

# Volume 2018. Épopées et guerres coloniales : histoires connectées

Sous la direction de Elara Bertho et Aude Plagnard

## PRÉSENTATION

Ce que Nathan Wachtel a appelé la « vision des vaincus » : les résistants africains à la colonisation deviennent les héros d'épopées nationales en construction ; Pablo Neruda fait d'Alonso de Ercilla, premier auteur d'une épopée coloniale espagnole, l'"inventeur du Chili". Ce qui nous intéresse dans ce nouveau numéro du *Recueil Ouvert*, c'est précisément cette bascule narrative entre les continents et entre les époques : un même événement, la guerre coloniale, donne lieu à des récits aux orientations diamétralement opposées. Nous proposons d'appliquer cette « histoire à parts égales » (Romain Bertrand) à la littérature : comment se dit la colonisation de part et d'autre de l'océan Atlantique ? Comment les motifs migrent-ils ? L'on touche là à une question proprement littéraire, celle de la resémantisation d'un même motif : une même figure peut générer plusieurs récits contradictoires, avec plusieurs significations qui se construisent différemment selon les lieux et les circonstances de productions. Montrer la pluralité des représentations de la guerre coloniale ; étudier la façon dont elles sont réinvesties et resémantisées en contexte post-colonial ; prendre en compte, dans ce nouveau souffle épique, les apports du romanesque ; telles sont les pistes explorées par ce volume du *Recueil Ouvert*. Cette réflexion collective prend résolument parti pour une histoire connectée des littératures

Comme de coutume, les bilans et les actualités de la recherche épique ont toute leur place.

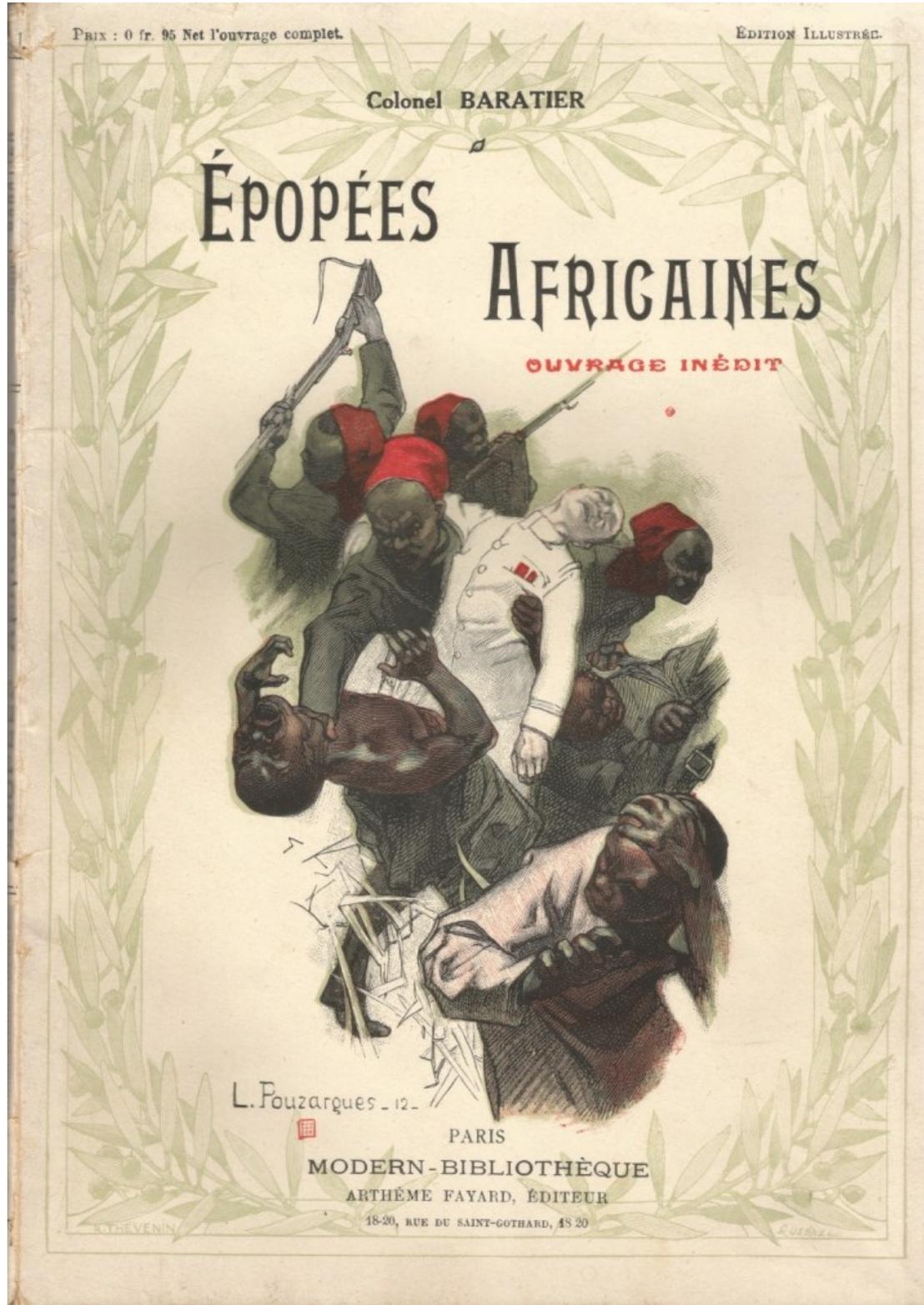
- **Elara Bertho et Aude Plagnard**  
Épopées et guerres coloniales : histoires connectées. Présentation (2018)
- **Jean-Marie Seillan**  
Une épopée djihadiste : *L'Invasion noire*, du capitaine Danrit
- **Manuela D'Orfond Guéranger**  
Espace et représentation des guerres d'Arauco dans un poème anonyme
- **Imogen Choi**  
Épopée, guerre coloniale et communauté politique dans le vice-royaume du Pérou, 1560-1610
- **Pascale Pellerin**  
*Le Désert à l'aube* : l'épopée d'un déserteur durant la guerre d'Algérie
- **Lise Segas**  
Le nez d'Heredia : corps, masculinité et colonialité dans l'épopée et ses réécritures romanesques parodiques, de Juan de Castellanos (1522-1607) à Germán Espinosa (1938-2007)
- **Marine Cellier**  
Muntus, caciques et colons : Le travail épique à l'œuvre dans *Changó el gran putas* et *Rhapsodie pour Hispaniola*
- **Félix Terrones**  
*Conquistadors* de Eric Vuillard y las ficciones épicas de la historia
- **Ninon Chavoz**  
*Dogucimi* ou la belle Aude d'Abomey : ellipses épiques et greffes lyriques
- **Amadou Oury Diallo**  
État des lieux de la recherche sur les épopées du Foûta-Djalou
- **Marguerite Mouton**  
État des lieux de la critique anglosaxonne sur le genre littéraire de l'épopée
- **Christina Bielinski Ramalho**  
Le Centre International et Multidisciplinaire d'Études Épiques (CIMEEP) : présentation
- **Julien Bruley**  
*Manas aytuu* – anthropologie d'une récitation de l'épopée de Manas



# Épopées et guerres coloniales : histoires connectées. Présentation (2018)

Elara Bertho et Aude Plagnard

Texte intégral

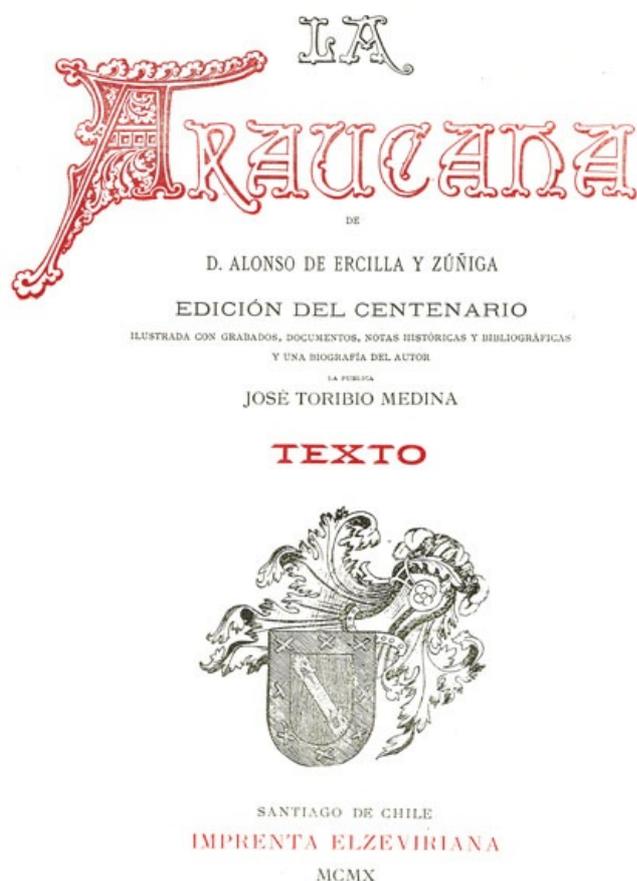


En 1912 paraissait en édition illustrée, chez Arthème Fayard, un ouvrage inédit du Colonel Baratier, intitulé opportunément *Épopées africaines*<sup>1</sup>. En première de couverture, le lecteur était invité à admirer un haut-fait de l'armée coloniale : des tirailleurs se fraient un passage dans les rangs d'une armée ennemie, emportant avec eux leur officier blanc grièvement blessé. Des lauriers encadrent discrètement le pourtour de la gravure, dont le motif végétal rappelle tout à la fois la jungle où

s'est déroulé le glorieux événement et la couronne des vainqueurs de la Rome impériale. La célébration de la conquête coloniale s'inspirant du modèle épique est un grand classique de la littérature des empires<sup>2</sup>. Des individus charismatiques sont lancés à l'assaut de pays inconnus et triomphent des épreuves en ne cherchant d'autre récompense que la gloire de s'être comportés en héros : Brazza, Marchand, Stanley défraient les chroniques, et le public lit avec avidité les récits de leurs exploits. Edward Berenson a étudié cet "engouement" populaire pour la conquête coloniale<sup>3</sup>, qui doit beaucoup au fascinant *Cœur des ténèbres* conradien<sup>4</sup>.

Pourtant, il existe un second versant de ces « épopées coloniales », reprenant la gloire des explorateurs pour en parer les populations explorées et colonisées : ce que Nathan Wachtel a appelé la « vision des vaincus »<sup>5</sup>. Les résistants africains deviennent les héros d'épopées nationales en construction, dont les motifs et les personnages sont repris de ces gestes coloniales<sup>6</sup>.

Le même mouvement de resémantisation héroïque s'observe à la même époque de l'autre côté de l'Atlantique. Le guerrier Lautaro, commandant de la longue résistance araucane à l'occupation espagnole – celle qui valut à l'Araucanie le titre de "Flandre indienne" (*Flandes indiano*)<sup>7</sup> – devient héros de la jeune nation chilienne, constituée en République émancipée de la monarchie espagnole<sup>8</sup>. Ce réinvestissement politique des grandes figures nationales mobilise un texte fondateur de la tradition épique espagnole : *La Araucana* d'Alonso de Ercilla, première épopée de langue castillane consacrée à la conquête de l'Amérique, écrite depuis la péninsule au XVI<sup>e</sup> siècle, par un poète qui avait fréquenté les terres américaines en qualité de soldat pendant une brève période. Ainsi est-ce pour l'anniversaire des premières institutions chiliennes indépendantes que l'érudit José Toribio Medina publia une édition du poème intitulée "édition du centenaire"<sup>9</sup>.



De même, Pablo Neruda, poète du *Chant général* qui célèbre sur le mode épique la nouvelle Amérique des Indépendances, fait-il d'Ercilla rien moins que l'"inventeur du Chili" qui, en reconnaissant les constellations caractéristiques de son ciel et en les

faisant poésie, le libéra du joug oppresseur espagnol<sup>10</sup>. Il se trouve que le poème d'Ercilla, de même qu'une partie de l'épopée hispano-américaine, se prête à un tel réinvestissement politique en ce qu'il explore précisément l'ambiguïté des points de vue auctoriaux, que la critique s'attache à décrire depuis une vingtaine d'années. Dans le cas de *La Araucana*, l'héroïcisation de l'ennemi se réduit-elle à servir la glorification d'un "nous" espagnol, généralement associé à la grandeur du monarque ? Ou bien interroge-t-elle l'intégration des indigènes comme sujets dans le corps complexe de la monarchie colonisatrice ? Plus généralement, l'empire, notion centrale dans les réflexions critiques actuelles sur l'épopée coloniale, devient, sous l'effet des critiques et, surtout, des regards multiples qui y sont portés, une entité mouvante et plurielle<sup>11</sup> qui se prête ainsi d'autant mieux à une réappropriation depuis un point de vue américain.

Ce qui nous a intéressées dans ce nouveau numéro du *Recueil Ouvert*, c'est précisément cette bascule narrative entre les continents et entre les époques : un même événement, la guerre coloniale, donne lieu à des récits aux orientations diamétralement opposées. Lues sous ce prisme, Afrique et l'Amérique partageront un même mouvement de réappropriation du matériau épique colonial lors de la décolonisation, suivant deux chronologies différentes. Pour l'Afrique, les deux processus s'enchaînent du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles ; l'Amérique indépendante replonge pour sa part dans un patrimoine épique qui remonte à la charnière des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, époque qui marque la fin de la conquête et voit la mise en place d'une société de colonisation dans l'ensemble des territoires. Cette double chronologie s'accompagne pourtant d'enjeux politiques et esthétiques similaires.

Le renversement de la perspective que nous pratiquons ici s'inscrit dans un vaste mouvement historiographique s'intéressant au croisement des sources et des récits, que Romain Bertrand a nommé la recherche d'une « histoire à parts égales »<sup>12</sup>. Nous proposons de traiter cette question d'un point de vue littéraire : comment se dit la colonisation de part et d'autre de l'océan Atlantique ? Comment les motifs migrent-ils ? D'un camp à l'autre des armées ennemies, comment se reprennent et se mêlent les épisodes et faits d'armes ?

L'on touche là à une question proprement littéraire, celle de la resémantisation d'un même motif. Une même figure peut générer plusieurs récits contradictoires<sup>13</sup>, avec plusieurs significations qui se construisent différemment selon les lieux et les circonstances de productions<sup>14</sup>. Des contre-discours des empires viennent dialoguer avec les « épopées coloniales » rédigées sur le modèle de celle du colonel Baratier. Ce « writing back »<sup>15</sup>, pour reprendre le célèbre enjeu des littératures postcoloniales, fonde des « contre-épopées »<sup>16</sup> des vaincus. L'histoire se renverse et la même trame donne lieu à d'autres récits et d'autres configurations narratives. L'épique en cela est intéressant, non seulement parce qu'il était déjà utilisé dans les récits coloniaux, mais aussi et surtout parce qu'il met en tension des mondes en crise, des mondes au bord du gouffre. Les guerres coloniales ont constitué ce que Florence Goyet a appelé des univers du « chaos » et de la « confusion » dans son ouvrage *Penser sans concept*. Émergent de ces moments de bascule inédits des récits qui tentent de « penser la crise » : « La projection n'est pas le moyen de pallier une absence de psychologie, mais bien plutôt une façon très adroite d'utiliser le récit pour élaborer des conceptions, pour donner les éléments du choix, pour penser en l'absence de concepts »<sup>17</sup>. Précisément parce que l'instabilité et l'indistinction saturent le réel, l'histoire et les corps marqués par la colonisation, l'épopée permet de penser cet apparent infigurable dans et par le récit. Cette puissance de l'épique pour penser la crise nous paraît une hypothèse tout à fait précieuse et stimulante pour analyser les récits de la guerre coloniale.

Portées par les propositions théoriques de Florence Goyet, nous avons conçu ce recueil selon trois axes principaux. Le premier traite, généalogiquement pourrait-on dire, des épopées coloniales et de leur constitution comme régime narratif dominant et néanmoins pluriel. Le second s'intéresse plus particulièrement à ce moment de bascule narrative, où ces récits sont resémantisés et réappropriés, en

fonction de l'époque et du lieu de production. Le troisième axe interroge la relation qu'entretient le roman historique à l'épopée, et notamment cette « énergie épique »<sup>18</sup> contenue dans de nombreux romans consacrés aux guerres coloniales.

## 1. Autour de l'épopée coloniale

*Comment s'élaborent les épopées de la conquête ? Comment se raconte la guerre coloniale ? Avec quels outils ? Cet axe montre la diversité de point de vue au sein de ce vaste ensemble de textes, souvent pensé comme homogène, qui intègre néanmoins en son sein des distorsions du regard.*

Cette section inaugurale reconstitue la « généalogie », au sens foucauldien, de notre réflexion. L'épopée coloniale, écrite et rédigée par les vainqueurs<sup>19</sup>, vise à légitimer la conquête impériale, en dramatisant le conflit et en assurant la promotion de ses soldats.

Le récit du Capitaine Danrit, dans la droite ligne de l'épopée africaine de Baratier, dresse une vaste fresque de l'invasion coloniale française en Afrique. Jean-Marie Seillan montre comment la dystopie est un moyen littéraire pour le Capitaine Danrit d'exalter les valeurs héroïques et les ressorts virilistes du récit colonial. En effet, l'inversion du cadre militaire propose une fiction où les Français sont placés dans une position défensive, qui bouleverse le cadre narratif traditionnel de la colonisation. Cette inversion du regard est particulièrement intéressante puisqu'elle permet de décentrer le point de vue épique canonique pour mieux exacerber les valeurs qu'il véhicule et éviter ainsi la polyphonie caractéristique du genre.

Manuela Gueranger explore pour son travail doctoral, dans une chronologie largement antérieure et pour une épopée anonyme du début du XVII<sup>e</sup> siècle, le positionnement tâtonnant d'un point de vue créole sur les guerres de conquêtes menées par la Couronne espagnole, dans le Vice royaume du Pérou. Bien que relevant d'une temporalité toute autre, les enjeux narratifs sont étonnamment similaires. Ainsi, le déplacement géographique et identitaire du regard de l'auteur, écrivant depuis le Pérou, impose une réinterprétation des modèles épiques antérieurs qui avaient été produits de la Cour espagnole. C'est à travers la réécriture du modèle désormais canonique d'Ercilla que l'auteur anonyme met à jour le modèle épique qui permet de penser aussi les évolutions de la guerre chilienne.

La contribution d'Imogen Choi alimente encore cette réflexion sur la guerre moderne. Les épopées hispaniques qui explorent les guerres du Pérou de l'époque moderne, celles qui opposent Espagnols et populations indigènes, sont le lieu d'une réflexion sur la définition de la communauté politique au moment où la monarchie hispanique se heurte à d'autres formes d'organisation politique. Dans les *Armas antárticas* de Juan de Miramóntes Zuázola, en particulier, se dessine l'histoire singulière, transatlantique, des populations cimarrones qui unissent le devenir africain et américain en une épopée partagée, où émerge le point de vue des populations esclaves.

De son côté, Pascale Pellerin décrit un point de vue colonial en cours de transformation à travers le motif du traître, qui ébranle le discours épique de la conquête algérienne par les Français. Noël Favrelière, dans un récit à la première personne, fait l'expérience de la porosité des deux camps ennemis et devient donc un anti-héros, représentant de ce « souffle épique » décrit par Pierre Vinclair<sup>20</sup>. Cette fois-ci, c'est au sein de l'expérience individuelle de la guerre, pour reprendre les analyses d'Hervé Drévilion<sup>21</sup>, que se situe la distorsion du point de vue.

## 2. Décentrer l'épopée ? Resémantisations de l'épique en contexte postcolonial

*Comment la guerre coloniale est-elle réinvestie de manière postcoloniale, au sens*

logique autant que chronologique ? Comment sont resémantisées les figures héroïques ? Cet axe analyse les manières de « décentrer » l'Europe lorsque les colonisés s'approprient les perspectives épiques.

Notre perspective étend ici la notion de « postcolonial » au sens autant chronologique que logique<sup>22</sup>. Les récits analysés dans cette section intègrent un héritage textuel et poétique colonial qu'ils font vibrer et dont ils renversent l'axiologie. Ce faisant, ils participent à une « provincialisation » de l'Europe<sup>23</sup> : la guerre coloniale devient illégitime, les anciens héros deviennent des repoussoirs, et les mythes fondateurs laissent place à de nouveaux récits nationalistes.

Lise Segas, dans un article au titre évocateur, « Le Nez d'Heredia », met au jour les réécritures parodiques qui lient le roman de Germán Espinosa, *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos brujas*, au récit colonial fondateur de Juan de Castellanos, *Elegías de varones ilustres de Indias*. Autour du motif du nez et d'autres attributs phalliques du héros, elle analyse les représentations des masculinités dominantes dans la guerre coloniale, et les mises en danger de ces virilités par des personnages de sorcières, subversives, potentiellement castratrices. Si la réécriture postcoloniale moque ces attributs masculins, l'épistémologie coloniale espagnole dans son ensemble est-elle pour autant entièrement disqualifiée dans la Colombie contemporaine ?

Réussissant à comparer les espaces insulaires haïtien et cubain soumis à des impérialismes différents, Marine Cellier propose une analyse de *Rhapsodie pour Hispaniola* de Jean Métellus et *Changó el gran putas* de Manuel Zapata Olivella, au prisme du « travail épique » théorisé par Florence Goyet. S'y élaborent des amorces d'épopées collectives, modèles de vivre-ensemble communautaires qui s'émancipent dans leurs représentations de l'héritage colonial.

### 3. L'épopée romanesque : nouveaux régimes de réflexion sur les guerres coloniales

Quelles articulations s'opèrent entre épopée et roman dans la réécriture postcoloniale ? Quelles modalités du « souffle épique » émergent dans les descriptions des guerres coloniales ? Ce dernier axe interroge les marges et limites du genre épique, dans sa proximité avec le roman historique, lorsqu'ils prennent en charge la représentation de l'affrontement colonial.

Félix Terrones, traducteur vers l'espagnol du roman français *Conquistador* d'Éric Vuillard, participe d'un va-et-vient du point de vue sur la colonisation. Réécrite par un auteur français, à partir de la lecture de chroniques espagnoles de la conquête du Pérou, l'épopée de Francisco Pizarro en Nouvelle Espagne est ainsi replacée sous les yeux du lectorat péruvien. Dans cet article, Félix Terrones explore la resémantisation du modèle historiographique des chroniques, croisé tout à la fois au modèle épique et romanesque par Vuillard. Par ce mélange générique, l'auteur renverse les attendus et montre que l'impérialisme ne se prête pas à l'épopée : les « vainqueurs de l'histoire » n'en ont pas été, ils sont victimes de leur ambition et de leur propre violence.

Ninon Chavoz, enfin, analyse le célèbre roman de Paul Hazoumé, *Dogucimi*, en montrant l'intertextualité latente avec le modèle épique de la *Chanson de Roland*. Partant de l'escamotage du récit de la guerre, elle décrit un corps à corps absent, tout entier concentré dans le personnage féminin d'une Dogucimi recluse, dont le corps devient le lieu du conflit. Par cette lecture, elle revisite les réceptions de ce roman en tant que récit colonial, accusé d'être l'œuvre d'un « assimilé ». C'est bien la question de la représentation de la colonisation qui est en débat : Ninon Chavoz montre comment des stratégies de réécriture peuvent brouiller les cartes et instaurer des pactes de lecture complexes, en contexte colonial africain.

### État des lieux de la recherche

Comme à chaque livraison, *Le Recueil Ouvert* propose des articles hors dossiers permettant de dresser des états des lieux de la recherche sur l'épopée. Trois approches différentes figurent ici dans cette section.

Christina Bielinski Ramalho, d'abord, présente le projet CIMEEP (Centre International et Multidisciplinaire d'Études Épiques) qu'elle dirige depuis 2013 à l'Universidade Federal de Sergipe au Brésil. Ce groupe de recherches est très novateur en ce qu'il entend rassembler des chercheurs du monde entier autour d'un objectif commun : cartographier les épopées du monde, en proposer de courtes notices bibliographiques et une typologie, recenser les recherches en cours. L'article revient sur la genèse du projet et ses premiers résultats, accessibles en ligne. Ce travail s'accompagne d'une lecture de l'épopée comme genre d'actualité, capable de porter les voix des minorités à l'époque de la globalisation.

Amadou Oury Diallo, d'autre part, propose un panorama historique des recherches sur l'épique au Foûta Djallon, en Guinée. L'auteur constate l'étendue du matériel épique toujours déclamé, en *pulaar*, par des griots, tout en déplorant le peu de collecte et de recherches scientifiques. Hammadi Koumba, Bokar Biro et de nombreux autres héros sont tour à tour présentés par l'auteur, qui illustre ainsi la grande richesse de ce patrimoine littéraire.

Enfin, Marguerite Mouton propose un bilan historiographique des études épiques dans le monde anglo-saxon. Présentant une imposante bibliographie, elle dresse un vaste panorama de la critique anglaise et américaine concernant le genre littéraire. Elle démontre que les réflexions se concentrent davantage sur les études descriptivistes de chef-d'œuvres tandis que les traditions françaises et allemandes, par exemple, se sont attachées davantage à l'analyse de caractéristiques formelles du genre. L'auteur conclut sur les extensions du genre épique et de son avenir, perçu depuis le monde anglo-saxon, en faisant la part belle aux nouveaux romans nationaux, mais également au vaste pan de la *fantasy*.

## Thèses en cours

Les recherches doctorales de Manuela Gueranger, sur les rapports entre épopée et paysage, et d'Imogen Choi sur les guerres coloniales hispaniques dans la vice-royauté du Pérou ont été présentées ci-dessus.

Les travaux de Julien Bruley sur l'épopée de Manas, nous plongent dans l'actualité épique du Kirghizistan et se concentrent sur l'interaction entre le barde et son public dans le moment privilégié de la récitation. À partir d'une observation de terrain de cette interaction, il interroge aussi la relation entre texte oral et texte écrit, la théâtralité codifiée qui accompagne la récitation, ainsi que le contexte culturel, politique et identitaire dans lequel elle s'inscrit.

Ces textes et l'ensemble de leurs études font apparaître des points de convergences entre les espaces américains et africains. Dans les deux cas, la geste coloniale européenne n'est pas exempte d'ambivalences, qu'il s'agisse de l'épopée américaine moderne ou du roman africain contemporain. Il nous semble particulièrement urgent et important de comparer les espaces littéraires, en faisant apparaître les circulations et les resémantisations parallèles de motifs. Ainsi, la guerre coloniale, mettant en présence des rôles antagonistes, se prête particulièrement bien à ce jeu de réécritures et de comparaisons. Il est frappant de constater à quel point les textes présentent des similarités dans les réappropriations des enjeux épiques, au moment où se forment les nationalismes, dans des contextes dé et postcoloniaux.

Ainsi, la mise en scène de l'inversion du point de vue porté sur la guerre coloniale et le décentrement de l'écriture de l'histoire sont des ressorts narratifs structurants des récits que nous avons réunis ici, qu'il s'agisse de l'inversion des vainqueurs et des vaincus chez Danrit, la mise en scène de la conversion d'un héros à travers l'expérience de la guerre pour Favrelière, de la réécriture parodique chez Germán

Espinosa<sup>24</sup>, ou encore de la réécriture sérieuse d'un modèle depuis un espace géographique différent dans l'épopée anonyme qu'analyse Manuela Gueranger.

Systématiquement, ce sont aussi les figures héroïques qui caractérisent ce renversement : les anciens héros coloniaux sont mis à l'épreuve, que ce soit par le biais d'une critique historiographique comme celle de Sanjay Subrahmanyam<sup>25</sup>, ou bien d'une subversion par d'autres modèles subalternes, où les opprimés acquièrent une revanche symbolique. Le personnage de la sorcière notamment fait écho aux narrations féminines à la première personne du singulier, en ce qu'elles contestent toutes deux les modalités hégémoniques de l'écriture de l'histoire impériale. Le héros colonial viriliste<sup>26</sup> vacille, et se trouve marginalisé, décentré dans la construction narrative.

À l'œuvre dans ces entreprises de réécriture, une même attention portée aux expériences locales et singulières, venant mettre en danger une représentation globale et univoque des colonisations. C'est ce qui justifie la réunion dans ce numéro du *Recueil ouvert* de sources éminemment disparates de par leur contexte de production et leur facture, mais incontestablement portées par une réflexion similaire sur ce « vol de l'histoire » par les Occidentaux décrit par Jack Goody et sur les modalités de sa réappropriation par les colonisés.

Nous sommes bien sûr tout à fait conscientes du caractère diversifié de l'expérience coloniale et il ne s'agit pas de vouloir réduire les particularités historiques, mais de tirer parti de cette comparaison audacieuse pour montrer un même geste d'*empowerment* dans la réécriture et le maniement du modèle épique. Ces textes montrent que l'histoire littéraire doit devenir une histoire connectée<sup>27</sup> des littératures.

---

1 Albert-Ernest-Augustin Baratier, *Épopées africaines*, Paris, A. Fayard et Cie, 1932.

2 Qui couvre une vaste amplitude chronologique, des premiers officiers de la conquête jusqu'à des textes bien plus tardifs, voir notamment entre de nombreux autres exemples : Louis Gustave Binger, *Du Niger au Golfe de Guinée par le pays de Kong et la Mossi : 1887-1889*, Paris, Hachette, 1892 ; Marie Étienne Péroz, *Par vocation : Vie et aventures d'un soldat de fortune, 1870-1895*, Paris, Calmann-Lévy, 1905 ; Jacques-François Rolland, *Le Grand capitaine, Un aventurier inconnu de l'épopée coloniale*, Paris, B. Grasset, 1976 ; Jean Claude Simoën, *Les fils de rois : Le crépuscule sanglant de l'aventure africaine*, Paris, J.-C. Lattès, 1996.

3 Edward Berenson, *Les héros de l'Empire : Brazza, Marchand, Lyautey, Gordon et Stanley à la conquête de l'Afrique*, trad. Marie Boudewyn, Paris, Perrin, 2012.

4 Joseph Conrad, *Heart of darkness*, Charlottesville, University of Virginia Library, 1996 [1899].

5 Nathan Wachtel, *La vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole, 1530-1570*, Paris, Gallimard, 1971.

6 Elara Bertho, « Existe-t-il une épopée de la résistance à la colonisation ? De quelques "épopées en devenir" africaines » [en ligne], *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2016 - Extension de la pensée épique.

7 On en doit l'expression au jésuite Diego de Rosales, dans une chronique manuscrite datée de 1674, imprimée pour la première fois à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (*Historia general de el reyno de Chile, Flandes Indiano, por Diego de Rosales, publicada, anotada i precedida de la vida del autor i de una estensa noticia de sus obras por Benjamin Vicuña Mackenna*, Valparaiso, Imprenta del Mercurio, 1877).

8 Voir, à titre d'exemple, Carlos Barella Iriarte, *Lautaro guerrillero*, Santiago de Chile, Universidad católica de Chile, 1971.

9 Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1910.

10 Pablo Neruda, « El Mensajero », *Don Alonso de Ercilla, inventor de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Pomaire, 1971, p. 12.

11 Barbara Fuchs, *Mimesis and Empire: the New World, Islam, and European identities*, Cambridge, Cambridge University press, 2001 ; Imogen Sutton, « De gente que a ningún rey obedecen: Republicanism and Empire in Alonso de Ercilla's *La Araucana* », *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 91, n<sup>o</sup> 4, 2014, pp. 417-435 ; Miguel Martínez, *Front lines: soldiers' writing in the early modern hispanic world*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.

12 Romain Bertrand, *L'histoire à parts égales : récits d'une rencontre Orient-Occident, (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris, Seuil, 2014.

13 Sur la figure de Christophe Colomb livrée aux regards d'auteurs contemporains qui en font un support d'inspiration, voir le numéro de la revue dirigée par James Noël (éd.), *Intranquillités* #3, Port-au-Prince, 2014.

14 Concernant la diversification des contextes pour l'écriture épique en particulier, voir Florence Goyet, Pierre Vinclair, « Extension de la pensée épique. Présentation (2016) » [en ligne], *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2016 - Extension de la pensée épique. Voir aussi l'article de Jean Derive « L'une meurt, l'autre pas. L'épopée au fil du temps », *Le Recueil ouvert* [En ligne], volume 2017 - Auralité : changer l'auditoire, changer l'épopée.

- 15 Pour reprendre le célèbre « Write Back » de l'ouvrage clé des postcolonial studies, traduit en français : Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *L'Empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales*, trad. Jean-Yves Serra, trad. Martine Mathieu-job, Sémaphores, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012 ; voir aussi la publication du Collectif Write Back, *Postcolonial studies : modes d'emploi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013.
- 16 Inès Cazalas, *Contre-épopées généalogiques : fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes*, Thèse de doctorat, sous la direction de Pascal Dethurens, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2011.
- 17 Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Bibliothèque de littérature générale et comparée, Paris, H. Champion, 2006, p. 11.
- 18 Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman: essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- 19 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- 20 Vinclair, *ibid.*
- 21 Hervé Drévilion, *L'individu et la guerre. Du chevalier Bayard au Soldat inconnu*, Paris, Belin, 2013.
- 22 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *ibid.* Neil Lazarus, *Penser le postcolonial : une introduction critique*, Paris, Editions Amsterdam, 2006.
- 23 Dipesh Chakrabarty, *Provincialiser l'Europe : la pensée postcoloniale et la différence historique*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009 ; Jack Goody, *Le vol de l'histoire : comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2010.
- 24 Voir aussi sur les rôles de la parodie en contexte postcolonial, Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus, et al., *Littératures francophones : parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS éditions, 2013.
- 25 Sanjay Subrahmanyam, *Vasco de Gama. Légende et tribulations du vice-roi des Indes*, trad. Myriam Dennehy, Paris, Alma éditeur, 2014.
- 26 Todd Shepard, *Mâle décolonisation : l'« homme arabe » et la France, de l'indépendance algérienne à la révolution iranienne (1962-1979)*, trad. Clément Baude, Paris, Payot, 2017.
- 27 Sanjay Subrahmanyam, *Vasco de Gama, op. cit.* ; *Comment être un étranger : Goa-Ispahan-Venise, XVIe-XVIIIe siècles*, traduit par Myriam Dennehy, Paris, Alma, 2013 ; *Aux origines de l'histoire globale [leçon inaugurale prononcée le 28 novembre 2013]*, Paris, Collège de France Fayard, 2014 ; *L'éléphant, le canon et le pinceau : histoires connectées des cours d'Europe et d'Asie, 1500-1750*, Paris, Alma, 2016 ; Sanjay Subrahmanyam, Jerry H. Bentley et Merry E. Wiesner-Hanks, *The Construction of a global world, 1400-1800 CE*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015 ; Romain Bertrand, *L'histoire à parts égales, op. cit.* ; Serge Gruzinski, *Les quatre parties du monde : histoire d'une mondialisation*, Paris, Éditions Points, 2006.

## Pour citer ce document

Elara Bertho et Aude Plagnard , «Épopées et guerres coloniales : histoires connectées. Présentation (2018)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : [http://epopee.elan-numerique.fr/volume\\_2018\\_article\\_289-epopees-et-guerres-coloniales-histoires-connectees-presentation.html](http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2018_article_289-epopees-et-guerres-coloniales-histoires-connectees-presentation.html)

## Quelques mots à propos de : Elara BERTHO

Normalienne, agrégée et docteure en lettres modernes, **Elara Bertho** est chargée de recherches au CNRS, au sein du laboratoire LAM (Les Afriques dans le Monde / Sciences Po Bordeaux). Sa thèse, intitulée, *Fictions politiques. Mémoires postcoloniales et résistants africains*, paraîtra chez Honoré Champion. Sélection d'articles en ligne :  
 – « Photographies de Samori Touré. De la carte postale coloniale aux pochettes de vinyles. Le devenir d'une icône », *Cahiers d'études africaines*, 2018, LVIII, vol. 2, n° 230, p. 301-322, <https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2018-2-p-301.htm>  
 – « L'histoire de la Chimurenga (Zimbabwe) : seuils d'une construction partagée des savoirs », *Journal des Anthropologues*, « Sciences sociales et littérature : actualités, enjeux, et avenir d'une commune passion pour le réel », 2017, n° 148-149, p. 137-159, <https://www.cairn.info/revue-journal-des-anthropologues-2017-1-p-137.htm>  
 – « Sur le devenir-épique de quelques figures historiques africaines », in Florence Goyet, Pierre Vinclair (dir.), *Le Recueil ouvert* [En ligne], volume 2016 – Extension de la pensée épique.

## Quelques mots à propos de : Aude PLAGNARD

Hispaniste (et lusiste) de formation, agrégée d'espagnol, **Aude Plagnard** est maîtresse de conférences en Littératures comparées à l'université Paul-Valéry de Montpellier. En plus de ses travaux sur l'épopée luso-espagnole de l'époque moderne, elle collabore au projet d'édition numérique de la polémique gongorine dirigé par Mercedes Blanco (OBVIL, Paris-Sorbonne). Elle est aussi membre du Réseau Euro-Africain de Recherche sur les Épopées et du CIMEEP. Sélection d'ouvrages et d'articles :– *Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real*

(1569-1589), Madrid, Casa de Velázquez, à paraître en 2019

– *Literatura áurea ibérica. La construcción de un campo literario peninsular en los siglos XVI y XVII*, numéro monographique coordonné par Aude Plagnard et Jaime Galbarro, *e-Spania*, 27, 2017 [12 articles]

– « Polemos2nodes/polemos2edges : première lecture de la polémique gongorine par l'analyse de réseau », avec Héctor Ruiz, dossier « Nouvelles méthodes pour une nouvelle poésie : Góngora et les humanités numériques » (coord. Mercedes Blanco), *e-Spania*, 29, février 2018 ; <http://journals.openedition.org/e-spania/27470>– « Le portugais et la cour des Habsbourg d'Espagne : usages nobiliaires, circulations écrites et pratiques littéraires », *Les cours : Lieux de rencontre et d'élaboration des langues vernaculaires à la Renaissance (1480-1620)*, Jean Balsamo, Anna Kathrin Bleuler (éds.) EuroLab, volume 4, Droz (Genève), pp. 271-295.

# Une épopée djihadiste : *L'Invasion noire*, du capitaine Danrit

Jean-Marie Seillan

## Résumé

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la conquête coloniale a offert un terreau propice à un genre qui, comme l'épopée, s'attache non à des histoires intimes mais au destin des peuples en lutte. Son extension mondiale, ses motivations politiques et ses campagnes militaires ont conduit le capitaine Danrit à envisager, dans un roman d'anticipation intitulé *L'Invasion noire*, un vaste remodelage imaginaire de l'Europe et du monde au bénéfice de la France. L'effroyable affrontement de races, de religions et de cultures qu'il y décrit révèle les aptitudes heuristiques d'un genre particulièrement apte à penser les crises de civilisation, ainsi que les thèses nationalistes et raciales en faveur à son époque.

