre 2013 sur France Culture, précise que l'auteur était un grand lecteur de Kateb Yacine.

67 Lull, James, „Superkultur”, in Hepp, Andreas und Löffelholz, Martin (éd.), *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002

68 La férocité du dauphin est décrite implicitement dans la dénomination *fera*. Le père de 'Ndrja justifie ainsi l'emploi de ce terme : „*Questa, vossia non lo può sapere, noi la chiamiamo fera e fera effettivamente è. E fera vuole dire pescebestino, tutto una fetenzia d'animale che in quanto carne, non vale un soldo, ma quanto al cervello ce l'ha fino, genialone, non c'è che dire. Fera, basti dire, fera : scellerata e sterminatrice, campa fra ladroneggi e assassinaggi. [...]*” (*Horcynus Orca*, p. 181) Traduction : „Celle-ci, Votre Grâce ne peut pas le savoir, nous l'appelons bête et bête elle est, effectivement. Et bête veut dire poissonpuant, toute une infection d'animal qui, en tant que chair, ne vaut pas un sou, mais quant au cerveau, elle l'a fin, du grand génie, il n'y a pas à dire. Bête, qu'il suffise de dire, bête : scélérate et exterminatrice, elle vit entre vols et assassinats. [...]” *Delfino*, au contraire, renvoie à une conception opposée, mythifiée et pacifique. L'officier de la marine italienne Monanin glorifie ainsi le dauphin : „*Capite ? I delfini portano fortuna, portano bene. Difatti, qualcosa di buono accade sempre a chi va per mare e s'incontra coi delfini.*” (*Horcynus Orca*, p. 207) Traduction : „Vous comprenez ? Les dauphins portent fortune, ils portent bonheur. En effet, quelque chose de bon arrive toujours à qui va par les mers et rencontre les dauphins.”

69 L'Excellence : „*è martire*” („C'est un martyr”), *Horcynus Orca*, p. 182.

70 Le père de 'Ndrja : „*lo chiamamo pescebestino*” („nous l'appelons poissonpuant”), dans le même dialogue, *Horcynus Orca*, p. 181, cité ci-haut.

71 *Horcynus Orca*, p. 151

72 *Pellisquadra* est un néologisme qui désigne les pêcheurs, par métonymie avec leur peau tannée par le soleil. Nous proposons de le traduire par peaux-ravinées pour le rapprocher de „peaux-rouge” (*pellirassa*).

73 L'homosexualité masculine et la subversion des représentations traditionnelles du genre sont des motifs récurrents du roman : elles sont présentées chez les villageois comme des indices d'une nature perversité. L'auteur déconstruit cette perspective en souterrain dans la narration.

74 La société mussolinienne s'était construite autour d'un éloge de la force. Pensons par exemple au „*Bisogna essere forti*”, extrait d'un discours tenu à Coni le 24 août 1933. L'analyse du dictionnaire de mythologie le plus édité à l'époque fasciste, celui de Giovanni Stano (*Dizionario di miti, leggende, costumi greco-romani*) est éclairante : très peu de pages sont réservées à Ulysse, le héros de la ruse, tandis que le mythe d'Hercule a droit à un développement conséquent.

75 *Horcynus Orca*, p. 1002.

76 Toutes les figures d'étrangères dans le roman (les prostituées – *femminotte* –, Ciccina Circè et l'Américaine) sont présentées comme de dangereuses prédatrices sexuelles en opposition aux femmes du village.

77 Voir l'expression „*sceso di barca*” utilisée comme métaphore de l'aliénation des pêcheurs.

78 „*Vogliose, incapricciate del mascolone, gli facevano sentire il verso della loro vergogna emozionata, la coda girata per sotto, a sventolarsi il nicchiarello infocato. Si udiva quel pititiare, quella schifoseria di pernacchiette, si vedeva quel mare là come infemminito, schiene su schiene, tornotorno, che respiravano gonfie, occhi e occhi che fra le ciglia socchiuse spiavano verso il tubo schiumante dell'orcaferone.*” (*Horcynus Orca*, p. 670) Traduction : „Avides, entichées du mastodonte, elles lui faisaient sentir le revers de leur honte fiévreuse, la queue tournée vers le bas, en se ventilant leur petite cavité torride. On entendait leurs pipipiaillements, cette saloperie de minauderie, on voyait ce morceau de mer là qui était comme féminisé, elles dos sur dos, tournées et retournées, qui respiraient toute bouffies, des yeux et des yeux qui épiaient entre leurs cils entrouverts le tuyau écumant de l'orque, ce gros animal.”

79 La société mussolinienne s'était construite autour d'un éloge de la force. Voir par exemple le „*Bisogna essere forti*”, extrait d'un discours tenu à Coni le 24 août 1933. L'analyse du dictionnaire de mythologie (*Dizionario di miti, leggende, costumi greco-romani* de Giovanni Stano) le plus édité à l'époque fasciste est éclairante : très peu de pages sont réservées à Ulysse, le héros de la ruse, tandis que le mythe d'Hercule a droit à l'un des développements les plus conséquents.

80 „*E poi cadeva la bomba, senza la minima avvisaglia di aeroplani. [...] Un mucchusello di sette anni di nome Nino, una mucchusa di sedici anni di nome Ina, un'altra signorina di ventuno di nome Franchina, una madre*

di famiglia di trentanove anni di nome Marta e un padre di famiglia di nome Paolo Castorina, di punt'in bianco volavano per aria, senza colpa né peccato, volavano a mare ancora caldi caldi [...]." (*Horcynus Orca*, p. 450) Traduction : „Et puis tombait la bombe, sans le moindre signe d'avertissement lancé par les avions. [...] Un petit drôle de sept ans du nom de Nino, une drôlesse de seize ans du nom de Ina, un autre demoiselle de vingt-et-un ans du nom de Franchina, une mère de famille de trente-neuf ans du nom de Marta et un père de famille du nom de Paolo Castorina, de but'en blanc volaient par les airs, sans faute ni péchés, ils volaient dans la mer encore tout chauds [...].”

81 Nous entendons ici politique au sens large : qui concerne la *polis*, les hommes organisés en société.

82 „*Li abbiamo, li abbiamo i calli*” fecero i sbarbatelli. „Li hanno, dicono loro” fece 'Ndrja, provocatorio, però bonario provocatorio, rivoluto a Masino. „Capaci che non hanno nemmeno il foglio di pesca. Per qualcuno, anzi, ci scommetto, non solo che non l'ha, ma forse nemmeno non lo sa.” (*Horcynus Orca*, p. 1037) Traduction : „Nous les avons, nous les avons les cals” firent les blancs-becs.

„Ils les ont, c'est ce qu'ils disent” fit 'Ndrja, d'un ton provocateur, mais provocateur débonnaire, s'adressant à Masino. „Si doués qu'ils n'ont même pas de tête plombée. Pour certains, même, je parie que non seulement ils ne l'ont pas mais qu'ils ne le savent peut-être même pas.”

83 Vinclair, Pierre, *De l'épopée et du roman. op. cit.*

84 Nous empruntons le terme à la géographie et à la sociologie urbaine ; voir notamment Vanier, Martin, „Qu'est-ce que le tiers espace ? Territorialités complexes et construction politique”, *Revue de géographie alpine*, vol. 88, n° 1, Année 2000, p. 105-113 ; et Le Gall, Julie et Rouge, Lionel, „Oser les entre-deux !”, *Carnets de géographes*, n° 7, 2014.

Pour citer ce document

Mathilde Noëlle Mougin, «Réinventer les communautés dans le récit de leur crise : *Blanche ou l'oubli d'Aragon* (1967), *Heimatmuseum* de Siegfried Lenz (1975) et *Horcynus Orca* de Stefano d'Arrigo (1978)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_281-reinventer-les-communautés-dans-le-récit-de-leur-crise-blanche-ou-l-oubli-d-aragon-1967-heimatmuseum-de-siegfried-lenz-1975-et-horcynus-orca-de-stefano-d-arrigo-1978.html

Quelques mots à propos de : Mathilde Noëlle MOUGIN

Université Grenoble Alpes – UMR Litt&ArtsAncienne étudiante de l'ENS de Lyon et agrégée de lettres classiques, Mathilde Mougin est doctorante en littérature comparée à l'Université Grenoble-Alpes Elle travaille au sein de l'UMR Litt&Arts sous la direction de Florence Goyet. La thèse qu'elle rédige s'intitule : « La réinvention du foyer : polyphonie et travail épique dans *Blanche ou l'oubli d'Aragon*, *Horcynus Orca* de Stefano d'Arrigo et *Heimatmuseum* de Siegfried Lenz ». Elle y met à l'épreuve la catégorie de “travail épique” pour déterminer dans quelle mesure une résolution de la crise politique est en train de s'inventer au sein de la polyphonie narrative des trois romans. Elle a également traduit de l'italien des articles de recherche.

“Le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable”. Qu’est-ce qu’une épopée au 18^e siècle ?

Dimitri Garnarczyk

Résumé

Le statut de l'épopée dans une partie de l'Europe du 18^e siècle (en France, en Angleterre, en Pologne) est largement déterminé par un rapport aux textes qui relève de la poétique classique, laquelle peut être définie comme une prospection des possibles de l'écriture (la planification d'épopées à venir) associée à une intériorisation des textes du passé (la critique des épopées antiques et modernes). Cette étude s'intéresse aux différences méthodologiques qui existent entre différents poéticiens du 18^e siècle qui opèrent dans ce cadre théorique : si tous s'accordent à considérer que leur fonction est d'articuler la réception du patrimoine et la création contemporaine, ils s'y prennent de différentes manières pour définir l'épopée qui reste alors “le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable”.

Abstract

“The greatest work human nature is capable of”. What is a heroic poem in the 18th century ? The status epic poetry enjoyed in the 18th century in many European countries (notably in France, England or Poland) was largely determined by the poetics of classicism, which in turn can be defined as the combination of a prospective outlook on literature (i.e. the planning of epics yet to be written) and an appropriation of the literary canon (i.e. the reception and criticism of epics from the past). The present study discusses the methodological differences that exist between critics operating within this classicist mindset : although they all consider that the bulk of their task consists in facilitating the transition from the reading of texts past to the writing of texts to come, they differ in the very way they define what is still, in Pope's words, “the greatest work human nature is capable of.”

Texte intégral

Introduction. Où il est question d'une thèse en cours sur l'épopée, du classicisme en Europe et de H. R. Jauss

Une thèse : Théories et pratiques de l'épopée de Boileau à Ignacy Krasicki

À l'origine de la thèse que nous sommes en passe d'achever, intitulée *Théories et pratiques de l'épopée de Boileau à Ignacy Krasicki* (inscrite depuis 2012¹), on trouve une théorie et un événement.

La théorie est celle des textes possibles. Initiée par Michel Charles dans *L'Arbre et la source* et *Introduction à l'étude des textes*², poursuivie depuis notamment sous l'impulsion de Marc Escola et de Sophie Rabau, elle consiste à considérer la théorie littéraire comme l'invention de pratiques d'écriture³ : une prospective visant à esquisser des possibilités d'écriture à venir. Dans l'œuvre de Michel Charles, cette attitude n'est pas seulement théorique, mais s'incarne dans l'histoire, étant, selon ce critique, caractéristique du “système classique” (en gros, celui du monde littéraire français du 17^e siècle) constitué en “culture rhétorique”, soit “une culture où la lecture est tournée vers une écriture⁴”.

L'événement est la querelle d'Homère qui opposa, à l'occasion de la publication de sa traduction de *Illiade* d'Homère dans les années 1710, l'érudite Anne Dacier à l'académicien Antoine Houdar de La Motte. L'académicien “retraduisit” *Illiade*, non à partir du grec (qu'il admettait volontiers ignorer⁵), mais à partir du texte français d'Anne Dacier. Là où l'érudite traduisait en prose pour mieux suivre le style d'Homère, La Motte rétablissait l'alexandrin, sans lequel on ne saurait parler de *poème* épique ; là où Anne Dacier donnait un volumineux ouvrage contenant les vingt-quatre chant de *Illiade* assortis de “Remarques” philologiques, la version de La

Motte, dénuée de paratexte, réduisait le poème à douze chants. Bref, là où Anne Dacier traduisait *L'Iliade d'Homère, avec des remarques*, La Motte composait *L'Iliade, poème français*⁶.

Autour de l'héritage homérique s'affrontaient ainsi, au début du second des "siècles classiques", deux textes *possibles*, chacun proposant une définition singulière du rapport à l'héritage littéraire antique dans la création littéraire moderne. L'épisode de la querelle d'Homère montre bien à quel point la *prospective* que constitue la réflexion poétologique de "l'âge rhétorique" est lié à une *rétrospective* historique et culturelle : l'exploration des possible de l'écriture est évaluation de la valeur d'un héritage. Les passions engagées dans la querelle sont à proportion de l'importance du genre, car l'épopée est le genre suprême (de la poésie narrative chez Aristote et, depuis les poétiques de la Renaissance, de la poésie tout court⁷).

L'événement de la querelle d'Homère constitue donc une crise dans la théorie des textes possibles – qui coïncide avec ce que Paul Hazard appelait "la crise de la conscience européenne"⁸. D'où deux questions à laquelle notre thèse entend répondre : d'une part, ce type de débat dépasse-t-il les frontières de la France, et d'autre part, quelles *valeurs* (littéraires, mais plus largement intellectuelles et sociales) le débat sur le genre épique met-il en jeu au 18^e siècle ?

La réponse (affirmative) à la première question se présente assez facilement, et marque le point de départ de la constitution d'un corpus européen de textes théoriques (de poétiques) sur le genre épique, mais aussi, puisque la poétique est autant prospective des textes à venir qu'appropriation des textes du passé, de poèmes épiques au 18^e siècle. On laissera pour l'instant la seconde en suspens – mais on en esquissera, dans la conclusion de la présente étude, un début de réponse.

Un corpus : poètes et poéticiens classiques

L'idée, présentée comme "classique" par Michel Charles, d'une poétique prospective fondée sur la reprise de l'héritage antique, est encore largement répandue dans l'Europe du 18^e siècle – en France évidemment, mais aussi dans l'Angleterre de Pope, Addison et Johnson, ou en Pologne dans la seconde moitié du siècle, où se développe, à partir de la lecture des critiques français et anglais, le classicisme stanislavien (*klasycyzm stanisławowski*).

En fait d'épopée, le texte fondateur est sans doute le *Traité du poème épique* (1675) du p. René Le Bossu. L'influence de ce texte était encore sensible en 1728, quand parut en Angleterre un traité de poétique intitulé *Peri Bathous*, dû à un certain Martin Scriblerus. Le chapitre 15 de ce traité est intitulé "A Receipt to make an Epic Poem [Recette pour composer un poème épique]", et commence ainsi⁹ :

An epic poem, the critics agree, is the greatest work human nature is capable of. They have already laid down many mechanical rules for compositions of this sort, but at the same time they cut almost off almost all undertakers from the possibility of ever performing them ; for the first qualification they unanimously require in a poet, is a genius. I shall here endeavour (for the benefit of my countrymen) to make it manifest, that epic poems may be made without a genius, nay without learning or much reading. This must necessarily be of great use to all those who confess they never read, and of whom the world is convinced they never learn.

Le poème épique, les critique s'accordent à le dire, est le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable. Les critiques ont déjà proposé un grand nombre de règles mécaniques pour ce genre de composition, mais dans le même temps ils ont prévenu les efforts de presque tous ceux qui voudraient l'entreprendre, car la première qualité qu'ils demandent tous à un poète, c'est le *génie*. J'entreprendrai ici (pour le profit de mes concitoyens) de rendre apparent qu'il est possible de faire des poèmes épiques *sans aucun génie*, voire même sans beaucoup d'instruction ou de lectures. Cela devrait être de la plus grande utilité à tous ceux qui avouent qu'ils ne *lisent* jamais, et dont le monde est persuadé qu'ils *n'apprennent* jamais.

Le chapitre se poursuit en examinant les différentes *parties* du poème épique : la fable, les épisodes, la morale allégorique, les mœurs, les machines et les descriptions.

Tel quel, ce chapitre contient une double définition de l'épopée. Elle est d'abord un genre littéraire, identifiable par une série de traits formels et thématiques qui lui sont propres : appelons cela la définition proprement *générique* de l'épopée, détaillée dans la "recette". Mais comme le souligne l'exorde du chapitre, ce genre particulier occupe une place éminente dans l'ordre de la création littéraire et, plus généralement, dans celui des entreprises humaines : le consensus critique en fait "le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable".

Martin Scriblerus est le double satirique du poète et poéticien Alexander Pope, auteur en 1711 du très sérieux *Essay on Criticism*, où l'on pouvait notamment lire¹⁰ :

Some [critics] dryly plain, without Invention's aid, Write dull receipts how poems may be made

Certains critiques, secs et plats, sans le secours de l'Invention, Écrivent de tristes recettes sur la manière de faire des poèmes...

Le *Peri Bathous* (dont le titre parodie celui du traité du sublime de Longin, *Περὶ ὕψους*, popularisé par la traduction de Boileau à la fin du 17^e siècle) exemplifie le travail des mauvais critiques dénoncés dans la poétique sérieuse : c'est une pseudo-poétique *sans invention*, de même que Scriblerus propose d'écrire *sans génie*.

Ce passage du *Peri Bathous* met en évidence l'une des principales difficultés de la poétique à l'âge classique. D'une part, comme l'explique Michel Charles¹¹,

l'âge rhétorique est par excellence l'âge de l'invention, de la production, dans la mesure où il déculpabilise autant qu'il est possible l'auteur et dédramatise l'écriture, dans la mesure où il va aussi loin qu'il est possible dans l'idée que tout le monde peut pratiquer la littérature.

Si, effectivement, on peut subsumer la lecture des modèles en recettes, chacun peut composer des poèmes épiques ; mais le risque est évidemment de dénaturer l'épopée dans l'opération. D'autre part, les poéticiens classiques, conscients de ce danger, exigent de l'aspirant poète une qualité individuelle irréflectie : le *génie*. Cette double exigence aboutit au paradoxe que satirise Pope qui, comme traducteur d'Homère et poète héroïcomique, pense très probablement *sincèrement* que l'épopée est un ouvrage poétique de grande valeur.

L'épopée, en ce début de 18^e siècle, est donc l'objet d'une *admiration* (le consensus critique), d'où découle un *désir* (que la poétique, ou recette, permettrait de satisfaire) ; mais l'enthousiasme de ce rapport pratique (en ce sens que, sans se satisfaire de la lecture, il envisage la composition) est tempéré par une intuition : la poétique peut-elle produire des épopées, ou faut-il quelque chose d'autre ? Si, en somme, la recette de Scriblerus ne *suffit pas* à rendre compte de ce qu'est une épopée, comment le faire ?

Il s'agira donc de parcourir un corpus européen de discours sur l'épopée, qui seront tous, à l'exception de celui du père Batteux, l'œuvre de poètes épiques : Voltaire, Pope, le Danois Ludvig Holberg et le Polonais Ignacy Krasicki. On ne reviendra pas sur le choix de ces auteurs et leur incorporation dans un classicisme international, qui se développe dans toute l'Europe à partir de la réception du "moment classique" (Alain Génétiot) de la fin du 17^e siècle français, que nous avons déjà traitée ailleurs¹².

On distinguera sur un point important notre approche de celle de Michel Charles. Là où celui-ci parle de "système classique", on préférera ici parler de *technologie* classique. Le mot, emprunté à l'historien du roman Nicholas D. Paige¹³, n'implique ni surdéterminations anthropologiques ou sociales, ni l'idée de cohérence interne que connote le mot *système* ; il insiste sur la dimension pratique et fonctionnelle de

l'approche classique. Pope en est un bon exemple : souligner les paradoxes théoriques de la poétique dans le *Peri bathous* ne l'empêche pas de travailler avec l'outillage intellectuel qu'elle fournit dans *l'Essay on criticism* ou de composer *The Rape of the Lock*. Là où l'idée de système définit des adhérents et des opposants, celle de technologie propose un portrait du poète ou du critique en ingénieur : la pratique de la poésie est un bricolage entre l'héritage culturel antique, l'ambition théorique et les désirs contemporains. Ces différents facteurs se combinent, en fonction des personnalités et des contextes, pour produire des discours différents, dont il semble possible de proposer une typologie.

Un outil : Hans Robert Jauss et la typologie des méthodologies génériques

On tentera ici de répondre à une question en apparence simple : comment s'y prenait-on, au 18^e siècle, pour définir l'épopée ? Comme on vient de le souligner, cependant, l'ampleur du chronotope considéré (l'Europe du 18^e siècle) interdit toute définition *excessivement* unifiante. Si les auteurs du corpus que nous avons constitué ont en partage leur usage de la technologie classique (que rejettent en revanche assez vite les Allemands, ce qui justifie leur absence dans notre étude), leurs approches diffèrent cependant significativement. On voudrait ici rendre compte de la plasticité de la conception classique de la poésie épique.