## Abstract

Title : « A Jihadist Epic : *The Black Invasion*, by capitaine Danrit »By the end of the 19th century, the colonial conquests offered a favourable ground to a style that, as the epic, is attached, not to personal relationship, but to the destiny of people in struggles. Their world extension, their political motivations and its military campaigns leded Captain Danrit, in an anticipation novel titled THE BLACK INVASION, to envisage a vast imaginary remodeling of Europ and the world to the profit of France. The frightfull clash of races, religions and cultures he discribes reveals the heuristic aptitudes of a style particularly able to envisage the civilisations crisis , as well as the nationalistic and racial thesis in favor at his time.

## Texte intégral

Avec le recul du temps, l'aventure coloniale engagée par la France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle peut paraître propice à un renouveau du genre de l'épopée, ou du moins de la tonalité épique. L'expansion territoriale, phénomène sans précédent par sa rapidité et son ampleur, lui offrait un matériau privilégié. Le récit d'exploration ouvrait sur de vastes espaces inconnus, suscitait des périls et des actes héroïques proportionnés à la grandeur des ambitions et à la violence d'une nature sauvage et de peuples inconnus. À l'armée française en mal de victoires depuis la défaite de 1871, occasion était donnée de s'illustrer par des succès militaires et de ranimer l'esprit de conquête, tandis que la volonté d'édifier "la plus grande France", voire d'aider à la fondation d'États nouveaux, était servie par un courant impérialiste puissant et un *lobby* colonialiste actif. La réalité, on le sait, fut bien différente. Prioritaire pour beaucoup, la revanche contre l'Allemagne bouchait l'horizon militaire. Menées sur des terres lointaines par un petit nombre de Français à la tête de troupes recrutées sur place, les guerres de conquêtes, loin d'obtenir l'adhésion nationale, ont suscité doutes et controverses. Enfin, la volonté d'héroïser des conquérants conduits par des calculs de rentabilité économique et opposés à des adversaires dévalués par le mépris et la dérision n'allait pas de soi.

Pour sa part, la littérature, après lui avoir offert un renouveau chez les romantiques, était alors peu réceptive au genre de l'épopée. Fondés sur une *mimésis* privilégiant l'observation sur l'imagination, le réalisme et le naturalisme ne sortaient pas plus de l'hexagone que les symbolistes de la chambre close de leurs fantasmes. Le monde colonial n'a donc guère suscité l'intérêt des "grands" auteurs et est devenu l'apanage des écrivains à public populaire peu exigeants en matière de références littéraires. Quant aux pratiques narratologiques propres au genre du roman-feuilleton, elles se prêtaient mieux à l'invention de péripéties individuelles qu'à l'unité et à l'élan du récit épique. Sans doute des tentatives furent-elles faites pour hausser au niveau de la légende les généraux menant la conquête. Par les soldats eux-mêmes comme le colonel Baratier, membre de la colonne Marchand célèbre pour avoir fini sa course à Fachoda, qui publie des récits d'expédition sous le titre *d'Épopées africaines*<sup>1</sup>. Par des propagandistes comme Harry Alis, directeur de la rédaction du *Bulletin du Comité de l'Afrique française* jusqu'à sa mort prématurée en 1895, à qui l'on doit *À la conquête du Tchad* en 1891 et *Nos Africains* en 1894. Ou

encore par de purs romanciers comme Paul d'Ivoi qui s'ingénie avec un succès mitigé à grandir le commandant Marchand, le général Gallieni et le lieutenant-colonel Monteil dans la série *Les Grands Explorateurs* publiée en fascicules en 1899-1900 chez Fayard<sup>2</sup>. Mais quelque bienveillance qu'on mette à les lire, il est malaisé de voir dans ces livres, fût-ce en germe, une épopée coloniale.

Il faut donc chercher ailleurs cet objet rare. Par exemple sous la plume du capitaine Danrit (1855-1916), un écrivain prolifique spécialisé dans le roman militaire. Émile Driant de son vrai nom, il sort au 4<sup>e</sup> rang de Saint-Cyr où il s'est spécialisé dans la topographie. Nommé officier d'ordonnance du général Boulanger en 1884, il épouse l'une de ses filles et voit, de ce fait, sa carrière bloquée par une République méfiante envers le gendre d'un beau-père putschiste. Il se tourne alors vers le roman. Dès 1896, son œuvre littéraire, où il diffuse ses idées bellicistes en décrivant les "guerres de demain", est couronnée par un prix Montyon, destiné à encourager et récompenser la vertu. Sur les conseils de Maurice Barrès, Driant, alors colonel, adresse, le 12 décembre 1915, une lettre de candidature à l'Académie française, arguant qu'il écrit depuis 25 ans "pour entretenir dans l'âme des jeunes Français le souvenir des provinces perdues et le culte du Drapeau."

Animé par un nationalisme farouche, il assiste et applaudit à la dégradation publique du capitaine Dreyfus, regrette que l'on ne fusille pas l'antimilitariste Gustave Hervé, milite comme député (élu en 1910 et réélu en 1914) de la 3<sup>e</sup> circonscription de Nancy pour le réarmement de la France. Fêré de cartographie et de statistiques, cet explorateur en chambre possède une vision géostratégique, politique et idéologique de la question coloniale. Il se pose en connaisseur du monde musulman pour avoir été longtemps affecté en Tunisie<sup>3</sup>. Il a de l'humanité une conception brutalement raciale<sup>4</sup> et antisémite qui constitue, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une pensée répandue dans les milieux de la droite nationaliste et antidémocratique. Compétences et certitudes qu'il exploite en publiant en 1894-1895, chez Flammarion, les 1 279 pages de *L'Invasion noire*, un roman en quatre volumes intitulés *La Mobilisation africaine*, *Concentration et pèlerinage à la Mecque*, *À travers l'Europe* et *Autour de Paris*<sup>5</sup>. On essaiera ici de montrer comment le modèle antique qui sous-tend explicitement cette fiction coloniale subit des renversements et des transpositions qui, en s'inspirant de la tradition épique, donnent à celle-ci un regain de vitalité inattendu.

## I. Une épopée inversée

Le roman, dont il serait vain de défendre les mérites proprement littéraires, repose sur deux idées originales. D'abord en ce qu'il est un roman du *Djihad* opposant musulmans et chrétiens dans une guerre de religions. Danrit – dont le XXI<sup>e</sup> siècle rajeunit les problématiques – présente ce qu'il appelle "l'islamisme" comme un péril grave et imminent pesant sur le monde chrétien. Menace intrinsèque à cette religion, dont donne un résumé expéditif :

C'est que l'islamisme a pour lui sa parfaite simplicité. Pour le musulman il y a un seul Dieu, maître de tout. Il y a des peines et des récompenses dont la description est accessible à toutes les intelligences, et sa morale est renfermée tout entière dans un livre de 200 pages.

De là l'argument central de sa fiction. Il imagine que "le descendant et l'élé du Prophète" (p. 14), Abd-ul-M'Hamed, Sultan de Constantinople et Commandeur des croyants, a été détrôné par les intrigues des Anglais et a décidé de "reprenre la grande chevauchée musulmane des premiers temps de l'Hégire" (*ibid.*). Dans cet espoir, le Sultan réconcilie sunnites et chiites, rassemble toutes les branches de l'Islam et, grâce aux prêcheurs radicaux qu'il a missionnés dans tout le continent, convertit l'Afrique animiste entière et la range sous son autorité religieuse. Esprit intégriste et totalitaire, il se dresse dans le prologue du roman sur une pyramide de cadavres décapités et voue l'Europe à la destruction :

– L'Europe est pourrie ! [...] elle est pourrie comme ces vieux sycomores que le vent du sud abat tout d'un coup, pourrie dans ses mœurs, pourrie dans sa religion ! "Tout

*peuple qui perd sa foi marche à la décadence*", a dit le livre du Prophète :

Or, la foi est morte dans cette société trop vieille, usée par le bien-être.

La décadence est venue.

La mort doit suivre.

Ses peuples sont prêts à s'entre-déchirer.

Pour se préparer à la guerre, ils se vautrent dans le luxe et les plaisirs coupables.

Cet arbre n'attend plus que la hache.

La hache, c'est à moi que Dieu l'a confiée.

Quand l'heure aura sonné, je vous jetterai sur le sol des infidèles comme le semeur jette une poignée de grains dans un champ et "*sous vos pas tout deviendra ruine*", suivant la parole du Prophète (p. 15-16).

Pour Danrit, "c'est le monde musulman tout entier qui se lève contre les chrétiens" (p. 109). Mais son roman ne met pas seulement aux prises des religions et des civilisations<sup>6</sup> : il raconte aussi une guerre raciale dressant les Noirs, préalablement fanatisés par le Sultan, contre la race blanche colonisatrice accusée de les humilier. Avec de telles hypothèses, chaque camp, composé d'une foule de peuples ou de nations coalisés, dresse contre l'autre des millions de personnes qui jouent leur survie. Le manichéisme, propice à la simplification axiologique, peut ainsi fonctionner à plein.

L'affabulation événementielle en bénéficie tout autant. Non seulement la profusion de peuples engagés dans cet immense conflit démultiplie à l'infini le nombre d'affrontements possibles, mais leurs déplacements nécessitent un espace fictionnel gigantesque, lui aussi favorable au grandissement épique. Ampleur illustrée par la géographie imaginée par ce topographe halluciné qu'était le capitaine Danrit. Exception faite de l'Amérique, sa guerre couvre en effet tous les continents : l'Afrique, l'Europe et l'Asie. Aucune région d'Afrique ne se dérobe à l'appel au *Djihad* ; aucun pays d'Europe, hormis l'insulaire Grande-Bretagne, n'échappe à l'invasion ; quant à l'Asie, elle est impliquée du Moyen-Orient jusqu'aux Indes où les habitants se raccommode avec leurs ennemis musulmans pour lutter contre l'Anglais, leur "oppresseur commun" (p. 416), et même jusqu'à la Chine et au Japon qui se rallient au Sultan pour attaquer l'Europe via la Turquie. Préscience réelle d'un romancier qui, s'il n'a pas fait personnellement la guerre de 1870 (il avait alors 15 ans), a envisagé et mis en fiction, avant bien d'autres, deux phénomènes propres à la polémologie du xx<sup>e</sup> siècle : la massification et la mondialisation des guerres. Quant à la cible ultime de cette révolte contre-coloniale, c'est "cette France qu'Abd-ul-M'Hamed représentait à ses soldats comme le pays le plus riche du monde, comme le plus beau des climats, comme la terre promise où l'Islam n'avait jamais pénétré, et où son triomphe serait définitif lorsqu'il aurait planté son croissant sur la grande ville, PARIS." (p. 915)

La seconde idée novatrice du romancier, on le voit, réside dans l'inversion du scénario colonial attendu. Danrit remplace le mouvement Nord-Sud de la colonisation de l'Afrique par un mouvement Sud-Nord qui porte les peuples colonisés à envahir l'Europe colonisatrice. Conscient de cette singularité dérangement, il résume l'idée-force de son roman - "l'invasion future de l'Europe par les masses musulmanes d'Afrique fanatisées par un sultan de génie" - et s'en explique devant Jules Verne qui avait accepté d'être le dédicataire de son roman :

Il repose sur une donnée bien problématique, puisque, à l'époque où nous vivons, c'est l'inverse qui se produit, les puissances européennes découpant le Continent noir en tranches proportionnées à leur appétit et s'en partageant comme un vil bétail les populations primitives<sup>7</sup>.

De l'aveu même de son auteur, le "Continent noir" joue ainsi un rôle paradoxal, intéressant par sa place minoritaire dans les romans contemporains<sup>8</sup> : il apparaît comme une puissance expansionniste et dominatrice, le roman devenant une épopée de la résistance de l'Europe face à la révolte et à l'invasion des peuples qu'elle a assujettis.

De là la composition singulière de ce livre quadripartite. Épopée de la défaite occidentale, les trois premières parties racontent pourquoi et comment les divers pays d'Europe sont vaincus militairement et dévastés les uns après les autres par l'invasion noire. C'est dans la dernière partie seulement qu'un sursaut assure au continent une victoire inespérée et lui permet *in extremis* de survivre. Ce retournement de situation qui sauve d'un coup la civilisation occidentale, la chrétienté et la race blanche<sup>9</sup> est – chauvinisme oblige – le fait de la France et tout particulièrement de Paris. En transposant ainsi au niveau intercontinental le "Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là" hugolien, Danrit donne à son roman sa colonne vertébrale idéologique : la défense de la patrie française en danger, qui tourne vite en un nationalisme dictatorial, se confond avec les intérêts de la civilisation et constitue la source morale de la grandeur épique.

En découle un autre renversement essentiel dans un roman militaire. La guerre de conquête coloniale traditionnelle est, on le sait, une guerre asymétrique du fait de la disproportion qualitative des armements entre les forces européennes d'invasion et celles dont dispose l'éventuelle résistance africaine. Or, pour que l'Occident soit vaincu, il faut que sa stratégie se trouve dépassée – un temps du moins – par celle des armées primitives. Pour ce faire, Danrit retourne l'asymétrie au bénéfice des assaillants africains, auxquels il prête un triple avantage. Leur effectif est déclaré inépuisable et rangé au service d'une tactique rudimentaire mais imparable, décrite dès l'ouverture du livre : "Soudain, de tous les côtés à la fois, des myriades de nègres apparurent, grouillant, se poussant, bondissant, tombant, rampant, accourant à toute vitesse, affreux, hideux, semblables à des légions de démons" (p. 6). Ensuite en raison de l'extrême rusticité de leurs besoins : les stratèges occidentaux découvrent, stupéfiés, qu'on ne peut pas couper les lignes d'opération d'une armée qui n'en possède pas, ni l'affamer puisque des cannibales ayant "la chair humaine à discrétion" (p. 994) ne manquent jamais d'approvisionnement. Enfin du fait de l'utilisation d'armes *low cost* d'une prodigieuse efficacité : malgré leur manque de torpilleurs et de torpilles, les assaillants parviennent, par exemple, à couler la flotte anglaise réunie près d'Obock grâce à des nageurs Danakils poussant devant eux des radeaux de liège chargés d'explosifs ; dans le même esprit, le recours à la guerre bactériologique leur permet de reprendre Constantinople, Omar, le fils du Sultan, faisant précéder ses hommes d'"une troupe de cholériques et de pestiférés destinés à creuser dans l'ancien monde un premier sillon de mort" (p. 666), avant de bombarder la cité d'une "pluie de corps décomposés et purulents" du haut de ses aérostats.

Mais la supériorité des musulmans réside plus encore, à les en croire eux-mêmes, dans l'affaiblissement moral des Européens. Omar, qui les connaît pour avoir fait ses études à Saint-Cyr, les sait aveuglés par leur orgueil et incapables de "se douter que des barbares comme nous disposent de moyens assez sérieux pour les inquiéter" (p. 423) ; son père le Sultan, jugeant leurs sociétés divisées par le matérialisme et les inégalités sociales, assure pour sa part que "cette Europe si pourrie contient des milliers de mécontents, de misérables et de désespérés, pour lesquels l'or aura plus d'attrait que le patriotisme" (p. 430). La guerre militaire coloniale repose ainsi sur un soubassement identitaire dont l'envahisseur compte tirer parti. De là le pessimisme de De Melval, le héros français, sorti de la même promotion de Saint-Cyr qu'Omar : "J'ai bien peur que la race blanche ait fait son temps ; elle est arrivée à l'état de décadence qui appelle le barbare" (p. 767). Appartenant à une race arrogante qui ignore son propre déclin, l'Européen sera supplanté par les races que les cycles de l'histoire portent au pouvoir.

Tous les éléments paraissent ainsi rassemblés pour faire de ce roman une épopée de la déroute et de la destruction. Il n'en est rien cependant, car Danrit n'oublie pas le caractère fondateur du récit épique et voit dans la décadence redoutée le moteur d'une régénération nationale.

## II. *Nation (re)building*

Non qu'il s'agisse de fonder *ex nihilo* une nation nouvelle, comme le fait Jules Verne

dans *Les Cinq cents millions de la Bégum* ou dans *Les Naufragés du Jonathan*. Militaire formé à l'esprit de revanche sur l'Allemagne, Danrit entend exalter le patriotisme français. Il est en effet convaincu que le monde occidental est frappé de décadence morale, politique et biologique et se propose de le *refonder* au moyen de la guerre. "C'est elle, *écrit-il*, qui retrempe les races, elle qui arrête les nations sur la pente de la décomposition sociale ; elle, enfin, qui rend aux individus le sentiment du devoir et du sacrifice !" (p. 1272). Après avoir fait table rase de la civilisation européenne, il se charge, à l'extrême fin de son roman, de décrire la nation régénérée qui s'édifiera sur les ruines de l'ancienne.

À l'intérieur, la terreur provoquée par les Niams-Niams assiégeant Paris déclenche une révolution politique et morale génératrice d'institutions nouvelles. La conduite de la France est confiée au Maréchal d'Arc qui jouit sur le champ d'une "confiance universelle", ses compatriotes, "fidèles au culte de Jeanne d'Arc enfin canonisée, [voyant] dans ce choix l'intervention divine qui avait déjà sauvé la France au *xv<sup>e</sup>* siècle" (p. 963). S'ensuit une cascade de réformes : abolition de la démocratie au profit d'"un régime dictatorial ne comportant plus ni électeurs ni élus", fermeture de la Bourse dont les agioteurs sont livrés aux cannibales qui les mettent à la broche, interdiction des courses de chevaux et de l'alcool, épuration spontanée des mœurs, de la presse, de l'édition et du répertoire des théâtres, auxquels le Parisien *reborn* préfère désormais les prières publiques et les processions religieuses. Ordre moral qui s'appuie sur une épuration ethnique, dont Danrit explique qu'elle s'est accomplie naturellement :

L'Invasion noire fut un événement providentiel. En traînant derrière elle de meurtrières épidémies, elle pratiqua une large saignée dans la race blanche ; mais elle frappa surtout ceux à qui un sang vicié, une vie dérégulée ou une faiblesse héréditaire constituaient une réceptivité plus grande, et il ne laissa debout que les éléments sains, aptes à rénover la race de Japhet. Dans l'ordre moral, elle montra aux Blancs l'abîme où s'effondrent les peuples qui n'ont plus de croyance et dont le veau d'or est le maître. Elle leur permit de se ressaisir avant la chute, et prolongea ainsi de plusieurs siècles une race dont l'histoire était celle de l'humanité (p. 1127).

À l'extérieur, la France nouvelle, forte de son triomphe militaire, remodèle l'Europe selon un principe d'homogénéisation ethnique. Danrit redessine les frontières, redistribue les populations en fonction des "trois grandes races" gréco-latine, slave et germanique, dont les membres sont forcés de rejoindre leur aire identitaire et priés de n'en plus sortir. Quant à la question coloniale, point de départ de sa fiction, elle se résout sans embarras. Le renversement des rôles qui s'est produit lors de l'invasion du Nord par le Sud déculpabilise les colonisateurs qui transfèrent la responsabilité de la guerre aux colonisés : ceux-ci étant les vrais agresseurs, l'expansion et la répression coloniales sont présentées comme des mesures légitimes d'auto-défense. Les Africains, explique Danrit, ont perdu leur droit à l'existence territoriale et méritent que l'avenir consacre "le triomphe définitif de la race blanche sur les envahisseurs venus du noir continent" (p. 1207). L'Afrique blanche va donc remplacer la noire. Ce dont les vainqueurs se félicitent chaudement dans les derniers mots du roman : "Hurrah pour l'Afrique ! elle a voulu se déverser sur l'Europe : c'est nous qui maintenant allons nous déverser sur elle ! Le continent noir va changer de couleur ! Hurrah pour l'Afrique !" (p. 1254).

Au total, guerre de civilisations et de religions, affrontements de masses humaines innombrables sur des territoires gigantesques, disproportion des forces propice à la commission d'actes héroïques désespérés, manichéisme puissant sous-tendu par un esprit collectif, édification d'un esprit national redressé : l'argument romanesque mis au point par le capitaine Danrit rejoint sur bien des points la tradition de l'épopée. Nul doute qu'il en ait eu conscience à voir l'inscription intertextuelle du genre dans son roman-feuilleton.

### III. Épopée et intertextualité

Loin de surgir *ex nihilo*, l'épique puise dans le riche vivier de la littérature

occidentale. Sans doute ne trouve-t-on pas trace dans le roman de l'*Arma virumque cano* virgilien, de l'invocation à la Muse ni de la descente du héros aux enfers. Rien non plus des "petites épopées" de Hugo chantant "l'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté<sup>10</sup>", ni des épopées africaines authentiques, comme *Soundjata* ou *Da Monzon de Segou*, que Danrit ne connaissait évidemment pas.

Il n'empêche : Danrit, conscient de l'identité générique de son récit, conçoit celui-ci comme une industrie de recyclage. Son roman fourmille de références intertextuelles formant un méli-mélo d'histoire et de légendes bibliques, gréco-romaines et médiévales censées lui conférer, par un effet de reconnaissance attendu du lecteur, une grandeur épique. L'épisode des fils de Noé dans la *Genèse* est évidemment sollicité pour décrire la guerre qui jette "les uns contre les autres les descendants de Cham et de Japhet" et expliquer *in fine* que "de nouveau ceux de Cham port[ent] le poids de la malédiction antique" (p. 1213). *L'Iliade* occupe aussi une place d'honneur, Danrit ouvrant son troisième volume par une reconnaissance de dette : "Dans son immortelle *Iliade*, Homère nous montre Jupiter environné des Dieux de l'Olympe et, la foudre en main, assistant impassible aux luttes héroïques entre Grecs et Troyens<sup>11</sup>" (p. 641). Les grandes invasions du Bas-Empire romain forment un autre un hyporécit : "Pourquoi Abd-ul-M'hamed, ce chef possible d'une religion dont l'impulsion fut irrésistible aux VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles, ne pourrait-il renouveler les exploits des Alaric, des Genséric et des Odoacre qui, suivis de quelques centaines de mille hommes seulement, vinrent s'asseoir dans Rome ?" (p. 637). L'ennemi étant le musulman, autrement dit le Sarrazin, *L'Invasion noire* n'oublie pas *La Chanson de Roland*, les armées arabes de sa fiction remontant vers Paris par les Pyrénées après avoir franchi le tunnel de Gibraltar, creusé récemment. Quant à l'occupation de l'Espagne qui ouvre la voie à l'invasion de la France, Danrit la voit comme la revanche des Arabes qui avaient dû évacuer Grenade lors de la *Reconquista* en 1492, conformément au conseil donné par le Sultan à son fils : "rappelle-toi que l'Alhambra doit redevenir le palais d'un nouveau khalife d'Occident" (p. 125). Et il resterait à vérifier si la fin de son roman n'est pas inspirée de *l'Orlando furioso*, le poème épique de l'Arioste qui, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, avait imaginé le siège de Paris par les Sarrasins<sup>12</sup>.

Des mythes historiques construits par l'Histoire de France républicaine et inscrits dans la mémoire scolaire s'y adjoignent. Convoquant le souvenir de Charles Martel qui a, comme on dit, "arrêté les Arabes à Poitiers", Danrit hausse son affabulation au niveau de la légende en la présentant comme la réédition des exploits accomplis 1 200 ans plus tôt. "Quel rapprochement entre ces deux dates : 732 et 19..<sup>13</sup> ! quelle analogie entre les deux situations à douze siècles d'intervalle !" (p. 962). Et quelle promesse de victoire lorsqu'il ajoute : "Là où d'autres avaient fléchi, la vieille France tiendrait bon." (p. 962). De même, il se garde d'oublier Jeanne d'Arc, héroïne de la libération du territoire national, en faisant descendre directement d'elle le chef des armées françaises, le maréchal d'Arc, qui bénéficie de ses accointances avec le Ciel : "C'était un superbe soldat ; de taille moyenne, bien découplé, portant haut la tête, il était bien le type du général français, à la démarche fière, à l'œil profond, aux moustaches conquérantes, au sourire bon enfant." (p. 992). Scénarios de récupération historique à l'œuvre aussi pour le reste de l'Europe : Athènes se fortifie contre les barbares "comme à l'époque de Xerxès" (p. 743) ; les Serbes, désireux de "faire renaître l'antique Serbie du XIV<sup>e</sup> siècle" (p. 867), n'ont "qu'une ambition, celle de faire disparaître de leur capitale tout ce qui rappelait la servitude ottomane" (p. 872) ; avant de succomber, Vienne se rappelle le siège de 1683 et l'héroïsme des "Polonais de Sobieski" qui avaient "sauvé la chrétienté" (p. 870).

En l'absence de vénérables modèles historiques, Danrit ne répugne pas aux références récentes. Références littéraires lorsqu'il note que les troupes nègres entrant à Villers-Cotteret saluent leur ancêtre dans la statue d'Alexandre Dumas, "avec son type créole très accusé et ses cheveux crépus" (p. 1120), ou qu'il compare les résistants français sacrifiés aux "mercenaires de Flaubert enrôlés par Hamilcar

dans le défilé de la Hache" (p. 1191). Dans le même dessein, il confie les rôles héroïques de sa fiction à des contemporains consacrés par l'opinion publique : à la tête des troupes françaises, il promeut général le capitaine Marchand, qui, avant de devenir en 1899 l'homme de Fachoda, est encore "l'ancien explorateur de la région de Kong" (p. 1128) ; dans le rôle du savant chargé de gérer scientifiquement la résistance aux assiégeants, il embauche une autre célébrité de l'époque en la personne de Camille Flammarion, directeur de l'Observatoire de Paris, "le promoteur du fameux télescope avec lequel il avait découvert des villes, des canaux et des objets en mouvement sur la planète Mars" (p. 1144).

À l'instar de l'épopée dont une des fonctions est d'éterniser la mémoire des héros, Danrit gratifie les siens d'une grandeur légendaire en les honorant de célébrations solennelles. À l'ingénieur Gautier, l'immortel inventeur du gaz létal qui a permis d'éliminer d'un coup les trois millions de cannibales encerclant Paris, il accorde des funérailles nationales et dresse sa "statue colossale [...] sur l'Arc de triomphe, piédestal digne de lui, puisque son pays lui doit le salut et la liberté ; d'un geste superbe le savant semble dire aux hordes musulmanes : 'Vous n'irez pas plus loin !'" (p. 1247). Mais il n'oublie pas non plus Kassongo, le roi du Congo qui périt sur son éléphant de guerre blindé en combattant l'évêque de Soissons [*sic*]. Pour célébrer sa mémoire, il introduit dans son récit d'anticipation une commémoration analeptique visant à reconnaître l'héroïsme à l'antique d'un ennemi valeureux :

Aujourd'hui, ses habitants [de Soissons] montrent encore avec orgueil le tumulus sous lequel reposent Kassongo et sa puissante monture. Ses gardes l'avaient enterré là, le soir même de sa mort, aux lueurs de l'incendie ; [...] ils avaient fait une escorte à leur chef et sur un bûcher de hauteur fantastique, ils avaient entassé le corps de l'évêque et de ses prêtres, afin que la fumée lui en parvînt comme un agréable encens dans le paradis d'Allah. (p. 1139).

#### IV. Épopée et actualité

Jouant avec adresse sur un autre tableau, Danrit se réapproprie des pans entiers de l'histoire coloniale en nourrissant son roman de l'événementialité immédiate, qu'il grossit démesurément afin de la rendre lisible. Car *L'Invasion noire* orchestre par son ampleur géographique les crises et les angoisses géostratégiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et, dans bien des cas, du siècle suivant.

Celles d'abord de l'histoire coloniale récente ou même en cours. Danrit ancre sa fiction dans le roman réel que constitue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle l'exploration de l'Afrique. Il l'exploite de façon systématique, en retrace un grand nombre d'épisodes et en nomme les acteurs avec références livresques et notes de bas de page.

Ainsi l'argument premier de sa fiction est-il directement inspiré de l'histoire du prophète caché, le Mahdi du Soudan. Les lecteurs attentifs à la question coloniale n'ignoraient pas que ce dernier avait été un des plus redoutables adversaires des Anglais : il avait assiégé et pris la ville de Khartoum (le général Gordon est tué en mars 1884), qui sera reprise en 1898 seulement, c'est-à-dire après la publication du roman de Danrit, lors de la bataille d'Omdurman, par le général Kitchener. En ce sens, ils reconnaissent aisément dans le sultan Abd-ul-M'Hamed un Mahdi plus ambitieux et mieux organisé. C'est aussi le cas de la question de l'esclavagisme, les insurgés africains de *L'Invasion noire* étant animés d'une volonté de revanche ou de vengeance contre ceux qui ont pratiqué le trafic d'esclaves à leur détriment. C'est pourquoi le roman confie l'islamisation des peuples du Congo à Nzigué, le fils de Tipou-Tib, le célèbre marchand d'esclaves de Zanzibar. Cherchant ses modèles dans la résistance anticoloniale, Danrit nous apprend encore qu'Omar, fils et principal stratège du Sultan, calque ses règles d'organisation militaire et de discipline sur celles d'Abd el Kader, disparu dix ans plus tôt (p. 155-156). De même raconte-t-il dans un épisode à effet d'authentification comment l'armée noire s'empare du royaume de Ménélik, le Roi des Rois qui avait renié la religion du Prophète et dont le roi Mounza apporte la tête tranchée au Sultan (p. 442). Par un foisonnement de

références fugitives, il multiplie les noms des explorateurs français : ici la mission du colonel Monteil qui "dans son dernier et merveilleux voyage à travers l'Afrique" avait relié "le Tchad aux sources du Nil" (p. 2) ; là celles de Crampel, de Dybowski, de Brazza et de Mizon entre le lac Tchad et le Congo dans les années 1890-92 (p. 138), ailleurs le massacre de la colonne du "vaillant colonel Bonnier", survenu près de Tombouctou le 15 janvier 1894 (p. 74), sans oublier le projet de construction du chemin de fer transsaharien reliant Tombouctou à l'Algérie. *Name dropping* qui fait résonner, dans l'esprit des lecteurs curieux de l'actualité coloniale, des événements réels déjà plus ou moins mythifiés par la presse de l'époque.

Le passé et l'actualité immédiate ne sont pas seuls en cause. Le roman laisse affleurer les grands conflits à venir et leur trouve des issues radicales favorables à son pays – sans qu'il lui en coûte rien. C'est le cas de la guerre franco-allemande que les revanchards des années 1890-1900 jugeaient inévitable. L'officier français Émile Driant, qui en faisait partie, ne sous-estimait nullement la vertu morale et la puissance militaire d'un tel ennemi, mais c'est le capitaine Danrit qui lui souffle la solution : lorsque la coalition musulmane africaine, envahissant l'Europe à partir de Constantinople, se heurte à l'armée allemande commandée par... Frédéric IV, le Sultan la décime sans avoir à combattre en répandant dans ses rangs le bacille de la peste. Et Danrit ne s'arrête pas en si bon chemin. Pourquoi ne pas mettre aussi un terme définitif à la vieille inimitié franco-anglaise que ravive la compétition coloniale ? Les victoires de papier ne coûtant rien, il détruit la puissance britannique : sortie seule victorieuse de l'invasion noire qu'avait provoquée la félonie anglaise, la France profite de son élan pour franchir la Manche, occuper Londres et l'Angleterre et renommer le pays la "Petite Bretagne". Comme on le voit, si épopée il y a, c'est aussi celle du triomphe – imaginaire – de l'impérialisme français.

Autre tension internationale liquidée par la fiction : la cohabitation d'Israël et de ses voisins arabes au Proche-Orient. Danrit n'a attendu ni Theodor Herzl ni le premier congrès sioniste pour mesurer l'importance historique du rêve religieux messianique et des mouvements naissants d'émigration vers Eretz Israël. Il perçoit les problèmes de coexistence entre Juifs et Arabes en Palestine, alors partie de l'Empire ottoman, et impute le projet sioniste, en cours de réalisation dans le futur proche de sa politique-fiction, aux "puissants financiers de Paris, de Londres, de Francfort et de Vienne" (p. 472). Pure affaire financière où la religion, à ses yeux, n'a point de part. "En dix ans, Jérusalem avait été transformée par eux dans un délire d'enthousiasme où les millions battaient la charge. [...] Une Bourse avait été bâtie près de la maison de David et la mosquée d'Omar avait été rasée" (*ibid.*). Du même coup, le roman règle le conflit territorial par un génocide que le narrateur se garde de réprouver.

L'Invasion noire allait mettre fin à ce rêve d'une race dispersée à la surface du globe, rêve malencontreux s'il en fut jamais, puisque, réunissant en un seul point la presque totalité de ses membres errants, il permit à l'Islam de les détruire tous d'un seul coup (*id.*).

Et Danrit de clore le livre II sur une vision d'une ampleur épique : "Au commencement de ce <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, tout rempli du bruit de l'or, les Juifs avaient oublié les vertus guerrières de leurs ancêtres et les exemples de vitalité de leur race ; dès lors, ce ne fut plus un combat, mais un massacre ; pendant trois jours le sang coula à flots dans les rues" (p. 636).

Il n'est pas jusqu'à la répression de l'antimilitarisme qui n'entre au service de la fiction. Le roman paraît en effet en 1894-95, années des attentats anarchistes de Paris<sup>14</sup>, et porte la trace de la peur qu'ils ont suscitée. Entré au service de l'Islam, l'un des traîtres du roman, nommé Zérouk, est démasqué : il porte le tatouage *WF* (*Without Fatherland*) de l'anarchisme international dont il entreprend la défense en prononçant un discours louangeur. Il est exécuté par un officier français en présence d'un homologue anglais qui, pour une fois, l'approuve : "Vous avez frappé à la tête de cet odieux parti, négation de l'honneur et du patriotisme" (p. 562).

Comme on en juge, c'est bien dans la tête d'un officier français frustré de promotions et de victoires que se déroule *L'Invasion noire*. En faisant d'un trait de plume table rase de tous ceux qu'il tient pour des adversaires de son pays, celui-ci donne à sa fiction une dimension qui la rapproche aussi de l'épopée.

## V. Épopée et merveilleux

Si Danrit sait que le merveilleux est une composante essentielle de l'épopée antique ou médiévale, il n'ignore pas que celui-ci est le fait d'une société théologique fondée sur une foi qui a déserté le monde moderne. Assurer que les Français accordent la victoire à la volonté du Ciel qui avait animé Jeanne d'Arc ne lui suffit pas. Il modernise l'intervention du surnaturel dans l'action humaine en l'adaptant aux différents adversaires en présence, tout en préservant, dans chacun des cas, le double effet de *fascinans* et de *tremendum* qui atteste l'apparition du sacré dans la vie des hommes.

Parmi ceux qu'il appelle les "sauvages", c'est le mépris de la douleur qui tient lieu de surnaturel aux yeux de la rationalité incarnée par les Blancs. Témoin cet acte d'automutilation opéré sur son propre corps par un soldat africain puni pour avoir vendu son fusil :

[La femme] prit le pied de son mari dans ses mains, et, muni d'un couteau très acéré, l'homme, en deux coups circulaires vigoureusement donnés, se désarticula la cheville. Le pied tomba sanglant et inerte sur le sol.

Avec une vitesse extraordinaire la femme, saisissant avec une pince le cuivre rougi, l'avait appliquée sur le moignon du noir, arrêtant ainsi, comme par enchantement, l'effusion de sang. [...]

L'opéré avait repris son chibouk, laissant à sa femme le soin de panser la plaie, et regardant fixement le fils du sultan comme s'il eût voulu lui dire : "J'ai expié ma faute. Trouves-tu que j'aie manqué d'adresse et de courage ?" (p. 150).

Spectacle sidérant dont l'officier français, qui en est témoin, tire une inquiétante leçon en se demandant si "les armes perfectionnées, les machines à tuer les plus récentes, les troupes les plus aguerries, auraient raison de ces millions d'êtres pour qui la douleur ne comptait pas" (p. 150-151). Car ceux-ci, il n'en doute pas, ont "un système nerveux moins sensible" que celui des Blancs. Et si le mythe de l'invulnérabilité attaché aux héros comme Achille ou Siegfried n'était pas un mythe ?

Dans le camp européen où la science positive a supplanté la croyance religieuse, Danrit rajeunit le merveilleux sous la forme de la science-fiction, sa guerre fictive se déroulant une quinzaine d'années après la publication du roman. Dépossédés de la maîtrise du Ciel, les Dieux de l'épopée antique ne suivent plus les batailles humaines du haut de l'Olympe, mais les officiers français y suppléent en les surplombant, invulnérables, dans des ballons qui les rendent omniscients, voire omnipotents. De fait, numériquement incapable de résister au sol à l'afflux des trois millions de cannibales qui encerclent Paris, l'armée française asphyxie les assiégeants par un gaz diffusé par 346 ballons portant dans leurs flancs "la mort d'une race tout entière" (p. 1182). "C'était, *commente Danrit*, transposé dans le domaine scientifique des temps modernes, la légende des Dieux combattant à Troie sur les nuages et des guerriers terrestres leur envoyant des javelots impuissants" (p. 1190). Rien ne vaut l'autodivinité des officiers pour raffermir le moral des troupes.

Paradoxalement, le secours apporté par la science au surnaturel érodé par l'esprit d'examen affecte aussi le monde musulman, tel du moins que le romancier le conçoit. Le Sultan Abd-ul-M'hamed, Commandeur des croyants, a beau être un homme de foi, il n'entend ni "s'en remettre à Dieu seul du soin de conduire les événements" (p. 606), ni se priver de l'aide précieuse qu'apporterait une bonne théophanie. Il n'hésite donc pas à monter une supercherie pour fanatiser ses troupes. Tirant prétexte du fait que Mahomet lui-même, à l'instar de César et d'Alexandre le Grand, "simulait souvent des extases et des communications divines, alors qu'elles ne s'étaient pas produites" (p. 604), il bricole un faux miracle au moyen de la technologie moderne : à l'aide de trois machinistes, d'un ballon aérostatique,

de téléphones, de puissantes lampes à incandescence et de haut-parleurs, il met en son et lumière une "Résurrection de Mahomet" ("Mohammed, lève-toi !") en illuminant dans le ciel nocturne de La Mecque l'élévation de son cercueil, le Prophète s'adressant en personne à ses fidèles pour les engager à la guerre sainte. Bref, "une machination de théâtre n'eût pas mieux réussi !" (p. 630). Au lecteur qui se demanderait s'il faut craindre l'invasion musulmane quand les croyants sont cyniquement manipulés par le plus charismatique de leurs chefs religieux, Danrit ne répond pas.

Qu'il soit réduit à une différence biologique, à une supériorité technologique ou à une pure mystification, le merveilleux épique ne subsiste, on le voit, que sous des formes dégradées dans le monde positiviste et désacralisé de *L'Invasion noire*, mais sa rémanence n'en atteste pas moins une fidélité générique que confirment certains traits de la rhétorique du romancier.

## VI. Épopée et rhétorique

La dimension épique possède évidemment son inscription textuelle. Si Danrit révèle une indéniable vocation pour ce type de récit, il ne compose ni un poème en douze chants suivant le canon antique, ni une de ces *Petites épopées* hugoliennes – qui atteignent parfois plus de mille vers. Mais il déploie sa fiction sur une durée diégétique considérable, le remodelage radical du monde auquel il se livre – et qu'il se garde de dater – nécessitant pour s'accomplir de très nombreuses années, voire plusieurs décennies. Pourtant, si les quatre livres de la fiction s'étendent sur un nombre de pages peu commun, l'affabulateur ne recourt ni à l'invention aléatoire qui caractérise les publications par fascicules, ni à la "dilatation médiatique"<sup>15</sup> chère aux feuilletonistes, puisque ses derniers chapitres, loin de tirer à la ligne, connaissent une accélération sensible de la vitesse narrative. La durée considérable de lecture donne ainsi au lecteur l'illusion, parfois assez efficace pour qui accepte de se prêter au jeu, de voir se dérouler des événements de dimension historique.