On répartira donc les définitions du poème épique de nos auteurs en trois catégories, dont nous sommes redevables à Hans Robert Jauss. Dans un article intitulé "Littérature médiévale et théorie des genres"¹⁴ (qui insiste au moins autant sur la théorie que sur la littérature médiévale), ce critique suggère, sans s'y attarder, une typologie des façons de définir les genres littéraires. Ces définitions peuvent se faire "d'un point de vue normatif (*ante rem*)", "classificateur (*post rem*)" ou "historique (*in re*), c'est-à-dire "dans une continuité, où tout ce qui est antérieur s'élargit et se complète par ce qui suit"¹⁵.

Ce dernier type de définition emporte l'adhésion de Jauss ; elles consistent à n'accorder aux genres "aucun autre caractère de généralité que celui qui apparaît dans leur manifestation historique"¹⁶, c'est-à-dire à ne considérer que des données empiriques (des textes *existants*), tout en les organisant dans un réseau intertextuel, ce qui permet d'éviter "l'esthétisme de la critique immanente"¹⁷, c'est-à-dire des définitions en vase clos, enfermées dans le cercle herméneutique d'une démarche purement monographique. Elle consiste à considérer comme constitutives du genre non seulement les points communs, mais encore les variations qui existent entre les œuvres qui le définissent ; le genre, en d'autres termes, est ici considéré comme une notion pertinente, mais plastique.

Jauss ne détaille pas précisément les implications des deux autres types de définition. Il semble clair que les définitions *ante rem* recouvrent *grosso modo* l'approche classique des catégories génériques, caractérisée par sa confiance dans "l'universalité normative du canon des genres"¹⁸. On considérera ici qu'une définition *ante rem* repose sur une série de critères (d'ordres stylistique, thématique, quantitatif, etc.) *a priori* que l'œuvre doit satisfaire en totalité ou en grande partie pour justifier son appartenance générique. Cette approche semble caractérisée par une forme de *réalisme* générique (les catégories génériques existeraient en soi et indépendamment de leur contenu) ; mais cela ne fournit aucune réponse quant aux moyens dont la critique dispose pour identifier ces critères.

Quant à la définition *post rem*, elle semble plus floue que les deux précédentes. Toute opération critique ne survient-elle pas après le fait, et tout travail sur les genres n'est-il pas, par définition, classification ? Il faut probablement comprendre ici que les critères du classement ne préexistent pas à l'œuvre classée (*ante rem*), mais qu'ils n'en sont pas non plus extraits par l'analyse monographique et sérielle de l'œuvre (*in re*) : la définition *post rem* se contente d'*enregistrer* une étiquette générique proposée par la réception de l'œuvre. Une telle définition est construite par la réception plus qu'elle n'a l'ambition de l'orienter, et constitue en somme une

solution théoriquement faible de l'approche générique : elle peut être amenée à accueillir dans ses catégories des œuvres disparates, sans pour autant chercher particulièrement à raffiner le classement ou à altérer les critères.

La typologie de Jauss a bien sûr essentiellement un intérêt heuristique, et il n'est pas certain que les critiques que l'on va lire pratiquent tel ou tel type de définition exactement au sens où Jauss l'aurait entendu. Elle est cependant particulièrement productive, et permettra d'esquisser un panorama des mouvements de la critique épique au 18^e siècle.

II. *Ante rem* : ce que l'épopée doit être

Le 18^e siècle, malgré l'esprit de réforme qui semble largement le dominer, reste en fait de réflexion poétique largement *classique* – ce qui implique qu'en fait de genres littéraires, il ne se départit ni aussi franchement, ni aussi massivement qu'on pourrait le croire de définitions *ante rem*. La manière de pratiquer ces définitions n'est pas nécessairement la même que celle de Le Bossu ou de Boileau ; il ne s'agit pas, encore une fois, de s'inscrire dans un *système*, mais d'opérer au sein de la même *technologie*, où les définitions normatives font partie de l'outillage standard. À leur manière, ces définitions constituent des instruments intellectuels puissants ; elles permettent par exemple d'esquisser en peu de mots le profil d'une littérature inconnue, comme le fit le père Pons à propos de la poésie indienne¹⁹ :

À l'égard de la grande poésie, ou des poèmes de différentes espèces, la nature étant la même partout, les règles sont aussi à peu près les mêmes. L'unité d'action est moins observée dans leurs *Pouzânam* et autres poèmes, qu'elle ne l'est en particulier dans Homère et Virgile. J'ai pourtant vu quelques poèmes, et entre autres le *d'Harmapouranam*, où l'on garde plus scrupuleusement l'unité d'action.

Au comparatiste d'aujourd'hui, l'application du critère néo-aristotélien de l'unité d'action à la poésie indienne peut sembler incongrue ; mais au lecteur curieux du 18^e siècle, ce paragraphe apporte des informations précieuses : une catégorisation générique ("la grande poésie", donc peu ou prou l'épopée), un critère ("l'unité d'action"), une référence canonique ("Homère et Virgile"). La comparaison est justifiée par une fondation en nature de ces règles (à quelques variations près : "à peu près les mêmes") qui, si elle résonne aujourd'hui comme ethnocentrée, est garante au 18^e siècle de l'égalité critique d'une littérature nouvellement découverte.

On examinera ici deux discours constitutifs de la démarche *ante rem* au 18^e siècle : Alexander Pope décrit, dans *l'Essay on criticism*, la manifestation dans l'histoire de règles fondées en nature ; Charles Batteux, traducteur d'Aristote, propose une rapide épistémologie du travail du poéticien.

Pope : la fable du jeune Virgile

Dans *l'Essay* de 1711, Pope justifie de manière sérieuse et particulièrement abstraite le genre de poétique normative dont le *Peri bathous* est la satire, sous la forme de ce que l'on peut appeler la fable du jeune Virgile²⁰. Comme le titre du poème l'indique, le but n'est pas de donner les règles de l'art, mais celles du discours sur l'art, et il ne faut pas en attendre une définition très précise de ce que l'épopée est *concrètement* ; elle est revanche on ne peut plus claire sur ce que l'épopée *doit être*²¹:

*When first young Maro in his boundless mind
A work t' outlast immortal Rome designed,
Perhaps he seemed above the critic's law,
And but from Nature's fountains scorned to draw :
But when t'examine every part he came,
Nature and Homer were, he found, the same :
Convinced, amazed, he checks the bold design,
And rules as strict his laboured work confine,
As if the Stagyrite o'erlooked each line.
Learn hence for ancient rules a just esteem ;
To copy Nature is to copy them.*

Quand le jeune Virgile, dans la liberté de son esprit, conçut une œuvre qui devait survivre à la Rome immortelle, peut-être semblait-il au-dessus des lois de la critique, et ne vouloir puiser qu'aux sources de la Nature : mais quand il eut examiné chaque partie, il se rendit compte que la Nature et Homère n'étaient qu'une et même chose : convaincu, ébloui, il tempère son audace, et fait entrer son ouvrage dans des règles aussi strictes que si le Stagyrite en avait relu chaque vers. Apprenez ainsi à apprécier à leur juste valeur les règles anciennes : imiter la Nature, c'est les reproduire, elles.

Les v. 130 à 138 contiennent le conte (narration de la carrière de Virgile) ; les v. 139-140 la leçon (à l'impératif), qui invite les poètes à l'imitation des anciens, ces derniers étant des exemples pour la pratique poétique contemporaine ("*hence*") parce qu'ils ont agi selon nature ; la répétition de "*copy*" souligne cette transativité. L'idée est classique, typique du parti des Anciens, et ne fait guère preuve d'originalité.

L'apport de Pope se situe plutôt dans le conte. Les deux premiers vers insistent sur la grandeur de Virgile, tout en soulignant que celle-ci est à *venir* : Virgile est encore jeune, et n'a donc pas encore réalisé la prédiction oxymorique (survivre à l'immortelle Cité). Cette gloire future est-elle due à la liberté infinie ("*boundless*") de Virgile, qui l'affranchirait dès règles dont le critique ("*the critic*"), personnage abstrait (pour l'instant), est dépositaire ? La Nature est toujours disponible : il est donc inutile de s'embarrasser de la médiation du métadiscours. Cette audace ("*bold design*") est seulement tempérée par la *lecture* d'Homère ; lecture analytique, où le poète latin divise le poème en parties ("*every part*"). La lecture d'Homère a sur lui un double effet. L'émerveillement ("*amazed*") est l'effet normal de l'épopée (car "l'épopée fait naître l'admiration²²") ; ici la conviction ("*convinced*") le précède : l'émotion est d'abord intellectuelle (et l'émerveillement qui suit est probablement autant un *eurêka* ! poétique qu'un sentiment esthétique). La grandeur de Virgile le rendait capable d'accéder à la Nature : c'est pourquoi il était en mesure de se rendre compte qu'Homère n'est pas un prisme qui s'impose entre la nature et la postérité, mais comme la *manifestation* de la nature même (lui qui, n'ayant pas de prédécesseur, avait dû puiser "aux sources même de la Nature"). Il n'existe donc plus de conflit entre le génie de Virgile et les lois critiques, qui s'incarnent à la fin du conte en Aristote ("*the Stagyrite*"). Ce dernier ayant dérivé les règles de la première poétique de la lecture d'Homère a lui aussi opéré selon nature.

La Nature, en somme, est le terme commun de tous ces auteurs : Aristote et Virgile *auraient pu* travailler d'après nature, mais l'œuvre fondatrice d'Homère leur a épargné cette peine. Le collatéral de ce modèle est la secondarité du théoricien : l'imitation d'Homère suffit à Virgile, et Aristote, plus qu'une référence, est une caution que le texte le montre regardant magistralement par-dessus l'épaule ("*overlooked*") de Virgile. Les générations suivantes peuvent ainsi faire l'économie de la théorie et considérer l'*Énéide* comme un *commentaire* d'Homère²³ :

Still with itself compared, his text peruse ;And let you comment be the Mantuan Muse.

En le comparant constamment avec lui-même, compulsez son texte ; et prenez pour commentaire la Muse de Mantua.

En somme, la fable de Virgile ne fait qu'illustrer les débuts d'un processus qui est la manifestation de l'éternel dans l'histoire, et qui n'a pas de raison de cesser de fonctionner. Le coup de génie est ici de s'abstenir de toute notation sur ce qu'est *concrètement* une épopée conforme à ces règles de nature, et d'éviter du même coup tout risque de *recette* ; la lecture des *textes* est la seule perspective recevable, et le lieu, sinon d'une révélation, du moins d'une compréhension inaccessible par d'autres moyens. La connaissance de l'épopée est en ce sens un savoir pratique.

Batteux : le travail d'Aristote

Si l'on ne veut pas se satisfaire d'une nouvelle lecture d'Homère et que l'on souhaite pouvoir se prévaloir du travail d'Aristote, il faut justifier la démarche poétique. Comment Aristote a-t-il eu accès ces règles *a priori* ?

Dans l'introduction aux *Quatre poétiques*, le père Batteux décrit le fonctionnement de la démarche aristotélicienne. Il s'agit de la justifier contre des attaques, du type de celles des Modernes de la Querelle, qui contesteraient la valeur du corpus même que rationalise la théorie, invalidant par là même la valeur d'un discours fondé sur son analyse²⁴:

Lorsque Aristote entreprit d'écrire une poétique, toutes les idées relatives à la poésie étaient préparées : il y avait des modèles dans tous les genres, en très grand nombre, exécutés par les plus grands maîtres. [...] Dans une si grande multitude d'ouvrages, on pouvait trouver toutes les variétés et toutes les beautés possibles du genre. On dira qu'on y trouvait encore plus les défauts. Cela pouvait être. Mais, quand il est question de former un art, c'est-à-dire, d'indiquer à des artistes ce qu'ils doivent faire ou éviter pour avoir du succès, les défauts observés servent autant que les beautés. Ils servent plus, parce qu'ils font sortir plus fortement la règle. La poésie était donc assez avancée du temps d'Aristote, pour qu'il fût en état d'en poser les vrais principes, et d'en développer les détails.

Le premier point abordé par le père Batteux est bien la justification du *corpus*. La poétique, en ce sens, est une démarche d'organisation des textes du passé, dont Batteux fait l'éloge des défauts mêmes, prêtant aux imperfections des œuvres une plus grande valeur heuristique qu'à leurs qualités. La critique qui suit la collation du corpus n'est donc pas une apologétique, si elle lit les textes pour en relever les "défauts" aussi bien que les beautés ; elle est l'étape préliminaire de la production de *normes* qui doivent "former un art". La rétrospection annonce donc la prospection du champ des possibles, qui prend la forme d'instructions qui prédatent les nouveaux textes poétiques et les orientent en fonction du goût du public (la pertinence de la règle venant du "succès" qu'elle garantit).

Modèles et contre-modèles servent donc à illustrer des "règles" ; la question demeurant de savoir comment les défauts ressortent, s'ils figurent dans les textes témoins qui servent à former la norme. Deux réponses différentes peuvent être avancées à cette interrogation.

La première est d'ordre historique. Batteux justifie Aristote par un contexte où l'abondante floraison de la littérature grecque antique constituait déjà un réservoir des "idées relatives à la Poésie", soit une sorte de préconscience théorique collective qu'Aristote aurait, essentiellement, explicitée. Le corpus était suffisamment vaste pour permettre de dégager comparativement des normes et des écarts ; sans compter que les témoignages antiques des "succès" des auteurs permettent d'identifier qui étaient alors "les plus grands maîtres", et de les opposer aux auteurs médiocres.

Une seconde réponse serait que les critères du goût se trouvent inscrits dans la *nature* même, et que c'est d'intuitions de type platonicien que procèdent les jugements fondateurs d'Aristote. L'imitation de la nature est, pour Batteux, le "même principe" qui fonde tous les arts, mais forme également le goût et le jugement qui permettent, intuitivement puis rationnellement, de les apprécier. Le refus du relativisme sert donc, dans une synthèse paradoxale, à justifier l'autorité du texte antique.

Ce simple paragraphe du père Batteux est révélateur de la grande tension qui parcourt l'entreprise théorique au 18^e siècle. Prospective, elle vise à régler la production contemporaine et à la mettre en adéquation avec le goût du public ; mais dans le même temps, elle procède par application de principes rationnels, dont il faut supposer l'existence intemporelle pour qu'ils préexistent aux textes qu'ils permettent de juger. C'est adopter une posture de Moderne : le goût du jour est le plus rationnel à s'être manifesté dans l'histoire de l'humanité. Dans le même temps, le père Batteux reste un "professeur d'antiquités" mu par l'amour des textes : la poétique ne peut donc être que *rétrospective*, c'est-à-dire inductive (et non syllogistique). Le problème qu'elle rencontre ici est que si les textes qu'elle étudie comportent des défauts, c'est qu'ils ne se suffisent pas pour se normer eux-mêmes.

En résistant à l'apologie systématique de l'antique pratiquée, par exemple, par Anne Dacier (dont il raille par ailleurs les enthousiasmes), le père Batteux hérite des problèmes des Modernes autant que de ceux que des Anciens.

III. *In re* : tout ce que l'épopée peut être

Les définitions *in re* associent le souci monographique à l'approche sérielle : l'œuvre redéfinit le genre, conçu comme catégorie plastique, mais n'est cependant pas *sui generis*, ce qui reviendrait à nier la pertinence de la notion de genres (c'est à ce genre de conclusion radicale qu'arrive Croce), alors que Jauss maintient que le genre participe autant à la composition qu'à la réception de l'œuvre. Il s'agit sans doute là de la définition la plus dynamique des genres littéraires dans la typologie de Jauss, et aussi celle qui offre le plus de place à la transformation des canons, et partant la plus dangereuse peut-être pour la technologie classique.

La puissance de ce genre de définitions a été particulièrement bien perçue par l'un des premiers philologues médiévistes du 18^e siècle, Étienne Barbazan (1696-1770). Pour légitimer l'épopée médiévale, il propose ainsi de retravailler la définition du genre hors du cadre aristotélicien (mais en notant tout de même un critère classique, *l'étendue*)²⁵ :

Nos anciens poètes français ne se bornaient point à un seul genre de poème ; ils en composaient de différentes espèces. Il nous reste encore des poèmes de leur façon, auxquels nous pouvons donner le nom d'épiques, quoiqu'ils ne soient point faits selon les règles prescrites par Aristote, qui paraissent leur avoir été inconnues. Tels sont le poème de la vie d'Alexandre, composé par Lambert li Cors, et par Alexandre de Paris ; celui de la vie du Connétable Duguesclin, fait par Cuvelier ; et celui de la conquête de Jerusalem, dont Renax est Auteur. Chacun de ces poèmes contient environ dix-huit à vingt mille vers.

Le besoin de réformer la catégorie de l'épopée apparaît d'abord au regard de la diversité générique de la poésie médiévale ; le rattachement des différents poèmes (qui tombent aujourd'hui sous les catégories de la chanson de geste ou du roman antique) à la catégorie de l'épopée procède d'un double souci de légitimation d'un corpus nouveau pour le public et d'économie de catégories vis-à-vis de la critique : où l'on voit la dimension sérielle de l'approche. Quant à sa dimension monographique, elle est affirmée quelques pages plus bas²⁶ :

quoique les Auteurs ne paraissent point s'être formés sur les beaux modèles de l'antiquité, on retrouve néanmoins dans quelques-uns de leurs ouvrages, des traces des Anciens ; et dans ce dont ils ne sont redevables qu'à leur propre fond, il y a des traits qui feraient honneur à notre siècle

Si la comparaison avec les Anciens est légitimante, elle n'est plus qu'annexe à l'émergence d'un critère monographique ("leur propre fond"), qui invite à une lecture où le plaisir de la nouveauté prime celui de la reconnaissance.

On s'attachera ici à examiner deux méthodologies *in re* : la première est celle mise en œuvre par Voltaire dans *l'Essai sur la poésie épique*, qui constitue un exemple parfait de la démarche ; le second s'intéresse à la manière dont le poète danois Ludvig Holberg (1684-1754), auteur d'une épopée comique, considère que son œuvre s'inscrit dans le corpus épique du 18^e siècle.

Voltaire : de la définition historique à l'apologie de soi

La structure de *l'Essai sur la poésie épique* (première version anglaise : 1728, version française autorisée : 1732) de Voltaire est révélatrice de la démarche : un premier chapitre, "Des différents goûts des peuples", est consacré au genre épique en général (et en particulier à en limiter les critères *a priori*), quand les suivants sont consacrés à une longue série de poètes épiques (Homère, Virgile, Lucain, Le Trissin, Le Camoëns, Le Tasse, Don Alonzo de Ercilla et Milton). À partir d'une définition minimale du genre, chaque auteur fait donc l'objet d'une monographie, insérée dans une série qui redéfinit le genre à chaque nouvelle étape (et est bien sûr non-

exhaustive). On s'attachera particulièrement ici à la méthodologie développée dans le premier chapitre.

Celui-ci commence par une attaque contre les définitions normatives du classicisme²⁷:

La plupart [des commentateurs] ont discoursé avec pesanteur de ce qu'il fallait sentir avec transport ; et quand même leurs règles seraient justes, combien peu seraient-elles utiles! Homère, Virgile, le Tasse, Milton, n'ont guère obéi à d'autres leçons qu'à celles de leur génie. Tant de prétendues règles, tant de liens, ne serviraient qu'à embarrasser les grands hommes dans leur marche, et seraient d'un faible secours à ceux à qui le talent manque. Il faut courir dans la carrière, et non pas s'y traîner avec des béquilles. Presque tous les critiques ont cherché dans Homère des règles qui n'y sont assurément point.

La critique, en somme, est une rationalisation desséchante du corpus antique. Au modèle de la descente de la forme au sens, Voltaire substitue celui de l'élan individuel du génie, et ce faisant met à mal le rapport décomplexé de l'âge rhétorique à la composition en distinguant entre "les grands hommes" et "ceux à qui le talent manque".

Si certains individus valent (poétiquement) mieux que d'autres, leur individualité est cependant composite. Elle comporte une part d'élection (le talent ou le génie individuel), mais tient aussi à des facteurs contextuels : le poète est tributaire des mœurs de son pays, des connaissances de son temps, des contraintes de sa langue... Le poème épique ressortit donc à la fois à l'inspiration individuelle et à des déterminations socio-historiques. La démarche comparatiste, dans cette optique, a pour non d'éprouver l'universalité des règles, mais au contraire de rendre apparent la variété des œuvres²⁸ :

Si un de ceux qu'on nomme savants, et qui se croient tels, venait vous dire : « Le poème épique est une longue fable inventée pour enseigner une vérité morale, et dans laquelle un héros achève quelque grande action, avec le secours des dieux, dans l'espace d'une année » ; il faudrait lui répondre : Votre définition est très fautive, car, sans examiner si l'*Illiade* d'Homère est d'accord avec votre règle, les Anglais ont un poème épique dont le héros, loin de venir à bout d'une grande entreprise par le secours céleste, en une année, est trompé par le diable et par sa femme en un jour, et est chassé du paradis terrestre pour avoir désobéi à Dieu. Ce poème cependant est mis par les Anglais au niveau de l'*Illiade*, et beaucoup de personnes le préfèrent à Homère avec quelque apparence de raison.