Ambition soutenue par une rhétorique conventionnelle. Pour peindre la coalition islamiste en marche, Danrit fait proliférer les métaphores et les comparaisons empruntées aux forces irrépessibles de la nature. L'immense cheminement accompli par les hordes africaines entre l'équateur et l'Europe s'y prête mieux que tout. L'avancée sur La Mecque, où l'armée d'invasion se rassemble, conduit ainsi le romancier à donner à son Afrique sauvage la puissance des phénomènes géologiques dévastateurs : "Dans ce long couloir de 12 000 km de long sur 100 de large, une partie de l'Afrique se déversait comme une coulée de lave entre deux fissures de rochers" (p. 594). Ou encore : "Le flot humain roula vers le Nord, d'une marche lente mais sûre, comme celle des sables dont le sirocco pousse devant lui les nappes brûlantes" (p. 620).

Dans le domaine du bestiaire, lui aussi dominant dans l'épopée antique, la peinture de l'invasion noire affectionne, non pas le lion homérique, mais les espèces animales répugnantes et pullulantes. "C'était un amoncellement d'êtres humains, écrit Danrit, un grouillement comparable à celui des criquets rongant une vigne. [...] Un grondement immense montait vers la nacelle : il ressemblait au bruit de la mer déferlant sur une côte granitique. [...] c'était le nombre, le nombre écrasant, qui engloutit, étouffe, et, finalement, triomphe" (p. 268). De fait, *L'Invasion noire* est une épopée de la submersion. À preuve, la vision du champ de bataille survolé par un ballon :

L'armée noire n'avait plus aucune forme : c'était la fourmilière victorieuse, qui envahit et recouvre le cadavre tombé. Chacune des fractions françaises, encore debout, ressemblait à un morceau d'aimant roulé dans de la limaille de fer (p. 304).

Danrit décrit ainsi le massacre des 25 000 hommes de l'armée française près de Laghouat : "Le 2<sup>e</sup> régiment des chasseurs d'Afrique venait de se fondre dans cette effroyable tourmente comme un morceau de lave dans une coulée de l'Etna. [...] Que peuvent quelques rochers oubliés contre la mer qui déferle et mugit, lorsqu'elle vient d'emporter la digue ?" (p. 299-301). Orchestrant l'ensemble, le

romancier en tire, par exemple, la clause symphonique du chapitre VI de la première partie :

Tout le long des vallées, suivant le cours des fleuves, s'ouvrant un chemin à travers les forêts vierges, les colonnes épaisses s'écoulaient, convergeant vers le Nord-Est. [...]Devant ces torrents, les animaux sauvages fuyaient épouvantés, n'échappant à une colonne que pour tomber dans une autre, semblables à des mouches affolées se débattant au milieu d'une fourmilière. [...]  
L'Invasion noire était en marche ! (p. 171)

Conscient des ressources de son sujet, Danrit joue de l'anaphore pour produire une tonalité épique. Il dresse ainsi la longue litanie des trésors de la culture européenne détruits, vague par vague, par les hordes africaines :

Et les Gallas brûlèrent Munich, la cité artistique semblable à un musée d'architecture [...]. Et les farouches Somalis ne laissèrent pas un monument debout dans la coquette cité de Salzbourg [...].  
Et les Masai campèrent au milieu des ruines d'Augsbourg [...].  
Et les Fans jetèrent bas, au son de leurs tambourins de cuivre, la haute flèche du dôme de Landshut (p. 912).

Des différents *topoi* de l'épopée guerrière, le dénombrement est le plus productif. S'inspirant du chant II de *L'Iliade* qui dresse le célèbre catalogue des vaisseaux achéens et la liste des peuples et des chefs troyens et alliés (Dardaniens, Lyciens, Phrygiens, Thraces), Danrit fait l'inventaire, peuple par peuple, des troupes et des armements. Dans l'impossibilité de les demander aux muses qui habitent "les demeures Olympiennes" et "savent toutes choses", il les emprunte, plus prosaïquement, à "l'ouvrage savant du commandant Molard : *Puissance militaire des États d'Europe* - édition de 1895" (p. 638). Sans craindre de rompre la narration, l'officier-romancier prend un naïf plaisir à établir force tableaux de chiffres, à compter hommes, armées, divisions, navires, aérostats et canons et à examiner leurs mérites. Lorsqu'il s'agit des tribus africaines, ses calculs restent approximatifs, mais une fois les envahisseurs entrés en Europe, il dresse, pays par pays, les états des troupes de première ligne et de deuxième ligne en fonction des lois et règlements militaires de chacun. Mâtinée de maniaquerie administrative, la tradition homérique accouche ainsi d'un objet littéraire hybride qui tire un bénéfice poétique bizarre de la quantification. À l'abondance des chiffres exorbitants, des superlatifs et des hyperboles, le roman ajoute même une emphase typographique en recourant aux caractères gras, aux italiques et aux capitales pour souligner la grandeur prodigieuse des faits rapportés.

Quant au *furor* et à la démesure propres au héros épique, on les cherche en vain. Sans doute les scènes de batailles et les empoignades d'homme à homme abondent-elles, mais elles concernent plus les figures de second rang que le héros lui-même. Non que de Melval soit couard ou économe de ses forces, mais parce que Danrit a compris que les temps des combats singuliers sont révolus, que les guerres à venir se gagneront par la recherche scientifique et puissance industrielle. Plus de duels ni de grands coups d'épée, mais des locomotives électriques "tueuses" et des ballons dirigeables à hélice en aluminium chromé de soixante mètres de long. Grisé par les ressources illimitées de la science, il invente le gilet pare-balles et "l'obus à microbes" (p. 828), il empoisonne les rivières, il électrifie les rails, met au point un gaz létal qui asphyxie les millions d'Africains assiégeant Paris et imagine - père oublié de la robotique martiale - des automates métalliques indestructibles : épopée de la chimie et de la quincaillerie guerrière dont le romancier belliciste, ébloui par sa propre affabulation, tire lui-même la leçon : "Quel coup de fouet pour l'intelligence d'une race !" (p. 831).

Au total, ce vaste roman militaire et militariste est paradoxal de multiples façons. Sans doute atteste-t-il la prégnance du modèle épique antique à une époque où se multiplient les guerres de conquête coloniale au Soudan, au Dahomey et à Madagascar. Mais la résistance à la colonisation, habituellement restreinte au

territoire du peuple colonisé, y prend une forme inversée : c'est l'Afrique islamisée qui porte la guerre en Europe ; c'est le colonisé et non le conquérant qui a la charge d'assumer les valeurs de l'épopée. Changement radical qui réactualise profondément ces valeurs. À la guerre d'acquisition territoriale (le Sultan rêve de reconstituer le califat), s'adjoint une guerre identitaire qui fait se heurter des civilisations et des religions mutuellement désireuses de se détruire. L'internationalisation du conflit qui en découle tend à désindividualiser le héros épique : elle le dépouille des hauts faits nourrissant sa légende, au bénéfice des masses combattantes dont la puissance réside, d'un côté dans le nombre, de l'autre dans la maîtrise technologique. Elle provoque également un phénomène de laïcisation de l'épopée. Non que Danrit méprise, on l'a vu, le merveilleux à l'œuvre dans les modèles de l'Antiquité, mais il sait, en les transposant, que le surnaturel inspire le scepticisme dans une société sécularisée : l'ingénieur a congédié les dieux anciens ; le foudre de Jupiter a pris la forme industrialisée de la balle dum-dum. Pour autant, et contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette épopée ne provoque nullement la naissance d'une nation africaine puisque c'est la vieille nation française qui, en remportant seule la victoire, se trouve forcée *in fine* de se reconstruire sur des bases différentes.

Force est aussi de constater – toutes considérations idéologiques mises à part – que ce roman publié dans les années 1890 montre une saisissante intuition des problématiques de politique internationale posées aux <sup>xx</sup><sup>e</sup> et <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècles. Bien avant les gouvernements qui gèrent le présent et l'histoire courte, la fiction romanesque a permis au capitaine Danrit de percevoir qu'il pourrait exister, longtemps après lui, une résistance organisée de l'Afrique à la colonisation, et une montée en puissance d'un extrémisme islamiste fédérateur et conquérant. Mais Danrit va plus loin. Une fois qu'il a assuré, à l'extrême fin de sa fiction, le triomphe de l'armée française sur les peuples d'Afrique, il imagine la façon dont la France salvatrice installe en Europe des régimes dictatoriaux de type fasciste sur les ruines d'une démocratie qu'il déteste. Pour régler définitivement les conflits internes au continent, il va jusqu'à redessiner la carte de ses populations : trois territoires étanches, définis au moyen de déplacements et de remplacements de populations obéissant à des principes d'épuration et d'homogénéisation ethnique, séparent désormais la "race gréco-latine" de la "race slave" et de la "race germanique" (p. 1260-1261).

Sans prêter au capitaine Danrit des capacités de visionnaire, il faut bien observer qu'aucune autre fiction romanesque contemporaine, à notre connaissance, n'a développé à ce degré les potentialités dévastatrices de l'idéologie raciale. Concluons donc que l'imaginaire épique, par le fait qu'il prend en charge non des aventures individuelles mais le destin des peuples, reste, à la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle où le genre épique lui-même est entré en déshérence, un instrument heuristique pour analyser des phénomènes collectifs et comprendre l'incessante violence de l'histoire humaine.

---

1 Le capitaine Jean-Baptiste Marchand (1863-1934) est à la tête de la Mission Congo-Nil, chargée de relier les bassins des deux fleuves et de fonder un protectorat français au sud de l'Égypte, pour faire pièce à la colonisation britannique. En 1899, sa résistance aux troupes du général Kitchener à Fachoda menace de déclencher un conflit international. Sous ses ordres, le lieutenant Albert Baratier traverse, au prix de grandes difficultés, les marais du Bahr el-Ghazal. Devenu colonel, il en tirera des récits affichant leur appartenance générique : *À travers l'Afrique*, Paris, Fayard, 1912 ; *Épopées africaines*, Paris, Perrin, 1913.

2 *La Mission Marchand. I. Congo-Nil, II. Fachoda ; La Mission Gallieni. Pacification de Madagascar. I. Les Ministres. II. La Reine ; Le Lt-Colonel Monteil, de Saint-Louis-du-Sénégal au lac Tchad et à Tripoli. I. Sénégal et Niger, II. Congo-Nil.* Sur cette série, lire notre article "Paul d'Ivoi et la fabrique des héros : la série des 'grands explorateurs' ", *Le Rocambole*, n° 70, printemps 2015, p. 65-82.

3 Driant a servi en Tunisie de mai 1883 à janvier 1886 dans une brigade topographique, de janvier 1888 à octobre 1892, puis de novembre 1896 à février 1899 comme officier dans un régiment de zouaves. Il est mis à la retraite en 1905 et est tué à l'ennemi, devant Verdun, en février 1916. Nous devons ces informations sur la carrière et l'œuvre de Driant à la thèse de Daniel David, *Armée, politique et littérature : Driant ou le nationalisme en son temps* (Université de Montpellier III, 1992, 532 p.).

4 Nous reprenons la distinction proposée par Tzvetan Todorov dans *Nous et les autres* entre *racisme*, qui désigne "un comportement", et *racialisme*, qui qualifie "une idéologie". Cette dernière affirme l'existence des races, leur différence biologique et leur inégalité morale (Paris, Seuil, 1989, p. 133-140).

5 Nous nous référerons ici à l'édition en un volume, illustrée par Paul de Sémant, parue à Paris chez Flammarion en 1894, en faisant suivre chaque citation de sa pagination entre parenthèses. Dans le même esprit, Danrit publiera en 1909, chez le même éditeur, une *Invasion jaune*, bâtie sur un modèle narratif similaire : I. La Mobilisation sino-japonaise II. Haine de jaunes III. À travers l'Europe.

6 *L'Invasion noire* comporte aussi sa part, inévitable dans une intrigue de roman feuilleton, d'aventures sentimentales ou de conflits interindividuels que nous passons sous silence.

7 Dédicace présente sur l'exemplaire conservé par la Bibliothèque nationale de France, cote 8° Y<sup>2</sup> 5447, et acceptée par Jules Verne dans une lettre datée d'octobre 1894. Jules Verne remercie son "cher capitaine" en ces termes : "Vous voulez bien me dédier votre nouvel ouvrage, *L'Invasion noire* ; cependant, après le succès de *La Guerre de demain*, personne ne peut penser qu'un parrain soit nécessaire pour présenter vos livres au public lettré. Ne se recommandent-ils pas d'eux-mêmes par leur originalité toute spéciale ? Je n'accepte donc ce titre que parce qu'il me permet de vous donner un double témoignage d'estime personnelle et de confraternité littéraire."

8 Voir sur ce point, Jean-Marie Seillan, *Aux sources du roman colonial. L'Afrique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Karthala, 2006, *passim*.

9 Comme le titre du roman l'indique sans équivoque, l'affrontement intercontinental repose sur une partition racialisée de l'humanité. Danrit enseigne qu'il ne faut pas "supprimer la barrière qui sépare les grandes races humaines" (p. 815) et que la victoire de l'Europe assure, *in fine*, "le triomphe définitif de la race blanche sur les envahisseurs venus du noir continent" (p. 1207).

10 Préface de l'édition de 1859, éd. Claude Millet, Paris, Le Livre de poche classique, 2000, p. 50.

11 La référence homérique sert à héroïser Omar, le fils du Sultan, "dont le nom planait déjà dans toute l'Afrique, enveloppé d'une légende admirative et tenant dans les récits naïfs des noirs le rôle d'Achille dans les chants d'Homère." (p. 863).

12 Un scénario voisin a inspiré au romancier guyanais Bertène Juminer sa *Revanche de Bozambo* (Paris, Présence africaine, 1968).

13 Danrit propose une date incomplète appartenant, pour qui écrit dans les années 1890, au XX<sup>e</sup> siècle à venir.

14 Attentats de Vaillant à la Chambre des députés, de Henry au café Terminus, de Caserio sur la personne du président de la République Sadi-Carnot, tous suivis par l'exécution du coupable.

15 Formule de Marie-Ève Thérenty dans "Le long et le quotidien. De la dilatation médiatique des romans au XIX<sup>e</sup> siècle", *La Taille des romans*, Alexandre Jéfen et Tiphaine Samoyault (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 131-148.

## Pour citer ce document

Jean-Marie Seillan, «Une épopée djihadiste : *L'Invasion noire*, du capitaine Danrit», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : [http://epopee.elan-numerique.fr/volume\\_2018\\_article\\_296-une-epopee-djihadiste-l-invasion-noire-du-capitaine-danrit.html](http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2018_article_296-une-epopee-djihadiste-l-invasion-noire-du-capitaine-danrit.html)

## Quelques mots à propos de : Jean-Marie SEILLAN

Jean-Marie Seillan a enseigné dans plusieurs universités africaines et est actuellement professeur émérite de littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle à l'université Nice Côte d'Azur. Il est l'auteur de *Aux sources du roman colonial. L'Afrique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (1863-1914)*. (Paris, Karthala, 2006, 509 pages). Il a réédité et préfacé trois romans et récit de voyage de cette époque (*Le Pays des Nègres blancs*, *Les Colons du Tanganika*, *Une Française au Soudan* (Paris, L'Harmattan, collection "Autrement mêmes", 2005, 2006, 2007) et co-organisé, au sein de la Société Internationale d'Études de la Littérature de l'Ère Coloniale, plusieurs colloques sur ces questions : *Le Désenchantement colonial*, *L'Aventure coloniale. Les Nouveaux Mondes coloniaux*, parus aux éditions Kailash, Pondichéry/Paris, en 2010, 2011 et 2014.

# Espace et représentation des guerres d'Arauco dans un poème anonyme

Manuela D'Orfond Guéranger

## Résumé

Cet article présente un aspect particulier de ma thèse, commencée sous la direction d'Érich Fisbach à Angers en septembre 2015. Ma thèse propose une réflexion sur la représentation de l'espace en contexte guerrier (vice-royaume du Pérou, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> s.), que j'applique ici à un corpus restreint : un poème épique anonyme du XVII<sup>e</sup> siècle, connu de nos jours sous le titre de *Les guerres du Chili, poème historique*. Ce dernier s'inscrit dans un cycle d'épopées sur la conquête du Chili qui débute en 1569 avec la parution de la première partie de *La Araucana*. Écrit, comme *La Araucana*, par un poète soldat, ce poème relate les guerres d'Arauco au Chili, guerres qui opposaient les Indiens araucans aux conquérants espagnols. On cherche à montrer qu'un des fondements de la représentation de la guerre est un espace réel, localisable sur une carte du Chili, à partir duquel naissent des paysages de guerre. Pourtant, certains motifs paysagers proviennent d'autres sources, poétiques, que l'on explore dans cet article.

## Abstract

This article is a presentation of my thesis (currently in progress since 2015 under the supervision of Erich Fisbach in Angers), which puts forward a reflection on the portrayal of space in the context of war (Viceroyalty of Peru, 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries). I focus here in an anonymous epic poem of the 17th century, known today as *The Wars of Chile, a historical poem*. The latter is part of a cycle of epic poems about the Conquest of Chile the publication of which started in 1569 when the first part of *La Araucana* appeared. Written, like *La Araucana*, by a soldier-poet, this poem recounts the Arauco wars in Chile between the Araucan Indians (Mapuche) and the Spanish conquistadors.

The researcher seeks to demonstrate that one of the founding principles of the portrayal of war is a real space which can be localized on a map of Chile, from which landscapes of war ensue. However, some landscape motifs originate from other poetic sources, which are examined in the article.

## Texte intégral

Le poème épique qui est l'objet de cet article<sup>1</sup> nous mène au Chili de fin de XVI<sup>e</sup> siècle, une soixantaine d'années après le début du plus long conflit de la colonisation de l'Amérique espagnole : les guerres d'Arauco. Sans titre et composé par un soldat<sup>2</sup> et poète anonyme<sup>3</sup> dans le premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle, le manuscrit de ce poème a été retrouvé à la Bibliothèque Nationale de Madrid par l'historien chilien Diego Barros Arana en 1859<sup>4</sup>. On doit la première édition du texte à José Toribio Medina en 1888, un autre historien chilien, qui le publia en le dotant d'un titre : *Les guerres du Chili, poème historique*<sup>5</sup>. Il attribue la composition du poème à Juan de Mendoza Monteagudo, un soldat, descendant d'Espagnols, né en Amérique. Cependant, la critique moderne semble écarter cette hypothèse, jugée trop incertaine comme le souligne Carlos Mata Induráin<sup>6</sup>. Nous nommerons donc ce texte "poème anonyme".

Il s'inscrit dans un cycle d'épopées qui débute en 1569, avec la parution de la première Partie de *La Araucana*, poème épique écrit par le soldat et poète espagnol Alonso de Ercilla<sup>7</sup>. Au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles, à la fois espace et objet d'écriture, l'Amérique espagnole donne naissance à une production littéraire abondante : des relations de voyage, des chroniques, des lettres, et à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, des poèmes épiques. La "résurrection des littératures latine et grecque<sup>8</sup>" dans ces conditions nouvelles, les relations étroites entre la Péninsule et l'Italie, le désir de solennité pour célébrer les hauts faits contemporains et l'expansion impériale de la dynastie des Habsbourg, participent de l'essor de la poésie épique du Siècle d'Or. Les guerres de conquêtes de l'autre côté de l'Atlantique deviennent une matière contemporaine d'une extraordinaire fécondité. La conquête du Nouveau Monde et l'idéologie guerrière louée dans les poèmes offrent un sujet idéal pour rivaliser avec les grands modèles classiques de l'Italie. De plus, la poésie

épique coloniale est l'œuvre, très souvent, de soldats, de nobles, de capitaines, de chevaliers qui deviennent acteurs et auteurs des campagnes impériales. Au Chili, c'est à partir de 1569 que ces hommes se lancent dans l'aventure doublement prodigieuse des armes et des lettres.

Le poème anonyme, objet de cet article, se situe dans la continuité du texte d'Ercilla. Il lui emprunte la forme et le sujet que nous allons évoquer avant d'aborder l'analyse. Il est organisé en onze chants et la strophe choisie est l'"octava real", composée de huit vers hendécasyllabes à rimes consonantes disposées en alternance dans les six premiers vers alors que les deux derniers forment un "pareado" : ABABABCC. Importée d'Italie, l'"octava real" est "la grande strophe du baroque espagnol"<sup>9</sup>. D'autres écrivains ont fait le choix de cette même versification et du sujet des guerres d'Arauco comme le poète chilien Pedro de Oña (*Arauco domado*, 1596) ainsi que le capitaine et poète Fernando Álvarez de Toledo dont le texte, *Purén indómito*, date de la même époque que le poème anonyme, le premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle.

Ce cycle d'épopées place le territoire d'Arauco au centre du texte et à l'origine de l'opération militaire telle que la présente Jean-Marcel Paquette : "la clôture territoriale [...] renvoie à une société résolument guerrière, l'occupation et la défense d'un territoire se définissant d'abord et avant tout comme une opération militaire"<sup>10</sup>. Ainsi, les enjeux liés au territoire des Indiens mapuches (ou Araucans), dont l'onomastique révèle le lien étroit avec la terre (en mapudungun, "mapuche" signifie "peuple de la terre"), sont le sujet central du conflit. En 1534, Charles V divise administrativement l'Amérique méridionale en quatre gouvernements (Nueva Castilla, Nueva Toledo, Nueva Andalucía et Nueva León) et il confie les missions de conquête de ces territoires à des gouverneurs. Le Chili devait être conquis au Nord par Diego de Almagro, au centre par Pedro de Mendoza et au Sud par Simón de Alcazaba. Les accidents du terrain, la dureté du climat, le manque de vivres et les attaques des Indiens signent le désastre des expéditions de Mendoza et d'Alcazaba. Almagro réussit à progresser et remporte, en 1536, la Bataille de Reinohuelén<sup>11</sup>, zone située au Sud de l'actuelle région du Maule, au Nord du fleuve Bio-Bio. Cette avancée sur le territoire se poursuit avec le gouverneur Pedro de Valdivia, qui franchit quelques années plus tard la célèbre frontière naturelle du Bio-Bio, entraînant un mouvement de révolte des populations indiennes. Ercilla relate cet épisode dans la première partie de *La Araucana* où la conquête espagnole se heurte, non seulement à une nature hostile (Valdivia "pasó de Andalicán la áspera tierra"<sup>12</sup> [franchit l'abrupte montagne d'Andalicán]), mais aussi à un territoire doté d'une organisation politique :

*El Estado araucano, acostumbrado  
a dar leyes, mandar o ser temido,  
viéndose de su trono derribado y de mortales hombres oprimido,  
de adquirir libertad determinado,  
reprobando el subsidio padecido,  
acude al ejercicio de la espada, ya por la paz ociosa desusada*<sup>13</sup>. (I, 70)

Habitué à dicter des lois, à commander et à inspirer la crainte,  
l'État d'Arauco se voyant chassé de son trône  
opprimé par de simples mortels,  
et déterminé à regagner sa liberté,  
condamnant le tribut enduré  
fait usage de l'épée,  
un temps oubliée durant une oisive paix<sup>14</sup>.

Le territoire des guerres d'Arauco, auquel les Espagnols accèdent, justement, en traversant le Bio-Bio, est, paradoxalement, un tout petit territoire. Sur une carte, il forme un quadrilatère, fermé au nord par le fleuve Bio-Bio et ses affluents, au sud par le fleuve Toltén, à l'est par la cordillère des Andes et à l'ouest par la cordillère de la côte<sup>15</sup>. Le sujet du poème anonyme propose donc un ancrage doublement réel : l'action racontée s'inscrit à la fois dans l'histoire réelle (le sous-titre choisi par José

Toribio Medina "Poème historique" renforce cette idée) et dans un espace localisable sur une carte du Chili.

Notre propos est de montrer comment, dans ce poème anonyme, la représentation de la guerre coloniale est fortement conditionnée par la représentation de l'espace et vice-versa. Que devient alors l'espace colonial lorsqu'il passe par le filtre de l'épopée ?

## I. Cartographie littéraire du Chili : de *La Araucana* au poème anonyme

L'espace est le premier élément de description qui permet d'introduire les différentes régions du Chili, sur le modèle du chant I de *La Araucana*. La lecture du chant I des deux poèmes pose d'emblée la question de l'espace dans sa relation à la carte géographique et à la conquête. En effet, les chants d'ouverture des deux poèmes se construisent en trois étapes identiques : la description du Chili (l'espace), des Indiens qui l'habitent (ses habitants) et leurs adversaires espagnols (les circonstances de la guerre). Aussi souhaitons-nous savoir ce que la description du Chili emprunte à *La Araucana*, et ce qu'elle apporte à la réécriture de la guerre. Pour ce faire, comparons les deux textes.

### 1. Un fond de carte du Chili

Dans *La Araucana*, la description du Chili occupe sept octaves (6 à 12) et dessine la première représentation littéraire du Chili sous la forme d'un fond de carte. Le poète fait apparaître les contours du pays ainsi que quelques données géographiques, puis, suivant un mouvement centripète, qui pourrait s'apparenter à un zoom, il signale sur le fond de carte de son texte une zone dont les premières caractéristiques sont la centralité et la présence de la guerre, associée à la mythologie romaine :

*Digo que norte sur corre la tierra, y báñala del oeste la marina ;  
a la banda de leste va una sierra  
que el mismo rumbo mil leguas camina ;  
en medio es donde el punto de la guerra  
por uso y ejercicio más se afina.  
Venus y Amón aquí no alcanzan parte, sólo domina el iracundo Marte*<sup>16</sup>. (I, 10)

Disons que le pays s'étend du Nord au Sud, et que la mer baigne sa côte ouest ;  
à l'Est se dresse une montagne  
longue de mille lieues ;  
c'est en son centre que le cœur de la guerre  
se précise par l'usage des armes et l'exercice des combats.  
Vénus et Amour n'ont pas leur place ici,  
seul le coléreux Mars y règne en toute puissance.

Le territoire qui est à l'origine de cette épopée se dessine sous les yeux du lecteur. Se mêlent des informations topographiques, "está a treinta y seis grados el Estado" [l'État se situe au trente-sixième degré], "veinte leguas contienen sus mojones" [ses frontières s'étendent sur vingt lieues], une information toponymique, "Arauco" (le nom de la zone du conflit), et des éléments qui renvoient à la guerre ainsi qu'à la force physique et morale de ses habitants. Chez Ercilla, la description d'Arauco dans le premier chant semble proposer une clef de lecture que nous retrouvons chez le poète anonyme : la représentation de la guerre passe par la représentation de l'espace associé au caractère invincible des Araucans et, inversement :

*Pues en este distrito demarcado, por donde su grandeza es manifiesta,  
está a treinta y seis grados el Estado  
que tanta sangre ajena y propia cuesta ;  
éste es el fiero pueblo no domado  
que tuvo a Chile en tal estrecho puesta, y aquel que por valor y pura guerra  
hace en torno temblar toda la tierra*<sup>17</sup>. (I, 11)

Dans cette région que nous avons définie, où rayonne sa grandeur,  
 se situe au trente-sixième degré l'État  
 qui fait couler tant de sang dans les deux camps ;  
 il s'agit du peuple féroce et indomptable  
 qui a déstabilisé le Chili,  
 et qui par son courage et son esprit guerrier  
 fait trembler toute la terre aux alentours.

## 2. Évolution de la description du Chili

En comparaison, la description de l'espace chilien est largement amplifiée dans le poème anonyme : elle occupe dix-huit octaves. Comme s'il s'agissait d'un double hommage, le poète anonyme cite non seulement son modèle, "el celebrado *Ercilla*<sup>18</sup>" [*Ercilla* dont on chante les louanges], mais aussi le texte-même du poème, l'octave 7 du chant I de *La Araucana*. Le procédé est assez original pour inviter à s'interroger sur la circulation du livre. De quelle édition disposait le poète anonyme au moment d'écrire ? Mettons les deux textes en regard :

Hypotexte	Hypertexte
<p><i>Es Chile norte sur de gran longura, costa del nuevo mar, del Sur llamado, tendrá de leste a oeste de angostura cien millas, por lo más ancho tomado ; bajo del polo Antártico en altura de veinte y siete grados, prolongado hasta do el mar Océano y chileno mezclan sus aguas por angosto seno</i><sup>19</sup>. (I, 7)</p> <p>Le Chili est très étendu du Nord au Sud, sa côte est baignée par la nouvelle mer, aussi appelée mer du Sud, et d'Est en Ouest  il ne mesure pas plus de cent lieues dans sa plus grande largeur ;  il s'étire dans l'hémisphère Sud sur vingt-sept degrés, se prolongeant jusqu'à l'endroit où la mer et l'Océan chiliens mêlent leurs eaux en un étroit passage.</p>	<p><i>Es Chile, norte sur de gran longuracosta del nuevo Mar del Sur llamado : tendrá del éste a oeste de angostura cien millas por lo mas ancho tomado; bajo del polo antártico en altura de veinte y siete grados prolongado por donde el mar océano y chileno mezclan sus aguas por angosto seno</i><sup>20</sup>. (I, 7)</p> <p>Le Chili est, du Nord au Sud, de grande longueur, côte de la nouvelle mer du Sud nommée :  il aura, d'est en ouest, une étroitesse de cent milles au point le plus large ; sous le pôle antarctique en hauteur de vingt-sept degrés prolongé, par où les mers océanes et chiliennes mêlent leurs eaux par une entrée étroite.</p>

Citer ainsi le texte de façon littérale invite à penser le poème anonyme dans son rapport à un texte fondateur de l'épopée coloniale. D'autre part, l'introduction de nouvelles données géographiques traduit l'avancée de la conquête. Par un procédé d'énumération, le poète actualise et complète la carte dressée par *Ercilla*. La description invite en effet le lecteur à traverser les provinces du Royaume du Chili pour dire l'expansion de la Couronne. D'ailleurs, le dédicataire des deux textes est un représentant de la Couronne : *La Araucana* est dédiée au roi Philippe II et le poème anonyme à Diego Fernández de Córdoba, vice-roi du Pérou de 1622 à 1629 comme l'indique la dédicace poétique au début du poème<sup>21</sup>. Le texte est un support destiné à informer de l'état d'avancement de la conquête et sa dimension cartographique atteste de l'état de paix ou de guerre des différentes provinces du Chili :

*Al sur de aquí siguiendo la demoraciento y sesenta leguas de jornada  
 es toda tierra fértil, hasta ahora  
 de solas dos ciudades gobernada ;  
 pacífica la jente en ellas mora  
 desde que fué primero conquistada ;  
 el raudo Maule la distancia mide  
 y sus finales términos divide*<sup>22</sup>. (I, 10)

En allant vers le Sud à cent soixante lieues de marche  
la terre est très fertile, et jusqu'à présent  
deux villes seulement y exercent leur domination ;  
depuis qu'elle a été conquise  
les habitants y vivent de manière pacifique ;  
le puissant fleuve Maule en définit l'étendue  
et lui sert de frontière.

*Pasado Bio-Bio, a la marina, está el estado indómito araucano,  
a donde tiene Marte su oficina,  
y él tiene a Catiray a izquierda mano ;  
de Catiray al leste se termina  
el espacioso término engolano  
donde de áspera jente y cordillera  
está la antigua Engol puesta en frontera*<sup>23</sup>. (I, 12)

Une fois passé le Bio-Bio, du côté de la mer, se trouve l'état insoumis des Araucans,  
où Mars a établi ses quartiers,  
et à l'Ouest il y a Catiray ;  
de Catiray vers l'Est prend fin  
le vaste territoire d'Angol  
où habitants et montagnes partagent la même rudesse  
et dont la frontière l'ancienne ville d'Angol.

L'épopée semble être en germe dans la carte sur laquelle se lisent des informations qui sont les fondements du poème épique : le territoire (les toponymes et la topographie), les habitants et la guerre. De plus, une analogie se distingue entre ces trois fondements : l'espace, les habitants et la guerre. Le référentiel spatial "estado" [état] est caractérisé, dans l'octave citée au-dessus, par une personnification. L'emploi de l'adjectif "indómito" [insoumis] ("que no se puede o no se deja domar"<sup>24</sup>) [qu'on ne peut pas soumettre ou qui ne se soumet pas], dans le poème anonyme, définit alternativement la terre et les Indiens, ce que faisait déjà Ercilla dans *La Araucana*. Les habitants et la cordillère, unis par une conjonction ("áspera jente y cordillera" [les habitants et les montagnes partagent la même rudesse]), sont qualifiés par un même adjectif, qui a le pouvoir de personnifier la cordillère (dans son acception liée au caractère moral "desabrido, riguroso, rígido, falta de afabilidad o suavidad"<sup>25</sup>) [renfrogné, rigoureux, rigide, qui manque d'affabilité ou de douceur] et d'attribuer un trait du paysage à l'homme (dans son acception liée au terrain "escabroso, desigual"<sup>26</sup>) [semé d'embûches, inégal]).

La description amplifiée faite par le poète anonyme annonce la continuité de la guerre et un aspect qu'Aude Plagnard a mis en valeur à propos de *La Araucana* : "l'impossible victoire des Espagnols" face à "l'indomptable résistance"<sup>27</sup> des Araucans.

## II. De la cartographie au paysage de la guerre

Si l'épopée est en germe dans la carte, quelles sont, en retour, les caractéristiques cartographiques du récit épique ?

### 1. L'espace de la guerre et la toponymie

Le premier grand combat représenté par le poète anonyme est la *Bataille de Curalaba*. (23 décembre 1598) qui marqua le début de la troisième grande période des guerres d'Arauco. Le soulèvement mapuche de cette fin de siècle inaugura la reprise des activités guerrières qui avaient considérablement diminué lors de la seconde période des guerres d'Arauco entre 1571 et 1598<sup>28</sup>. Pelentaro, chef des Indiens de la région de Curalaba et guerrier renommé, secondé par les chefs Anganamon (proche de l'anagramme d'Agamemnon) et Haiquimilla, attaqua le 23 décembre 1598 le gouverneur Óñez de Loyola et ses hommes (cinquante soldats et trois cents "indios amigos") à Curalaba où ils avaient établi leur campement pour la nuit. L'effet de surprise fut tel que seul un soldat put utiliser son arquebuse avant

d'être tué<sup>29</sup>. La bataille se solda par la victoire de Pelentaro, la mort du gouverneur Loyola, celle de presque tous les soldats et d'un nombre considérable d'Indiens. Depuis la Bataille de Tucapel en 1553, au cours de laquelle le gouverneur Pedro de Valdivia fut tué par le jeune Lautaro, les Espagnols n'avaient plus vécu de désastre aussi grand et aussi impactant symboliquement, par la mort de leur chef militaire et politique.

Dans le poème anonyme, la Bataille de Curalaba occupe la fin du chant I (octaves 93-97) et le chant II (octaves 1-37), qui situe le théâtre des combats par des informations toponymiques référencées sur une carte du Chili. La Imperial<sup>30</sup> est l'endroit où se trouve le gouverneur Loyola lorsqu'il apprend la révolte des Molchenes, les Indiens de la région d'Angol et la mort de deux soldats espagnols. Loyola quitte alors La Imperial pour rejoindre Angol. De leur côté, les chefs Pelentaro et Anganamón quittent Purén pour organiser un assaut près du fleuve Cauten<sup>31</sup>. Le poète donne à voir deux itinéraires différents et Curalaba apparaît comme l'espace d'une rencontre non programmée. De façon générale, les attaques de camps étaient le fruit du concours, souvent inopiné, de diverses circonstances : l'effet de surprise d'une troupe en déplacement et le nombre suffisant de guerriers pour passer à l'attaque<sup>32</sup>.

Au chant III, le poète ajoute un élément qui, malgré son imprécision, permet au lecteur d'établir la distance qui sépare Curalaba de Cauten ("por once y es mas leguas de camino<sup>33</sup>" [après un peu de plus de onze lieues de marche]), l'équivalent d'environ cinq kilomètres et demi. Ces éléments de localisation suscitent plusieurs interrogations. L'écriture de l'épopée était-elle dépendante de la carte ? Sa lecture pouvait-elle se passer de la carte ? Curalaba était-il un lieu inscrit sur une carte ou est-ce l'épopée qui, en relatant l'épisode, a donné à connaître ce lieu ?

## 2. Paysage et action guerrière

### L'embuscade de Curalaba

Une fois la situation du lieu précisée, le poète indique les éléments de la géographie physique qui permettent de décrire l'espace des combats et il passe de la cartographie au paysage. Le paysage est décrit avant l'action et se profile la stratégie militaire. Les Indiens profitent tactiquement de l'espace et leur avantage est matérialisé par une colline, lieu commun de l'embuscade. Pelentaro et ses hommes sont postés toute une nuit sur une colline en vue de l'offensive :

*Levantábase un cerro relevado, a tiro de mosquete de aquel puesto,  
adonde el fiero bárbaro emboscado  
siguiendo nuestro campo llegó presto:  
mas, viéndole a la noche allí parado, también paró aguardando a punto puesto  
que los solares rayos deshechos  
dejasen descansar a los sentidos<sup>34</sup>. (I, 97)*

Une grande colline se dressait non loin du campement  
où le sauvage indien en embuscade  
à la poursuite de notre camp arriva rapidement :  
mais, le voyant s'arrêter pour la nuit  
il s'arrêta lui aussi là où il était  
attendant que le coucher du soleil  
laisse reposer les sens.

*La nueva luz apenas apuntabacuando en alerta el indio desde el cerro  
del español ejército asechaba  
el poco orden, recato y mucho yerro;  
atento una por una contemplabala tiendas o sepulcros de su entierro  
que de mil y mas hombres parecian  
segun que por el campo se estendian<sup>35</sup>. (II, 1)*

L'aube pointait à peine que l'indien en alerte du haut de la colline

épiait le manque d'ordre, de prudence  
et l'excès de négligence de l'armée espagnole ;  
il contemplant, attentivement, une à une  
les tentes, leurs propres tombes  
qui semblaient appartenir à plus de mille hommes  
à en croire l'espace qu'elles occupaient.