Avant le génie individuel de Milton, c'est l'approbation générale du public anglais qui donne au *Paradis perdu* la légitimité nécessaire pour imposer une redéfinition du genre. Toute théorie classique est confrontée au problème du génie, on l'a vu en introduction ; mais Boileau, Pope et les tenants de la poétique normative sont à même de fournir des définitions du génie compatibles avec l'idée de norme. La véritable originalité de Voltaire comme comparatiste est de donner au *contexte* de l'auteur une légitimité supérieure à la fois au génie de l'individu et à l'abstraction des normes. Cette importance du facteur historique en poétique est héritée des arguments des apologistes d'Homère lors de la querelle. Si Anne Dacier *e.g.* adhérait à une conception *ante rem* du poème épique (suivant de près les théories de Le Bossu), leur abstraction ne lui permettait pas d'atténuer ce que Larry Norman appelle "le choc de l'ancien" : la contextualisation a ainsi pris une place croissante et limitée de plus en plus la place des discours théoriques abstraits.

Voltaire pousse ce mouvement de valorisation du contexte au point de défendre un *nominalisme générique* : les catégories génériques sont des étiquettes qui conditionnent *un certain type de réception* davantage qu'*un certain type de contenu*²⁹ :

Le poème épique, regardé en lui-même, est donc un récit en vers d'aventures héroïques. Que l'action soit simple ou complexe ; qu'elle s'achève dans un mois ou dans une année, ou qu'elle dure plus longtemps ; que la scène soit fixée dans un

seul endroit, comme dans *Illiade* ; que le héros voyage de mers en mers, comme dans *Odyssée* ; qu'il soit heureux ou infortuné, furieux comme Achille, ou pieux comme Énée ; qu'il y ait un principal personnage ou plusieurs ; que l'action se passe sur la terre ou sur la mer ; sur le rivage d'Afrique, comme dans la *Lusiada* ; dans l'Amérique, comme dans *Araucana* ; dans le ciel, dans l'enfer, hors des limites de notre monde, comme dans le *Paradis* de Milton ; il n'importe : le poème sera toujours un poème épique, un poème héroïque, à moins qu'on ne lui trouve un nouveau titre proportionné à son mérite. Si vous vous faites scrupule, disait le célèbre M. Addison, de donner le titre de poème épique au *Paradis* perdu de Milton, appelez-le, si vous voulez, un poème divin, donnez-lui tel nom qu'il vous plaira, pourvu que vous confessiez que c'est un ouvrage aussi admirable en son genre que *Illiade*. Ne disputons jamais sur les noms. Irai-je refuser le nom de comédies aux pièces de M. Congrève ou à celles de Calderon, parce qu'elles ne sont pas dans nos mœurs ?

L'augmentation du corpus (soit de l'extension du terme *poème épique*) a pour corollaire l'affaiblissement de son intension (le nombre et le degré de précision de ses critères). Cela présente l'avantage non négligeable d'éviter le genre de contorsion interprétatives où sont poussés les tenants de la doctrine normative.

Voltaire cependant est sensible au danger que présente son approche : il découpe, dans l'espace et le temps, des sous-ensembles humains qui courent ainsi un risque d'essentialisation auquel il est philosophiquement opposé (ce genre de risque n'existant pas dans le système *ante rem* qui considère que les règles sont fondées en nature). Il convient donc de substituer aux définitions normatives insatisfaisantes une nouvelle définition, fondée sur la nature humaine : "le point de la question et de la difficulté est de savoir sur quoi les nations polies se réunissent, et sur quoi elles diffèrent". Voltaire propose ainsi un certain nombre de traits de l'épopée, et retrouve à cette occasion le registre déontique des poétiques normatives³⁰ :

Un poème épique *doit* partout être fondé sur le jugement, et embelli par l'imagination : ce qui appartient au bon sens appartient également à toutes les nations du monde. Toutes vous diront qu'une action une et simple, qui se développe aisément et par degrés, et qui ne coûte point une attention fatigante, leur plaira davantage qu'un amas confus d'aventures monstrueuses. On souhaite généralement que cette unité si sage soit ornée d'une variété d'épisodes qui soient comme les membres d'un corps robuste et proportionné. Plus l'action sera grande, plus elle plaira à tous les hommes, dont la faiblesse est d'être séduits par tout ce qui est au delà de la vie commune. Il faudra surtout que cette action soit intéressante, car tous les cœurs veulent être remués ; et un poème parfait d'ailleurs, s'il ne touchait point, serait insipide en tout temps et en tout pays. Elle doit être entière, parce qu'il n'y a point d'homme qui puisse être satisfait s'il ne reçoit qu'une partie du tout qu'il s'est promis d'avoir.

Rationalité, ornements fictifs, unité d'action, épisodes, noblesse, péripéties, dénouement : Voltaire retrouve, bon gré mal gré, des critères des plus classiques, quoique formulés d'une manière aussi philosophique et générale que possible, pour échapper à la technicité des termes de la poétique aristotélo-horacienne des classiques, qui témoignent d'un ancrage contextuel particulier³¹ :

Telles sont à peu près les principales règles que la nature dicte à toutes les nations qui cultivent les lettres ; mais la machine du merveilleux, l'intervention d'un pouvoir céleste, la nature des épisodes, tout ce qui dépend de la tyrannie de la coutume, et de cet instinct qu'on nomme goût, voilà sur quoi il y a mille opinions, et point de règles générales.

Voltaire propose donc une définition minimale capable de s'accommoder de l'ensemble des traits contingents des œuvres : elle est suffisamment solide pour résister à l'extrême disparité des documents empiriques, mais suffisamment souple pour intégrer cette disparité dans ses propres critères. Voltaire, en cela, propose une définition *in re*, et que ses critères soient largement hérités des poétiques

normatives ne change rien au désir de plasticité théorique qu'il exprime.

Si cette plasticité est le principal avantage de la définition théorique de Voltaire, elle rend aussi compte du principal facteur de plaisir dans la lecture d'épopées : certes, le comparatisme permet de dégager des critères suffisamment généraux pour être universels, mais c'est dans le spectacle de la variété des œuvres et des sociétés humaines que réside son véritable avantage³²:

Il n'y a point de monuments en Italie qui méritent plus l'attention d'un voyageur que la *Jérusalem* du Tasse. Milton fait autant d'honneur à l'Angleterre que le grand Newton. Camoëns est en Portugal ce que Milton est en Angleterre. Ce serait sans doute un grand plaisir, et même un grand avantage pour un homme qui pense, d'examiner tous ces poèmes épiques de différente nature, nés en des siècles et dans des pays éloignés les uns des autres. Il me semble qu'il y a une satisfaction noble à regarder les portraits vivants de ces illustres personnages grecs, romains, italiens, anglais, tous habillés, si je l'ose dire, à la manière de leur pays.

L'épopée, de genre universel dominant l'édifice abstrait de la hiérarchie des genres dans la poétique normative, devient ici l'expression privilégiée du génie singulier des peuples.

Cette valorisation du contingent a aussi une fonction apologétique. Si chaque poème est unique et que, par ailleurs, "il est honteux pour nous [Français], à la vérité, que les étrangers se vantent d'avoir des poèmes épiques, et que nous, qui avons réussi en tant de genres, nous soyons forcés d'avouer, sur ce point, notre stérilité et notre faiblesse³³", le poème qui viendra inscrire la France à la suite de la série de poèmes analysés dans l'essai méritera la curiosité comparatiste du public universel, et la gratitude particulière du public français. L'abbé Batteux, considérant que Voltaire, en proposant une définition de ce type, propose de redéfinir le genre en fonction de son poème plutôt que de se plier à des normes dont il n'est pas maître, l'accuse ainsi d'insincérité³⁴ :

Que ne mettait-il de bonne grâce en titre *Apologie de ma Henriade*. Il a fait ce poème avant de savoir les règles, et ensuite il veut faire des règles sur son Poème, et pour cela renverser toutes les idées communes, par un paralogisme farci d'une érudition étincelante, jetée rapidement pour en dérober le faux.

Holberg : sur le travail individuel

La définition *in re*, historique, selon Jauss, est une définition qui accorde à la *contingence* une large place. Par opposition aux définitions *ante rem* qui construisent un objet idéal dont les textes singuliers doivent s'approcher, elle s'adapte aux œuvres et, ce faisant, légitime l'individualité poétique. Les réflexions de Ludvig Holberg sur son poème héroïcomique *Peder Paars* (une *Énéide* dans un verre d'eau, qui raconte une rocambolesque navigation dans le Kattegat), illustrent bien cette attention nouvelle portée au particulier.

Dans la première de ses lettres autobiographiques à un homme illustre (*Epistulae ad virum perillustrem*), Holberg note en 1728³⁵ :

Complexus sum non ita pridem quatuor libris historiam Petri Paarsii, satyra poematis in eos dirigitur, qui operosi sunt in nihilo scribendo, quique famæ ea adsignare conantur, quæ in silentio ac obscuritate reposita esse maxime debent; vereor, ne tela, quæ in alios torsi, in me eodem jure retorqueantur [...].

J'ai réparti en quatre livres il n'y a pas si longtemps l'histoire de Peder Paars ; cette satire de poème est dirigée contre ceux qui s'occupent d'écrire sur rien, et qui veulent promettre à la gloire des choses qui doivent absolument se cantonner au silence et l'obscurité. Je crains qu'on ne me renvoie à bon droit les traits que j'ai dirigés sur d'autres...

Il ne faut voir dans la coïncidence de date avec la publication du *Peri Bathous* qu'une coïncidence. La même lettre contient la relation du séjour de Holberg à Londres et

Oxford en 1706-1708, dans laquelle la littérature tient très peu de place. Quoiqu'il en soit, ce court passage (pris dans l'exorde de la lettre) résume le projet de *Peder Paars* à une critique de petits-maîtres qui rappellent ceux de Pope. Ils s'efforcent de remplir une forme ; c'est en ce sens qu'ils "sont occupés à écrire sur rien [*operosi sunt in nihilo scribendo*]", et le genre de "gloire [*fama*]" qu'ils en attendent est évidemment proportionnel à la grandeur du genre où ils essaient d'opérer.

La descente de la forme au sens est critiquée ici dans des termes qui rappellent à la fois Voltaire (le petit maître ploie sous le fardeau du grand genre) et Pope (*operosi* suggère un travail laborieux et mécanique) : l'entreprise est dans tous les cas vouée à l'obscurité. Si Pope, *alias* Scriblerus, effectuait la *reductio ad absurdum* des traités de poétique, Holberg semble considérer *Peder Paars* comme la *reductio ad absurdum* des poèmes produits sur le modèle mécaniste de Scriblerus.

Dans une lettre autobiographique largement postérieure, Holberg commente aussi la traduction de son ouvrage en allemand (*Peter Paars, ein komisches Hedengedicht*, Leipzig, Franz Christian Mumme, 1750)³⁶ :

Jeg kan her ikke forbigå, at melde noget om den tyske oversættelse af Peder Paars. At samme Oversættelse stikker ikke saa meget i øjnene, som den Danske Original, er ingen Under, thi deslige Skrifter tabe all deres dyd udi fremmed klædning. Det vilde gå ligeså til med den engelske Hudibras og andre skrifter af samme natur, hvilke derudover ikke blive oversatte. Jeg laster ikke oversætterens arbejde. Jeg er ej heller beqvem nok til at dømme om det tyske sprog. Jeg vil kun alleene sige, at deslige komiske Poemata ingen anseelse have uden i hjemgjorde klæder, hvorudover jeg stedse haver rådet fra dette skrifts oversættelse.

Je ne peux m'empêcher ici de faire quelques remarques sur la traduction allemande de *Peder Paars*. Que cette traduction ne captive pas tant les yeux que l'original danois, voilà qui n'est guère étonnant, car les écrits de cette sorte perdent tout leur vertu dans des vêtements étrangers. Il en irait de même avec l'*Hudibras* anglais et d'autres écrits de la même nature qui, du coup, ne sont pas traduits. Je ne blâme pas le travail du traducteur. Je ne suis moi-même pas du tout compétent pour juger de la langue allemande. Je dirai seulement que les poèmes comiques de ce genre n'ont aucun attrait hors de leurs vêtements domestiques, et c'est pourquoi je me suis toujours prononcé contre la traduction de cet ouvrage.

On retrouve là l'idée du costume, chère à Voltaire, dans un argument relativiste dont la conséquence extrême est le refus de la traduction. Mais Holberg parle-t-il encore d'épopée ? Ce n'est pas au nom des mœurs et de la coutume, mais plutôt en celui de la puissance comique du poème, qu'il refuse la traduction. S'il s'agit, dans la traduction allemande (*Heldergedicht*) comme dans l'original danois (*poema heroico-comicum, heroisk-comisk poema*), d'un poème héroïcomique, les deux composante génériques ne semblent pas importer au même degré.

Cela peut sembler d'autant plus étonnant que le poème est littéralement cousu de citations de l'*Énéide* et d'autres textes de la tradition épique, coulées dans les alexandrins danois de Holberg, et signalés par l'auteur lui-même (quoique par le biais d'une fiction éditoriale complexe) dans des notes qui accompagnent le texte³⁷ :

Ach, slip en kratig Vind, og havet for mig rør! (b)

(b) *Incute vim ventis* etc. Virg.

Le vers danois ("Ah, envoie un vent fort, et soulève pour moi les flots !") est explicitement associé à l'hypotexte virgilien ("déchaîne la force des vents..."). Ce mécanisme est celui de la *parodie* au sens d'Asconius, soit, dans les termes de l'abbé Sallier, "l'application toute simple de quelques vers connus, ou d'une partie de ces vers" à une situation nouvelle³⁸, et il ne semble pas qu'il soit incompatible avec la traduction. Il y a donc autre chose, qui tient sans doute à l'idée que se fait Holberg du génie de la langue danoise, qui plaide contre la traduction.

Quoiqu'il en soit, Holberg considère que la valeur de son épopée dépend de ce qu'elle est, et non de ce qu'elle pourrait ou devrait être : il l'écrit en réaction à un système poétique où la forme précède le sens, et en valorise l'aspect le plus contingent, soit la forme linguistique (ce dont était lors de la querelle d'Homère très éloigné un Moderne comme La Motte). L'association de ces deux critères en feraient un parangon de définition *in re*, s'il s'agissait d'un poème purement héroïque : mais un poème *héroïcomique* se définit nécessairement par rapport à un canon qu'il détourne et qui lui fournit sa raison d'être. *Peder Paars* n'est pas une proposition positive d'épopée, mais plutôt (de manière assez analogue au *Peri bathous*) un détournement particulièrement puissant de formes et d'idées contemporaines.

IV. *Post rem* : ceci est une épopée

La littérature polonaise de la deuxième moitié du 18^e siècle est dominée par le classicisme stanislavien (*klasycyzm stanisławowski*). Boileau et Pope y sont des lectures privilégiées, et leurs idées, combinées à celles d'Aristote et d'Horace, alimente la *Sztuka rymotwórcza* (*Art poétique*, 1788) de Franciszek Xawery Dmochowski (1762-1808). L'épopée, comme dans l'*Art poétique* de Boileau, est traitée au troisième chant de ce poème didactique, et reprend en grande partie le propos du poète français : bref, il semble que ce classicisme fin-de-siècle souscrive à une définition *ante rem* du genre épique.

C'est assurément le cas de Dmochowski, mais les choses se compliquent lorsque l'on parcourt *O Rymotwórstwie i rymotwórcach* [*Sur la poésie et les poètes*], l'ouvrage théorique posthume du plus important poète épique de la période, Ignacy Krasicki (1735-1801). C'est à une rapide lecture du chapitre que cet héritier des débats esthétiques du 18^e siècle consacre à l'épopée que l'on s'attachera ici.

On voudrait ici avancer que la définition proposée par Krasicki, si elle trahit un attachement profond à l'idée normative (Krasicki est après tout le collègue et l'intime de Dmochowski), et semble à plusieurs égards (notamment la forme du chapitre) s'inspirer de l'*Essai* de Voltaire, est en dernier ressort une définition *post rem*, soit une définition où l'investissement théorique (l'intension) est limité au maximum au profit de l'accumulation des éléments.

C'est ainsi que le chapitre s'ouvre non par une réflexion *théorique* générale sur l'épopée, mais sur une archéologie du genre³⁹ :

Rodzaj ten wierszy, ledwo nie społecznym pierwszemu nazwać można ; jak bowiem tamten z winnej czci najwyższej Istności, ten z szacunku, zadziwienia i wdzięczności pochodził, i dotąd też ma pobudki. Bohaterskim się nazywa, ponieważ celem jego jest obwieszczać czyny pamięci godne znamienitych mężów. Równie jak w ćwiczonych, i w dzikich narodach pieśni takowe składane bywały. Prostota gminu, która się mało od dziczy różni, zachowała je u siebie, i dotąd zachowuje w każdym prawie kraju : tak dalece, iż gdyby te dumy zebrane i ściśle roztrząśnione były, może stąd dziejopisowie, osobliwie w wydobyciu kraju każdego pierwiastków, wiele korzystać mogli.

Il est difficilement possible de ne pas présenter ce genre poétique comme contemporain du premier ; comme en effet l'autre [l'ode, traitée au chapitre précédent] dérivait du digne honneur rendu à l'Être Suprême, celui-ci a dérivé de l'estime, de l'étonnement et du charme, et c'est à cela qu'il invite aussi. Il s'appelle *héroïque* car son but est de faire connaître les actions dignes de mémoire d'hommes remarquables. De tels poèmes ont été composés tant parmi les nations policées que parmi les sauvages. La simplicité du peuple, qui se distingue peu de celle des sauvages, les y a préservés, et les préserve toujours en toutes sortes de pays : il est probable que, aussi loin que l'on collecterait et discuterait précisément ces chants, les historiens pourraient en retirer beaucoup, en particulier concernant les origines de chaque pays.

L'épopée forme avec la lyrique religieuse un diptyque qui renvoie à des sentiments primordiaux, et prend en charge la commémoration des hauts faits de l'humanité (quand l'ode se charge, dans des modalités différentes, de communiquer avec la

divinité). Plutôt que d'envisager les critères permettant la reconnaissance du genre, Krasicki en affirme d'entrée l'universalité : le genre est ici une *donnée* au service d'un propos anthropologique plus large plutôt que l'objet de la construction discursive. L'épopée n'est par ailleurs pas limitée, comme c'était encore le cas chez Voltaire, aux "nations polies" : la définition se fait l'écho des réflexions anthropologiques du siècle et accorde à l'épopée avant tout une valeur documentaire dont les premiers bénéficiaires sont les "historiens [*dziejopisowicze*]" et non les critiques ou les poètes.

On ne s'étonnera dès lors guère de voir citer Ossian avant Homère⁴⁰ :

Na czele takowych pieśni kłaść można dumy Ossjana, ciągłym wieków podaniem zachowane w Szkocji, i które niedawno zebrane i podane do wiadomości powszechnej, rozmaitością, zwięzłością i dzielnością wyrazów swoich, zadziwiają czytelników.

On peut placer à la tête des poèmes de ce genre les chants d'Ossian, conservés en Écosse par le passage constant des siècles jusqu'à nos jours, lesquels, récemment rassemblés et portés à la connaissance de tous, enchantent leurs lecteurs par la variété, la concision et la hardiesse de leurs expressions.

Le genre de charme qu'exercent les chants d'Ossian sur le lecteur contemporain tient à une fascination pour la matière humaine brute dont ils sont censés témoigner : et si le même discours primitiviste a pu être tenu, dès la querelle, au sujet des héros d'Homère, celui-ci souffre des rationalisations rétrospectives dont il a fait l'objet.

Le geste critique est ici très différent de ce que l'on a vu jusqu'à présent : l'affirmation de l'existence du genre (dans les temps et les lieux les plus reculés) fait office de preuve, mais ne semble guère avoir besoin d'être prouvée. La notion de règles n'apparaît qu'au troisième paragraphe⁴¹ :

Prawidła wiersza bohaterskiego w powszechności te są : naprzód, iżby rzecz obwieszczający wyrażał zadziwienie powieścią swoją ; iżby jedną osobę wziął na cel pierwszy, i nad to najszczególniej się zastawiał, tak jak wystawuje Homer w Iliadzie Achillesa, w Odysei Ulissa. Osoba, która za cel bierze, ma być godna uwielbienia osobliwego, i drugiej znamienitszej nad nią, iżby w dziele nie było. Nie zdaje się trzymać tego prawidła Wirgiliusz w Eneidzie, Tasso w Jerozolimie, a co najnieprzystojniej, Milton w Raju utraconym, gdzie diabeł pierwsze miejsce trzyma.