La représentation de l'espace accentue les antagonismes. La colline est l'espace de la préparation militaire de l'attaque. La hauteur qui la caractérise ainsi que le champ lexical de la vue ("asechaba" [épiait], "contemplaba" [contemplant]) et le terme "en alerta" [sur le qui-vive] renforcent la supériorité des Indiens. Au contraire, la plaine symbolise le lieu du combat à venir, le lieu de la mort programmée dont la métaphore intensifie la tension dramatique ("las tiendas o sepulcros de su entierro" [les tentes, leurs propres tombes]). La description du paysage de la guerre dans le poème incite le lecteur à se représenter mentalement la scène. L'espace y annonce la guerre comme les indications scéniques au théâtre. Pourtant, le paysage n'est pas seulement le décor de l'action, il est aussi perçu comme un espace vécu, participant de la dimension dynamique du texte. Le début de la Bataille de Curalaba est donné par les Indiens et, dans un mouvement qui peut s'apparenter à un travelling, les Indiens descendent de la colline et se précipitent sur le campement des Espagnols. Au chant II, le lecteur assiste au déroulé du combat ; les Indiens organisent une fermeture de l'espace, un piège qui ne laisse pas d'issue comme le souligne l'emploi d'un lexique qui évoque l'action de fermeture et d'encerclement : "cercado a tal sazon de mas de ciento"<sup>36</sup> [encerclé à ce moment-là par plus de cent Indiens]. L'espace de l'action est synonyme de mort et l'on observe un glissement du "campo" [campement] en "camposanto" [cimetière], suggéré par le narrateur avant le début de la bataille par la métaphore déjà citée : "las tiendas o sepulcros de su entierro". Les cimetières catholiques sont aussi appelés "camposantos". Ainsi, la terre araucane devient-elle l'espace du cimetière catholique.

## Le siège du fort de Purén

Si l'on envisageait de traduire ou transposer cette épopée sur une carte, on pourrait y inscrire un autre lieu de combat : "el fuerte de Puren", qui est nommé indistinctement "plaza"<sup>37</sup> [place], "fuerte"<sup>38</sup> [fort] et "castillo"<sup>39</sup> [château]. C'est là que retournent les chefs indiens après la Bataille de Curalaba, qu'ils célèbrent la victoire et organisent un conseil ("junta") à l'issue duquel ils décident d'attaquer le fort de Puren. Le fort est une construction militaire espagnole, de petite taille et construite avec des palissades en bois. Son rôle ne se limite pas à protéger les Espagnols pendant le combat. En s'inscrivant dans le plan d'occupation du territoire, le fort est un instrument de la conquête<sup>40</sup> que les Indiens attaquent régulièrement :

*Tratados los caciques sobre aquesto, por que el tiempo, el disinio no aclarase,  
fué la definicion que en cierto puesto  
la jente del estado se juntase,  
de donde con secreto y todo apresto  
un punto acomodado se aguardase  
en que el fuerte español acometido,  
fuese por los cimientos destruído*<sup>41</sup>. (II, 44)

Les chefs s'étaient consultés sur ce temps n'ayant pas réussi à préciser les desseins  
la décision fut prise de réunir  
les gens de l'état en un lieu précis  
où secrètement et rapidement  
on déterminerait un endroit adapté  
où le fort espagnol assailli  
serait détruit par la base.

Dans le poème, vingt-deux octaves séparent les référentiels spatiaux "Puren" et "el

fuerte", ce qui peut déstabiliser le lecteur. Le poète nomme le fort comme s'il faisait déjà partie d'un paysage connu. Pourtant, c'est la première fois qu'il le cite dans son poème. Cette question renvoie au premier vers du poème "la guerra envejecida y larga canto" [la guerre ancienne et longue, je chante]. Peut-on lire le poème anonyme sans avoir lu *La Araucana*, la première épopée sur les guerres d'Arauco ? Dans *La Araucana*, Purén est une place forte ("plaza segura"<sup>42</sup>) où se réfugient les Espagnols après la défaite du fort de Tucapel, à la fin du chant II. On peut également en déduire que le poète s'adresse à un lectorat coutumier des écrits sur les guerres d'Arauco.

L'épisode guerrier est tout d'abord représenté par un déséquilibre dans sa préparation. L'organisation ingénieuse des Indiens accentue la négligence du camp adverse, associé à la sieste. De même, l'euphémisme employé pour évoquer les ronflements des Espagnols, apporte au texte une pointe d'humour toute "quichottesque" :

*Otros tambien, sin éstos, acudieron, jente, aunque noble y rica no obligada,  
que de ajenas provincias concurrieron  
por ser contra cristianos la jornada :  
tiempo despues de juntos no perdieron,  
que cuando la cristiana no callada  
mostraba de una siesta el curso ardiente  
dieron sobre la plaza de repente*<sup>43</sup>. (II, 61)

D'autres aussi, en plus, arrivèrent ; des gens pas forcément riches et nobles, venant d'autres régions se rassemblèrent parce que la bataille était contre des chrétiens : une fois réunis ils ne perdirent pas de temps, comprenant aux sons émis par ces chrétiens qu'ils profitaient d'une bonne sieste ils les prirent par surprise.

En contexte guerrier, le sommeil est associé au danger, à la mort. Dans *La Araucana*, par exemple, les troupes de Francisco de Villagrà ont profité de la nuit pour préparer l'attaque du fort où se trouve le chef indien Lautaro, surpris dans son sommeil, une imprudence qui lui coûte la vie<sup>44</sup>.

En lieu et place des combats avec les Espagnols autour du fort, c'est le paysage comme résultat de l'action qui est décrit. L'aspect spectaculaire de la mort compose le paysage :

*Mas, de la triste jente que en el llano estaba a tal sazon, no hay que hacer cuenta,  
que todos aprobaron a una mano  
cuanto es la espada bárbara, violenta ;  
hecho ya un espectáculo inhumano  
de la vertida sangre, no contenta,  
ofreciendo partidos a la muerte,  
pusieron al castillo asedio fuerte*<sup>45</sup>. (II, 63)

Mais, des tristes gens qui se trouvaient dans la plaine à ce moment-là, il est inutile de compter, car tous approuvèrent à l'unanimité combien l'épée est barbare et violente ; la plaine étant devenue le théâtre d'un spectacle inhumain déplorant le sang versé, ils choisirent d'offrir d'autres options à la mort, en assiégeant le fort.

L'événement guerrier prend ensuite la forme d'un siège, dont l'objectif militaire est de faire sortir les Espagnols pour les affronter à l'extérieur. Dans ce cas, le paysage naturel disparaît au profit de l'action militaire organisée par les Indiens "donde hubo, arremetiendo en escuadrones, / asaltos, resistencias, baterías, / y tantas

hazañosas ocasiones<sup>46</sup> [pendant lequel il y eut, attaquant par escadrons, / des assauts, des efforts de résistance, des batteries, / et tant d'opportunités héroïques]. Cet épisode souligne de nouveau que l'acte de décrire l'espace passe par la représentation des hommes qui font la guerre. Les actions héroïques se multiplient et sont l'œuvre d'Indiens qui sortent de l'anonymat : Raimengo, Licanura, Longovil, Melicura, etc. Au contraire, l'identité des Espagnols n'est pas mentionnée ; ces derniers sont associés à un groupe "gente<sup>47</sup>", "los cristianos<sup>48</sup>" comme si le poète n'était pas dans leur camp. Il aurait pu faire le choix d'évoquer l'intérieur du fort et l'action des Espagnols. Pourtant, les seuls éléments de description du fort sont contenus dans les vers "por el presto vomitar de los cañones / obra de los traveses y bastiones<sup>49</sup>" [par les prompts vomissements des canons / provenant des parapets et des bastions]. C'est l'espace extérieur, l'espace des Indiens aux côtés desquels semble se trouver le poète, qui est décrit. La représentation de la guerre est liée au point de vue. Le groupe nominal "hazañosas ocasiones<sup>50</sup>" met en valeur l'héroïsme des Indiens. D'ailleurs, ce n'est pas l'Indien qui tue mais bien "l'épée barbare<sup>51</sup>" qui est le sujet de l'action. L'épisode du siège prend fin car l'espace du fort marque la supériorité des Espagnols "el cerco levantaron, conociendo / ser en él invencibles los cristianos<sup>52</sup>" [ils levèrent le siège, comprenant / que les chrétiens étaient invincibles à l'intérieur du fort]. Cependant, le repli n'est autre qu'une étape de la stratégie industrielle des Indiens. La bipartition de l'octave fait alterner la fin des tensions, avec en son centre (au vers quatre) un élément temporel qui participe de l'aspect esthétique de l'espace (la lumière de l'aube), aussi trompeur que la levée du siège, et la reprise presque immédiate des tensions, avec l'allusion à l'obscurité de la nuit :

*Con esto, haciendo muestras aparentes de deshacer la junta numerosa,  
se fueron por caminos diferentes  
a la primera luz de un alba hermosa ;  
mas, vueltos a juntarse diligentes  
en la tática noche tenebrosa,  
tomando las salidas mas usadas,  
los valles ocuparon de emboscadas<sup>53</sup>. (II, 67)*

Sur ces entrefaites, en feignant de se diviser  
ils prirent des chemins différents  
aux premiers rayons d'une aube magnifique ;  
mais se réunissant de nouveau prestement  
dans la nuit silencieuse et ténébreuse,  
prenant les sentiers les plus utilisés,  
ils se mirent en embuscade dans les vallées.

Avec l'attaque des forts, l'objectif des Indiens était d'encercler les Espagnols et de les vaincre par la faim ou la soif. Au moment où les assiégés sortaient pour s'approvisionner en eau ou en nourriture, les Indiens les attaquaient par surprise. À ce stade du récit, le poète est happé par un autre événement qui laisse l'épisode guerrier inachevé, ce qui n'est pas rare dans l'épopée :

*Así estuvieron muchos aguardando hasta que al dar de un sol la primer lumbre  
vieron unos guerreros que calando  
bajan a lo llano de una cumbre :  
un caso de otro aquí me va llamando,  
y es fuerza daros deste certidumbre,  
pues siento con partida acelerada  
dejarse una ciudad desmantelada<sup>54</sup>. (II, 68)*

Nombreux restèrent ainsi à attendre jusqu'à ce que les premiers rayons du soleil pointent  
ils virent des guerriers qui, arme à la main  
descendent d'une colline pour atteindre la vallée :  
une autre histoire m'appelle,  
et je me sens obligé de vous la raconter,

même si j'ai peine à laisser une ville démantelée  
par mon départ précipité.

Si notre propos a été de démontrer que la représentation de la guerre passe par un ancrage réel au moyen de toponymes localisables sur une carte du Chili, certains épisodes guerriers sont séparés de leurs référents réels et puisent leurs référents dans d'autres sources que la cartographie chilienne.

### III. Du référent spatial araucan au référent antique

#### 1. Le référent spatial araucan isolé de l'action

C'est le cas pour l'épisode guerrier de Quilacoya survenu en avril 1599. Il occupe un espace narratif assez dense (quarante-trois octaves) et se construit en deux parties, à la charnière des chants IV et V. Les cinq dernières octaves du chant IV forment le début de l'épisode et ancrent le récit dans l'espace araucan, comme le soulignent le témoignage d'un messager au gouverneur Pedro de Vizcarra (nommé gouverneur intérimaire après la mort de de Martín Óñez de Loyola) :

*"[...] Con repentina furia atravesandolos términos amigos y mejores  
por Gualqui a Quilicoya ví ir bajando  
dos grandes coyuncheses escuadrones :  
aquestos las campañas van talando  
y han muerto una gran suma de pencones."  
Vizcarra, oyendo el caso repentino,  
Ordena de salillos al camino<sup>55</sup>. (IV, 75)*

J'ai vu deux grands escadrons d'Indiens "coyuncheses" qui progressent avec une soudaine agressivité,  
de Gualqui à la rivière Quilicoya,  
en passant par les territoires alliés :  
ils ont tué un grand nombre d'Indiens "pencones"  
et ils détruisent tout sur leur passage."  
Alerté par cette nouvelle,  
Vizcarra donne l'ordre de les poursuivre.

"Gualqui" ou "Hualqui" fait partie de la province de Conception et plus largement de la région du Bio-Bio. "Quilicoya", orthographié aussi "Quilacoya" est une rivière, où les Espagnols avaient établi un poste pour laver l'or. Ces deux référents toponymiques sont les fondements spatiaux réels d'un épisode de guerre et servent d'indicateur chronologique au lecteur. Il s'agit de la bataille de Quilacoya qui s'est produite le 7 avril 1599 et qui s'inscrit dans un contexte d'insurrection générale. Diego Barros Arana rappelle qu'après le sac de la ville de Santa Cruz, les Indiens araucans pensaient que les Espagnols étaient perdus et qu'avec un effort supplémentaire, ils parviendraient à les chasser définitivement de leur terre. Ainsi, ils tentèrent d'assaillir Conception le 6 avril 1599 mais en vain. Dès le lendemain, Vizcarra décida de quitter Conception et d'attaquer les Indiens. Il partit avec quarante-vingt soldats et en chemin, au niveau de la rivière "Quilacoya", ils tombèrent sur le campement des Indiens. L'historien relate ainsi la bataille : "...il [Vizcarra] tua plus de cent Indiens, il en fit prisonnier quarante et la fuite était la seule façon d'échapper à la mort. Pour effrayer l'ennemi, il déclara que les Indiens qui avaient utilisé des armes seraient réduits à l'esclavage. Le décret exécuté, les prisonniers de Quilacoya furent marqués au visage de façon inhumaine au fer rouge"<sup>56</sup>. La version des faits du poète est différente de celle de l'historien ; de plus, il a fait le choix de séparer les toponymes chiliens, énoncés à la fin du chant IV, de la narration principale de la bataille qui occupe les trente-huit octaves du chant V. Notre objectif est de démontrer qu'une telle construction permet au récit de s'émanciper de la carte du Chili.

#### 2. Toponymie et paysages antiques dans la représentation de la guerre coloniale

La rupture entre les chants IV et V est renforcée par un élément temporel qui

participe de la description du paysage : le lever du soleil. Ce dernier se distingue de la nuit et de l'aube des dernières octaves du chant IV. Par ce procédé, le paysage est ressenti dans sa fonction esthétique, ce qui est assez rare dans l'œuvre. Le lever du soleil annonce la description et de la narration de l'épisode guerrier à venir :

*Va el padre de la luz clarificando la parte que dejó su ausencia oscura  
iba con grana y oro luminando  
el ámplia, universal y gran figura ;  
ya sobre sus cabezas rutilando  
muestran las cordilleras plata pura,  
cuando le espera el bárbaro de un alto  
y mueve el español a darle asalto*<sup>57</sup>. (V, 1)

Le père de la lumière clarifie peu à peu la partie que son absence avait obscurcie il éclairait de ses rayons d'or et de feu la grande, vaste et universelle face de la terre : le soleil brillant au-dessus de leur sommet la cordillère dévoile ses cimes argentées tandis que sur la montagne le barbare attend l'Espagnol et l'incite à attaquer.

L'épisode guerrier développé dans les trente-huit premières octaves du chant V est une longue *ekphrasis* des combats, dans laquelle le poète installe un jeu de comparaisons entre l'espace et les toponymes antiques. Ainsi mentionne-t-il les Thermopyles ("del alto Termópilas, mas no el griego" [du haut des Thermopyles, mais pas celles de Grèce<sup>58</sup>]) qui renvoient à la bataille du même nom, survenue en 480 avant Jésus-Christ, entre les soldats de Léonidas, Roi de Sparte et ceux de Xerxès, Roi de Perse. Cette guerre terrestre s'inscrit dans le cycle des "guerres médiques" contre les envahisseurs perses. Pour arrêter les centaines de milliers de soldats de Xerxès, Léonidas envoie trois cents hommes aux Thermopyles, point de passage obligé de l'ennemi pour se lancer à la conquête de Sparte. Nettement inférieurs en nombre mais animés d'un même idéal, les soldats grecs se battent vaillamment pendant plusieurs jours. Après de longs combats acharnés, les Perses changent de stratégie et, redoutant le courage de l'ennemi, ils décident d'encercler les Grecs par les flancs et par l'arrière, les tuant tous. Ainsi meurent Léonidas et ses soldats sous la violence des flèches et des javelots<sup>59</sup>. Dans le poème anonyme, les Espagnols sont les envahisseurs barbares et les Araucans les défenseurs héroïques de leur territoire.

Le lieu de la bataille dans le poème anonyme entre en résonance avec le lieu de la bataille des Thermopyles, décrit par Hérodote :

"Il fut résolu, à la pluralité des voix, de garder le passage des Thermopyles ; car il paraissait plus étroit que celui par lequel on entre de Macédoine en Thessalie, et en même temps il était plus voisin de leur pays. [...] On prit donc la résolution de garder ce passage, afin de fermer aux Barbares l'entrée de la Grèce<sup>60</sup>."

*Pues la bárbara jente al otra al pechode una ceja de monte guarneçada,  
plantada de la parte del estrecho,  
aguarda la española arremetida.  
¿De quién se oyó jamas tan alto hecho ?  
y firmes y recojidos en la brida  
entran arremetiendo al sitio fuerte  
por el tremendo paso de la muerte*<sup>61</sup>. (V, 3)

Car les troupes barbares bien abritées au sommet d'une montagne, et postées du côté du défilé, attendent l'attaque des Espagnols. Qui n'a jamais entendu parler d'un fait aussi important ? Déterminés et à vive allure ils passent à l'attaque dans le défilé

empruntant le terrible passage de la mort.

Le défilé en Araucanie ressemble à celui des Thermopyles et il semble se produire une double analogie dans la réalité et dans la fiction. La bataille racontée par le poète est évoquée dans des termes qui rappellent les sources historiques. Le parallèle est renforcé par l'allusion à Xerxès<sup>62</sup>. Les Thermopyles sont l'objet d'une description qui répond aux critères du genre épique, ainsi que la montagne-volcan associée au toponyme "Mongibelo" :

*Como si a tal sazón se abriera el suelo desde la superficie al centro inmundo ;  
como si respirara un Mongibelo  
humos, llamas y truenos dando al mundo :  
salieron de repente haciendo vuelo  
del pié de la quebrada mas profundo  
a dar en la enemiga escuadra y sierra  
gran tempestad de rayos de la tierra<sup>63</sup>. (V, 34)*

Comme si la terre se fendait alors  
de la surface au centre impur ;  
comme si un Mongibel respirait  
en rejetant de la fumée, du feu et du tonnerre :  
des éclairs sortirent soudain de la terre  
volant dans les airs en une violente tempête  
depuis les entrailles de la gorge  
jusqu'à l'escadron et la montagne ennemis.

La description du volcan Mongibel, autre nom de l'Etna (que l'on trouve par exemple dans le sonnet de Góngora "Al Monte Santo de Granada<sup>64</sup>"), n'arrête pas l'action ; elle opère un changement dans le combat. Jusqu'à l'octave 34, les Indiens mènent l'avantage et l'impossible ascension de la montagne par les Espagnols reflète leur infériorité. Comme dans la *Pharsale*, le volcan symbolise le *furor* guerrier de l'Antiquité, tel que le présente Virginie Leroux. Le poète fait du volcan une "métaphore d'un monde en proie à la destruction<sup>65</sup>". Le volcan est aussi le lieu d'un renversement de situation : la victoire des troupes espagnoles ("Al fin el metal y azufre ardiente / hizo el mortal efeto en tanta vida" [Enfin, le métal et la souffre brûlant / furent fatals à tant de vie]. Or, les Araucans ne sont pas trahis par leur terre ; c'est la supériorité en armes de l'ennemi qui entraîne leur défaite. Les Espagnols gagnent la bataille mais le poète, comme le faisait déjà son modèle Ercilla, exalte la bravoure des Indiens qui égale celle des guerriers grecs. Dans l'épopée chilienne, comme dans l'épopée antique des Thermopyles, les Araucans perdent mais le poète chante leur vaillance. D'ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si le poète met en valeur leur supériorité au long de trente-trois octaves sur les trente-huit qui composent l'épisode guerrier.

Séparée de son référent spatial araucan, la bataille que se livrent les soldats de Vizcarra et les Indiens se fait l'écho d'une célèbre guerre de l'Antiquité. La toponymie, tout droit tirée de l'histoire antique et la description du paysage qui en résulte, participent de la construction d'un paysage de guerre comme s'il était la projection des lectures du poète.

Nous avons cherché à montrer que la représentation de la guerre est fortement conditionnée par la représentation de l'espace et réciproquement. Les fondements spatiaux du poème anonyme sont réels, comme l'attestent les toponymes, utilisés dès le premier chant. Ils ne servent pas seulement de guide au dédicataire premier du poème et au lecteur ; leur emploi permet de dire l'occupation du territoire, les avancées et les reculs de la conquête, redessinant au fur et à mesure les limites du territoire. Le poème offre, en quelque sorte, une carte en mouvement, en perpétuelle évolution, d'un territoire soumis à la guerre. De plus, comme ils sont rattachés aux affrontements guerriers, les toponymes réels inscrivent aussi l'histoire dans le poème. Grâce à leur emploi, c'est l'histoire d'une nation qui est écrite et décrite. Aussi avons-nous souhaité montrer, dans un deuxième temps, que

la représentation de la guerre passe par la description du paysage dont la théâtralité dote le texte d'une forte dimension visuelle et graphique. Enfin, nous avons examiné un épisode guerrier à la lumière des référents antiques qui le composent. En partant du référentiel chilien, le texte donne à voir un paysage qui puise certains de ses motifs dans d'autres textes, d'autres guerres, d'autres géographies.

---

1 Mes remerciements à Erich Fisbach pour les lectures de cet article ainsi qu'à Gwénaëlle Santos et Carlos Guerrero Pérez pour leur aide dans les traductions.

2 Juan de Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile, poema histórico*, Imprenta Ercilla, Santiago de Chile, 1888,

3 Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Tomo I, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1863, p. 653.

4 Diego Barros Arana, *Historia General de Chile*, Tomo I, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1999, p. 30.

5 Juan de Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile, op. cit.* Deux autres éditions postérieures à celle de José Toribio Medina ont été publiées : Mario Ferreccio Podestá y Raïssa Kordic Riquelme, *La guerra de Chile*, edición crítica, colección BACH n°4, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Santiago de Chile, 1996 ; et Eduardo Cebrián López, *Doce cantos sobre Chile*, Acapulco Impresores Ltda, Providencia, 2007.

6 Carlos Mata Induráin, "Una aproximación a *Las guerras de Chile*, poema épico anónimo del siglo XVII", in *Taller de Letras*, n° extra 3, 2013, p. 153-170.

7 Voir, dans le *Recueil Ouvert*, l'article sur cet auteur d'Aude Plagnard, "Des épopées imitatives et refondatrices ? Le cas d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real", *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2016 – Extension de la pensée épique, dont il existe aussi une version espagnole : « ¿Epopéyas imitativas y refundadoras? El caso de Alonso de Ercilla y Jerónimo Corte-Real », *Revista Épicas*, 2018, n° 2, numéro monographique « Modernité et extension de l'épopée » (Florence Goyet et Saulo Neiva, coord.). [https://docs.wixstatic.com/ugd/ccf9af\\_889f2edf273b459dae16dc2456a773dd.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/ccf9af_889f2edf273b459dae16dc2456a773dd.pdf) [consulté le 31/08/2018].

8 Georges Cirot, "Coup d'œil sur la poésie épique du Siècle d'Or", in *Bulletin Hispanique*, t. 48, n° 4, 1946, p. 298.

9 Madeleine et Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole*, Nathan Université, Paris, 1992, p. 87.

10 Jean-Marcel Paquette, "Les conditions historiques de l'épopée", [www.revue-analyses.org](http://www.revue-analyses.org), vol. 9, n°3, automne 2014.

11 Pedro Mariño De Lobera, *Crónica del Reino de Chile*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [édition numérique à partir des *Crónicas del Reino de Chile* Madrid, Atlas, 1960], <http://www.cervantesvirtual.com/obra/chronica-del-reino-de-chile--0/> [consulté le 31/08/2018], chapitre VI.

12 Alonso de Ercilla, *La Araucana*, édition de Isaías Lerner, Cátedra, Madrid, 2011, p. 101.

13 *Ibid*, p. 104

14 Toutes les traductions de cet article sont miennes.

15 Diego Barros Arana, *Historia General de Chile, op. cit.*, p. 323.

16 Alonso de Ercilla, *La Araucana, op. cit.*, p. 83.

17 *Ibid.*, p. 83.

18 Juan de Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile, op. cit.*, chant I, 6, p. 3.

19 Alonso de Ercilla, *La Araucana, op. cit.*, p. 81.

20 Juan de Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile, op. cit.*, p. 3.

21 Alonso de Ercilla, *La Araucana, op. cit.*, p. 77.

22 Juan de Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile, op. cit.*, p. 4.

23 *Ibid.*, p. 4.

24 <http://dle.rae.es/?id=LR5iudg> [consulté le 31/08/2018]

25 <http://dle.rae.es/?id=43kQxCT|43ltzcQ> [consulté le 31/08/2018]

26 *Ibidem*.

27 Aude Plagnard, "Des épopées imitatives et refondatrices ?", *op. cit.* Voir aussi *Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)*, Madrid, Casa de Velázquez, à paraître en 2019.

28 Raúl Concha Monardes, *Aux origines du Royaume du Chili* [thèse de doctorat], t. I, Université Paris I, 1997, p. 106.

29 Barros Arana, Diego, *Historia General de Chile*, t. III, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2000, p. 178.

30 Juan de Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile, op. cit.*, chant I, 87, p. 23.

31 *Ibid.*, chant I, 94, p. 25.

32 Raúl Concha Monardes, *Aux origines du Royaume du Chili, op. cit.*, p. 131.

33 Juan de Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile, op. cit.*, chant III, 32, p. 53. Selon la Real Academia Española, la "legua" correspond à une mesure variable selon les pays et les régions, correspondant au chemin parcouru à pied en une heure de temps. Dans le système espagnol ancien, elle équivalait à 5572,7 mètres.

34 *Ibid.*, p. 25.

35 *Ibid.*, p. 27.

36 *Ibid.*, chant II, 27, p. 34.

37 *Ibid.*, chant II, 61, p. 42.

38 *Ibid.*, chant II, 62, 66 p. 43-44.

39 *Ibid.*, chant II, 63, p. 43.

40 Raúl Concha Monardes, *Aux origines du Royaume du Chili, op. cit.*, p. 128.

- 41 Juan de Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile, op.cit.*, p. 38.  
42 Alonso de Ercilla, *La Araucana, op. cit.*, chant II, 87, p. 134.  
43 Juan de Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile, op. cit.*, p. 42.  
44 Alonso de Ercilla, *La Araucana, op. cit.*, chant XIV, 8, p. 416.  
45 Juan de Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile, op. cit.*, p. 43.  
46 *Ibid.*, chant II, 64, p. 43.  
47 *Ibid.*, chant II, 63, p. 43.  
48 *Ibid.*, chant II, 66, p. 44.  
49 *Ibid.*, chant II, 62, p. 43.  
50 *Ibid.*, chant II, 64, p. 43.  
51 *Ibid.*, chant II, 63, p. 43.  
52 *Ibid.*, chant II, 66, p. 44.  
53 *Ibid.*, p. 44.  
54 *Ibid.*, p. 44.  
55 *Ibid.*, p. 84.  
56 Diego Barros Arana, *Historia de Chile, op. cit.*, p. 192. Nous traduisons.  
57 Juan de Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile, op. cit.*, p. 87.  
58 *Ibid.*, chant V, 9, p. 88.  
59 *La véritable histoire de Sparte et de la bataille des Thermopyles*, textes réunis et commentés par Jean Malye, Les Belles Lettres, 2007, p. 283.  
60 Hérodote, *Histoire d'Hérodote*, traduite du grec, t. V, Imprimerie de C. Crapelet, Paris, 1802.  
61 Juan de Mendoza Monteagudo, *Las guerras de Chile, op. cit.*, p. 88.  
62 *Ibid.*, chant V, 26, p. 93.  
63 *Ibid.*, p. 95.  
64 Luis de Góngora, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1967, p. 464.  
65 Virginie Leroux, "La représentation de l'Etna dans l'épopée latine", in *Connaissance et représentations des volcans dans l'Antiquité*, textes réunis par Éric Foulon, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2002, p. 67.

## Pour citer ce document

Manuela D'Orfond Guéranger, «Espace et représentation des guerres d'Arauco dans un poème anonyme», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : [http://epopee.elan-numerique.fr/volume\\_2018\\_article\\_310-espace-et-representation-des-guerres-d-arauco-dans-un-poeme-anonyme.html](http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2018_article_310-espace-et-representation-des-guerres-d-arauco-dans-un-poeme-anonyme.html)

## Quelques mots à propos de : Manuela D'ORFOND GUÉRANGER

Manuela D'Orfond Guéranger est professeure agrégée d'espagnol en classes préparatoires (filières ECS et PTSI) au lycée Touchard-Washington, Le Mans. Inscrite en doctorat au laboratoire 3L.AM à l'Université d'Angers, sous la direction d'Érich Fisbach, elle consacre sa thèse au traitement de l'espace dans plusieurs épopées des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles qui traitent de la conquête du Chili (*La Araucana* de Alonso de Ercilla, *Las guerras de Chile, poema histórico*, de Juan de Mendoza Monteagudo et *Arauco domado* de Pedro de Oña).

# Épopée, guerre coloniale et communauté politique dans le vice-royaume du Pérou, 1560-1610

Imogen Choi

## Résumé

Cet article présente ma thèse de doctorat, réalisée sous la direction du professeur Rodrigo Cacho à l'Université de Cambridge (RU) et soutenue en 2017. J'y étudie la relation qu'entretiennent la guerre coloniale et le corps politique dans l'épopée du vice-royaume du Pérou, à travers un corpus de trois poèmes : *La Araucana* d'Alonso de Ercilla (1569-89), *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596) et *Armas antárticas* de Juan de Miramontes Zuázola (c. 1608-09). J'y défends que la représentation des différentes communautés politiques qui figurent dans les poèmes – les peuples indigènes, les colons espagnols, l'empire ottoman et les noirs cimarrons, entre autres – constitue un axe important de la structure épique, qui a été presque complètement ignoré par la critique. Or, la juste conduite du conflit dépend en grande partie du statut qui est attribué à l'adversaire, et c'est justement ce statut que l'épopée s'efforce de problématiser tout en jouant avec les attentes du lecteur pour mieux les interroger. La vision qui en résulte apporte la preuve que les "histoires connectées" de la première modernité ibérique ont eu un impact décisif sur l'imaginaire politique et littéraire.

## Abstract

This article presents a partial overview of my doctoral thesis, written under the supervision of Rodrigo Cacho at the University of Cambridge, UK, and defended in 2017. It explores the relationship between colonial warfare and the body politic in the Viceroyalty of Peru through an analysis of three poems : Alonso de Ercilla's *La Araucana* (1569-89), Pedro de Oña's *Arauco domado* (1596) and Juan de Miramontes Zuázola's *Armas antárticas* (c. 1608-09). I argue that the representation of the diverse political communities which feature in these poems – indigenous peoples, Spanish colonists, the Ottoman empire and African maroon settlements among others – is central to the structure of these epics and has been almost completely neglected. The just conduct of violent conflicts between and within these communities depends in large measure on the status accorded to the adversary, which is precisely what these poems problematise, playing on the reader's expectations in order to open them to question. The resulting vision demonstrates how the 'connected histories' of Iberian early modernity had a decisive impact on the political and literary imagination.

## Texte intégral

On tient depuis longtemps l'épopée pour un genre hautement politique. Pourtant, l'attention des lecteurs et des critiques s'est portée sur des aspects bien différents de cette dimension "politique" selon les époques. Dans l'étude comparatiste désormais classique de Thomas Greene sur l'épopée de la Renaissance, il s'agit de la politique dans son sens le plus vaste : "la politique qui ne se limite pas à la société, la politique qui embrasse les mondes du naturel et du fabuleux, qui embrasse même le monde moral et le monde spirituel que parfois elle dissimule, et qui, en dernière instance, inclut aussi le divin"<sup>1</sup>. Rien, ou presque, n'en est alors exclu. La plupart des critiques qui sont arrivés à sa suite ont été moins ambitieux et se sont limités à une acception bien plus restreinte de la politique : celle que Greene définit comme "le double intérêt de la politique – contrôler par la violence et faire un usage adéquat de ce contrôle dans le gouvernement"<sup>2</sup> ou celle qu'Horace, dans son *Art poétique*, limite aux *res gestae regumque ducumque et tristia bella*<sup>3</sup>. Parallèlement à ces sujets classiques du pouvoir royal, de la souveraineté, du commandement et de la guerre, il est un thème particulièrement prisé des études comparatistes : celui de l'empire qui, selon une autre étude classique de C. M. Bowra, s'installe dans la tradition épique avec l'*Énéide* de Virgile et de là domine "l'ensemble de la théorie épique de la Renaissance"<sup>4</sup>. David Quint, à son tour, divise l'épopée post-virgilienne en deux ensembles que définit leur position par rapport à l'empire : "l'épopée des vainqueurs impériaux et l'épopée des vaincus, dont la résistance contient en germe la politique républicaine ou antimonarchique"<sup>5</sup>.

Dans cet article, je prétends montrer que cette approche étroite de la politique, fondée essentiellement sur la perspective de ceux qui sont à la tête de la chaîne de commandement, présente des lacunes conséquentes. En particulier lorsqu'il s'agit des poèmes épiques qui rapportent l'expérience des conflits ibériques coloniaux au début de l'époque moderne. En effet, comme l'a récemment montré Miguel Martínez, l'épopée hispanique de cette période embrasse également la perspective des soldats ordinaires, auteurs d'une épopée antiaristocratique qui crée sa propre tradition d'"épopée de la poudre"<sup>6</sup>. Dans le cas des colonies ibériques, l'épopée s'emploie fréquemment à définir tout autant la nature du pouvoir vice-royal et de la gouvernance coloniale que le pouvoir royal en tant que tel. La guerre, inévitable, occupe une place importante, mais à travers des conflits qui ne correspondent guère aux patrons habituels : rébellions urbaines, poches de résistance indigène, piraterie ou campagnes frontalières. En particulier, la critique a laissé de côté un motif central dans la formation de la pensée politique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : celui de la communauté politique. L'idée selon laquelle l'épopée serait un genre éminemment élitiste, dont les auteurs aspireraient à composer *plebe relictæ / sub pedibus* [s'élevant au-dessus de la plèbe], selon le conseil lapidaire de Marco Girolamo Vida dans son *De arte poetica* (1527), a empêché de voir à quel point c'est le corps politique qui émerge comme centre d'intérêt de plusieurs épopées à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Cette absence a de quoi surprendre, en un sens, dans la mesure où la critique convient généralement, avec Margaret Beissinger, de "l'inclusivité du genre épique", de sa capacité à "produire un témoignage de la culture qui l'a engendré" et de la communauté dont elle émane<sup>8</sup>. On peut penser que, dans la tradition hispanique au moins, cette absence résulte d'un angle mort de l'historiographie, qui a admis, par exemple, que la société ibérique, depuis le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, n'a été que peu concernée par les changements sociaux qui avaient alors cours dans le reste de l'Europe, ou que la pensée politique s'y intéressait en premier lieu à l'exercice moral de la souveraineté, en réponse au *Prince* de Machiavel. Mais on sait désormais que les *Discorsi*, et leur intérêt pour la République et la communauté politique, ont bénéficié d'une large réception dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>.

J'explore ces hypothèses à partir de trois cas de représentation du corps politique à travers trois poèmes dont l'action se déroule dans le Vice-Royaume du Pérou à la charnière des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Trois poèmes où l'exploration de la communauté politique se mêle au conflit colonial : *La Araucana* d'Alonso de Ercilla (1569-1590), *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596) et *Armas antárticas* de Juan de Miramontes Zuázola (ca. 1608-1609). Les communautés représentées dans ces épopées – les régimes amérindiens, les colons espagnols, les armées rassemblées, les colonies d'Africains marrons, l'Empire Ottoman et les pirates anglais, entre autres – sont extrêmement hétérogènes. Les conflits qui émergent au sein de chaque collectivité et entre elles sont mal définis. Ils démontrent le besoin pressant d'une nouvelle éthique de la guerre et mettent en scène des conceptions concurrentes de la communauté politique. Au cœur de ces poèmes, on trouve le conflit qui animait alors la frontière sud du Chili, entre les Espagnols et les Mapuches ou Araucans. Mais il se déplace bientôt en direction de Lima, la ville d'où étaient dirigées les hostilités, d'où l'on prenait les mesures défensives et où l'on concevait les plans d'expansion impériale dans tout le Pacifique, de l'isthme de Panama au détroit de Magellan et à l'île aux épices [les Moluques], croisant ainsi une multitude de sociétés de différentes natures politiques.

## I. Republicanisme, rébellion et empire dans *La Araucana* d'Alonso de Ercilla

*La Araucana*, premier poème espagnol dont le sujet principal porte sur les guerres américaines, résulte d'une gestation longue et complexe. Tirant son inspiration de plusieurs traditions épiques contemporaines – le *romanzo* chevaleresque italien, les "épopées de la poudre" sur les nouvelles guerres issues de la révolution militaire, et les modèles classiques de Virgile et de Lucain, en particulier – Alonso de Ercilla réinventait ces modèles d'une façon radicalement nouvelle pour mettre en scène, en

vers héroïques, la première révolte mapuche de 1553-1558, révolte contre laquelle il avait combattu dans sa jeunesse entre 1557 et 1558. Installé à Madrid à partir de 1563, il retravailla en profondeur son récit épique dans les décennies suivantes et le publia en trois parties, en 1569, 1578 et 1589-90, cette dernière quatre ans seulement avant sa mort. Le poème, dédié au roi Philippe II, jouit d'un grand succès. Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, il fut réédité à d'innombrables reprises, traduit partiellement en flamand et en anglais, et adapté – au théâtre et dans des formes poétiques comme le *romance*. Par la suite, les épopées coloniales espagnoles postérieures s'engagèrent toutes, au moins jusqu'à un certain point, dans un exercice d'émulation avec ce modèle singulier et prestigieux.

On sait bien que, en renonçant à la matière amoureuse du *romanzo* et en promettant de chanter, à sa place, "el valor, los hechos, las proezas / de aquellos españoles esforzados" [le courage, les exploits et les prouesses / de ces valeureux Espagnols], Ercilla montre dans *La Araucana* une véritable fascination pour les héros araucans de la rébellion<sup>10</sup>. Tandis que les soldats espagnols sont généralement peints avec la plus grande platitude et presque jamais nommés par leur nom, leurs adversaires sont, au contraire, nommés et célébrés, acquérant ainsi la stature de héros et d'héroïnes classiques. Au début du poème, l'attention est portée sur une description ethnologique de la communauté araucane, où l'auteur promet : "Cosas dire también harto notables / de gente que a ningún rey obedecen" [Je révélerai des choses dignes d'être contées, / d'un peuple qui a aucun roi n'obéit] (I. 2). Cet engagement initial semble offrir la promesse d'un événement prodigieux, caractéristique de la littérature de voyage de la période, en même temps qu'il pose un paradoxe évident : si les Araucans avaient été soumis par les Espagnols, comment auraient-ils alors pu continuer de n'obéir à aucun roi<sup>11</sup> ? Tandis que le républicanisme, en tant que concept, était toujours bien vivant dans les discours espagnols de la période – j'ai eu l'occasion de le montrer ailleurs – l'idée selon laquelle les Araucans formaient un corps politique républicain était, à tout le moins, contre-intuitive<sup>12</sup>. La plupart des penseurs de la Renaissance adhéraient à l'affirmation de Ptolémée de Lucques selon laquelle la règle politique républicaine était "caractéristique des villes" (faisant par-là référence aux cités-état d'Italie), et s'étendait parfois aux gouvernements municipaux placés sous l'égide de la monarchie ou de l'empire<sup>13</sup>. Au contraire, le lecteur de *La Araucana* sait déjà, depuis le prologue, que même à l'intérieur de "veinte leguas de término" [un territoire de vingt lieues de diamètre], les Araucans sont bien loin de la vie urbaine, "sin tener en todo él [término] pueblo formado, ni muro, ni casa fuerte para su reparo, ni armas, a lo menos defensivas" [sans qu'il y ait là un seul village constitué, ni mur, ni maison fortifiée pour leur protection, ni armes, du moins pas d'armes défensives]. Dans le poème, leur première assemblée tourne bien vite à un épisode de bravade et de querelle, où ils se disputent le commandement de l'armée.