Les règles du poèmes épiques sont en général celles-ci : en premier lieu, que qu'en traitant son sujet on fasse par son récit sentir l'émerveillement ; que l'on prenne une seule personne comme matière, et que l'on en parle dans tous les détails, comme Homère fait d'Achille dans *l'Iliade*, ou d'Ulysse dans *l'Odyssée*. La personne que l'on prend pour matière doit être digne d'une admiration particulière, et qu'il n'y en ait pas dans l'œuvre de plus notable qu'elle ! Il ne semble pas qu'aient suivi ces règles Virgile dans *l'Énéide*, le Tasse dans *la Jérusalem*, et ce qui est particulièrement inacceptable, Milton dans le *Paradis perdu*, où le Diable occupe la première place.

Le poème héroïque se définit par son héros : cette première règle est cohérente avec la définition anthropologique du poème proposée en ouverture du chapitre. Le traitement du héros fait ensuite l'objet d'une définition *a priori* : il doit être (a) l'objet unique du poème, (b) traité sous toutes ses facettes et (c) incarner des valeurs positives (au moins, pour tenir compte du premier paragraphe, au regard de sa communauté de référence). Le court paragraphe suivant liste les infractions à la règle de Virgile, du Tasse (qui ne respectent pas (a), et du coup probablement pas (b), quoique à des échelles différentes) et de Milton (qui néglige (c)). Cette dernière infraction est la plus grave, et il est remarquable qu'elle se situe sur le plan anthropologique (elle affecte la valeur commémorative du poème) plus que poétique (le traitement de l'objet).

Encore plus remarquable est le ton neutre, *matter-of-fact*, de ce paragraphe, et l'absence de toute notation déontique ou de toute réserve générique : de toute évidence, l'existence d'entorses aussi graves n'affecte pas le statut d'épopée des

textes considérés. D'où deux solutions : soit l'entorse à ce critère n'est pas réhabilitaire, soit l'étiquette générique de "poème épique" est acquise à ces textes de manière largement indépendante de leur conformité à une poétique analytique. Étant acquise l'importance du critère dans le propos même de Krasicki (c'est le premier, et il est constitutif de l'intitulé générique), il semble qu'il s'agisse ici tout au plus d'enregistrer des degrés de régularité par rapport à une norme traditionnelle, mais non décisive, au sein d'un corpus constitué sur des critères qui relèvent d'un autre champ que celui de la poétique.

Pourquoi noter ces écarts, si leurs conséquences sont anecdotiques ? On proposera d'y voir une forme de nostalgie de la poétique normative. Le paragraphe suivant en est un exemple⁴² :

Rytm ma być poważny, żywy, i tak rzecz opiewający, iżby czytający zdawał się patrzeć na to, co mu się przed oczyma stawia. Przenosi w tej mierze Homer nad następców swoich, i z niego najwłaściwiej wziął pochop Horacjusz do pierwiastkowego sztuki swojej rymotworskiej wyrazu, iż równie malarstwu rymotwórstwo być powinno : ut pictura poesis erit.

Le rythme doit être grave, vif et rendre si flatteusement son sujet, qu'en lisant on doit avoir l'impression de voir ce qui se tient devant nos yeux. Sur ce chef Homère l'emporte sur ses successeurs, et c'est essentiellement lui qui a inspiré à Horace la maxime fondamentale de son art poétique, que la poésie doit être semblable à la peinture : *ut pictura Poesis erit*.

Il peut sembler contradictoire d'exiger du rythme du poème d'être *en même temps* grave (*poważny*) et vif (*żywy*). La lecture la plus simple consiste à considérer que les deux qualificatifs s'appliquent à des moments différents, et qu'il s'agit là d'une synthèse du conseil de Boileau⁴³ :

Soyez vif et pressé dans vos narrations. Soyez riche et pompeux dans vos descriptions.

Quoiqu'il en soit, Homère domine ici le corpus – où l'on retrouve le jugement de Pope : "*Homer is universally allowed to have had the greatest Invention of any writer whatever* [Homère, selon un consensus universel, eut plus d'invention qu'aucun autre écrivain]⁴⁴", et d'Homère le glissement est rapide vers la tradition poétique occidentale et la topique horacienne. Dans un paragraphe se trouvent ainsi concentrées des références au canon épique (Homère) et à la poétique normative (Horace et Boileau).

L'idée de technologie classique prend ici tout son sens. Il est évident que Krasicki, comme Dmochowski, est attaché (probablement plus par une réelle conviction que par simple conformisme) aux instruments intellectuels de la poétique normative ; mais son texte (au contraire, cette fois, de celui de Dmochowski), témoigne des difficultés qu'il éprouve à les utiliser sur des objets nouveaux (Ossian *e.g.*) qui ont réformé en profondeur la manière de définir le genre épique. La poétique krasickienne ne donne plus à voir l'esprit de système qui se dégageait des textes de Pope, mais elle constitue définitivement un "bricolage" théorique à l'aide des mêmes outils.

On retrouvera, sur le critère de l'unité de lieu, le même fonctionnement⁴⁵ :

Jedność miejsca, lubo ściśle zachowana w Iliadze, w Odysei i Eneidzie nie znajduje się : tamta bowiem Ulissesa podróżę ta Eneasza z Azji przez Afrikę do Europy przeniesienie obwieszcza. Milton tam stawia osoby i rzeczy, gdzie go tylko rozbujana myśl unosi. Nie traci jednak szacunku swojego, gdy wielokrotne błędy żywością wyrazów i opisań nagradza.

L'unité de lieu, quoique précisément observée dans *l'Iliade*, ne se trouve pas dans *l'Odyssée* et *l'Énéide* : car celle-là traite les voyages d'Ulysse, celle-ci le trajet d'Énée de l'Asie à l'Europe en passant par l'Afrique. Milton place ses personnages et ses objets

là où seule le porte sa pensée exaltée. Il ne perd cependant pas sa valeur, quand ses nombreuses erreurs sont compensées par la vivacité de ses tours et de ses descriptions.

Le style abordé plus haut sauve ici Milton, qui ne satisfait donc qu'à un seul des trois critères abordés (traitement du héros, style et unité de lieu), dont chacun est apparemment une condition suffisante mais jamais nécessaire à la reconnaissance du genre épique. Krasicki devient de plus en plus critique (c'est-à-dire lecteur informé) et de moins en moins poéticien (soit praticien d'une science de la composition, qui invitait ses lecteur à adopter vis-à-vis des œuvres le point de vue génétique du poète au travail)⁴⁶:

Najpierwszy, i co do czasu i co do wytworności, pisarz dzieł bohaterских jest Homer. Dzieła jego prawidłem się stały dla następców, i mimo ich sławę, wartości i pierwszeństwa swojego ni tracą. Zdaje się, iż wysiliło się przyrodzenie na pierwszym wstępie, gdy tyle wieków następnych, jeszcze przewyższeniem Homera zaszczyścić nie mogły.

Le premier auteur d'œuvres héroïques, tant dans le temps que par ses réalisations, est Homère. Ses œuvres sont devenues une règle pour ses successeurs, et malgré la gloire de ces denrières, n'ont perdu ni leur valeur ni leur prépondérance. Il semble que la nature ait donné toute sa force dans le premier pas, quand tant de siècles qui ont suivi n'ont pas su se distinguer en dépassant Homère.

Ici disparaît la nature transcendante de Pope : si Homère a le statut de canon, c'est en somme par défaut. Le primitivisme homérique l'emporte ici sur l'ambition normative.

Le chapitre adopte ensuite un format très proche de *l'Essai* de Voltaire : Krasicki enchaîne les examens de poètes individuels : Homère, Virgile, Silius Italicus, Claudien, le Trissin, Dante, le Tasse, l'Aristoe, Milton, Klopstock, le Camœns et Voltaire. Parmi ceux-ci, certains se situent aux frontières du genre. À propos des *Punica* de Silius Italicus : "c'est à peine si le souffle poétique se donne parfois à reconnaître et à sentir dans cet ouvrage ; il faudrait ainsi plutôt l'appeler une histoire en vers" – ce qui implique que l'on n'y retrouve *aucun* des critères sus-cités : il n'y a ainsi aucune raison *suffisante* de considérer les *Punica* comme une épopée. Quant à Dante, il fait éclore le critère presque ethnologique qui consacre désormais un texte comme épopée⁴⁷ :

Ściśle rzecz biorąc, dzieło Danta Alighierjusza do poematów heroicznych nie powinno. Że jednak jemu sława wzniesienia języka należy, a zaś w dziele są takie niektóre opisy, któreby w tym rodzaju pisania mogły mieć miejsce, osadzać go gdzieindziej nie zdaje się.

À considérer la chose de près, l'œuvre de Dante Alighieri ne devrait pas compter au nombre des poèmes épiques. Parce que cependant lui appartient la gloire d'avoir illustré la langue italienne, et que dans son œuvre se trouvent quelques descriptions, qui pourraient avoir leur place dans ce genre d'écrits, il ne semble pas opportun de le classer ailleurs.

(Où l'on relèvera tout de même une notation sur le critère stylistique à côté du critère national).

À la fin du chapitre vient un court développement sur le genre héroïcomique (*poema krotofilne*). Le débat est bien sûr actif depuis Boileau ; mais comme Holberg en témoigne, le classement comme proprement épique des poèmes héroïcomiques est loin d'être réglé encore au milieu du 18^e siècle. On notera que les critères affaiblis de Krasicki ne sont pas incompatibles avec l'admission de la *Secchia*, du *Lutrin* ou de *The Rape of the Lock* dans le corpus épique ; et l'on sera autorisé à supposer que l'importance statistique de ce sous-genre au 18^e siècle exigeait qu'une théorie *post rem* en rendît compte, ce qu'elle fait à relativement peu de frais⁴⁸.

Conclusion

On tirera de ces rapides lectures de la méthodologie poétique du 18^e siècle deux conclusions, qui peuvent paraître opposées, mais qui intéressent au premier chef notre propre façon de théoriser le genre épique et de recevoir le discours critiques d'époques distantes.