Pourtant, cet état initial devient plus complexe au fil de la lecture. D'après les théories hippocratiques de l'époque, on reconnaissait alors une relation directe entre l'environnement naturel, le climat dans lequel évoluait un peuple et son aptitude à la rationalisation et à la civilisation. Bartolomé de las Casas, par exemple, consacre le premier livre de son *Apologética historia sumaria* (ca. 1555-59) à démontrer les vertus géographiques de l'Hispaniola tempérée et d'autres régions des Indes, dans le but d'asseoir sa défense de l'organisation civique des sociétés amérindiennes. Malgré l'éloignement géographique du Chili – par rapport à Hispaniola, à la route habituelle de la flotte des Indes et par rapport aux lecteurs –, Ercilla, souligne, lui aussi avec insistance la fertilité et le caractère tempéré de la région. L'assemblée des caciques, que l'on a mentionnée plus haut, révèle, elle aussi, des surprises, puisqu'y apparaît le sage conseiller Colocolo, qui exhorte les guerriers à éviter les querelles civiles – et dans les termes de la *Pharsale* de Lucain ; et puisque Caupolicán, vainqueur de l'épreuve destinée à mettre fin aux luttes intestines, commence à gouverner une assemblée aristocratique qui revêt certains des traits caractéristiques de la République de Venise<sup>14</sup>. Il s'agit là, donc, d'une république hautement militarisée, dont les hiérarchies sociales, les croyances et l'éducation des enfants sont entièrement déterminées par le projet de former une

citoyenneté militaire bien entraînée, capable de pratiquer l'art de la guerre avec les vertus d'un Machiavel ou du Romain Vegetius, et de mettre en œuvre les tactiques des nouvelles armées d'infanterie de la révolution militaire. Et c'est là, justement, le point de départ d'une nouvelle série de problèmes.

Décrire les Araucans comme un corps politique républicain pose davantage de questions que cela n'apporte de réponses. Pour Machiavel, il existait par essence deux modèles de communauté politique républicaines : "soit une république qui cherche à former un empire, comme Rome, soit celle qui se contente de préserver son pouvoir"<sup>15</sup>. La première fonde son pouvoir sur la plèbe, tandis que la seconde conserve une oligarchie aristocratique. Or, Arauco tire ses caractéristiques de ces deux modèles à la fois. À l'image du modèle autonome de la seconde, il est gouverné par une élite et occupe un territoire limité. Mais il n'est pas auto-suffisant pour autant : pour le Florentin (c'est-à-dire, Machiavel), l'intégrité territoriale d'une telle communauté politique dépend de puissantes fortifications, combinant défenses naturelles et artificielles, que l'on ne saurait retrouver dans les plaines ouvertes d'Arauco. Ainsi, même si leur rébellion contre les Espagnols peut être lue comme une guerre de défense, plusieurs indices laissent entendre que cet "estado" [État] a des projets expansionnistes et se place, comme les Romains, sous l'influence de Mars et des "amigos de domar estrañas gentes" [partisans de la soumission des peuples étrangers] (I. 45). Pendant la première partie du poème, en même temps que la fortune des Araucans s'accroît sous le commandement du jeune guerrier Lautaro, leur stratégie change elle aussi peu à peu, d'une stratégie défensive à une guerre offensive qui les porte à conquérir les territoires voisins sous domination espagnole et indigène à l'aide d'une petite armée professionnelle et d'un grand nombre de troupes auxiliaires. Cette politique s'accompagne d'un déclin moral progressif et finit par précipiter l'inversion de leur fortune à la fin du poème, lorsque Lautaro est tué et sa nouvelle armée massacrée après l'attaque par surprise de son campement à Mataquito.

Deux éléments permettent de penser que ce récit ne se réduit cependant pas à une simple critique de l'instabilité du régime républicain. D'abord, le régime républicain des Araucans perdure, en dépit des terribles pertes de Mataquito et des massacres infligés tant aux militaires qu'aux civils dans les deuxième et troisième parties du poème. Ainsi, mutilé et sur le point d'être exécuté, l'un des guerriers s'exclame : "muertos podremos ser, mas no vencidos, / ni los ánimos libres oprimidos" [nous pourrions être tués, mais non vaincus / ni nos âmes libres opprimées] (XXVI. 25). De plus, les Araucans ne sont pas seulement présentés comme une altérité. Leurs tactiques expansionnistes, leurs pratiques militaires et politiques, et la façon dont ils sont comparés tantôt aux Romains de l'Antiquité, tantôt aux ennemis de ces derniers, tous ces éléments contribuent à en faire un miroir des Espagnols et rendent évidente la précarité de l'expansion impériale. Dans la deuxième partie du poème, le parallèle établi entre les guerres menées contre les républiques rebelles au Chili et en Flandres devient plus évidente, et l'on y explore plus en détail le problème que pose le passage de victoires militaires sporadiques à une véritable campagne victorieuse. En dépit de son succès militaire renouvelé au Chili, la nouvelle armée royale échoue à remporter une victoire définitive. Contrairement à la victoire de Philippe II contre les Français à Saint-Quentin, décrite dans un long épisode digressif, les représentants du roi aux frontières chiliennes de l'empire sont incapables d'exercer la même influence que le monarque sur des troupes indisciplinées, incapables de garantir la clémence dans la victoire, indispensable à la clôture définitive du conflit<sup>16</sup>.

Dans la troisième partie de *La Araucana*, la plus courte, la plus fragmentée et sans doute aussi la plus pessimiste des trois, le lecteur se trouve en présence de deux nouveaux types de communautés politiques républicaines. L'une, sorte d'utopie située autour du lac et des îles qui borderaient le golfe d'Ancud (d'après les conjectures les plus récentes), rappelle à nouveau Venise, avant qu'elle ne se lance dans une vaste expansion territoriale. Non sans ironie, un épisode qui s'annonçait comme un récit de découverte et de conquête – après que la résistance araucane a

été anéantie, une petite troupe de soldats s'aventure vers le sud en direction du détroit de Magellan, à la recherche d'"un nouveau monde" – prend la tournure d'un anti-climax au moment où que les explorateurs rencontrent cette communauté amicale et indépendante, avec laquelle ils sont pourtant incapables, semble-t-il, de s'identifier autrement qu'en termes de conflit, de domination et de possession. La deuxième communauté politique républicaine que l'on trouve dans ces pages finales est plus distante dans le temps mais plus proche dans l'espace puisqu'elle se situe sur le rivage nord-africain et dans les eaux méditerranéennes<sup>17</sup>. C'est celle que fonda Didon, la Didon "historique" dont l'histoire nous fut transmise par l'*Épître* de Pompeius Trogus abrégé par Justin, plutôt que par la version virgilienne. Didon y est rapprochée à la fois des ennemis ottomans contemporains d'Ercilla, et de l'Armide à la fois séduisante et sorcière du Tasse dans la *Jérusalem libérée* (dont le personnage constitue en lui-même une mise en garde pour qui donnerait sa foi au plus attirant des infidèles). Pourtant, la communauté politique qu'elle fonde à Carthage est ordonnée, paisible, idylliquement située et en tous points exemplaire<sup>18</sup>. Ces deux épisodes se distinguent en ce qu'ils représentent des communautés politiques non-chrétiennes et non-monarchiques sous un jour extrêmement positif, qui va à l'encontre de l'intransigeance croissante que l'on observe à l'époque contre les Turcs, les Anglais et les Hollandais, perçus comme des menaces pour l'hégémonie espagnole à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle – situation que l'on pourrait généraliser dans le contexte de l'Europe moderne.

Ainsi, Ercilla mène ce que l'on pourrait appeler une série d'exercices mentaux (*thought experiments*) à partir des peuples dont il fait l'objet de son récit, les utilisant comme autant d'outils pour mettre en scène des concepts politiques concurrents et pour représenter la théorie politique sous les traits plus contingents de l'histoire contemporaine. Les guerres coloniales du Chili sont, dans leur essence-même, le miroir des frontières instables de la guerre vues depuis l'Europe. La fascination pour le républicanisme, influencée par l'humanisme du milieu du siècle et plus particulièrement les écrits de Machiavel, est une constante, mais l'attention se déplace successivement, au fil des trois parties du poème, d'une interrogation sur le républicanisme et l'empire à un questionnement sur la rébellion, le pouvoir royal et la clémence, puis et à une exploration des relations entre des communautés de politique et de religion différentes.

*La Araucana* émerge dans un contexte intellectuel très particulier, qui ne s'est pas transmis à ses successeurs qui écrivaient dans les conditions toutes différentes de la capitale coloniale qu'était alors Lima. Pourtant, plusieurs des questions centrales soulevées par son poème persistent, interrogeant la nature de la communauté politique mise en scène à travers des situations de rébellion et sous le coup d'un pouvoir éloigné dans l'espace.

## II. Les Araucans et les républiques espagnoles dans *l'Arauco domado* de Pedro de Oña

*Arauco domado* s'ouvre sur la démonstration délibérée de l'aporie rencontrée par l'auteur dans son projet de continuer la formidable entreprise poétique d'Alonso de Ercilla : "¿Quién a cantar de Arauco se atreviera / después de la riquísima *Araucana*? [Qui oserait chanter Arauco / après la si riche *Araucana*]<sup>19</sup>". Si l'incertitude de Pedro de Oña, tout jeune diplômé de l'Université San Marcos de Lima, écrivant son premier ouvrage de poésie sous les auspices d'un vice-roi en voie de cesser ses fonctions, fait figure de topique, elle ne laisse pas d'être trompeuse. Le poète était sans doute contraint à plusieurs titres par une commande à laquelle il s'était engagé – représenter le commandant du Chili sous les ordres duquel avait servi Ercilla et qui était désormais vice-roi de Lima, don García Hurtado de Mendoza, et restaurer l'éclairage héroïque dont *La Araucana* l'avait privé – mais cette obligation n'épuise pas l'ambition poétique sur laquelle Oña construisit ensuite une carrière prospère sous le mécénat de plusieurs vice-rois et Jésuites, dans le sillage de cet ouvrage initial. Oña a beau alléguer la préséance d'Ercilla et sa propre dette envers lui, tout, dans les paratextes du poème, met en valeur sa jeunesse, sa nouveauté et sa primauté, depuis la page de titre composée par Antonio Ricardo, "primer

impresor en estos reinos" [premier imprimeur en ces royaumes], jusqu'au portrait du poète, la première gravure sur bois qui fut imprimée à Lima et qui arbore fièrement son nom, son âge (vingt-cinq ans) et son uniforme du tout récent collège royal. Sans compter les poèmes liminaires qui chantent l'avènement d'un nouvel âge d'or poétique dans le Vice-Royaume et les origines chiliennes d'Oña ; ainsi que la justification de l'emploi d'un mètre expérimental en lui-même (l'octave aux rimes ABBAABCC au lieu du classique ABABABCC). C'est parmi ces poèmes liminaires que l'on trouve la première mention de l'"Académie Antarctique", une académie littéraire du vice-royaume encore peu connue et qui serait associée à un grand nombre de productions littéraires au tournant du siècle.

*Arauco domado* est moins une continuation de *La Araucana* qu'une réécriture. C'est explicitement qu'il retravaille les onze chants (sur trente-sept dans le poème d'Ercilla) qui traitent de l'arrivée et des premiers succès du jeune commandant Hurtado de Mendoza ; et il fait par ailleurs allusions à bien d'autres passages du poème. Oña incorpore aussi de nombreux autres matériaux de sa propre initiative, parmi lesquels une très longue digression, intercalée dans le récit guerrier, au cours de laquelle une poignée de guerriers araucans et leurs amantes s'écartent du champ de bataille, gagnent les bois et parviennent à une hutte de berger où ils sont l'objet de deux rêves prophétiques qui leur révèlent la répression d'une rébellion fiscale sur le point d'éclater à Quito et la capture du pirate anglais Richard Hawkins. Bien que le poème n'ait jamais pu s'élever au statut de *best seller* de *La Araucana*, il connut une réception importante, fut réédité une fois et fournit la matière de plusieurs pièces de théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle.

L'une des préoccupations principales de Pedro de Oña, au début de son texte, est de déconstruire soigneusement la communauté politique complexe de l'état d'Arauco qu'Ercilla avait mis tant de soin à construire, de façon à laisser le champ libre à la conquête absolument légitime du point de vue éthique que mène Hurtado. Exactement comme dans *La Araucana*, le deuxième chant d'*Arauco domado* présente au lecteur les Araucans rassemblés pour déterminer l'action à engager contre les Espagnols. Nous l'avons vu plus haut, cette assemblée était destinée, dans le poème d'Ercilla, à s'abaisser à une violence anarchique et barbare pour mieux faire émerger ensuite, à la grande surprise du lecteur, les contours d'un régime typiquement républicain et aristocratique. La scène d'Oña prétend elle aussi choquer, mais selon un effet très différent. L'assemblée s'ouvre sur une *borrachera* [beuverie], un festin excessivement arrosé, comme dans *La Araucana*. Mais au lieu de céder la place à un processus de décision politique, la rencontre prend une couleur barbare, aux traits de plus en plus diaboliques. Le chef avisé, Caupolicán, et l'orateur et conseiller, Colocolo, en sont tous deux absents ; l'assemblée perd même son caractère aristocratique et se transforme en une simple "plebe y mal político gentío" [plèbe de gent mal policée] (II. 49) qui réunit les deux sexes. L'ivresse des noceurs est amplifiée à l'extrême : elle se prolonge sur sept ou huit jours, les buveurs s'y disputent, titubent, cuvent. L'entrée en scène de la *chicha* (boisson alcoolisée obtenue à partir de la fermentation du maïs) marque l'apparition de péchés mortels : une glotonnerie bestiale, la luxure, la paresse, et peut-être même le cannibalisme. Les scènes habituellement inoffensive d'astrologie et de consultation des oracles prennent même un tour terrifiant lorsque sont convoqués, pour l'invocation, la nécromancie et le sacrifice d'un enfant. L'ensemble de ces traits compose une distinction radicale et binaire entre la barbarie des infidèles et la piété des chrétiens, là où Ercilla, non sans provocation, avait justement brouillé la distinction entre les deux communautés politiques.

Déprécier l'histoire passée des Araucans renvoie tout aussi bien au présent colonial, puisque l'auteur rappelle à plusieurs reprises que cette coutume persiste dans l'actualité. Les vices qui sont présentés avec le plus d'insistance – la vie en communauté, l'"ocio" [oisiveté], l'ivrognerie (porte d'entrée, à son tour, de l'idolâtrie) – caractérisent aussi très évidemment, dans des traités réformistes tel le très influent *De procuranda Indorum salute* (1588) du jésuite José de Acosta, les mœurs qui doivent être réformées pour apporter aux Amérindiens la civilisation et

le salut. Ce type de préoccupations rejoint aussi l'éthique de la guerre coloniale. Tant dans le *De procuranda* que dans l'*Historial natural y moral de las Indias* (1590), Acosta classe la population indigène des Indes (de l'Est et de l'Ouest) en trois "classes" de barbares, selon un raisonnement bien différent de celui de Las Casas. La première, dont le haut degré de sophistication politique et culturel n'est entaché que par le paganisme, et que l'on trouve dans l'Asie orientale, pourra être convertie en faisant appel à la seule raison. Pour la deuxième, qui ne dispose ni des lettres ni des "*ciencias*" [sciences] mais dispose "néanmoins d'un ordre politique et militaire, d'une résidence sédentaire et d'une certaine dignité dans la pratique religieuse", il faudra ajouter à la raison la conduite par une autorité supérieure. La troisième, composée de "sauvages" et de "sous-hommes", sans roi, sans loi ni magistrats, malpropres et parfois cannibales, seront amenés au salut par un usage modéré de la force (*per potentiam et honestam vim*) si, tels des enfants intractables, ils rejettent la douce persuasion des "docteurs" et des "maîtres"<sup>20</sup>. Tandis qu'Acosta assigne les Indiens tant du Chili que du Pérou à la deuxième classe, Oña les abaisse manifestement à la troisième dans sa mise en scène. À une époque où les guerres historiques de conquête et de pacification étaient souvent explicitement condamnées, la guerre contre les Araucans est ajustée rétrospectivement pour coïncider avec le critère plus limité des expéditions chrétiennes – généralement accompagnées d'un équipement militaire réduit et faisant preuve d'une violence modérée, comme le préconisait Acosta – qui étaient de plus en plus fréquemment octroyées aux frontières du vice-royaume du Pérou à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

Il est alors curieux de constater que cette peinture dégradée du corps politique Araucan, qui ne forme pas une réelle communauté politique, ne s'étend pas aux personnages araucans pris individuellement. Ainsi les guerriers araucans sont-ils capables occasionnellement d'actes de la plus grande valeur et d'une résistance organisée. De même, les couples de Tucapel et Gualeva et de Talguén et Quidora, qui entrent séparément dans la forêt, après la bataille, et se retrouvent ensuite près d'une hutte de berger, en un récit qui occupe une bonne part de la seconde partie du poème, sont hautement prisés pour leur sincérité et leur dévotion innocente. C'est donc dans la vie privée, plutôt que dans la vie publique, que les Araucans se montrent capables d'un comportement civilisé et rationnel. Ce paradoxe apparent est bien sûr conditionné en partie par des impératifs poétiques : comme tous les poètes épiques de son temps, Oña s'applique à créer des personnages mémorables et des scènes emblématiques ; dans cet interlude pastoral, il se plaît aussi à repousser les bornes du genre épique, montrant qu'il peut tout autant porter sa plume vers la pastorale et les genres lyriques. Enfin, c'est là aussi l'indice de la façon dont on concevait alors la mission d'évangélisation en général et sur la frontière chilienne en particulier. De nombreux commentateurs de la période ne partageaient pas l'optimisme prudent d'Acosta quant aux fruits éventuels des efforts alors déployés pour l'évangélisation. Parmi les colons, il n'est pas rare de trouver des jugements extrêmement tranchés sur la sauvagerie et l'infériorité morale et intellectuelle des Amérindiens, que l'on jugeait, entre autres attributs de la vie civilisée, incapables d'un véritable amour<sup>21</sup>. Au Chili, en particulier, la forte mortalité et les récompenses insignifiantes reçues par les soldats posaient de sérieuses difficultés de recrutement, et les coûts élevés liés à un conflit qui semblait se prolonger indéfiniment provoquaient le scepticisme d'une bonne part de la société liménienne. Ainsi, au sein du discours de plus en plus clivant et démoralisant autour de ce territoire, Oña insiste pour montrer que l'entreprise évangélique et coloniale a un avenir, et que les Araucans que l'on trouve hors du champ de bataille, pleins de jeunesse et de beauté, représentent justement cette promesse d'intégration dans une communauté chrétienne.

Pourtant, la réception hautement controversée parmi les lecteurs du poème nous prouve qu'Oña ne s'attaquait pas ici seulement au problème délicat de la guerre chilienne, mais aussi et surtout aux troubles qui avaient récemment agité Quito et d'autres centres urbains du vice-royaume à la suite de la proclamation d'un *alcabala* royale (taxe sur les ventes), extrêmement impopulaire. Presque immédiatement après la publication du poème, le second prêtre le plus haut placé dans la hiérarchie

de Lima, Pedro Muñiz, ordonna d'en faire saisir tous les exemplaires, alléguant que le poème avait été publié sans licence ecclésiastique et contenait des "palabras y razones inciertas, malsonantes y ofensivas y escandalosas" [termes et des arguments inexacts, offensants, injurieux et scandaleux]<sup>22</sup>. D'autres charges furent alors imputées à l'auteur, à l'imprimeur et au libraire par cinq des *regidores* de Quito, dix-huit notables *vecinos* de Lima, le Cabildo de Lima, et au moins un officier de l'Audiencia. Ces charges furent jugées assez sérieuses pour que le cas passât aux mains de l'Audiencia et du nouveau vice-roi, puis fût renvoyé devant le Conseil des Indes. De nombreux plaignants citent en détail les passages du poème qui les ont offensés, qui se concentrent tous dans les chants décrivant l'arrivée du vice-roi à Lima, la répression qu'il appliqua à certains abus et l'imposition de l'*alcabala*. La population urbaine du vice-royaume en était encore agitée, sans qu'une résolution définitive des troubles ait encore été trouvée, ouvrant la voie à diverses critiques du vice-roi. En effet, la représentation d'une rébellion, quelle qu'elle fût, était alors un sujet sensible dans une région où la guerre civile était encore présente dans les mémoires. Justifier la répression de la révolte contre l'impôt fut un défi d'importance pour Oña, qui avait dû concevoir au cours de ses études universitaires une aversion toute scolastique contre l'imposition soudaine de nouvelles taxes.

Il disposait pourtant d'un modèle de représentation d'une rébellion urbaine dans le récit qu'Ercilla avait fait de la restauration de l'ordre par le vice-roi Andrés Hurtado de Mendoza (le père de García) dans la première partie de son poème. En effet, le récit des événements de Quito emprunte certaines images à cet précédent, comme la représentation des troubles sous la forme de flammes ou de nuages orageux. Mais Oña utilise aussi ce passage pour doter de quelques traits distinctifs son portrait de la république espagnole du vice-royaume. Tandis qu'Ercilla distingue les habitants du Pérou seulement en fonction de leur loyauté ou de leur déloyauté au monarque, et alors que les commentateurs de la révolte de Quito tendaient à l'attribuer à un secteur seulement de la société, souvent marginalisé (des "soldats" ou des hommes d'armes sous-employés et en particulier des *mestizos* [métisses] et des *criollos* [créoles]), Oña se distingue de l'une et de l'autre approche. Pour lui, le lit de la rébellion ne se fait pas seulement dans les couches les plus basses de la société : il résonne dans toutes les classes et tous les états, sans distinction de race ou d'ethnie (les sujets Amérindiens, tant des villes que des campagnes, sont montrés sous un jour très positif dans le poème). On s'étonne, de même, de ce que les frontières entre loyauté et déloyauté soient si malaisées à déterminer : seule une minorité de la population, même à Lima, s'engage clairement dans chacun des camps, tandis qu'une majorité d'individus demeure "ni [...] bien traidores ni leales, / sino del tercio género : neutrales" [ni vraiment traîtres, ni vraiment loyaux : neutres] (XIV. 88). Pour répondre à cette situation précaire, le vice-roi ne recourt pas à une action militaire immédiate (bien que l'on retrouve tous les *topoi* associés à la préparation d'une bataille épique) ; il est au contraire loué pour sa prudence, sa retenue et la façon dont il cherche activement à établir un consensus. Disposant de tous les attributs de la majesté habituellement associés au roi, il agit pourtant auprès des sujets espagnols en guérisseur plutôt qu'en chirurgien, en un mot : en chef républicain, premier parmi ses pairs.

La préoccupation centrale d'*Arauco domado* est, inévitablement, son héros, García Hurtado de Mendoza, qu'Oña utilise comme une figure pour explorer les différentes facettes du pouvoir vice-royal, aux frontières, au sein de l'armée, et face à des sujets séditieux et potentiellement dangereux dans les grandes villes. Le poème ne laisse pourtant pas de considérer avec intérêt la question du corps politique dans des situations de conflit, déplaçant l'intérêt de *La Araucana* pour la communauté politique vers la définition de la société coloniale urbaine par elle-même. La vice-royauté est, d'après cette représentation, un lien entre des sociétés civiles, une toile urbaine tout à la fois fragile, volatile, et capable d'extraordinaires démonstrations d'unité au service d'une cause commune. Il est alors moins surprenant de voir que la réception immédiate du poème au Pérou fut caractérisée par une semblable ambivalence. Tandis que les villes de province et les armées de frontière étaient des espaces favorables au développement du sens de la communauté politique, la ville

de Lima acquiert la prééminence d'un centre à la fois civil et militaire, tandis que l'Europe et le roi gagnent en abstraction. L'attention portée à la collectivité métropolitaine constitue un précédent d'importance pour l'évolution postérieure de la tradition épique dans la vice-royauté.

### III. Communautés indigènes et marronnes dans les *Armas antárticas* de Juan de Miramontes Zuázola

Contrairement aux deux auteurs antérieurs, Juan de Miramontes Zuázola (1567-1610) n'avait pas de lien direct avec les guerres d'Arauco. D'origine espagnole, il consacra la plus grande partie de sa carrière à la marine, participant à la défense de la côte péruvienne. Cette charge le conduisit à Cartagena, Panamá, Pisco et Arica avant son installation définitive à Lima en 1604. La rédaction de son poème épique, objet d'une analyse approfondie dans la récente édition critique de Paul Firbas, s'étendit selon toute probabilité sur de nombreuses années<sup>23</sup>. Dédié tardivement au vice-roi Juan de Mendoza y Luna, marquis de Montesclaros (ca. 1607-1614), il n'obtint jamais le mécénat nécessaire à sa publication et resta manuscrit jusqu'à l'époque contemporaine, sans que l'on conserve de trace de sa diffusion. Comme les deux poèmes précédents, il explicite sa propre structure fragmentaire et le caractère ouvert du récit. Après deux chants consacrés à une brève histoire de la conquête et des guerres civiles au Pérou, la cohésion lâche du poème s'organise autour de plusieurs événements : la défense de la vice-royauté contre les Hollandais et (surtout) les pirates anglais, narrant les incursions de Francis Drake, de John Oxenham – auteur d'une alliance avec les *cimarrones*, ou Africains marrons de Panama – et Thomas Cavendish, ainsi que l'échec de Pedro Sarmiento de Gamboa à occuper et fortifier le détroit de Magellan entre 1581 et 1587. Sept chants, sur vingt, sont consacrés à un long interlude qui rapporte les amours tragiques et légendaires des deux nobles Incas Chalcuchima et Curicoyllor dans un passé pré-hispanique mal défini. La critique a déjà relevé que l'un des traits distinctifs des *Armas antárticas* réside dans le silence qui entoure les communautés indigènes, pourtant si visibles dans la tradition épique coloniale antérieure. Pourtant, cette assertion n'est vraie que jusqu'à un certain point. Bien sûr, Miramontes, qui vivait sur la côte plutôt que dans les terres, avait de ces communautés une expérience bien plus réduite qu'Oña ou Ercilla. Mais peut-être est-il plus productif de mobiliser ici pour l'explication la division en deux groupes des populations indigènes des Indes : les *indios de paz*, anciens sujets de l'empire Inca désormais absorbés dans la chrétienté espagnole, et les *indios de guerra*, ceux qui, habitant aux frontières de l'hégémonie espagnole (au Chili, dans le Tucumán, au nord de la Nouvelle-Espagne, sur le détroit de Magellan et dans les îles pacifiques), résistaient encore à la subordination et à la conversion. Les premiers sont en effet tout à fait absents dans la façon dont Miramontes dépeint l'histoire postérieure à la conquête, aperçus de loin ou seulement lorsqu'ils abandonnent leurs villages à l'approche des pirates, alors qu'ils dominent, au contraire, au moment de la conquête de Pizarro, rapportée dans le premier chant, et dans le récit interpolé de Chalcuchima et Curicoyllor. Ce dernier se détache sur la toile de fond que forme la lutte intestine entre les deux frères royaux Incas, et porte l'attention sur la gouvernance de la communauté politique amérindienne. Il évite ainsi à la fois l'idéalisation pratiquée par des auteurs comme Garcilaso l'Inca et les accusations de tyrannie lancées par les défenseurs du renversement de Vilcabamba, capitale néo-inca, par Pedro Sarmiento de Gamboa et d'autres. Les membres de la famille royale inca sont des personnages complexes et, en un sens, tragiques, qui évoluent au fil du récit et ne se révèlent pas plus imparfaits ni vertueux que leurs homologues dans les drames royaux contemporains. L'ordre, la vertu naturelle et la fidélité néo-platonicienne du couple central et d'autres personnages ouvre la voie à leur possible incorporation à la chrétienté universelle.

Au contraire, les *indios de guerra* sont, pour la plupart, représentés sous les traits de la sauvagerie, suivant les tropes précédemment accumulés dans la tradition épique. S'ils sont rapidement dispersés dans les scènes d'affrontement direct, ils se révèlent impossibles à soumettre définitivement, et leur introduction à l'Évangile est bien plutôt l'effet d'un miracle divin que de la présence d'un agent humain.

Indirectement, Miramontes présente de ce fait comme inutile l'extension des frontières de l'empire – la soumission définitive de ces peuples est impossible et leur conversion ne dépend pas directement de l'œuvre des évangélisateurs –, évitant ainsi de futures guerres d'expansion : une politique désignée par le terme de *guerra defensiva* [guerre défensive] qui était chaudement débattue au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>.

Un grand nombre des traits provocateurs par lesquels Ercilla représentait la communauté politique araucane sont déplacés par Miramontes à la représentation des *cimarrones*. Les communes noires libres et les *palenques*<sup>25</sup> marginaux qui entourent l'Isthme de Panama suscitaient à l'époque des réactions ambivalentes chez les contemporains de Miramontes : essentielles, d'un côté, pour la défense de la région, elles pouvaient aussi sembler peu fiables et imprévisibles. En même temps, on peut aussi soutenir qu'en posant la question de l'esclavage africain à travers l'histoire de la communauté du *palenque* de Ballano, Miramontes pose, plus généralement, la question de l'esclavage, qui ne pouvait avoir échappé à l'attention de la Lima du XVII<sup>e</sup> siècle, où les descendants d'Africains constituaient le groupe ethnique le plus important<sup>26</sup>. De plus, un vaste éventail de représentations littéraires concurrentes de l'Afrique et des Africains coexistaient à cette période, que Miramontes juxtapose dans son poème, créant par ce biais des effets étonnants. Ainsi, la rencontre entre les Anglais et les *cimarrones* semble dans un premier temps destinée à souligner la caractère primitif des *cimarrones* qui répondent à l'hospitalité raffinée de Oxenham par une sélection de "rústicos manjares" [nourritures rustiques] cueillies dans les bois (V. 427), et sont presque totalement défaillants en matière d'art militaire. Or, étonnamment, c'est le chasseur indigène Jalonga qui, un peu plus tôt, a découvert le navire corsaire et offert un récit circonstancié des "histoires et antiquités" de son peuple en Éthiopie (IV. 330). Il y mobilise les précédents légendaires de l'*Aethiopica* d'Héliodore et l'Éthiopie fantastique de l'Arioste pour obtenir un portrait merveilleux et estimable (bien que résolument dés-africanisé) d'un peuple qui brille par sa sophistication<sup>27</sup>. L'apport le plus original du poète réside alors dans cette Afrique – la légendaire Éthiopie de l'est – mise au contact des guerres d'esclavage de l'ouest. Jalonga s'attarde sur la différence saisissante entre son propre peuple et la "gente / bestial" [peuple bestial] du rivage Atlantique (IV, 348), les Bran et les Angola familiers du commerce d'esclaves des Indes. Dans cette guerre incessante, les peuples finissent tous deux, irrémédiablement, en passagers des navires portugais. Et tous deux sont présents dans la communauté marrone. Miramontes nie par-là l'homogénéité souvent attribuée à la collectivité africaine, et le discours qui s'ensuit sur l'esclavage apporte une note plus ambivalente :

*Ellos, con publicar que en buena guerra,  
según ley militar, somos habidos,  
nos train [sic.] de mar en mar, de tierra en tierra,  
cual míseros cautivos oprimidos.  
Al pie, como sabrás, de aquesta sierra  
se muestra Panamá, donde, vendidos,  
ponen nuestro real, libre albedrío,  
debajo de otro ajeno señorío. (IV. 353)*

Alléguant que, de bonne guerre,  
conformément à la loi militaire, ils s'emparent de nous,  
ils nous traînent de mer en mer, de terre en terre,  
tels de misérables captifs opprimés.  
Au pied de cette forêt, tu le sais bien,  
se tient Panamá, où, vendus,  
ils placent notre arbitre libre et souverain, sous un joug étranger.

Tandis que les Africains de l'ouest devraient tirer bénéfice de l'Évangile et de l'exemple d'organisation civique qu'offrent les Portugais (IV, 350), rien n'indique que cet état bénéficie aussi aux Éthiopiens ni, plus généralement, à aucun esclave.

## Conclusion

Ainsi, ces trois poèmes se rejoignent dans l'exploration de différents agencements du corps politique et de son impact sur la guerre coloniale et l'éthique qui la sous-tend – et *vice-versa*. L'éthique traditionnelle de la guerre au XVI<sup>e</sup> siècle – jusqu'à quel point pratiquer la clémence, éviter le pillage et l'esclavage, par exemple ? – varie souvent en fonction de la définition qui est donnée de l'adversaire. De même, la façon dont cette définition oblige à porter une attention renouvelée à la façon dont elle est mise en pratique. Les communautés politiques qui apparaissent dans ces poèmes agissent souvent comme des miroirs capables de réfléchir dans deux directions. Les Araucans d'Ercilla, par exemple, trouvent leur pendant dans les rebelles flamands, les Ottomans infidèles ou les Anglais hérétiques. Chez Oña, l'armée chilienne, particulièrement instable, traduit les préoccupations liées aux communautés urbaines volatiles du vice-royaume. Et les *cimarrones* de Miramontes sont tout à la fois les Éthiopiens légendaires, la Palenque résistante et les esclaves contemporains. La vision qui en résulte apporte la preuve que ces "histoires connectées" de la première modernité ibérique ont eu un impact décisif sur l'imaginaire politique et littéraire. La vice-royauté du Pérou – le monde antarctique des poèmes – n'était pas une entité impériale stable aux frontières délimitées. La poésie, art du possible contrairement à l'histoire, selon Aristote, s'accorde particulièrement au passé conflictuel de cette région antarctique, irrémédiablement mêlée à une vaste série de présents précaires et de futurs coloniaux incertains.

---

1 Thomas Greene, *The Descent from Heaven: A Study in Epic Continuity*, New Haven, Yale University Press, 1963, p. 17-18.

2 *Ibid.*, p. 19.

3 Q. Horati Flacci Opera, Oxford, Oxford University Press, 1901, p. 255, v. 75.

4 C. M Bowra, *From Virgil to Milton*, Londres, Macmillan, 1945, p. 11.

5 David Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 8.

6 Miguel Martínez, *Front Lines: Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.

7 Marco Girolamo Vida, *The De Arte Poetica of Marco Girolamo Vida*, ed. et trad. de Ralph G. Williams, New York, Columbia University Press, 1976, I. 6-7 (p. 2).

8 Introduction à *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, Berkeley, University of California Press, 1999, ed. de Margaret Beissinger, Jane Tylus and Susanne Wofford, p. 2-3.

9 Ces affirmations ont été largement questionnées au cours des dernières années. Voir, par exemple, Annabel Brett, *Changes of State: Nature and the Limits of the City in Early Modern Natural Law*, Princeton, Princeton University Press, 2011, qui porte l'attention sur la théorie de la ville ou de la communauté politique ; Keith Howard, *The Reception of Machiavelli in Early Modern Spain*, Woodbridge, Tamesis, 2014 et de nombreuses études sur les formes de révoltes et de dissidences sociales.

10 Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. de Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 1998, I. 1 (p. 77); toutes les citations de cet article sont reprises de cette édition, basée sur celle de 1997 à Madrid, et sont référencées par le numéro de chant et d'octaves.

11 L'ambiguïté syntaxique et les nuances de ces premières strophes ont été analysées par Miguel Martínez, *op. cit.*, p. 145-46.

12 Sur ce point, et sur l'argument qui suit, voir Imogen Sutton, "De gente que a ningún rey obedecen": Republicanism and Empire in Alonso de Ercilla's *La Araucana*", *BHS*, 91.4, 2014, p. 417-435.

13 Ptolémée de Lucques [souvent entièrement ou partiellement attribué à Thomas d'Aquin], *On the Government of Rulers / De Regimine Principum*, trad. de James M. Blythe, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997, p. 216 ; voir aussi Xavier Gil, "Republican Politics in Early Modern Spain: The Castilian and Catalano-Aragonese Traditions", dans *Republicanism: A shared European Heritage*, Martin Van Gelderen et Quentin Skinner (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 263-288.

14 Sur le réseau complexe d'allusions à Virgile et Lucain dans *La Araucana*, et leur association fluctuante aux Espagnols et aux Araucans, voir Aude Plagnard, *Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla y Jerónimo Corte-Real (1569-89)*, Madrid, Casa de Velázquez, à paraître en 2019, chapitres 6 et 7.

15 Nicolas Machiavel, *Discourses*, I, vi, trad. de James B. Atkinson and David Sices, in *The sweetness of power: Machiavelli's Discourses and Guicciardini's Considerations*, Illinois, Northern Illinois University Press, 2002, p. 37 (nous traduisons). Pour une traduction française des *Discours*, voir les *Discours sur la Première décennie de Tite-Live*, Alessandro Fontana et Xavier Tabet (trad.) ; Alessandro Fontana avec la collab. de Xavier Tabet (notes) ; Alessandro Fontana (pref.), Paris, Gallimard, 2004.

16 J'analyse cet épisode en détail dans "Adonde falta el rey, sobran agravios (IV.5)? The Siege of Saint-Quentin and Two Worlds of War in Alonso de Ercilla's *La Araucana*", in Stephen Boyd et Terence O'Reilly (éds.), *Artifice and Invention in the Spanish Golden Age*, Oxford, Legenda, 2014, p. 173-84. Voir aussi, dans le *Recueil Ouvert*, l'article d'Aude Plagnard, "Des épopées imitatives et refondatrices ? Le cas d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real", *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2016 – Extension de la pensée épique, dont il existe aussi une version espagnole : « ¿Epopéyas imitativas y refundadoras? El caso de Alonso de Ercilla y Jerónimo Corte-Real », *Revista Épicas*, 2018, n° 2, numéro monographique « Modernité et extension de l'épopée » (Florence Goyet et Saulo Neiva, coord.).

17 Ce point a déjà été relevé Karina Galperin. "The Dido episode in Alonso de Ercilla's *La Araucana* and the critique of empire", *Hispanic Review*, n° 77.1, 2009, p. 31-67, ici p. 57.

18 Voir mon article à paraître : "La presencia oculta de Torquato Tasso en la Tercera parte de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1589-90)", *Bulletin Hispanique*, 2019.

19 Pedro de Oña, *Arauco domado*, éd. de Ornella Gianesin, Pavia, Ibis, 2014, p. 85, prologue en vers, octave 20 ; les citations du poème proviennent de cette édition critique, elle-même basée sur la *princeps* de 1596 et identifiées par le numéro de chant et d'octave.

20 José de Acosta, *De procuranda indorum salute: Pacificación y colonización*, éd. et trad. de Luciano Pereña, *et alii*, Corpus Hispanorum de Pace: 23, Madrid, CSIC, 1984, p. 67.

21 Voir, par exemple, Diego Dávalos y Figueroa, *Primera parte de la Miscelánea Austral*, Lima, Antonio Ricardo, 1602, fol. 154<sup>v</sup>.

22 José Toribio Medina, *Biblioteca hispano-chilena, 1523-1817*, Santiago de Chile, éd. originale de 1897-99; réimprimée à Amsterdam, N. Israel, 1965, I, 48.

23 Juan de Miramontes Zuázola, *Armas antárticas*, ed. de Paul Firbas, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2006. Les citations du poème viennent de cette édition critique, basées sur le manuscrit autographe BNE, 3956, et signalées par le numéro du chant et de l'octave.

24 J'explore ces questions, sous un angle différent, dans "Os *Lusíadas* and *Armas antárticas*: Eros and Eris at the Frontiers of Empire", in Rodrigo Cacho et Imogen Choi (éds), *The Rise of Spanish American Poetry, 1500-1700: Literary and Cultural Transmission in the New World*, Cambridge, Legenda, à paraître en 2019.

25 Campements où se réfugiaient les esclaves noirs qui se rebellaient ou fuyaient leur vie d'esclaves.

26 Kenneth Mills et William B. Taylor (éds), *Colonial Spanish America: A Documentary History*, Wilmington, Del., Scholarly Resources, 2002, p. 185-186.

27 Jason McCloskey le défend dans "Noble Heirs to Apollo: Tracing African Genealogy through Ovidian Myth in Juan de Miramontes's *Armas antárticas*", in *Ovid in the Age of Cervantes*, Frederick de Armas (éd.), Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 262-280.

## Pour citer ce document

Imogen Choi, «Épopée, guerre coloniale et communauté politique dans le vice-royaume du Pérou, 1560-1610», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : [http://epopee.elan-numerique.fr/volume\\_2018\\_article\\_312-epopee-guerre-coloniale-et-communaute-politique-dans-le-vice-royaume-du-perou-1560-1610.html](http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2018_article_312-epopee-guerre-coloniale-et-communaute-politique-dans-le-vice-royaume-du-perou-1560-1610.html)

## Quelques mots à propos de : Imogen CHOI

Imogen Choi est Associate Professor d'espagnol à l'Exeter College (Université d'Oxford, RU). Sa thèse doctorale a remporté le prix 2017-2018 AHGBI/Spanish Embassy et sera publiée aux éditions Tamesis en 2020. Elle a co-édité une anthologie d'études sur la poésie hispanoaméricaine colonial et publié plusieurs articles sur l'épopée coloniale, sa facture politique et sa réception. *Sélection de publications* : – Rodrigo Cacho et Imogen Choi (éds.), *The Rise of Spanish American Poetry, 1500-1700 : Literary and Cultural Transmission in the New World*, Cambridge, Legenda, 2019 ; <http://www.mhra.org.uk/publications/Rise-Spanish-American-Poetry-1500-1700> ;

– "La presencia oculta de Torquato Tasso en la Tercera parte de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1589-90)", à paraître dans le *Bulletin Hispanique* en 2019

– "The Spectacle of Conquest : Epic Conflicts on the Seventeenth-Century Spanish Stage", dans Fiona Macintosh, Justine McConnell, Stephen Harrison, and Claire Kenward (éds.), *Epic Performances from the Middle Ages into the Twenty-First Century*, Oxford : Oxford University Press, 2018,

<https://global.oup.com/academic/product/epic-performances-from-the-middle-ages-into-the-twenty-first-century-9780198804215?lang=en&cc=zw>

– "¿'Adonde falta el rey, sobran agravios' (IV.5) ? The Siege of Saint-Quentin and Two Worlds of War in Alonso de Ercilla's *La Araucana*", dans Stephen Boyd and Terence O'Reilly (éds.) *Artifice and Invention in the Spanish Golden Age* (Oxford : Legenda, 2014), pp. 173-84, <http://www.mhra.org.uk/publications/Artifice-Invention-in-Spanish-Golden-Age>

– "De gente que a ningún rey obedecen' : Republicanism and Empire in Alonso de Ercilla's *La Araucana*", *BHS*, 91.4, 2014, 417-35, <https://doi.org/10.3828/bhs.2014.27>

# Le Désert à l'aube : l'épopée d'un déserteur durant la guerre d'Algérie

Pascale Pellerin

## Résumé

Au moment où le conflit algérien gagnait en intensité, en 1956, Noël Favrelière fut rappelé du contingent, puis envoyé comme sergent parachutiste dans une contrée qu'il connaissait bien : il en était parti la semaine précédant la guerre d'indépendance, en novembre 1954. De nombreuses réminiscences épiques traversent *Le Désert à l'aube*, le récit de Noël Favrelière, qui symbolise un moment de crise à la fois intérieure et collective marquée par l'intrication de l'individu et du groupe qui constitue une problématique majeure de l'épopée. Si la question de la guerre et de la mort est centrale dans le récit de Favrelière, celle de l'identité et de la frontière ne l'est pas moins.

## Abstract

In 1956, while the conflict in Algeria grows considerably, Noël Favrelière recalled by the contingent, is sent as sergeant paratrooper in a land he had left a week just before the outbreak of the war of independence in November 1954. Many epic reminiscences across *The Desert at dawn*, the Noël Favrelière's story, which symbolizes a moment of crisis in both inner and collective marked by the entanglement of the individual and the group, which is a major issue of the epic. If the question of war and death is central in the Favrelière's story, that of identity and border is not less.

## Texte intégral

En 1956, alors que le conflit en Algérie s'amplifie considérablement, Noël Favrelière<sup>1</sup>, rappelé du contingent, est envoyé comme sergent parachutiste dans une contrée qu'il avait quittée une semaine seulement avant que n'éclate la guerre d'indépendance en novembre 1954. À partir du 21 mai 1955, le gouvernement d'Edgar Faure, s'appuyant sur une loi de 1928, décide de rappeler ceux qui ont fait leur service militaire pour les envoyer en Algérie afin d'y rétablir l'ordre et de lutter contre la rébellion algérienne. Noël Favrelière fait partie de ceux-là. Le début de son récit commence alors qu'il se réveille en compagnie du combattant algérien qu'il a libéré et avec lequel il s'est enfui le 26 août 1956. Il se remémore ensuite ses derniers moments à Paris puis à la Rochelle avant son départ pour l'Algérie. On ignore comment Favrelière fit parvenir son récit aux éditions de Minuit qui publièrent son texte en 1960. Il le rédigea essentiellement pendant son exil aux États-Unis mais son récit précise qu'il se mit "à rédiger un commencement de journal personnel sur le carnet de croquis qu'il avait dans [son] sac"<sup>2</sup> durant sa fuite avec le prisonnier algérien. L'ouvrage fut saisi dès sa parution et sa diffusion interdite. Après deux condamnations à mort, Favrelière put rentrer en France en 1966.

Après une semaine d'errance dans le désert avec le prisonnier qu'il a libéré, il rejoint l'Armée de libération nationale au sein de laquelle il combattra pendant dix mois avant de gagner Tunis et les États-Unis. Si la question de la guerre et de la mort est centrale dans le récit de Favrelière, celle de l'identité et de la frontière ne l'est pas moins. Au moment où il passe dans le camp algérien contre lequel il luttait, il change de vêtements et de nom. Il est reçu comme un héros parmi les partisans algériens auprès desquels il raconte son récit. La dimension théâtrale n'est pas absente de son récit puisque l'un des combattants algériens se transforme en homme de théâtre durant les moments de repos. Si le choix de la désertion et de la lutte au sein de l'ALN (Armée de Libération Nationale) reste une décision individuelle, Favrelière n'est-il pas également porteur d'une lutte collective, l'indépendance de l'Algérie, au nom de valeurs universelles ? Dévoré par une soif d'absolu, il devient un héros populaire au milieu d'un peuple qui n'est pas le sien. Cette intrication de l'individu et du groupe constitue une problématique majeure de l'épopée. Mais l'image du héros se complexifie dans le cas de Favrelière car il n'est

pas un héros national, symbole de "sa race et de sa patrie"<sup>3</sup>. Il est un traître à son appartenance nationale et ce changement nécessite une traversée dans le désert, zone frontalière entre le territoire algérien et la Tunisie durant laquelle s'effectue sa métamorphose. De nombreuses réminiscences épiques traversent le récit de Noël Favrelière, l'un des seuls qui ait été publié par un soldat de l'Armée française qui rejoint l'Armée de libération nationale algérienne. Ce récit symbolise aussi un moment de crise<sup>4</sup> à la fois intérieure, celle du héros, mais aussi au sein même des deux camps qui s'affrontent, celui de l'armée française mais aussi celui des combattants algériens secoués par de profondes divergences. Nous aimerions au cours de cette étude tenter de saisir les liens entre les récits épiques et l'aventure de Noël Favrelière en interrogeant le thème de la liberté, les effets de la redondance de l'exploit, le rapport aux armes et à l'armée mais aussi les références directes à l'épopée qui jalonnent le texte.

## I. L'héroïsme du déserteur

Le récit-témoignage de Noël Favrelière a pour cadre la guerre d'Algérie. Il s'agit d'un arrachement à son sol natal, à sa famille, à ses amis, d'une transportation dans un territoire qu'il connaît déjà pour y avoir effectué son service militaire mais qu'il retrouve dans un tout autre contexte, celui d'une guerre contre une révolution indépendantiste. Sans adhérer à aucun moment à l'illusion pacificatrice d'une présence militaire sur le territoire algérien, Favrelière refuse pourtant l'insoumission et accepte de partir. Sa décision est motivée paradoxalement par la volonté de rompre avec une "société qui l'enchaîne et l'avilit" : "Pour une fois, je pouvais assouvir ma soif d'absolu"<sup>5</sup>. Ce désir d'absolu et de dépassement de soi est propre au héros épique<sup>6</sup>. Pour cette même raison, Favrelière accepte d'être incorporé parmi le corps des parachutistes "pour le plaisir d'avoir peur"<sup>7</sup>. Ce saut, cette traversée de l'air, préfigure celui qu'il effectuera quelques semaines plus tard quand il désertera en libérant un prisonnier algérien et marchera plus d'une semaine dans le désert avec son compagnon. Le héros se confronte aux éléments naturels et climatiques qui constituent des obstacles majeurs, sable, chaleur, rocaille. Cette traversée constitue l'expression d'une liberté pleine et entière. À l'instar de Victor Hugo dans la *Légende des siècles*, Favrelière vise son "affranchissement par rapport à ce qui l'opprime et le tyrannise"<sup>8</sup>. Certes, nous sommes dans un tout autre contexte que l'exil de Hugo à Jersey puis à Guernesey. Les deux textes sont pourtant animés d'un même souffle et d'une même énergie émancipatrice. Ainsi, dans ses échanges avec d'autres soldats, Favrelière affirme sa liberté : "Je suis libre et je fais partie de ceux qui pensent qu'il n'y a que deux sortes de guerres légitimes, celle qu'on fait pour défendre son pays et celle qu'on fait pour défendre le pays d'un allié. Et, crois-moi, j'ai beau retourner dans tous les sens la question dans ma tête, je n'arrive pas à mettre la guerre d'Algérie dans l'une ou l'autre de ces catégories"<sup>9</sup>. Plus tard, quand il rejoint l'ALN, il réaffirme sa liberté d'être humain avant son appartenance à une nation : "Je ne suis pas seulement français ; avant ça, je suis un homme, tout simplement ; un homme qui se veut libre et qui aimerait que les autres le soient"<sup>10</sup>.

Ce n'est donc pas la guerre en tant que telle que refuse Favrelière mais sa légitimité. L'héroïsme s'accomplira donc dans la trahison de la patrie pour rester fidèle aux valeurs morales du conflit guerrier. Favrelière a eu une première expérience de la guerre à l'âge de dix ans. Il relate à la fois son attrait pour les armes, son effroi devant le cadavre d'un soldat allemand et son désir de rejoindre la Résistance. C'est la guerre qui lui fait prendre conscience de la nécessité d'une action collective. Favrelière se décrit comme un adolescent individualiste peu intéressé par la politique mais qui, au moment où il apprend qu'il est rappelé en Algérie, songe à construire une lutte commune. C'est devant cet échec qu'il décide de sa désertion qui le conduit à intégrer l'armée de libération nationale. Il abandonne l'idée d'un refus de la guerre pour se tourner vers un combat contre son propre pays. Cette décision est autant le résultat d'une défaite que d'un choix longuement mûri. Lorsqu'il proteste contre les méthodes employées par l'armée française, le mensonge des journaux sur les événements, certains de ses compagnons lui

répondent par l'impuissance d'agir. Noël Favrelière appartient à un pays qui ne peut dénouer la crise algérienne. Le seul moyen de sortir de cette crise sera de retrouver une communauté de valeurs partagées, celle de l'indépendance de l'Algérie. En ce sens, *Le Désert à l'aube* appartient et n'appartient pas à l'épopée. Car, si l'on reprend les propos de Florence Goyet, "l'épopée est un texte absolument non partisan. Elle ne peut se permettre de l'être, parce que l'enjeu est justement de sortir de la crise qui secoue le monde de tous"<sup>11</sup>. Noël Favrelière n'est pas écouté lorsqu'il propose de ne pas partir en Algérie<sup>12</sup>. C'est ailleurs qu'il va rencontrer des oreilles pour écouter son récit, celui de sa désertion, lorsqu'il passe dans le camp d'en face. Il aura à ce moment-là un public qui lui demandera de raconter son histoire et qui va le glorifier.

Noël Favrelière a entamé des études aux Beaux-Arts interrompues par son service militaire puis par la guerre mais il a emmené avec lui ses crayons et ses feuilles. Il dessine la mort, non d'êtres humains mais d'un troupeau de chameaux dont il donne une image paroxystique : "C'était fantastique, digne d'un Jérôme Bosch"<sup>13</sup>. Les massacres de masses sont pris en charge par la représentation picturale d'animaux qui exprime toute la violence de la guerre. Cette référence au peintre hanté par le mal et le péché originel inscrit le récit sous le signe du chaos d'où l'on devra sortir pour retrouver un sens au devenir historique. Noël Favrelière déserte donc le 26 août 1956 en emmenant un prisonnier algérien pour lui éviter la corvée de bois, qui consistait à tuer un prisonnier qui se mettait en route pour aller chercher du bois. Le premier sentiment ressenti est celui de l'exaltation, de la gaieté. Favrelière est un libérateur, un sauveur, celui d'un homme injustement condamné à la mort. Il est l'instrument d'une libération. La chute de son compagnon, qu'il vient de libérer, dans un ravin interrompt leur course dans la montagne.

## II. L'auditoire fait l'épopée

C'est alors une longue marche qui commence et qui dure une semaine avant de retrouver le groupe de combattants de Mohammed, le compagnon de Favrelière. À chaque personne qu'il rencontre, soit il raconte son histoire, soit c'est Mohammed, son compagnon, qui la raconte en arabe. Le passage d'une langue à l'autre s'accompagne d'une démultiplication des auditeurs. Avant d'être écrite par Favrelière, son histoire est l'objet d'une narration et d'une écoute. Comme nous le rappelle Florence Goyet, "l'épopée s'adresse à des auditeurs et des auditeurs présents physiquement"<sup>14</sup>. C'est ce couple oralité/auralité qui constitue l'une des caractéristiques de l'épopée et qui revient constamment sous la plume de Noël Favrelière. Lors de rencontres avec des nomades rebelles, le récit se fait deux fois, en arabe et en français. L'usage des deux langues amplifie l'effet de redondance<sup>15</sup> et permet le passage de la frontière linguistique. La rencontre de l'Autre n'est plus celle de l'ennemi. L'hostilité entre les deux cultures se résout par la construction d'une nouvelle communauté et le partage de mêmes valeurs morales. Favrelière devient un héros populaire : "Je n'avais pas à raconter notre histoire. Mohammed l'avait déjà fait. Cependant, ils voulurent aussi l'entendre de ma bouche"<sup>16</sup>. Alors qu'il arrive dans un campement, il remarque que ceux qui l'accueillent savent que depuis trois jours un sergent a déserté avec un prisonnier. Cette information vient des soldats français qui contribuent paradoxalement à l'héroïsation de ceux qu'ils recherchent<sup>17</sup>. Au moment où il rejoint les combattants du FLN (Front de Libération Nationale), on vient le voir, on lui serre la main, on le couvre de cadeaux pour le remercier. Les combattants algériens s'étonnent qu'on ne parle pas de lui à la radio comme on l'a fait pour Henri Maillot, ce militant communiste appelé dans l'armée française, qui déserte avec un camion d'armes et est abattu par l'armée française suite à son arrestation. Membre du parti communiste algérien, Henri Maillot était né en Algérie et avait pris très tôt le parti de l'indépendance de l'Algérie. Mais Favrelière n'a pas imité ou pris modèle sur Maillot : "Tout ce que je sais de lui, je l'ai appris par les journaux. Je ne peux savoir qui il était vraiment et ce qu'il pensait. Mais de toute façon, nous sommes différents, du fait qu'il était natif d'Algérie et qu'il a agi parce qu'il était Algérien"<sup>18</sup>. Il est intéressant de relever que l'exploit de Maillot

est répercuté par divers médias dont la radio puisque les autorités françaises “en ont parlé très longuement à la radio”. L'épopée guerrière de Favrelière a eu un précédent dont il ne se réclame pas mais dont il doit rendre compte face à son public qui veut comprendre les motivations de la désertion et du passage à l'ennemi. Ce sont les auditeurs qui cherchent des modèles dans l'histoire du héros pour comprendre son présent. Favrelière n'a pas déserté au nom d'une idéologie mais pour sortir d'une crise intérieure et morale. À la fin de son récit, voulant obtenir un visa auprès des autorités américaines, il se rend au consulat à Tunis et raconte à nouveau son aventure trois fois de suite. Les journalistes étrangers à Tunis lui demandent également de raconter sa désertion et son combat dans les rangs du FLN<sup>19</sup>. Avant de s'écrire, l'exploit est raconté et surtout écouté. L'acte accompli devient héroïque parce qu'il est répercuté par ceux qu'ils l'écoutent et qui le racontent autour d'eux. Si les combattants algériens s'étonnent qu'on ne parle pas de Favrelière à la radio, ou du moins qu'ils n'ont rien entendu à ce propos, c'est tout d'abord parce qu'eux-mêmes répercutent l'acte de désertion parmi eux et qu'ils ont des auditeurs très attentifs qui vont à leur tour devenir des récitants.

### III. Changer de camp, s'approprier l'altérité

Sa désertion entraîne un changement d'identité et de vêtements, une métamorphose au moment où il doit rejoindre les combattants du FLN en Tunisie : “J'échangeai ma tenue de para pour un pantalon bouffant et une djellaba. Je me sentais très à l'aise. J'enlevai mon béret rouge et le remplaçai par une chéchia de même couleur”. Le passage de la frontière tunisienne nécessite également un changement de nom. Il choisit celui de Nourredine qui signifie lumière de la religion juste avant de rejoindre les combattants du FLN. Au milieu de ces camarades, Favrelière a le sentiment euphorique de baigner dans la fraternité<sup>20</sup>, au sein d'une communauté qu'il a choisie. L'armée française lui a été imposée et il doit désormais la combattre. Il appartient à une nouvelle armée et doit porter l'uniforme qui lui correspond : “On me fit essayer un pantalon bouffant et une blouse, une cachabilla couleur sable”<sup>21</sup>. Le combat nécessite l'utilisation d'armes, dont la description fait partie du genre épique<sup>22</sup> dès Homère<sup>23</sup>. Mais le fait de posséder des armes pose un problème complexe à Favrelière. En effet, il donne son arme à l'un des combattants de l'armée de libération nationale pour n'avoir pas à s'en servir. En même temps, sans arme, il se sent vulnérable : “si je ne tenais pas à me servir de mon arme contre les Français, je ne voulais pas non plus me laisser tuer sans me défendre”<sup>24</sup>. Favrelière se rêve en héros sans armes et se place dans une contradiction insurmontable. Il donne cependant une description assez précise des armes, “des fusils anglais de modèle ancien à dix coups et des fusils italiens, des Stati, petits, légers, mais peu précis”<sup>25</sup>. Il échange ensuite son fusil contre une carabine américaine plus légère. La frontière tunisienne joue un rôle fondamental dans la fourniture des armes. Les combattants en Tunisie servent de relais pour les armes venant de Lybie ou d'Algérie et escortent les convois pour leur faire passer la frontière. Ces armes, achetées à des civils ou trafiquants datent de la dernière guerre mondiale. La guerre menée par le FLN est une guérilla. Elle intègre cependant même de façon atténuée la formation, le professionnalisme et la division du travail entre les chefs et les simples soldats. Elle s'éloigne en cela de l'épopée classique qui se refuse à intégrer le combat de masses<sup>26</sup>. Dans le récit de Favrelière, la journée du combattant obéit à un rythme très précis : “Le matin, après la prière, éducation physique, puis instruction militaire (montage et démontage des armes, etc.), maniements d'armes jusqu'à dix heures ; à midi, repos, suivi d'une sieste ; à quatre heures, instruction encore, puis exercices de défilés et de chants”<sup>27</sup>. Les soldats sont dans la montagne depuis un mois quand a lieu leur premier combat. Le fait de devoir tirer contre des soldats du contingent français constitue une épreuve douloureuse pour Favrelière. La fraternité fait place au dilemme que vit le héros : “J'attendais avec anxiété les premiers coups de feu. Des Français allaient tomber ; parmi eux, des jeunes qui, comme moi, étaient contre cette stupide guerre”<sup>28</sup>. Noël Favrelière ne peut pas revenir en arrière et trahir les Algériens qu'il a rejoints dans le combat en prévenant les soldats français de l'attaque. Il ne peut pour autant oublier d'où il vient et qui il est. L'identification avec l'ennemi est donc inévitable.

L'engagement contre la guerre l'a conduit à en rejoindre une autre. En ce sens, pour reprendre Florence Goyet, son personnage nous oblige à penser la crise politique et morale qu'a été la guerre d'Algérie. Il représente un outil conceptuel pour saisir ce drame profond et lui apporter un début de réponse<sup>29</sup>. D'ailleurs trois des compagnons d'armes de Favrelière, le musulman fanatique, le musulman ouvert et l'athée anarchiste, respectivement Salem, Kadou et Médeb illustrent les débats au sein du FLN : "À eux trois, ils représentaient pour moi toute l'Algérie"<sup>30</sup>. Ces trois personnages membres de la libération de l'armée nationale de libération incarnent en effet les trois tendances principales du Front de libération nationale. L'Algérie devient alors pour Favrelière une sorte de scène théâtrale ou de tableau devant lesquels il devient spectateur des conflits internes à la communauté qu'il a décidé de rejoindre. Il prend alors la figure du héros passif qui observe. Malgré ces divergences, l'attitude des combattants algériens et le comportement des civils fait comprendre à Noël Favrelière qu'une victoire de l'armée française en Algérie constituera une impasse politique et morale complète et que c'est un peuple tout entier qui s'est soulevé pour sa libération, non quelques maquis éparpillés dans le territoire. La présence des civils souligne la solidarité envers les combattants. Il est décrit précisément à plusieurs reprises : "Près de nous, devant la tente voisine, des femmes tissaient : elles travaillaient à genoux sur le sable, leurs fils tendus et tenus par des petits piquets"<sup>31</sup>. Les paysans, les bergers, les nomades, les femmes et les enfants, souvent ignorés dans l'épopée classique<sup>32</sup> jouent au contraire chez Favrelière un rôle important<sup>33</sup>.

#### IV. Héroïsme individuel ; héroïsme collectif

C'est cette solidarité qui frappe le plus le héros du récit et qui lui donne le désir d'adhérer à cette communauté qui n'est pas la sienne mais dont il a pris le parti : "Que le peuple fasse cause commune avec les rebelles, il m'était arrivé d'en douter ; c'était fini, je ne douterais plus jamais."<sup>34</sup> Et dans les échanges avec ses compagnons, il évoque son désir d'avoir voulu devenir algérien : "J'ai souhaité être Algérien. Je pensais qu'alors il me serait plus facile de me battre, de tuer ; [...] Au fond je dois être aussi taré que les autres"<sup>35</sup>. Cette tare a pour lui un nom, le patriotisme. Malgré cette condamnation de l'idée patriotique, Favrelière, marqué par la résistance contre les nazis, se rêve en héros qui n'agit pas au sein d'une armée mais dans une guérilla : "Je voulais avoir l'illusion de me battre pour mon propre compte et non pas d'être un pion qu'on bouge"<sup>36</sup>. C'est pour cette raison qu'il a choisi d'intégrer les parachutistes dans l'armée française car "ils se battent par commandos isolés." Favrelière a cherché à la fois l'exploit et la liberté individuelle. Il faut mettre en résonance son refus d'intégrer un groupe politique et le fait de rejoindre les parachutistes. Même au sein des combattants algériens, son individualisme continue à le marquer considérablement et il regrette que le groupe qu'il a intégré ressemble de plus en plus à une armée régulière<sup>37</sup>. Dans les dernières pages du récit, devant servir d'interprète à un journaliste américain, Favrelière retranscrit la frontière et repasse en Algérie. Il est frappé par la composition d'une armée régulière filmée par le cinéaste, "trois cents moujahidine, tous habillés de kaki, alignés par trois dans une vaste clairière. [...] J'avais un peu la nostalgie des fellaghas : avec eux, pas de commandants, de capitaines, de lieutenants, seulement des chefs de bandes ; avec eux, pas de défilé, de salut, de maniement d'armes, pas d'uniformes non plus, mais seulement un fusil et du courage..."<sup>38</sup>

#### V. Marqueurs métopoétiques de l'épopée

Le modèle homérique n'est pas absent du récit de Noël Favrelière. Blessé au talon, l'un de ses compagnons d'armes, Medeb, le désigne sous le nom d'Achille, l'un des héros de *l'Illiade*. Par ailleurs, le chant est également un élément très présent. Cachés au fond d'un ravin, les insurgés chantent ou récitent des poèmes : « Ils chantaient des mélodies arabes, ou me récitaient des choses que je ne comprenais pas. Quant à moi, je leur disais du Prévert et je leur fredonnais des chansons de Brassens".<sup>39</sup> Lors d'un séjour dans une petite ville à Nefta, les combattants reçoivent "chaque jour la visite d'un vieil aveugle qu'accompagnait un jeune garçon d'une

dizaine d'années. Pour un peu d'argent ou de nourriture, ils chantaient. Les moujahidine aimaient beaucoup ça, car le vieux chantait leurs combats. Il se les faisait raconter, puis les psalmodiait en se servant d'un court leitmotiv qui revenait indéfiniment. [...] Leur morceau de bravoure était une chanson sur Ben Bella<sup>40</sup>. La célébration du héros national est une des caractéristiques de l'épopée<sup>41</sup>. Cette glorification de Ben Bella dans la bouche du vieil aveugle devient plus tard celle de Favrelière lui-même et du prisonnier Mohammed qu'il a libéré : "Un matin, j'eus la surprise d'entendre prononcer mon nom et celui de Mohammed. Des moujahidine lui avaient raconté notre histoire et il en avait fait une mélodie. Il a seulement trois ou quatre thèmes d'une douzaine de notes chacun, mais avec ça, il peut chanter l'histoire du monde, disait Médeb"<sup>42</sup>. Le même Médeb met en scène les sessions de l'ONU sur un mode chanté : "Quand il était Christian Pineau ou Guy Mollet, il prenait un petit ton humble et quémendeur. Quand il devenait Russe, Krouchtchev ou Molotov, il se gonflait dans son manteau et prenait une grosse voix. Américain – Eisenhower ou Dulles – il usait de manières conciliantes faisant semblant de mâcher du chewing-gum"<sup>43</sup>.

Derrière cette parodie diplomatique se joue la tragédie algérienne. Médeb poursuit sa création théâtrale en y intégrant des didascalies pour décrire les scènes. C'est alors une profusion de personnages qui font irruption, un homme pauvre en guenilles, Guy Mollet, Tino Rossi, Napoléon, Vercingétorix, Jeanne d'Arc, Gandhi, le maréchal Bugeaud. Cette contraction de l'histoire instaure un dialogue entre les temps historiques, entre le monde des vivants et celui des morts mais mélange également des figures mythiques et des vedettes de la chanson pour ridiculiser une partie des chefs d'États et leur incapacité à résoudre le drame algérien. Cette mise en scène est fondamentalement politique. Seul le pauvre en haillons reste un homme digne lorsqu'il appelle à la fraternité des nations. Plus tard les compagnons de Favrelière lui écrivent une mélodie polyphonique pour célébrer son acte "comme s'ils disaient des versets du Coran"<sup>44</sup>. Le chant et la poésie sont ainsi intimement mêlés, sous une forme qui rappelle à Favrelière un texte religieux. Il devient dès lors un être semi-divin dont l'action reste en partie mystérieuse : "Si on ne comprend pas toujours ce que tu as fait et ce que cela signifie pour toi, on est quand même avec toi"<sup>45</sup>. L'intellectualisation de l'acte passe au second rang pour les compagnons du héros. C'est la fraternité chantée qui donne sens à la geste de Favrelière et la sacralise.

Le récit magnifiquement écrit de Noël Favrelière illustre une des périodes les plus tragiques pour l'État français de la deuxième moitié du vingtième siècle, celle de la guerre d'Algérie. Le protagoniste, confronté à la lâcheté des dirigeants de son pays et la faiblesse des soldats français incapables de se heurter au pouvoir politique, devient un héros sans se réclamer d'une idéologie précise. Il découvre dans son acte l'accomplissement d'un geste libérateur, l'affirmation de sa liberté qui ne va pas sans déchirement intérieur ou collectif. Les fellaghas qu'il rejoint dans le combat ne partagent pas tous les mêmes sentiments à l'égard de la religion. Lui-même est confronté à la réalité de la guerre lorsqu'il prend conscience qu'il va devoir sans doute tuer des soldats français qui n'ont pas choisi ce conflit. De même le spectacle de l'exécution des traîtres lui montre toute l'horreur de la violence pour laquelle il éprouve en même temps une certaine fascination et qui réalise à la fois son besoin de peur et la nécessité de l'exploit. C'est dans ce sens qu'il appartient au modèle des héros épiques dont l'aventure sera contée sur le mode du poème chanté par ses compagnons de combat. Le titre même de son récit qui mêle l'espace du désert et la naissance d'un nouveau jour suffirait à connecter le texte avec l'ensemble des épopées.

---

1 Noël Favrelière est décédé le 11 novembre 2017.

2 *Le désert à l'aube*, Editions de Minuit, 1960, p. 97.

3 Voir Gabriel Soro, "Le héros épique et son entourage dans la *Chanson de Roland* et dans *Soundjata* ou l'épopée mandingue" in Jean Derive (éd.) *L'Épopée, unité et diversité d'un genre*, Karthala, 2002, p. 147-167 ; p. 166.

4 Voir à ce sujet Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 9.

- 5 *Le Désert à l'aube, op.cit.*, p. 16.
- 6 Jean Derive, "Y-a-t-il un style épique ?" in Jean Derive, *op.cit.*, p. 97-132 ; p. 131.
- 7 *Le Désert à l'aube, op.cit.*, p. 19.
- 8 Voir à ce propos Judith Labarthe, *L'Épopée*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 265.
- 9 *Le Désert à l'aube, op.cit.*, p. 25.
- 10 *Ibid*, p. 115.
- 11 Florence Goyet, p. 567.
- 12 *Le Désert à l'aube, op.cit.*, p. 26.
- 13 *Op.cit.*, p. 65.
- 14 Florence Goyet, p. 11.
- 15 Voir à ce sujet Daniel Madélénat, *L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 28.
- 16 *Le Désert à l'aube*, p. 104.
- 17 *Ibid*, p. 106.
- 18 *Ibid*, p. 116.
- 19 *Ibid*, p. 217.
- 20 *Ibid*, p. 123.
- 21 *Ibid*, p. 116.
- 22 Judith Labarthe, *op.cit.*, p. 15.
- 23 François Létoublon, "L'Épopée homérique" in Jean Derive, *op.cit.*, p. 247-272, ici p. 21.
- 24 *Le Désert à l'aube, op.cit.*, p. 109.
- 25 *Le Désert à l'aube, op.cit.*, p. 118.
- 26 Madélénat, *op.cit.*, p. 67.
- 27 *Le Désert à l'aube*, p. 137.
- 28 *Ibid.*, p. 145.
- 29 Florence Goyet, *op.cit.*, p. 557.
- 30 *Le Désert à l'aube, op.cit.*, p. 178.
- 31 *Ibid*, p. 120.
- 32 Voir Madélénat, *op.cit.*, p. 52.
- 33 *Le Désert à l'aube*, p. 91, p. 184.
- 34 *Ibid*, p. 92.
- 35 *Ibid*, p. 165.
- 36 *Ibid*, p. 167.
- 37 *Ibid*, p. 194.
- 38 *Ibid*, p. 223.
- 39 *Ibid*, p. 130.
- 40 *Ibid*, p. 194.
- 41 Labarthe, *op.cit.*, p. 14.
- 42 *Le Désert à l'aube*, p. 195.
- 43 *Ibid*, p. 196.
- 44 *Ibid*, p. 199.
- 45 *Ibid*, p. 201.

## Pour citer ce document

Pascale Pellerin, «*Le Désert à l'aube : l'épopée d'un déserteur durant la guerre d'Algérie*», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : [http://epopee.elan-numerique.fr/volume\\_2018\\_article\\_298-le-desert-a-l-aube-l-epopee-d-un-deserteur-durant-la-guerre-d-algerie.html](http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2018_article_298-le-desert-a-l-aube-l-epopee-d-un-deserteur-durant-la-guerre-d-algerie.html)

## Quelques mots à propos de : Pascale PELLERIN

Chargée de recherche au CNRS au sein du laboratoire IRHIM, Pascale Pellerin, auteure d'une thèse sur la réception de Diderot durant la Révolution, s'est tournée plus tard vers la place des Lumières dans la France de l'Occupation. Elle travaille actuellement sur la place des écrivains des Lumières dans la conquête et la colonisation de l'Algérie. Elle a publié une quarantaine d'articles, deux essais et un ouvrage collectif intitulé *Rousseau, les Lumières et le monde arabo-musulman : du XVIII<sup>e</sup> siècle aux printemps arabes*, Classiques Garnier, 2017.

# Le nez d'Heredia : corps, masculinité et colonialité dans l'épopée et ses réécritures romanesques parodiques, de Juan de Castellanos (1522-1607) à Germán Espinosa (1938-2007)

Lise Segas

## Résumé

À partir de l'analyse contrastive d'une anecdote cocasse telle qu'elle est racontée d'une part dans l'épopée *Elegías de varones ilustres de Indias* (Juan de Castellanos, 1589, considérée comme une des œuvres fondatrices de la littérature et de l'histoire colombiennes), et dans le roman historique *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas* (Germán Espinosa, 1970), cet article a pour objectif d'interroger la filiation entre épopée coloniale et roman historique, notamment dans sa dimension idéologique, et d'examiner dans quelle mesure cette relecture romanesque des corps et des masculinités épiques permet ou non d'inscrire ce roman dans une perspective postmoderne et éventuellement postcoloniale, qui déconstruirait l'histoire traditionnelle de la fondation de Carthagène des Indes.

## Abstract

Title : « Heredia's nose : body, masculinity and coloniality in epic poetry and its parodic rewritings, from Juan de Castellanos (1522-1607) to Germán Espinosa (1938-2007) » Starting from the contrastive analysis of an amusing anecdote told by the epic poem *Elegías de varones ilustres de Indias* (Juan de Castellanos, 1589, considered one of the founding works of Colombian literature and history), and taken up by the historical novel *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas* (Germán Espinosa, 1970), this article aims to question the relationship between colonial epic and historical novel, particularly in its ideological dimension, and to examine the extent to which this novelistic re-reading of epic bodies and masculinities makes it possible to inscribe this novel in a postmodern and possibly postcolonial perspective, which would deconstruct the traditional history of the Cartagena de Indias foundation.

## Texte intégral

Le nez est un élément du visage qui a connu une certaine fortune dans la littérature<sup>1</sup>, sans atteindre toutefois le succès d'autres parties du visage telles que les yeux ou la bouche. Si l'on pense immédiatement à Cyrano de Bergerac et à la tirade du nez, il existe aussi des textes où le nez occupe le statut de protagoniste, comme dans la célèbre nouvelle de Nicolas Gogol, "Le nez" (1836)<sup>2</sup>. Cette nouvelle, fantastique et grotesque, conte les péripéties d'un nez séparé de son visage d'origine, celui du major Kovaliov, qui part à la recherche du membre égaré, le retrouve vêtu d'un bel uniforme, devenu Conseiller d'État, et tente l'impossible, avec un grand médecin, pour le ressouder à son faciès défiguré, avant de se réveiller paré de son attribut manquant<sup>3</sup>.

Si les tribulations d'un nez autonome peuvent sembler inédites jusqu'à la nouvelle de Gogol et farfelues, elles paraîtraient d'autant plus saugrenues, voire déplacées, dans un autre genre, comme la poésie épique. Pourtant, la rhinoplastie réparatrice a connu des antécédents littéraires, en toute certitude ignorés par l'écrivain russe. Presque trois siècles auparavant, Juan de Castellanos avait raconté dans son très long poème épique, les *Elegías de varones ilustres de Indias* [*Élégies des hommes illustres des Indes*] les aventures et mésaventures du conquistador espagnol de la région de la Caraïbe colombienne, Pedro de Heredia, fondateur de Carthagène des Indes, qui s'était vu amputé de son appendice lors d'une rixe à Madrid<sup>4</sup>. Toutefois, après une opération de chirurgie réparatrice décrite par le poète andalou installé très jeune en Terre Ferme<sup>5</sup>, le bretteur put à nouveau disposer d'un nez plus ou moins digne de ce nom.

Cette anecdote qui occupe quelques strophes du plus long poème écrit en langue espagnole de tous les temps (environ 130000 vers) a retenu l'attention de l'écrivain

colombien originaire de Carthagène des Indes, Germán Espinosa. Ce dernier s'en délecte particulièrement dans son premier roman, *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas*<sup>6</sup> (1970, *Les cortèges du diable : ballade des sorcières du temps jadis*<sup>7</sup>), dont l'intrigue se situe dans la Carthagène des Indes coloniale et où la sorcière Rosaura García, détentrice de la mémoire collective, relate entre autres ses mésaventures avec "el Desnarigado" ("l'homme au nez coupé") et l'incident nasal qui a valu ce surnom à Heredia. Le nez raccommo­dé du conquistador, telle une épée reforgée, incarne sans ambiguïté un symbole phallique de la puissance masculine revigorée et transfigurée du conquistador<sup>8</sup>.