La première est qu'il semble résolument illusoire de résister à l'idée que se joue, au 18^e siècle, une forme de transition théorique qui entraîne la masse des critiques de la poétique normative la plus réaliste (où les catégories génériques existent plus ou moins indépendamment de leur contenu) à une critique de plus en plus aposterioriste (où le critique constate le contenu du genre avant de tenter d'en poser les critères). Cette altération du rapport à la catégorisation se double d'un changement de rapport au travail poétique : effort de conformité avec un modèle plus ou moins abstrait et exigeant dont le canon fournit un aperçu dans le premier cas, surgissement d'une individualité exceptionnelle qui se fait le relai de la singularité nationale dans le second. Où l'on voit se dessiner assez nettement la conception nationale et romantique de la poésie narrative, que des critiques allemands comme Herder ont par ailleurs commencé à exprimer avant même que Krasicki ne propose sa révision de la poétique.

La seconde conclusion est que ce glissement théorique ne constitue pas un radical changement de paradigme. Les définitions *ante rem* se nourrissent, au 18^e siècle, de l'esprit empirique, et une définition *in re* comme celle de Voltaire reconstruit des critères universels. La plus dangereuse, pour la technologie classique, est finalement la définition *post rem* de Krasicki, parce qu'elle est la plus faible au niveau poétique (de l'intension) et qu'elle a le plus vaste corpus (la plus grande extension) à rassembler. Il faut bien que les genres correspondent à *quelque chose*, et s'ils s'apprécient de moins en moins à l'aune de critères poétiques, c'est que d'autres (ethnographiques) s'y sont plus ou moins discrètement substitués (le rôle d'Ossian étant là déterminant). Pourtant, Krasicki tient sans conteste à sauver la notion de régularité, et son œuvre de poéticien (qui ne s'exerce pas que sur l'épopée) en témoigne abondamment, tout comme son œuvre de poète épique. Il serait autant artificiel de tenter de formaliser sa pensée en *système* que condescendant de considérer son attachement à la technologie classique comme simplement anachronique.

La discipline poétique, telle que l'âge classique l'a façonnée, se nourrit bien davantage des dysfonctionnements de la pensée que de sa cohérence. La poétique épique de Krasicki est l'exemple d'une tentative sincère de synthèse entre le changement de perspective sur l'antiquité (classique ou nordique), la production épique du 18^e siècle et l'évolution du sentiment esthétique en Europe. En s'obstinant, bien que timidement, à relayer des critères abstraits du jugement critique, Krasicki impose au texte un *dehors* qui est un rempart contre un émerveillement inconditionnel, et possiblement le meilleur moyen de faire de l'épopée un dénominateur commun de l'humanité.

1 <http://www.theses.fr/s79646>.

2 Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, "Poétique", 1985 ; *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, "Poétique", 1995.

3 Voir Marc Escola, Sophie Rabau (dir.), *Théorie littéraire et textes possibles. La Lecture littéraire*, Paris, Klincksieck, 2005, notamment p. 9 sqq. : "Inventer la pratique"; et Marc Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

4 Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, *op. cit.*, p. 185.

5 Voir le chapitre qu'il consacre à son incompétence linguistique dans l'apologie de sa démarche : Antoine Houdar de la Motte, *Réflexions sur la critique*, Paris, Du Puis, 1715, [1^{ère} partie], "De l'ignorance du grec", p. 56 sqq.

6 Ce sont les titres des premières éditions de ces textes : *L'Iliade d'Homère, traduite en françois, avec des remarques, par Madame Dacier*, Paris, Rigaud, 1711, 3 vol. ; *L'Iliade. Poème. Avec un discours sur Homère. Par Monsieur de la Motte, de l'Académie Française*, Paris, Grégoire Dupuis, 1714, 1 vol.

7 La Renaissance a, de fait, retiré à la tragédie la prééminence que lui conférait Aristote pour mettre l'épopée à sa place. Voir par exemple Julius Cæsar Scaliger, *Poetices libri VII*, [Genève], apud Petrum Santandreamum, 1594, p. 14 : "*Epicum, quod idcirco omnium est princeps, quia continet materias universas*".

- 8 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne* [1935], Paris, Le livre de Poche, 1994.
- 9 Alexander Pope, *Peri bathous* [1728] in *The Major Works*, éd. Pat Rogers, Oxford, OUP, "Oxford World's Classics", 2008, p. 233-234 ; notre traduction.
- 10 Alexander Pope, *An Essay on Criticism* [1711] in *The Major Works*, op. cit., p. 21 ; notre traduction.
- 11 Michel Charles, *L'Arbre et la source*, op. cit., p. 186.
- 12 Nous nous permettrons de renvoyer sur ce sujet à notre article "Comment peut-on être classique ? Les classicismes français et stanislavien entre histoire littéraire et poétique", *Annales de l'Académie polonaise de sciences – Centre scientifique à Paris*, n°18, Paris, Académie polonaise des sciences, décembre 2016, en ligne : http://paris.pan.pl/fr/images/stories/pliki/PDF/Roczniki/R18/Annales%2018%20cz-2_105-116.pdf.
- 13 Il le propose en introduction de son ouvrage *Before Fiction. The Ancient Regime of the Novel*, Pittsburgh, UPP, 2011.
- 14 Hans Robert Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", trad. Éliane Kauffholz, in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, "Points essais", 1996, p. 37-71.
- 15 Op. cit., p. 43.
- 16 Op. cit., p. 42.
- 17 Op. cit., p. 40.
- 18 *Ibid.*
- 19 "Lettre du père Pons, missionnaire de la Compagnie de Jésus, au p. Du Halde de la même Compagnie. À Careical, sur la côte de Tanjaour, aux Indes orientales, ce 23 novembre 1740", *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*, Paris, p. G. Le Mercier, t. XXVI, 1743, p. 227-228.
- 20 L'idée de lire ce passage comme "Pope's fable of a young Virgil" est proposée dans Hugh B. Nisbet, Claude Rawson (éd.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, t. IV, "Editors' preface", p. xvi.
- 21 Alexander Pope, *An Essay on Criticism* in *The Major Works*, op. cit., p. 22 ; notre traduction.
- 22 Charles Batteux, *Cours de Belles-lettres, ou principes de la littérature*, nouvelle édition, Paris, Desaint et Saillant, 1753, t. II, p. 11.
- 23 Alexander Pope, *An Essay on Criticism* in *The Major Works*, op. cit., p. 22.
- 24 Charles Batteux, *Les Quatre Poétiques*, Paris, Saillant, Nyon, Desaint, "Avant-propos", 1771, t. I, p. 2-3.
- 25 Étienne Barbazan, *Fabliaux et contes des poètes français des XIII, XIV et XV^{es} Siècles, Tirés des meilleurs Auteurs*, Paris, Vincent, 1761, "Préface", p. xiii-xiv.
- 26 Op. cit., p. xxvii-xxviii.
- 27 Voltaire, *Essai sur la poésie épique* in *The Complete Works of Voltaire*, Voltaire Foundation, Oxford, t. 3B, p. 398.
- 28 Op. cit., p. 398-399.
- 29 Op. cit., p. 401-402.
- 30 Op. cit., p. 402-403.
- 31 Op. cit., p. 403.
- 32 Op. cit., p. 409-410.
- 33 Op. cit., p. 492-493.
- 34 Charles Batteux, *Parallèle de la Henriade et du Lutrin*, Paris, s. n., 1748, p. 61.
- 35 Ludvig Holberg, *Ludovici Holbergii ad virum perillustrem *** epistola [Første levnedsbrev, 1728]* ; notre traduction. Les œuvres intégrales de Ludvig Holberg (latines comme danoises) ont fait l'objet d'une édition critique très complète que l'on retrouvera en ligne à l'adresse suivante : holbergsskrifter.dk.
- 36 Ludvig Holberg, "Epistola 447", *Epistler* [1754], disponible sur <http://holbergsskrifter.dk> ; notre traduction.
- 37 Ludvig Holberg, *Peder Paars* [1721], I, i, v. 163, disponible sur <http://holbergsskrifter.dk>.
- 38 Claude Sallier, "Discours sur l'origine et le caractère de la parodie", *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, Paris, Imprimerie Royale, 1733, t. XVII, p. 400 ; cf. le commentaire d'Asconius à Cicéron, *In Verrem actio prima*, X.
- 39 Ignacy Krasicki, *O Rymotwórstwie i Rymotwórcach* in *Dzieła Ignacego Krasickiego. Edycja nowa i zupełna przez Franciszka Dmochowskiego*, Warszawa, [Gröll], 1802, t. III, p. 10.
- 40 *Ibid.*
- 41 Op. cit., p. 10-11.
- 42 Op. cit., p. 11.
- 43 Nicolas Boileau-Despréaux, *Épîtres. Art poétique. Lutrin*, éd. Charles-Henri Boudhors, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 103.
- 44 "Preface" in Alexander Pope (trad.), *The Iliad of Homer* [1715], éd. Steven Shankman, London, Penguin, 1996, p. 3.
- 45 Ignacy Krasicki, *O Rymotwórstwie i Rymotwórcach*, op. cit., p. 11-12.
- 46 Op. cit., p. 12.
- 47 Op. cit., p. 17-18.
- 48 On notera que pour un partisan de la poétique normative comme Batteux, *Le Lutrin* est une véritable épopée et, à ce titre, un comparant parfaitement acceptable pour la *Henriade* ; cf. Charles Batteux, *Parallèle*, op. cit.

Pour citer ce document

Dimitri Garnarczyk, «"Le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable". Qu'est-ce qu'une épopée au 18^e siècle ?», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2017_article_277--le-plus-grand-ouvrage-dont-la-nature-humaine-soit-capable-qu-est-ce-qu-une-epopee-au-18e-siecle.html

Quelques mots à propos de : Dimitri GARNCARZYK

CERC, Sorbonne Nouvelle Dimitri Garncarzyk est professeur agrégé de lettres modernes, licencié en anglais et titulaire d'un master recherche en littératures comparées. Lauréat du Prix dix-huitième siècle de la SFEDS (2013) et d'une bourse Thiers (2017-2018), il termine actuellement la rédaction d'une thèse de doctorat en littérature générale et comparée (CERC, Sorbonne Nouvelle) portant sur le genre épique dans l'Europe des Lumières, de l'Angleterre à la Pologne et la Serbie. Ses travaux portent principalement sur la production et la théorie de l'épopée dans l'Europe moderne, notamment en Europe médiane ("Est-il "si aisé" d'améliorer la *Henriade* ? Petit traité de "misologie"", atelier de théorie littéraire du site Fabula : <http://www.fabula.org/atelier.php?Misologie>, 2010 ; "Ce feu brûlant de la poésie que le génie seul peut allumer" : sur une traduction de la *Myséide* aujourd'hui perdue, et une autre par le poète lui-même, mais inachevée", in Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *Traduire en français à l'âge classique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 195-210).