La filiation entre les deux œuvres hispano-américaines est clairement établie par Espinosa, qui cite directement sa source et introduit dans le récit de cette anecdote un lien intertextuel en faisant allusion explicitement aux doutes de Castellanos au sujet de cet accroc<sup>9</sup>. Toutefois, la réécriture de cet épisode donne lieu dans le roman du Colombien à un développement narratif des aventures sexuelles violentes et débridées de Pedro de Heredia, dépeint comme un gouverneur décadent, quand Castellanos tentait de taire ses abus, viols et assassinats, pour l'inclure, non sans mal, dans sa panoplie des hommes illustres des Indes. L'effort<sup>10</sup> héroïque<sup>11</sup> à visée édifiante semble ici bien laborieux et constitue de ce fait un terreau romanesque dont Espinosa saura tirer les fruits quatre cents ans plus tard pour déployer l'anecdote avec une dimension parodique. Cette analyse comparée de deux œuvres séparée par tant de siècles me permettra d'interroger la filiation, traditionnellement admise depuis Lukacs<sup>12</sup>, entre épopée et roman, notamment dans sa dimension idéologique. En outre, elle éclairera de manière rétroactive certaines caractéristiques du poème épique de Castellanos à la lumière du roman d'Espinosa et de sa dette à l'égard du poème épique considéré comme une des œuvres fondatrices de la littérature et de l'histoire colombiennes.

Je me propose ainsi d'explorer quelques aspects de cette anecdote cocasse mais néanmoins fondamentale pour comprendre la relation établie depuis l'époque coloniale entre des masculinités dominantes ou hégémoniques, mises à l'honneur dans les poèmes épiques et héroïques, et le pouvoir colonial, ainsi que l'héritage littéraire de cette conception du monde. La réflexion prendra la forme d'une analyse contrastive entre l'œuvre épique et l'œuvre romanesque afin de s'interroger sur le degré d'émancipation postcoloniale de ce nouveau roman historique, selon la terminologie de Fernando Aínsa<sup>13</sup>. Dans quelle mesure cette relecture romanesque des corps et des masculinités épiques permet-elle d'inscrire ce roman dans une perspective postmoderne et éventuellement postcoloniale, qui déconstruit l'histoire traditionnelle de la fondation de Carthagène des Indes ? Elle aura dans un premier temps pour objet l'étude, à partir de l'anecdote du nez, des masculinités dominantes incarnées particulièrement par Heredia comme représentant du pouvoir colonial. Elle s'ensuivra d'un approfondissement de l'étude des masculinités dominées et de l'obsession de la castration ou, autrement dit, de la féminisation comme crainte pour les dominants et châ­timent pour les dominés. Enfin, elle interrogera cette réécriture fictionnelle de l'époque coloniale qui propose une critique en demi-teinte et inaboutie des mécanismes de pouvoir et de pensée coloniaux.

## I. Heredia, le fondateur qui a du nez

Je reviendrai dans un premier temps sur l'anecdote, sa portée éthique et ses conséquences sur le déroulement narratif dans les deux œuvres.

### 1. *Elegías de varones ilustres de Indias*

La conquête de la région de la Caraïbe colombienne a fait l'objet de plusieurs tentatives frustrées énumérées par Castellanos dans les strophes initiales du premier chant de la "Historia de Cartagena" située à l'ouverture de la troisième partie des *Elegías*. Ces échecs seront conjurés à l'arrivée de Pedro de Heredia, nommé lieutenant de Santa Marta, une ville voisine de la future Carthagène. Le poète introduit les exploits d'Heredia par une mention de son désir de conquête : "*Deseaba pedir esta conquista*" ("Il désirait solliciter le droit de réaliser cette

conquête”, p. 5). C’est précisément après ce vers qui clôture l’octave qu’est introduite par une analepse l’anecdote du nez :

*Fue de Madrid hidalgo conocido, De noble parentela descendiente,  
Hombre tan animoso y atrevido,  
Que jamás se halló volver la frente  
A peligrosos trances do se vido,  
Saliendo dellos honorosamente ;  
Mas rodeándolo seis hombres buenos,  
Escapó dellos las narices menos. (p. 5)*

C’était un hidalgo madrilène reconnu d’une noble lignée,  
un homme si courageux et intrépide  
que jamais il ne prit ses jambes à son coup  
lorsqu’il se retrouvait dans des situations périlleuses,  
et il se tirait d’affaire toujours avec les honneurs ;  
Or, il fut un jour encerclé par six hommes redoutables  
Et il en réchappa le nez en moins.

S’ensuit la description de l’opération chirurgicale qui a consisté à lui greffer sur le visage un bout de chair *extrait du dessous du bras* :

*Médicos de Madrid o de Toledo, O de más largas y prolijas vías,  
Narices le sacaron del molledo  
Porque las otras se hallaron frías ;  
Y sin se menear estuvo quedo  
Por más espacio de sesenta días,  
Hasta que carnes de diversas partes  
Pudieron adunar médicas artes. (p. 5)*

Des médecins de Madrid ou Tolède, Ou bien provenant de destinations plus lointaines,  
Lui prélevèrent de la chair dans le bras  
Car son nez était perdu ;  
Il dû rester au repos, sans bouger,  
Pendant plus de soixante jours,  
Jusqu’à ce que la greffe des chairs issues d’autres membres  
Puisse prendre grâce à l’art de la médecine.

Cette rhinoplastie artisanale et inédite a le pouvoir de régénérer le conquistador (“*como se viese ya con miembros sanos*”, “puisque’il avait désormais un membre sain”, p. 5) qui non seulement retrouve son nez, mais va occire également trois de ses agresseurs, “*por no poder haber más a las manos*” (“faute de n’en avoir davantage sous la main”, p. 5). Cette vigueur retrouvée est à son tour confortée par la trajectoire militaire de cet homme formé pendant les guerres de frontières où il maniait la lance avec force et conviction (“*Fue también hombre de armas en fronteras, / y no fueron sus lanzas las postreras*”, “Ce fut également un guerrier de la frontière, et sa lance était toujours en première ligne”, p. 5). Ce personnage aguerrri et doté d’appendices ou de prolongements qui lui confèrent une force extraordinaire, difficile à contenir, est amené à se rendre en Amérique afin d’y déverser sa fureur et de fuir la justice : “*Pero por declinar furor insano / que de sus agraviados se movía, / a las Indias pasó con un hermano*” (“Mais afin d’échapper à la fureur redoutable qui animait ses ennemis, il partit aux Indes accompagné d’un de ses frères”, p. 5).

Heredia emprunte alors ce que Pittarello a appelé “*la vía erótica de la conquista*”<sup>14</sup> (“la voie érotique de la conquête”), bien que de manière indirecte et métaphorisée. Ainsi, après diverses démarches effectuées en Espagne, afin de mener à bien la conquête de la région, Heredia revient avec ses troupes et engage plusieurs combats acharnés qui prennent la tournure de danses sanglantes au cours desquels il pénètre les chairs indigènes avec lances ou épées, armes à la symbolique phallique sans équivoque : “*El gobernador va por la pelea / Como bravo*

*león en el semblante : / Atropella, derriba y alancea / A cuantos se le ponen por delante ; / Con singular destreza se menea / Al fervoroso Turno semejante*" ("Le gouverneur part au combat, son visage prend l'expression du lion sauvage : il bouscule, il renverse, il blesse avec la lance tous ceux qui se trouvent sur son chemin ; il se déplace avec beaucoup de dextérité, tel un Turnus exalté", p. 11). En mauvaise posture, Heredia voit sa virilité et sa domination remise en cause lorsque des guerriers indigènes entravent sa lance : "*Viendo su lanza ser embarazada / Del escuadrón feroz que la pretende, / Valióse de los filos del espada / Con la cual desta furia se defiende ; / Lastima con sangrienta cuchillada, / Corta molledos y cabezas hiende*" ("Voyant que sa lance est entravée par l'escadre farouche qui tente de s'en emparer, il utilise son épée tranchante pour se défendre de cette fureur ; il transperce à coup de lame ensanglantée, il tranche la chair et fend des têtes", p. 11).

La métaphore sexualisée de la conquête est un topos courant<sup>15</sup> qui trouve son pendant dans les corps sexualisés et féminisés des indigènes<sup>16</sup>, comme je l'expliquerai dans la partie suivante. Pour l'heure, Heredia conquiert et impose son pouvoir à la terre qu'il pénètre, qu'il viole et qu'il soumet :

*El buen gobernador iba delante  
Dando de su valor patente muestra,  
Recambiando la lanza penetrante,  
Vez a la diestra, vez a la siniestra ;  
Corría rojo río y abundante  
De los que clava su potente diestra ;  
Brama la tierra con mortal gemido,  
Y auméntase la grita y alarido.* (p. 12)

Le bon gouverneur était en première ligne  
Faisant montre de son indiscutable  
courage,  
Faisant passer d'une main à l'autre  
La lance pénétrante ;  
Une rivière pourpre de sang s'écoulait  
Des corps que sa main puissante transperçait ;  
La terre brame et gémit mortellement,  
Tandis s'intensifient que les cris et les rugissements.

Toutefois, et malgré ses exploits épiques, Heredia ne parvient pas à convaincre tout à fait le lecteur des *Elegías*<sup>17</sup>. Comme le rappelle Pittarello dans son article déjà cité, selon le canon néo-platonicien, le visage doit refléter le caractère intérieur de la personne<sup>18</sup>. Dans les épopées, il est courant que le poète narrateur s'attarde sur quelques traits du visage, généralement harmonieux, et ensuite sur le corps armé. Or, le visage de Pedro de Heredia est loin de relever de ce canon. La marque indélébile qui a apparemment forgé son destin, ce nez amputé et recréé, détonne dans les vers du poème épique et laisse présager un destin accidenté. Ainsi, dans les chants suivants, bien qu'apportant toujours des explications, des circonstances atténuantes ou des dénégations, Castellanos ne taira pas les pillages de sépultures et les tortures des indigènes (chant 3), l'enquête commanditée par les autorités, informées par l'évêque de Carthagène des abus d'Heredia, et l'envoi de Juan de Vadillo, juge de l'Audience de Saint-Domingue chargé d'évaluer le gouvernement d'Heredia. Il relate également l'arrestation et l'emprisonnement des frères Heredia par Vadillo (chants 5 et 6), et les rebondissements qui suivirent : le paiement de la caution par Heredia et son départ pour l'Espagne, la chute de Vadillo à son tour emprisonné, le retour d'Heredia, lavé de tout soupçon et la seconde enquête menée contre lui par Juan de Maldonado qui le reconnaitra coupable de centaines d'accusation dont de multiples tortures, maltraitances et abus commis à l'encontre des indigènes. La "Historia de Cartagena" prend fin avec le récit de la mort d'Heredia qui avait fui la justice en partant en Espagne pour demander sa grâce. Son navire a fait naufrage sur les côtes espagnoles et il s'est noyé. Il convient d'ailleurs de remarquer que Castellanos n'a pas consacré une "élogie" ou un "éloge" à Heredia, comme à d'autres gouverneurs de Terre Ferme qui ont donné leur nom à certaines parties du poème épique, mais qu'il l'a simplement inclus dans la "Historia de

## 2. *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas*

La réécriture parodique de la “Historia de Cartagena” dans le roman d’Espinosa s’inspire directement du poème épique de Castellanos. Elle reprend les mêmes éléments (l’anecdote du nez, les rivalités entre conquistadors, Juan de Vadillo, la fortune colossale d’Heredia, etc.) et en ajoute d’autres dont deux qui infléchissent le récit original et lui confèrent des accents parodiques et clairement érotiques : la présence de la jeune sorcière Rosaura García, harcelée par un Heredia constamment en rut, et celle des pouvoirs de la magicienne qui s’opposent aux pouvoirs abusifs des conquistadors, éléments sur lesquels je reviendrai dans les parties suivantes.

L’épisode de l’amputation du nez d’Heredia est relaté sur un ton familier, moqueur et ironique, qui permet d’en relever les incohérences et les invraisemblances :

*La verdad era que Heredia, en sus años mozos, harto anduvo a estocadas por los Madriles y más de un pusilánime se santiguaba si lo venía venir. Una noche se lió con seis tipos y, en un estoqueo de puño, su nariz voló a cinco metros y la cara le quedó como cuba sin botana. Sesenta días estuvo a merced de los cirujanos, que por fin consiguieron restaurarle la ñata injertándole, por medio de una ciencia novísima y casi mágica de la que milagrosamente no se había ocupado aún el Santo Oficio y que ellos llamaban “rinoplastia heteroplástica”, parte del molledo de un brazo, con un éxito que ya habría de comprobar el desnarigado cuando su íntimo amigo Juan de Castellanos, un soldado sevillano cuya irritante manía consistía en hablar a rajatabla en endecasílabos, le expresara muchos años más tarde sus dudas sobre la veracidad de la historia. (p. 102-103).*

À vrai dire, Heredia, dans sa jeunesse madrilène, pourfendait à tort et à travers, et plus d’un lâche se signait à son approche. Une nuit, il s’en prit à six gonzes et ce combat de fines lames dégénéra si bien que son nez fit un vol plané de cinq mètres et que son visage se retrouva comme un tonneau sans bouchon. Il resta soixante jours entre les mains des chirurgiens, qui parvinrent à reconstituer son appendice en lui greffant, grâce à une science innovante et presque magique, dont le Saint-Office ne s’était miraculeusement pas encore occupé et qu’ils nommaient “rhinoplastie hétéroplastique”, un bout de la chair de son bras, avec “un succès que l’homme au nez coupé pourrait vérifier quand son grand ami Juan de Castellanos, un soldat sévillan qui avait la manie insupportable de parler scrupuleusement en hendécasyllabes, lui raconterait plusieurs années plus tard ses doutes au sujet de la véracité de son histoire”

À la différence du poème épique de Castellanos, cette opération semble déclencher chez Heredia une virilité monstrueuse et un désir effréné qu’il n’évacue pas dans les conquêtes de territoires mais bien en abusant de plusieurs jeunes femmes. Ainsi, lors de son premier retour à Madrid pour obtenir la grâce après avoir été emprisonné par Vadillo, “violó a la hija de un zapatero y a la de un escribano y hasta a la de un comendador” (“viola la fille d’un cordonnier, celle d’un greffier et même celle d’un commandeur”, p. 104). Ayant corrompu les juges pour ne pas être inquiété, il retourne en Amérique où il va poursuivre ses exactions violentes, notamment à l’encontre des femmes.

Heredia est dépeint comme un personnage violent, alcoolique, querelleur, corrompu et autoritaire. Cette déformation caricaturale du personnage du fondateur illustre parfaitement la thèse de Pierre Vinclair qui analyse le personnage épique comme un personnage-posture et le personnage romanesque comme un personnage-symptôme<sup>19</sup> : “jusque dans son apparence corporelle, le personnage est un symptôme d’un rapport au monde”<sup>20</sup>. Dans *Los cortejos del diablo*, Heredia est le symptôme d’un mal qui corrompt l’ensemble de la société : le pouvoir colonial. Alors que les *Elegías* cherchaient à formuler un projet fondateur et à légitimer la domination absolue d’un certain groupe d’Espagnols sur les territoires et les sujets de ce qui est actuellement le Venezuela et la Colombie<sup>21</sup>, *Los cortejos del diablo*

interroge cette domination, ses raisons et ses moyens, à travers, entre autres, un questionnement des masculinités hégémoniques. Ici, ce ne sont plus les épées et les lances qui prolongent la vigueur du membre nasal recollé mais le membre viril d'Heredia qui est qualifié d'"obélisque" du fondateur à plusieurs reprises ("*obelisco*") : un monument monolithe à la symbolique phallique évidente, lié au dieu soleil, principe masculin dans plusieurs religions, et qui viendra s'ériger et se planter littéralement dans le corps soumis des vaincu(e)s. Alors que le héros épique doit contrôler son désir, ne pas s'y soumettre, afin d'incarner un être rationnel maître de ses pensées et de ses passions, capable de renoncer à son désir propre<sup>22</sup> pour incarner une posture<sup>23</sup>, comme c'est le cas d'Heredia dans le poème de Castellanos qui s'emploie à effacer tant bien que mal les excès et les abus du conquistador, le héros romanesque d'Espinosa incarne ici de manière hyperbolique cette violence érotique réprimée ou métaphorisée par l'épopée : il laisse éclater au grand jour un rapport de domination fondé aussi bien sur le genre que sur la race, comme le démontre María Lugones en établissant le concept de "colonialité du genre"<sup>24</sup> grâce auquel elle explique que le genre, comme catégorie occidentale, a aussi été un instrument du colonialisme.

## II. Pied de nez et résistance : enjeux des masculinités dominées, défis des masculinités dominantes

La socialisation par la violence en régime colonial n'est plus à démontrer. Les textes qui font l'objet de cette étude transpirent cette violence qui s'exprime en particulier à partir d'une inscription de la domination sur les corps soumis violentés ou martyrisés<sup>25</sup>.

Rosaura García, la sorcière mulâtresse âgée de 106 ans dans le présent de la narration (l'intrigue se situe en 1640), évoque des souvenirs de son passé qui correspondent à la trajectoire de la ville de Carthagène depuis sa fondation en 1533. Gardienne de la mémoire collective, détentrice d'une omniscience et de pouvoirs magiques, diseuse de récits du passé de la ville, elle incarne la mémoire populaire de Carthagène. Elle représente aussi dans le roman la vision des vaincu(e)s, natifs et afro-américains et inscrit dans son corps qui ne meurt pas la résistance de leur mémoire. Sa trajectoire peut se confondre avec celle de la ville qui a été le théâtre des pires exactions des conquistadors depuis ses origines. Ainsi, Rosaura García se remémore sa jeunesse et certains épisodes clés comme sa relation avec Heredia : après avoir repoussé par deux fois les assauts du conquistador grâce à ses pouvoirs magiques, elle est souillée par le satyre qui parvient à neutraliser ses sortilèges avec l'assistance d'un autre sorcier et à la violer : "*Rosaura intentó defenderse con sus consabidas artimañas pero los resultados fueron nulos. El obelisco del Fundador la penetró con fuerza y eficacia de taladro*" ("*Rosaura tenta de se défendre avec l'aide de ses sortilèges bien connus mais les résultats furent vains. L'obélisque du Fondateur la pénétra avec la force et l'efficacité d'une perceuse*", p. 111).

Cette agression commise par Heredia était motivée narrativement par deux éléments : la volonté de posséder et dominer la jeune femme depuis qu'il l'avait vue pour la première fois et le désir de vengeance qui a découlé des châtiments infligés par l'enchanteuse peu de temps auparavant, alors qu'il avait tenté d'abuser d'elle à d'autres occasions. Ces châtiments s'étaient portés sur les attributs virils du conquistador. Dans un premier temps, Rosaura parvenait à le rendre impuissant ("*ella tuvo que apelar a sus artes mágicas para que el obelisco que el Fundador se gastaba volviera a encogerse*", "elle dû faire appel à son art de la sorcellerie pour que l'obélisque dont le Fondateur usait et abusait se rétrécisse à nouveau", p. 105). Cette diminution de l'érection est un écho direct de l'ablation du nez et laisse craindre au lecteur un regain de vigueur dès que le conquistador aura retrouvé l'intégrité de son sexe et de son fonctionnement afin de déverser toute sa puissance sexuelle. Cela ne saurait tarder puisque quelque temps après, Heredia tente à nouveau d'abuser de Rosaura qui, cette fois-ci, transforme ses attributs masculin en poule ("*polla*") grâce à une incantation diabolique (elle obtient l'aide du diable connu sous le nom de Buziraco dans les cultures afro-colombiennes coloniales) qui a associé le mot familier désignant le pénis ("*polla*") au mot qui sert à désigner le gallinacé

("polla") connu pour pondre des œufs ("huevos" désignant en espagnol les testicules) :

*La mujer invocó a Buziraco y la polla de Pedro de Heredia quedó convertida de pronto en una polla de verdad, que cloqueaba a más no poder y realizaba esfuerzos desesperados para zafársele del entronque y le picoteaba las turmas imaginándolas gigantescos hollejos de habichuelas maduras. Enloquecido de la desesperación, el Adelantado salió dando gritos a la calle, sin poder cerrarse la bragueta, y cuántas preces no elevaría al cielo para que nadie comprendiera lo que ocurría, porque todos veían aquel avelucho de corral delante de sus entrepiernas y pensaban que el Fundador estaba cometiendo una bestialidad, pero ya por aquellos tiempos era cosa normal en la villa el juntarse con burras, perras y gallinas, costumbre inexplicable si se piensa en las formidables hembras que el clima hacía prosperar allí.* (p. 105)

La sorcière invoqua Buziraco et la bite de Pedro de Heredia fut aussitôt transformée en une vraie poule, qui gloussait à n'en plus pouvoir et s'efforçait désespérément pour échapper à cet accouplement et qui lui piquait les roubignoles qu'elle prenait pour de grosses gousses de haricots mûrs. Fou de désespoir, l'*adelantado* bondit dans la rue en poussant des hurlements, sans pouvoir refermer sa braguette : combien de suppliques dut-il adresser au ciel pour que personne ne comprenne ce qui était en train de se passer, car tous voyaient ce volatile de basse-cour se débattre à son entrejambe et ils pensaient que le Fondateur était occupé à commettre un acte de bestialité, même si à cette époque il était déjà d'usage dans cette ville de s'unir à des ânesses, des chiennes et des poules, coutume inexplicable si l'on pense aux superbes femelles que le climat permettait de former à cet endroit.

La honte de la castration est intolérable pour un sujet dont le pouvoir repose sur sa suprématie masculine et blanche, mise en échec par une femme noire. Dès que le lecteur a intégré cette logique de pouvoir, il devient inévitable d'imaginer l'agression que Rosaura subira quelques pages plus loin.

La masculinité désintégrée d'Heredia et la castration du mâle dominant se retrouvent chez d'autres personnages clés de *Los cortejos del diablo*, notamment chez le personnage principal, l'inquisiteur Juan de Mañozga, président du tribunal de l'Inquisition de Carthagène des Indes. Le roman relate en effet la chute de Mañozga et sa déchéance autant physique que mentale puisque l'inquisiteur a de constantes hallucinations où lui apparaissent des sorcières venues le tourmenter. Selon Silva Rodríguez, cette décadence est la métaphore de celle de l'empire et de l'impuissance de la Contre-Réforme et de l'Inquisition à lutter contre la sorcellerie<sup>26</sup>. Cet échec se lit sur le corps de Mañozga dont la virilité est fortement remise en question tout au long du récit comme dans le passage suivant qui rappelle directement l'épisode où Heredia est rendu impuissant par Rosaura (le verbe *encoger* — rétrécir — est effectivement employé dans les deux scènes, soit sous la forme d'un infinitif, soit sous sa forme de participe passé : *encogerse / encogida*) : "*Desnudo, Mañozga era todo él una ampollada adiposis tembleque. Su virilidad diminuta y encogida, como una oruga de tabaco, contrastaba con su corpachón decrepito. Los médicos examinaron su prostatauxia y sonrieron. Aquello era la ruina de un ser humano.*" ("Tout nu, Mañozga était une masse adipeuse gonflée et tremblotante. Sa virilité diminuée et rétrécie, comme une chenille de tabac, contrastait avec son gros corps décrépi. Les médecins examinèrent sa prostate hypertrophiée et sourirent. C'était le tas de ruine d'un être humain", p. 153).

Les masculinités hégémoniques sont fortement ridiculisées et abattues, ses détenteurs châtrés par des contre-pouvoirs qui remettent en cause leur domination et leur capacité à fonder, à générer un ordre basé sur les structures du pouvoir colonial qu'ils incarnent. Et leurs réactions ne sauraient se faire attendre, comme je l'ai déjà montré pour le cas de Rosaura.

En parfait écho à la relation Heredia / Rosaura, l'homme blanc conquérant chrétien/la femme sorcière noire conquise, on retrouve en effet une relation équivalente entre l'Inquisiteur Juan de Mañozga et le sorcier métis et marron<sup>27</sup> Luis

Andrea, prêtre de Buziraco. Mañozga parvient à le faire capturer et va le soumettre à une séance de tortures dont les interminables supplices marquent, déforment, déchirent, désintègrent le corps du métis. Ses parties sexuelles sont particulièrement exposées, dans le but d'éradiquer en lui toute trace de masculinité et d'humanité. Voici quelques extraits de cette scène au sadisme pervers racontée par un Juan de Mañozga dans un monologue intérieur jouissif qui reflète l'obsession de Mañozga pour son ennemi, dont les paroles peuplent encore la mémoire :

*Habrías de oír traquetear tus huesos en las máquinas de tortura [...] vi enrojecer, amarotarse, verdecen y amarillear tu pellejo cobrizo de nativo. [...] ¡Andrea, feudatario del Tártaro, metimos varas por tu culo hediondo, hostigamos tus conductos urinarios, entramos sondas por tus fosas nasales, sujetamos con pinzas tu lengua y la dejamos horas enteras al sol ! [...] Y tú : no es a mí, Mañozga, sino a Buziraco al que tendrías que matar... Procedimos a la emasculación. Chillaste, pataleaste, te resististe, pero te dejamos como para la capilla de la iglesia. Jeque capón. Es como si viera cuando presionaron tus testículos hacia abajo, hicieron el corte, sacaron la carga y retorcieron los cordones, igual que con los puercos. (p. 141)*

Tu devrais entendre tes os craquer dans les machines de tortures [...] j'ai vu ta peau cuivrée d'indigène rougir, bleuir, verdir et jaunir. [...] Andrea, serviteur du Tartare, on a enfoncé des épieux dans ton cul fétide, on a tourmenté des conduits urinaux, sondé tes fosses nasales, maintenu ta langue avec des pinces pendant de longues heures au soleil ! [...] Et toi : "ce n'est pas moi que tu devrais tuer, Mañozga, c'est Buziraco..." On a procédé à l'émasculat. Tu as hurlé, tu t'es débattu, tu as résisté, mais on t'a laissé bon pour entrer dans les ordres. Espèce de chapon. C'est comme si je voyais encore le moment où on a appuyé sur tes testicules pour les tirer vers le bas, où on les a coupées, on a retiré le paquet et serré les ficelles, comme pour les porcs.

Animalisé, déshumanisé, dévirilisé, privé de la parole, Luis Andrea, messie qui incarnait la résistance des opprimés à travers le culte rendu à Buziraco – rituels où intervenaient la danse, l'alcool, le plaisir sexuel – est réduit à un tas de chairs sanglantes. Cette appropriation de la figure diabolique chrétienne et assimilée à une divinité païenne a permis aux Noirs et aux Amérindiens de se faire craindre par les colons blancs catholiques<sup>28</sup>. Les marques appliquées au corps du sorcier, qui sera ensuite soumis au supplice du bûcher dans le roman afin de le faire disparaître, inscrivent le pouvoir de l'institution coloniale jusque dans la chair du vaincu, martyrisé et justement reconnu comme martyr par la mémoire populaire détenue par Rosaura.

La domination des corps des vaincus est précisément ce que met en scène l'épopée à travers ses batailles au corps à corps, ses descriptions souvent crues et violentes des démembrements, les blessures corporelles infligées à l'ennemi. Restrepo, dans son étude consacrée aux *Elegías*, aborde cet aspect à partir des travaux de Peter Brooks<sup>29</sup>, qu'il cite et traduit de la manière suivante : "*Con la semiotización del cuerpo viene lo que podríamos llamar la somatización de la historia : el presupuesto que el cuerpo es un signo clave en la narración y un núcleo central en el proceso de significación de la narrativa*" ("La sémiotisation du corps entraîne ce qu'on pourrait appeler la somatisation de l'histoire, en partant du présupposé que le corps est un signe clé dans la narration et un élément central dans le processus de signification du récit", p. 129). Pittarello<sup>30</sup> et Restrepo montrent dans leurs travaux respectifs qu'une des stratégies de l'épopée pour discréditer l'ennemi indigène est de le dépeindre comme efféminé ou soumis à ses désirs et ses émotions, dépourvu de caractère rationnel, attribut traditionnellement masculin dans la société patriarcale européenne<sup>31</sup>. Ainsi, dans les *Elegías*, lors d'une des expéditions des Espagnols dans les régions voisines de Carthagène, narrée dans le deuxième chant, les indigènes soumis offrent aux conquérants cent jeunes femmes très belles ("*Cada cual della de gracioso gesto, / En todos miembros bien proporcionadas*", "Chacune d'elle dotée d'un beau visage et d'un corps bien proportionné", p. 20), identifiées par les Espagnols comme des filles de joie ("*Al fin se conoció por ciertas señas / Que debían de ser*

*enamoradas, / pues por allí también hay cantoneras / Y mujeres que son aventureras”,* “Il fut enfin de connu de tous qu’il s’agissait très certainement d’entraîneuses, car là aussi il y avait des filles de joie et des femmes légères”, p. 20). Toutefois, les Espagnols sauront résister à la tentation, là où on considère que les indigènes n’auraient jamais renoncé, révélant ainsi leur penchant licencieux, selon les vers du poète : “*En efecto, volvieron boquisecas / Y defraudadas de sus pensamientos, / A causa de que los de nuestras gentes / Serían de los suyos diferentes*” (“En effet, elles rentrèrent bredouilles, leurs projets contrariés, car nos troupes sont différentes des leurs”, p. 20). Et le poète d’insister sur la contenance, la vertu et la conduite rationnelle et mesurée des Espagnols :

*Porque todos los mas de aquella era, Según manifestaba su presencia,  
Eran, demás de ser gente guerrera,  
Hombrazos de valor y de prudencia,  
Y que sabían do menester era  
Vivir con vigilancia y advertencia,  
No queriendo por bajas aficiones  
Cobrar con indios malas opiniones.* (p. 20)

Parce que tous les meilleurs de cette grande époque, Comme le prouvait leur seule présence,  
Étaient, en plus d’être rompus à l’art de la guerre,  
De grands hommes valeureux et prudents,  
Et qui savaient où il convenait de  
Vivre avec précaution et discernement,  
Refusant de donner aux Indiens l’occasion  
De les mépriser à cause de leurs bas instincts.

En outre, le poète se plaît à insister sur la nudité des Amérindiens et décrit leurs corps, en soulignant souvent leurs proportions esthétiques et la façon dont les hommes et les femmes cachent leur sexe : “*bárbaros desnudos y hombres viles, / Que meten dentro de unos caracoles / Por gran honestidad miembros viriles*” (“des barbares nus et des hommes vils, qui cachent par pudeur dans de grandes coquilles leurs membres virils”, p. 52). Ces vers peuvent prêter à confusion, dans la mesure où la symbolique de la coquille (“concha”, en espagnol) de l’escargot peut aussi bien faire référence au sexe féminin et indiquer ainsi soit l’aspect efféminé des hommes indigènes soit leur caractère licencieux. Enfin, le poème ne cesse de rappeler les pratiques cannibales des peuples amérindiens. Il déforme bien entendu la réalité, mais cela lui permet de souligner leurs bas instincts et leur appétit : “*En la voracidad tan disolutos / Quellos mismos se matan y se comen*” (“Eux-mêmes se tuent et se dévorent avec une voracité dépravée”, p. 73). Ainsi, la supériorité espagnole s’exprime aussi à partir de la rationalité, comme l’explique Restrepo : “*El tipo de orden social que legitiman las Elegías está basado en estos mismos presupuestos : la inferioridad y la irracionalidad de lo corporal y lo emotivo. [...] Las batallas son precisamente la erradicación o subordinación de lo pasional por el imperio de la ley y la razón*”<sup>32</sup> (“Le genre d’ordre social que légitiment les *Élégies* repose sur ces mêmes présupposés : l’infériorité et l’irrationnalité du corps et des émotions. [...] Les batailles sont justement l’expression de l’éradication ou de la subordination de la passion par l’empire de la loi et de la raison”). Ces corps immoraux et impudiques doivent donc être réduits à néant. Les membres sectionnés des indigènes vaincus constellent le sol après les batailles : “*Desta manera son los embarazos / Que ponen a los vivos los caídos, / Con piernas y con pies, manos y brazos, / Que por aquel lugar están tendidos : / Cabezas repartidas en pedazos, / Y sesos derramados y esparcidos*” (“Ceux qui sont tombés au combat entravent ainsi les vivants, avec leurs jambes et leurs pieds, leurs bras et leurs mains, qui gisent en ces lieux : des têtes réduites en mille morceaux, des cervelles qui se répandent et d’étalent”, p. 13). Ces têtes privées de corps et ces cerveaux détruits symbolisent la privation et la destruction d’une quelconque raison ou d’une parole chez ces indigènes ici vaincus et déchiquetés.

Enfin, pour mettre un terme à un ordre qui ne correspondait pas aux logiques de

genre européennes, pour ordonner et agencer ces peuples selon des critères et des catégories connus, il convient de remarquer que les corps des vaincus sont dans un second temps soumis symboliquement par l'imposition du code culturel vestimentaire européen, qui autorise et marque la binarité genrée permettant de distinguer des sujets reconnus comme masculins et des sujets reconnus comme féminins par les colonisateurs. Le censeur Melchor Pérez de Artega en est l'auteur à Carthagène : "*Y así la gente dellas por su mando / Cubrió su desnudez según la paga, / Porque varón y hembra se vestía / Por orden del posible que tenía*" ("Ainsi ces peuples lui obéirent et couvrirent leur corps en fonction de leurs moyens, car hommes et femmes s'habillaient en fonction de la possibilité qui leur était donné", p. 9). Ainsi les Espagnols cherchèrent-ils à façonner les sociétés soumises à leur image.

Cette obsession pour le genre comme critère discriminant entraîne le développement de discours qui font de la féminisation – d'un sujet, de la société – une marque de désintégration du corps individuel ou social et de ce qui doit être la règle, à savoir le modèle occidental de la masculinité dominante, hétérosexuelle, virile, issue d'une organisation patriarcale guerrière qui pratique la violence et notamment la violence de genre comme le viol, "endémique au cours de la conquête coloniale"<sup>33</sup>, pour s'imposer. Ainsi, cette féminisation peut toucher aussi bien les sociétés indigènes que les sociétés coloniales, comme on peut le constater dans le roman d'Espinosa avec l'impuissance de Mañozga et celle de Luis Andrea ou dans le poème épique de Castellanos avec la dénonciation de l'efféminement des mœurs quand la société délaisse la guerre, ce qui entraîne le danger d'être à son tour dominée, comme par les pirates, lors de leurs différents assauts de Carthagène, imputés à l'abandon de l'exercice des armes<sup>34</sup>.

Le poème de Castellanos est une œuvre hésitante. Elle ne peut correspondre aux caractéristiques que Vinclair définit dans sa thèse afin de distinguer poème épique (structurer la communauté) et poème héroïque (effort d'édification). Un si long poème réalise plusieurs "efforts", au sens où l'entend Vinclair : épique et politique, héroïque et édifiant<sup>35</sup>. Toutefois pas complètement édifiant et parfois critique vis-à-vis de la conquête (Castellanos reproche à plusieurs conquérants les abus commis à l'encontre des indigènes et des femmes indigènes), ce poème et ses failles ont pu ainsi fertiliser l'imaginaire romanesque de plusieurs écrivains au XX<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>. La relation entre épopée et roman établie par Vinclair ("en mettant la reconnaissance au cœur de son récit politique, l'épopée structure la communauté ; par le fait de mettre le malentendu au cœur de son récit éthique, le roman émancipe son lecteur"<sup>37</sup>) est-elle donc aussi nette si l'on considère le roman d'Espinosa par rapport aux *Elegías* ? Autrement dit, dans quelle mesure le roman d'Espinosa prend-il le contrepied de l'épopée et parvient-il à dépasser les logiques à l'œuvre dans le poème de Castellanos ?

### III. Poème épique et roman historique nez à nez : la face du monde en est-elle changée ?

*Los cortejos del diablo* est-il également un roman hésitant ? Hésitant entre un modèle de roman historique traditionnel, romantique, et ce fameux nouveau roman historique latino-américain défini par Fernando Aínsa dans son article précédemment cité ? Pour répondre à ces questions et évaluer pour finir la mesure dans laquelle ce roman est tributaire de l'épopée coloniale, qui est en partie lue comme un discours historiographique, surtout en Amérique latine où bon nombre d'épopées sont en outre considérées comme textes fondateurs de nations, il convient tout d'abord de reprendre quelques éléments théoriques au sujet du nouveau roman historique, également analysé par Linda Hutcheon ou Kurt Spang, comme l'étudie Silva Rodríguez dans sa thèse consacrée aux romans historiques de Germán Espinosa ou Isabelle Touton dans sa thèse sur le roman historique espagnol de la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>38</sup>.

Silva Rodríguez liste les caractéristiques déterminées par Seymour Menton au sujet du roman historique postmoderne : "*la desacralización de la historia, el protagonismo*

de una figura histórica, el uso de anacronismos, cierta tendencia a la totalización, la inclusión de planteamientos filosóficos y la visión desde perspectivas tradicionalmente ignoradas" ("la désacralisation de l'histoire, la présence comme protagoniste d'une figure historique, l'usage d'anachronismes, une certaine tendance à la totalisation, l'inclusion d'approches philosophiques et la vision développée depuis des perspectives traditionnellement ignorées")<sup>39</sup>, éléments plus ou moins présents dans *Los cortejos del diablo*. Par ailleurs, Touton rappelle que ces romans "usent et abusent, pour ce faire, du canon et des conventions, et recourent de manière systématique à la parodie et à l'ironie"<sup>40</sup>, ce qui semble tout à fait correspondre également à ce que nous avons vu de *Los cortejos del diablo* pour l'instant. Elle aboutit à la synthèse suivante, s'appuyant sur les travaux de Hutcheon : "il y a donc, à l'ère postmoderne, problématisation systématique d'une Histoire mise en doute et revisitée, il y a donc encore remise en question du statut même de la littérature désormais 'déconstruite', et la narration historique intègrera, dans un mouvement réflexif métahistorique et métafictionnel, ces nouvelles données"<sup>41</sup>. Cette remise en question suppose une démythification du genre historiographique et des conventions et axes narratifs et discursifs qui le sous-tendent<sup>42</sup>. Le nouveau roman historique, postmoderne, est donc une métafiction historiographique. Or, la dimension métafictionnelle est absente du roman d'Espinosa et la distanciation concernant les conventions narratives et les axes discursifs pose problème. Aínsa précise aussi que le nouveau roman historique questionne et déconstruit les versions officielles de l'histoire à partir de la polyphonie, les focalisations internes, l'ironie et la parodie, l'achronie et les anachronismes linguistiques, entre autres<sup>43</sup>, caractéristiques que l'on retrouve par contre abondamment dans *Los cortejos del diablo*, et qui justifient l'inclusion du roman dans la sélection faite par le spécialiste pour illustrer son propos. Enfin, Touton évoque les travaux de Kurt Spang<sup>44</sup> qui oppose le roman "désillusionniste" (qui "se constituerait, sur le plan romanesque, comme l'équivalent du théâtre de la distanciation selon Bertold Brecht — un art dont la finalité n'est pas l'illusion mais l'éveil de la conscience"<sup>45</sup>) au roman "illusionniste", au sujet duquel Touton écrit ce qui suit :

[il] désigne un art soucieux de créer chez le lecteur l'illusion, condition de sa participation à l'intrigue, il s'agit d'un roman dans lequel est occulté le hiatus qui existe entre fiction et Histoire. L'Histoire y est présentée comme un tout uniforme, fermé sur lui-même, formé de segments enchaînés entre eux par une logique inéluctable, et dans lequel le narrateur s'implique, tentant de convaincre le lecteur de la véracité du récit et, dans le cas du roman historique romantique, de susciter son adhésion à un discours qui légitime, à travers la célébration de faits du passé entendus comme fondateurs, une certaine identité nationale.<sup>46</sup>

Ces différentes thèses n'interrogent toutefois que très peu l'héritage épique ou héroïque du roman historique romantique et, peut-être aussi, du nouveau roman historique. Pourtant, selon la dernière citation d'Isabelle Touton, le roman historique romantique semble partager avec l'épopée un effort de légitimation, "à travers la célébration de faits du passé entendus comme fondateurs, [d'] une certaine identité nationale". Je me propose de mener à bien l'exploration de la teneur de cet héritage, en utilisant notamment les travaux de Pierre Vinclair mais aussi des outils d'analyse issus des études décoloniales pour mesurer le degré d'autonomisation du roman colombien vis-à-vis de sa source en termes idéologiques et de dispositif, notamment en ce qui concerne l'anecdote du nez, symptomatique du fonctionnement du roman.

L'histoire de Rosaura et Heredia ne prend pas la tournure que l'on pourrait imaginer, à la lecture de ce que je viens de dire. En effet, la conclusion est d'autant plus surprenant qu'elle est traditionnellement machiste : "*El obelisco del Fundador la penetró con fuerza y eficacia de taladro y la mujer acabó enroscándose desesperadamente a las piernas y al tronco del hombre al que, sin saberlo, amaba*" ("L'obélisque du Fondateur la pénétra avec la force et l'efficacité d'une perceuse et la femme finit par s'enrouler désespérément autour des jambes et du tronc de l'homme qu'elle aimait déjà sans le savoir", p. 111-112). Le mythe de la femme qui

tombe amoureuse de son violeur<sup>47</sup>, sans compter la réactivation du mythe de la femme-serpent associée à Ève, au péché et à la faiblesse féminins, absolument caractéristique d'un système patriarcal dominé par des émotions et des représentations masculines et machistes, qui n'ont guère évolué depuis la Conquête, dénote particulièrement dans la mesure où la lectrice ou le lecteur du vingtième siècle attend une dénonciation absolue et pas relative de la violence exercée par le monstrueux Heredia. Le narrateur réitère lorsqu'il conclut cet épisode des premières années de Carthagène des Indes :

*Cuando los guerreros nativos hubieron regresado a su isla, la bruja condujo a Heredia a la alcoba donde meses antes tuvo lugar la epopeya bárbara, lo obligó a sorber un bebedizo amoroso, se desnudó lentamente ante sus ojos y lo hizo sucumbir entre sus carnes morenas y en un éxtasis de plena delicia.* (p. 113)

Dès lors que les guerriers locaux eurent regagné leur île, la sorcière conduisit Heredia vers la chambre où, plusieurs mois auparavant, avait eu lieu l'épopée barbare, et l'obligea à absorber un philtre d'amour, avant d'ôter lentement ses vêtements sous ses yeux et le fit succomber à sa chair brune dans une extase absolument délicieuse.

Le stéréotype de la femme noire sensuelle et au désir irréfrenable vient accompagner cette conclusion aux teintes "épiques" puisqu'elle se place explicitement dans la continuité de l'épopée, "la epopeya bárbara" qui, loin d'avoir traumatisée sa victime, semble ici l'avoir fait succomber aux "charmes" du fondateur viril qui a fini littéralement par la conquérir<sup>48</sup>.

Cette anecdote désactive et désavoue une quelconque victoire de Rosaura sur le système colonial, malgré son triomphe final sur Mañozga, pendant lequel elle prononce un discours clé (p. 220) qui explicite "*la intencionalidad didáctica de la novela y su posición ideológica frente a la historia*"<sup>49</sup> (l'intentionnalité didactique du roman et son positionnement idéologique vis-à-vis de l'histoire) : cette diatribe (p. 233-237) dénonce les violences, injustices, abus de la colonisation et de l'Église, horreurs qui se perpétuent après l'indépendance et qui corrompent encore la société des siècles après ce cataclysme historique. Elle revendique également, dans un premier temps, une nature américaine et un monde préhispanique idylliques, détruits, reprenant une tendance de la littérature hispano-américaine "*que cuando aborda la historia continental se remonta a una visión mítica, paradójicamente conectada con una perspectiva importada por los primeros conquistadores, según la cual el llamado Nuevo Mundo correspondía al paraíso, al país de Utopía, un paraíso que precisamente destruyó la llegada del europeo*"<sup>50</sup> ("qui, quand elle aborde l'histoire continentale, remonte à une vision mythique, paradoxalement connectée à une perspective introduite par les premiers conquérants, selon lesquels le soi-disant Nouveau Monde était en fait le paradis, le pays d'Utopie, un paradis que l'arrivée des Européens a justement détruit"). De plus, le schéma binaire religion/sorcellerie configure le monde romanesque de *Los cortejos del diablo* qui réactive les binarismes discriminants de la pensée coloniale. Même si une inversion finale a lieu grâce à la revanche de Rosaura et à l'échec de Mañozga qui ne parvient pas à la capturer puisqu'elle meurt sous ses yeux après son monologue fait en place publique, il ne se passe rien concrètement pour les Noirs, les métis et autres adeptes du culte satanique qui ne sont pas libérés, et le roman ne désactive pas complètement la charge négative ou les stéréotypes de l'imaginaire traditionnel sur ce qu'on a pu appeler la sorcellerie (le souffre, la danse, les orgies, les filtres d'amour, la lévitation, etc.). La sorcellerie, ici perçue par Mañozga, l'inquisiteur, ne s'entend que par rapport au pouvoir ecclésiastique catholique, qui a précisément élaboré cette catégorie pour pouvoir contrôler les femmes, les déposséder de leurs savoirs, de leurs terres et de la force de travail qu'elles peuvent produire et reproduire<sup>51</sup>. La sorcellerie n'est donc que partiellement émancipatrice dans le roman, aussi bien sur le plan individuel que sur le plan collectif, étant donné qu'elle permet à une Rosaura amoureuse de fidéliser son amant, en fonction d'un autre schéma traditionnel du couple monogame, acceptant de "aplar la ira santa del

sátrapa" ("calmer la sainte colère du satrape", p. 113). Les colonisés n'échappent pas à la vision du colonisateur qui les considérait démoniaques, sensuels, qui invente un Autre contraire à lui<sup>52</sup>.

Il n'y a pas renversement de l'ordre colonial, dont le grand récit fondateur biblique colonise le discours de libération des sorciers Noirs et métis, littéralement incorporés au système du conquérant. Luis Andrea, le grand sorcier, le "*supermulato*" ("*supermulâtre*", p. 200-201) n'est autre que le messie, qui a été martyrisé et qui annonce l'avènement d'un monde nouveau, même si le traitement parodique de ce culte lui enlève toute capacité révolutionnaire : "*había nacido el Cristo de las Indias, que moriría en la hoguera treinta y tres años más tarde sin redimir a nadie con su sacrificio*" ("le Christ des Indes était né, il mourrait sur le bûcher trente-trois ans plus tard sans obtenir la rédemption de personne avec son sacrifice", p. 201). La parodie se porte aussi bien sur l'Inquisition que sur son contraire, moquant ainsi la vision que l'institution avait de la sorcellerie, mais la reproduisant également. Le roman opère donc une désacralisation<sup>53</sup>, comme le souligne Arango, mais dont les effets se portent sur les deux religions qui s'opposent, sans parvenir à une véritable déconstruction du discours religieux colonial, renvoyant dos à dos sorcellerie et religion. Cette désacralisation avait aussi été opérée dans le cas d'Heredia, dont l'anecdote du nez a déformé le mythe fondateur sans toutefois le désintégrer à cause de la bienveillance de la victime. La sorcellerie, de fait, ne dépasse jamais le stade du rite religieux qui s'oppose à l'Eglise. Le roman ne pose aucunement la sorcellerie ou la chasse aux sorcières comme un phénomène politique et social, destiné à réprimer les populations africaines et amérindiennes et les femmes. C'est ce que conclut Federici : "*Tal y como Arthur Miller observara en su interpretación de los juicios de Salem, en cuanto despojamos a la persecución de las brujas de su parafernalia metafísica, comenzamos a reconocer en ella fenómenos que están muy próximos a nosotros.*" ("Comme Arthur Miller l'avait observé dans son interprétation des procès de Salem, dès que nous ôtons à la chasse aux sorcières son arsenal métaphysique, nous commençons à y reconnaître des phénomènes qui nous sont très proches")<sup>54</sup>

Les ambiguïtés aussi bien idéologiques que narratives du roman sont dues à une hésitation quant au positionnement à adopter vis-à-vis de l'histoire, encore marqué par une forme de respect pour l'historiographie traditionnelle. Cette thèse est défendue par Silva Rodríguez qui place ce roman dans l'héritage du roman historique romantique plus que dans la dynamique du roman historique postmoderne<sup>55</sup> malgré la présence d'une mémoire afro-colombienne populaire et orale incarnée par Rosaura ou l'existence d'une résistance spirituelle à la religion chrétienne. Il insiste sur le fait que Germán Espinosa grossit, déforme, des éléments historiques, sans les déconstruire<sup>56</sup>, ou questionner leur construction. De fait la dimension métafictionnelle est totalement absente du roman. Dans *Los cortejos del diablo*, l'appréhension binaire constante du genre, symptôme de sa colonialité, et son application comme lecture du monde où se répartissent des vainqueurs et des vaincus renvoient à une vision encore soumise à l'héritage colonial, bien qu'elle tente d'entrer en résistance sur certains aspects comme la prise en compte de la diversité de la société coloniale. Cependant, cette diversité est entendue sous le prisme du métissage, né du choc entre cultures, comme le rappelle Espinosa lui-même dans son essai "La ciudad reinventada" : "quise relevar el choque de tres culturas : europea, africana y americana, el mismo que veía hervir en las calles de la ciudad de mi niñez, simbolizando en las leyendas y fantasmagorías cristianas la mente febril del colonizador, y en la brujería el ímpetu dionisiaco del nativo americano y del esclavo negro" ("j'ai voulu mettre en relief le choc des trois cultures : la culture européenne, la culture africaine et la culture américaine, celui-là même que je voyais bouillonner dans les rues de la ville de mon enfance, traduisant à travers les légendes et les fantasmagories chrétiennes, l'esprit fébrile des colonisateurs, et dans la sorcellerie la force dionysiaque des amérindiens et des esclaves noirs")<sup>57</sup>. Ce choc donne ici lieu au métissage dont est issu Luis Andrea, le nouveau messie, introduit comme mythe fondateur et illustré par la relation entre Heredia, le fondateur, et Rosaura :

*De ahí que con todo y sus rasgos de modernidad literaria y próximos al postmodernismo estético la obra se comporte en cierta medida como las novelas históricas del siglo XIX : ella quiere fijar un momento de inicio, de fundación de la historia. Así como la novela histórica romántica pretendía servir de medio para establecer vínculos nacionales a partir de una visión del pasado, Los cortejos del diablo tienen interés en mostrar el mestizaje como instancia fundadora, constitutiva, del pueblo latinoamericano. Y en la consecución de ese propósito la novela transforma un momento de la historia en mito*<sup>58</sup>.

Malgré ses caractéristiques littéraires modernes et proches, esthétiquement parlant, du postmodernisme, l'œuvre se comporte donc d'une certaine manière comme les romans historiques du XIX<sup>e</sup> siècle : elle cherche à fixer un commencement, une fondation de l'histoire. À l'instar du roman historique romantique qui était pensé pour offrir la possibilité de faire naître une cohésion nationale à partir d'une vision du passé, *Los cortejos del diablo* entend montrer que le métissage est l'instance fondatrice, constitutive, du peuple latino-américain. Et par conséquent, le roman transforme un moment historique en mythe.

Le colonialisme s'est précisément construit sur ces systèmes exclusifs et sur leur "union forcée" pour imposer l'élément dominant qui était l'élément européen : c'est le mythe du métissage qui est ici repris, un discours fondé au XIX<sup>e</sup> siècle, au moment de la construction des États-nations<sup>59</sup>, et préparé dès la Colonie, par l'Église notamment, pour parvenir à imposer la religion chrétienne. Les mécanismes de ce mythe sont étudiés par Espinosa de Rivero<sup>60</sup> et pourraient se résumer de la façon suivante : "*El mestizaje plantea la diferencia al introducir la idea de dos o varios elementos diferentes para mejor negarla luego en función de un modelo y de valores dominantes que terminan por imponerse*" ("Le métissage pose la différence en introduisant l'idée de deux ou plusieurs éléments différents pour mieux la nier ensuite en fonction d'un modèle et de valeurs dominantes qui finissent par s'imposer")<sup>61</sup>. C'est bien une cosmovision occidentale qui s'impose par ses catégorisations mais aussi par sa sémantique dans ce monde romanesque.

## Conclusion

Même si *Los cortejos del diablo* pose plusieurs jalons essentiellement esthétiques du roman postmoderne, il s'inscrit plutôt dans la modernité que dans la postmodernité au niveau idéologique. Ses liens avec le roman historique moderne et, par-delà, avec l'épopée sont précisément visibles dans l'anecdote du nez et son développement. Elle montre en effet combien il est difficile de s'affranchir d'une vision épique du passé, malgré les moqueries, parodies ou caricatures qui restent en réalité autant d'hommages déguisés ou, du moins, de traces de filiation plus ou moins ingrates. Pierre Frantz parle dans son introduction de *L'Épique : fins et confins* de "toute la nostalgie de la poésie épique qui, de la Renaissance au Romantisme, traverse nos littératures", tout en précisant qu'il s'agit plus en fait d'une "quête d'un état d'esprit, d'une émotion épiques"<sup>62</sup>. Ce désir d'épopée semble, dans le cas du roman, particulièrement refoulé, à un moment où célébrer des héros masculins d'origine espagnole, blancs et chrétiens, s'avère encore plus problématique qu'auparavant dans la littérature et la culture latino-américaines postérieures au discours de la Révolution cubaine. Mettre en avant le mythe du métissage comme mythe fondateur de la société colombienne n'est toutefois pas si étranger au projet de l'épopée coloniale à thématique historique. Bien que le roman colombien ne recherche pas un souffle épique, on ne peut nier qu'il reprend à son compte cette dimension politique de l'épopée qui est la fondation d'une communauté, objectif premier des *Elegías de varones ilustres de Indias*, qui bâtit les fondations de la société seigneuriale de la Nouvelle-Grenade en forgeant l'origine épico-mythique des lignées de fondateurs et conquistadors<sup>63</sup>. Fondation toujours portée par des hommes (Heredia, Luis Andrea) et transmise par des femmes (la India Catalina, Rosaura), à leur service. Si les critères de race et de religion sont remis en question par l'importance que le roman d'Espinosa accorde à Luis Andrea, à Rosaura et à bien d'autres, le critère de genre n'est absolument pas pris en compte dans les logiques de dominations dénoncées ou du moins moquées. Ainsi *Los cortejos del diablo* est-il l'héritier d'une littérature épique produite principalement par des sujets masculins

soucieux d'ériger des masculinités — dominantes ou dominées — en agences d'actions et de combats, auxquels prennent également part des sujets féminins, soumis à cette logique et ces valeurs patriarcales.

Ainsi, malgré le contexte postcolonial, il n'y a aucun questionnement de l'histoire officielle ou consacrée, seulement une intégration de nouveaux éléments et un grossissement de certains de ses aspects les plus choquants. À ce titre, je ne partage pas l'opinion de Silva Rodriguez qui considère que les intrigues où entre en scène Rosaura sont secondaires car déconnectées de l'intrigue principale qui tourne autour de Mañozga<sup>64</sup>. Bien au contraire, l'épisode du nez d'Heredia et des pouvoirs coloniaux virils qu'il exerce sur la ville et sur Rosaura illustre parfaitement les hésitations du roman, sa dette envers l'épopée coloniale et sa configuration de la réalité, ses positionnements respectueux, malgré toutes les railleries, envers les sources de l'histoire des origines de Carthagène des Indes : tous ces éléments s'y perçoivent comme le nez au milieu de la figure.

---

1 On pense en particulier à son traitement satirique dans le sonnet de Francisco de Quevedo, "A un hombre de gran nariz" ("Érase un hombre a una nariz pegado", *Poesía satírico burlesca de Quevedo; estudio y anotación filológica de los sonetos*, Ignacio Arellano Ayuso (éd.), Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2003, pp. 374-377).

2 Nicolas Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg* [1843], Paris, Flammarion, par exemple 1998.

3 Le nez détaché et anthropomorphisé de Kovaliov symbolise son désir frustré : d'une part l'ambitieux Kovaliov assiste à distance au succès social de son appendice autonome, devenu Conseiller d'État, d'autre part il doit renoncer au mariage parce qu'il est défiguré par l'absence de son nez. Déborah Lévy-Bertherat, "Le vertige du détail dans les récits pétersbourgeois de Gogol", *Revue de littérature comparée*, 2009/3 (n° 331), p. 309-327. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2009-3-page-309.htm> (consulté le 10.06.17)

4 Juan de Castellanos, *Obras de Juan de Castellanos*, León Caracciolo Parra (éd.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [En ligne], 2007 [Édition originale : Caracas, Parra León Hermanos - Editorial Sur América, 1932] En ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46861629101364831976613/index.htm> et <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937289779181520754846/index.htm>, (consulté le 23.6.18) 3<sup>e</sup> partie, "Historia de Cartagena", chant 1. Toutes les citations seront extraites de cette édition numérisée et de cette partie de l'œuvre.

5 La région de Terre ferme (*Tierra firme*, en espagnol) désignait les côtes sud-américaines et centraméricaines aperçues par Christophe Colomb lors de son troisième puis de son quatrième voyages. Terre ferme couvre les côtes caraïbes vénézuéliennes et colombiennes ainsi que la région de l'isthme de Panamá.

6 Germán Espinosa, *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas*, Bogotá, Ed. Pluma, 1977. Toutes les citations sont tirées de cette édition.

7 Traduction parue aux éditions La Différence, 1996.

8 Ce nez absent ou reconstitué apparaît ainsi comme un attribut essentiel et particulièrement saillant dans le portrait de ces personnages, renvoyant en creux à des figures légendaires ou célèbres, tels Ovide, surnommé Naso, ou encore Cléopâtre, dont l'attribut physique exceptionnel annoncerait un caractère ou un destin extraordinaire.

9 Castellanos écrit : "A mí se me hacía cosa dura / creello ; pero con estas sospechas / hablándole, miraba la juntura, / y al fin me parecían contrahechas" ("J'avais des difficultés à le croire ; je nourrissais encore des soupçons mais tout en lui parlant je regardais les jointures et en venais à la conclusion que son nez était refait", *Elegías de varones ilustres de Indias*, 2007 [1932], 3<sup>e</sup> partie, "Historia de Cartagena", chant 1, p. 5). Espinosa au sujet de l'opération subie par Heredia et de son succès : "un éxito que ya habría de comprobar el desnarigado cuando su íntimo amigo Juan de Castellanos, un soldado sevillano cuya irritante manía consistía en hablar a rajatabla en endecasílabos, le expresara muchos años más tarde sus dudas sobre la veracidad de la historia." ("un succès que l'homme au nez coupé pourrait vérifier quand son grand ami Juan de Castellanos, un soldat sévillan qui avait la manie insupportable de parler scrupuleusement en hendécasyllabes, lui raconterait plusieurs années plus tard ses doutes au sujet de la véracité de son histoire", *Los cortejos del diablo*, 1977, p. 103). Les traductions de toutes les citations sont les miennes.

10 J'emprunte à Pierre Vinclair cette notion, qu'il développe dans sa thèse *De l'épopée et du roman : énergétique comparée* (Thèse de doctorat, Littératures, Université du Maine, 2014) : "Par 'effort', nous n'entendons donc ni la tentative, ni le projet de l'écrivain, mais l'acte, l'*energeia* de l'*ergon*, c'est-à-dire la 'propriété extrinsèque' de l'œuvre, permise par l'organisation de ses propriétés 'intrinsèques'" (p. 31).

11 De fait, les *Elegías de varones ilustres de Indias* ne sont pas à proprement parler un poème héroïque qui, selon Vinclair, est "un dispositif écrit, s'adressant à une conscience individuelle et vierge de connaissances, qu'il s'agit d'éduquer moralement" (p. 311), mais bien un poème épique dont l'effort tend vers un "proyecto histórico fundacional" ("un projet historique fondateur", Luis Fernando Restrepo, *Un nuevo reino imaginado: Las Elegías de Varones Ilustres de Indias de Juan de Castellanos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1999, p. 29).

12 Georges Lukács, *La théorie du roman*, [1916], Paris, Gallimard, 1995.

13 Fernando Aínsa, "Le nouveau roman historique", *Cahiers du C.R.I.A.R. (Le roman hispanoaméricain des années 80, actes du colloque de Rouen, 26-28 avril 1990. Textes rassemblés par Claude Cymerman)*, 11,

- 1991, p. 13-22 ; p. 16.
- 14 Elide Pittarello, "Arauco domado de Pedro de Oña o la vía erótica de la conquista", *Dispositio*, 36-38, 1989, p. 247-270.
- 15 Remedios Mataix, "Androcentrismo, Eurocentrismo, retórica colonial : Amazonas en América", Alicante, Universidad, *América sin nombre*, Núm. 15, 2010, p. 118-136.
- 16 Luis Fernando Restrepo, *op.cit.*, p. 134.
- 17 Rappelons qu'Heredia a fait l'objet de plusieurs plaintes et dénonciations auprès des autorités coloniales, accusé de différents abus auprès des populations indigènes, de corruption et autres méfaits. La India Catalina, son interprète, qui fut également sa compagne, témoignera même contre lui lors d'une procédure. Il sera poursuivi par la justice tout au long de sa vie et a laissé un souvenir amer dans bien des mémoires. Il décèdera lors d'un naufrage au large des côtes espagnoles qu'il regagnait afin de tenter de se faire innocenter une énième fois.
- 18 Pittarello, *art.cit.*, p. 258.
- 19 Pierre Vinclair, *op.cit.*, p. 292.
- 20 *Ibid.*, p. 256.
- 21 Luis Fernando Restrepo, *op.cit.*
- 22 C'est tout ce qu'incarne Énée, en renonçant à Didon, à son amour, pour se consacrer au projet de fondation qu'il poursuit.
- 23 Je reprends ici la terminologie employée par Florence Goyet qui démontre que les personnages de l'épopée incarnent des postures. Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006.
- 24 María Lugones, "Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples", in *Pensando los feminismos en Bolivia*, Conexión Fondo de Emancipación, La Paz, 2012, p. 129-140. Je reprends la notion de "colonialité du genre" qui est très intéressante en soi, tout en ne reprenant pas à mon compte l'ensemble de la pensée que la philosophe décoloniale développe dans cet article qui part du principe que les Indiens et les Noirs ne peuvent pas être "genrés" car pas considérés comme humains. Elle réfute donc l'existence du genre dans l'absolu – et je la rejoins – mais également le genre comme catégorie d'analyse car d'origine occidentale alors qu'elle ne réfute pas la race comme catégorie d'analyse, aussi d'origine occidentale.
- 25 Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1993.
- 26 Silva Rodríguez, Manuel Enrique, *Las novelas históricas de Germán Espinosa* [thèse de doctorat en Littérature et Littérature comparée], Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, p. 217-218.
- 27 J'emploie ici le terme "marron" dans le sens d'esclave fuyard, *cimarrón*, en espagnol. Luis Andrea, personnage historique ayant été condamné par l'Inquisition et envoyé aux galères, était le fils d'une *zamba*, c'est-à-dire une femme née de l'union d'un Amérindien et d'une Noire, et d'un Européen.
- 28 Borja Gómez, Jaime H., *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada*, Bogotá, Ariel, 1998.
- 29 Brooks, Peter, *Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard UP, 1993.
- 30 Elide Pittarello, *op.cit.*
- 31 Ainsi, d'après Elide Pittarello (*op. cit.*, p. 251), dans la *Araucana*, modèle des *Elegías*, Lautaro s'unit à son épouse Guacolda avant la bataille acte qui lui retirerait toute dimension héroïque exemplaire. Toutefois, je rejoins l'analyse de Mercedes Blanco (intervention lors du colloque "Pourquoi l'épopée ?", qui s'est tenu à Bordeaux les 7 et 8 avril 2016 à Bordeaux, actuellement sous presse), qui démontre sans appel que doter certains nobles indigènes de sentiments amoureux et élevés lors d'épisodes fabuleux signifiait les grandir et les rendre dignes de leurs ennemis espagnols. Il convient donc de ne pas confondre ces épisodes romanesques avec d'autres épisodes qui ne répondent pas aux mêmes caractéristiques fictionnelles et se veulent plus véridiques.
- 32 Luis Fernando Restrepo, *op.cit.*, p. 138.
- 33 Raewyn Connell, "Hégémonie, masculinité, colonialité", *Genre, sexualité & société*, 13, Printemps 2015. En ligne : <http://gss.revues.org/3429> (consulté le 15.06.2017)
- 34 Lise Segas, "Cartagena de Indias en la obra de Juan de Castellanos: de la fundación a la destrucción de la ciudad", *Revista Aguaita*, Cartagena de Indias, Observatorio del Caribe Colombiano, n° 24, 2012, p. 28-47.
- 35 Selon Pierre Vinclair, le dispositif du poème héroïque se rapprocherait du dispositif romanesque : "Écrit, destiné à la consommation solitaire autant que collective, traversé par des enjeux moraux, le dispositif que le poème héroïque met en place ressemble en effet beaucoup plus au dispositif romanesque – à ceci près qu'il semble croire à la valeur édifiante de la représentation des comportements conventionnellement admis comme vertueux, alors que le roman pousse au développement de la conscience critique par l'usage de l'ironie" (Vincclair, *op.cit.*, p. 310).
- 36 En plus d'Espinosa, le romancier et essayiste colombien William Ospina a écrit plusieurs romans inspirés des *Elegías* où Castellanos devient lui-même un personnage romanesque : *Ursúa* (2005), *El país de la canela* (2008), *La serpiente sin ojos* (2012).
- 37 Pierre Vinclair, *op.cit.*, p. 336-337.
- 38 Isabelle Touton, *L'image du siècle d'or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université Toulouse II-Le Mirail, 2004.
- 39 Silva Rodríguez, *op.cit.*, 2008, p. 278.
- 40 Isabelle Touton, *op.cit.*, p. 166.
- 41 *Ibid.*, p. 166.
- 42 *Ibid.*, p. 166. Touton s'appuie ici sur une citation de Patricia Martínez García issue de "La posmodernidad y la 'crisis' de la Historia : dos versiones contemporáneas de la ficción histórica", 1616, n°X, 1996. XI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Sección Ficción histórica), p. 115-126.
- 43 Ainsa, *op. cit.*
- 44 Kurt Spang, "Apuntes para una definición de la novela histórica", in K. Spang ; I. Arellano et C. Mata (éd.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pampelune, EUNSA, 1995 (Anejos de *Rilce* n° 15 ; Serie Apuntes de Investigación sobre Géneros Literarios, 2), p. 65-113.

45 Isabelle Touton, *op.cit.*, p. 167.

46 *Ibidem.*, p. 167.

47 On retrouve un épisode similaire dans le poème épique *Armas antárticas* de Juan de Miramontes (achevé vers 1609, *Armas Antárticas*, éd. Paul Firbas, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Coll. Clásicos Peruanos, 2006), qui relate les attaques des corsaires anglais contre la vice-royauté du Pérou et le pacte qu'ils parviennent à établir avec les Noirs marrons établis dans l'isthme de Panama. Ainsi, une jeune Noire, Marta, est enlevé par Briano, un corsaire anglais, dont elle semble s'éprendre, alors qu'elle était fiancée au Noir marron Biafara. Marta est dépeinte comme une femme sensuelle, qui semble prendre du plaisir durant sa séquestration. En revanche, un épisode parallèle, qui relate l'enlèvement de la jeune Blanche créole Estefanía par le corsaire Oxenham, qui abusera d'elle, prend une autre tournure: Estefanía parvient à s'enfuir et cherchera à venger son honneur en aidant les Espagnols à capturer le corsaire, qui finira pendu à Lima. Ces épisodes se font directement échos et offrent un traitement différentiels de l'enlèvement et du viol d'une femme: la femme noire se soumet avec plaisir tandis que la femme blanche résiste et cherche à venger son honneur déchu. Rappelons que Rosaura est une femme racisée.

48 Cet épisode fait écho à d'autres épisodes d'"africanisation des sorcières" (Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de sueños, 2010, p. 316) comme les visites de Fernández de Amaya aux cellules où sont enfermées les sorcières, toutes noires, bien évidemment, mais également sensuelles : "Se entraba en los calabozos y saltaba, con un grito salvaje sobre las zambas y mulatas acurrucadas en pequeños grupos, que se resistían como diablitas a abrir las piernas. Luego se paseaba, con la polla erecta, por todas las celdas viendo qué bruja [...] se la miraba con cierta codicia de mujer falta de macho, para entonces pasársela suavemente por el rostro y negársela con una carcajada." ("Il entrait dans les cachots et, avec un cri sauvage, sautait sur des petits groupes de métisses et de mulâtres blotties les unes contre les autres, qui, telles des diabliesses, refusaient d'écartier les jambes. Ensuite, il se promenait avec la bite en érection dans toutes les cellules, pour voir quelle sorcière la regardait avec la concupiscence d'une femme en manque de mâle, et effleurer doucement son visage avant de la retirer en éclatant de rire", p. 153-154).

49 Silva Rodríguez, *op.cit.*, p. 270.

50 *Ibid.*, p. 271.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*, p. 290-291.

53 M. Arango, Mario Alonso, "Los cortejos del diablo : una indagación del pasado colonial", *El Hombre y la Máquina*, Universidad Autónoma de Occidente, Cali, n. 27, julio-diciembre, 2006, p. 108-121.

54 Silvia Federici, *op.cit.*, p. 317.

55 *Ibid.*, p. 279-280.

56 *Ibid.*, p. 279.

57 Espinosa, Germán, *La liebre en la luna. Ensayos*. Bogotá, Tercer Mundo, 1990, p. 91.

58 Silva Rodríguez, *op.cit.*, p. 279.

59 Jeffrey L. Gould, *To Die in this Way: Nicaraguan Indians and the Myth of Mestizaje, 1880-1965*, Duke University Press, Durham, 1998.

60 Espinosa de Rivero, Oscar, "Desafíos a la ciudadanía multicultural en el Perú : el 'mito del mestizaje' y la 'cuestión indígena' ", in *Ciudadanías inconclusas. El ejercicio de los derechos en sociedades asimétricas*, Nila Vigil, Roberto Zariquiey (éds.), Lima, Departamento de Humanidades PUCP/Cooperación Técnica Alemana, 2003, p. 77-90. Voici la définition qu'il en donne (p. 78-79) : "el mestizaje constituye un 'mito' en la medida en que no logra superar la lógica dicotómica de inclusión-exclusión que aparentemente trata de eliminar. Desde esta perspectiva, el mestizaje aparece como la otra cara de la moneda del racismo, o su reflejo invertido en el espejo. Al igual que el racismo, que se supone combate, el mestizaje constituye una ideología que pretende justificar un sistema de relaciones jerárquicas entre grupos sociales. La diferencia con el racismo radica, en todo caso, en que éste hace explícito el sistema de dominación a través de la exclusión, mientras que el mestizaje oculta la dominación al pretender ignorar y silenciar las diferencias" ("le métissage constitue un 'mythe' dans la mesure où il ne parvient pas à dépasser la logique dichotomique inclusion-exclusion qu'il tente apparemment d'éliminer. À partir de cette perspective, le métissage apparaît comme l'autre face du racisme, ou son reflet inversé. Tout comme le racisme, qu'il est supposé combattre, le métissage constitue une idéologie qui prétend justifier un système de relations hiérarchiques entre des groupes sociaux. En tout cas, la différence avec le racisme repose sur le fait que celui-ci explicite le système de domination à travers l'exclusion, alors que le métissage dissimule la domination en prétendant ignorer ou taire les différences").

61 Lise Segas, "Mujeres indígenas históricas en la épica hispanoamericana", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 4, n° 1, 2016, p. 119-138, p. 134.

62 Pierre Frantz, (éd.), *L'Épique : fins et confins*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Paris, Diff. Les Belles Lettres, 2000, p. 3.

63 Luis Fernando Restrepo, *op.cit.*, p. 214.

64 Silva Rodríguez, *op.cit.*, p. 280.

## Pour citer ce document

Lise Segas, «Le nez d'Heredia : corps, masculinité et colonialité dans l'épopée et ses réécritures romanesques parodiques, de Juan de Castellanos (1522-1607) à Germán Espinosa (1938-2007)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : [http://epopee.elan-numerique.fr/volume\\_2018\\_article\\_291-le-nez-d-heredia-corps-masculinite-et-colonialite-dans-l-epopee-et-ses-reecritures-romanesques-parodiques-de-juan-de-castellanos-1522-1607-a-german-espinosa-1938-2007.html](http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2018_article_291-le-nez-d-heredia-corps-masculinite-et-colonialite-dans-l-epopee-et-ses-reecritures-romanesques-parodiques-de-juan-de-castellanos-1522-1607-a-german-espinosa-1938-2007.html)

## Quelques mots à propos de : Lise SEGAS

Un Lise Segas est maîtresse de conférences en Littératures et cultures latino-américaines à l'Université Bordeaux Montaigne depuis 2012 et membre de l'équipe d'accueil AMERIBER (centre CHISPA). Elle a consacré sa thèse de doctorat à l'étude du "Cycle des pirates dans la poésie épique hispano-américaine (1585-1615)". Elle est aussi l'auteure de plusieurs articles sur le sujet publiés récemment tant en espagnol qu'en français : "Du cycle de Drake au cycle des pirates : fortune littéraire d'une épopée transatlantique au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle", *Bulletin Hispanique*, 117-1, 2015, p. 231-258 ; "El error y la errancia : el pirata "luterano" épico en las Indias", in *Les Cahiers de Framespa* [en línea], Universidad Toulouse-le-Mirail, 2015 ; "Mujeres indígenas históricas en la épica hispanoamericana", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 4, N<sup>o</sup>. 1, 2016, p. 119-138 ; et "Cimarrones y corsarios : de la realidad colonial a la épica histórica", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 5, N<sup>o</sup>. 2, 2017, p. 241-260.

# Muntus, caciques et colons : Le travail épique à l'œuvre dans *Changó el gran putas* et *Rhapsodie pour Hispaniola*

Marine Cellier

## Résumé

Cet article a pour objet d'interroger l'inscription dans le corpus épique des œuvres *Changó el gran putas* (Manuel Zapata Olivella, Colombie, 1983) et *Rhapsodie pour Hispaniola* (Jean Métellus, Haïti, 2015) à partir de l'examen du "travail épique" qui y est mis en œuvre. À travers une approche comparatiste, on interroge les conditions d'un « devenir épique » des œuvres. Alors que les conflits (post)coloniaux mis en scène par ces dernières sont réinvestis de nouvelles problématiques issues du contexte politico-social contemporain colombien et haïtien, le "travail épique" mené par les œuvres semble néanmoins inachevé, et ne conduit ni à une véritable reconstruction politique ni à une résolution de la crise. Toutefois, les œuvres prennent la forme d'"épopées collectives" qui mettent en scène un héroïsme du peuple, et proposent de nouveaux modèles de vivre-ensemble.

## Abstract

Title: "Muntus, caciques and colons: The epic work in *Changó el gran putas* and *Rhapsodie pour Hispaniola*"

The purpose of this essay is to look at the inclusion in the epic corpus of *Changó el gran putas* (Manuel Zapata Olivella, Colombia, 1983) and of *Rhapsodie pour Hispaniola* (Jean Métellus, Haiti, 2015). Our study of those works is based on the examination of the "epic work " implemented in them. Using a comparative approach, we discuss the conditions of the "becoming epic" of those works. While the representations of (post)colonial conflicts are reinvested in new issues emerging from the Colombian and Haitian contemporary socio-political contexts, the "epic work" seems unfinished, and does not lead to a political reconstruction or a crisis resolution. However, the works take the form of "collective epics" which depict the heroism of the people, and share new models for living together.

## Texte intégral

Manuel Zapata Olivella affirme avoir conçu sa saga *Changó el gran putas*<sup>1</sup> (1983) comme "l'épopée [...] de l'Africain en Amérique"<sup>2</sup>. Le titre que Jean Métellus choisit pour *Rhapsodie pour Hispaniola*<sup>3</sup> (2015) invite lui aussi à rapprocher l'œuvre poétique du genre épique. Dans *Changó el gran putas*, l'écrivain, médecin et anthropologue colombien Manuel Zapata Olivella retrace l'histoire des résistances de la diaspora noire africaine depuis sa déportation jusqu'à son arrivée en Amérique. L'œuvre parcourt ainsi quatre siècles de luttes, d'abord contre l'esclavage et la colonisation, puis face à la ségrégation et aux discriminations raciales. Dans *Rhapsodie pour Hispaniola*, Jean Métellus, médecin lui aussi mais également poète, romancier et dramaturge, narre l'arrivée de Christophe Colomb dans le paradis terrestre caribéen, ses premiers échanges avec les caciques amérindiens qui règnent sur les territoires idylliques et prospères de l'île d'Ayiti<sup>4</sup>, et les affrontements qui suivront, opposant Taïnos et conquistadors. Ces deux œuvres, publiées à plus de trente ans d'écart, reproduisent certains traits traditionnellement liés au genre épique, à commencer par leur objet, puisqu'elles mettent en scène les guerres et les conflits (post)coloniaux en Amérique latine et aux Caraïbes. On y trouve également, quoique partiellement, la forme versifiée et des motifs réputés propres à l'épopée tels que l'affirmation de la vérité du propos, la représentation des grands hommes ou de la fatalité<sup>5</sup>, tandis que les œuvres cherchent à reproduire une certaine rhétorique épique par le biais des invocations aux dieux, l'usage de comparaisons, d'images, de formules ou d'effet de catalogue. Toutefois, si, comme l'affirme Pierre Vinclair, l'"économie rhétorique"<sup>6</sup> d'un texte et la présence de traits longtemps perçus comme définitoires du genre ne doivent pas faire écran ou en infléchir l'analyse<sup>7</sup> et ne peuvent suffire à sa catégorisation, on ne peut mettre de côté un questionnement quant à la caractérisation de *Changó el gran putas* et *Rhapsodie pour Hispaniola* comme des épopées. L'inscription des œuvres dans ce genre apparaît même d'emblée problématique si l'on considère le caractère événementiel

de la performance ou l'oralité comme un trait fondamental de l'épopée traditionnelle<sup>8</sup>. En effet, il s'agit bien là de deux textes appartenant au domaine exclusif de l'écrit, conçues pour un lecteur individuel<sup>9</sup>. Œuvres d'un auteur identifiable, *Changó el gran putas* et *Rhapsodie pour Hispaniola* ne présentent pas de véritable *auralité* épique<sup>10</sup>, par laquelle la collectivité façonne et produit l'épopée. Le lien entretenu entre les œuvres et ce genre ne se réduirait-il alors qu'à une "collection de traits génériques reproductibles", les déclarations d'intention des auteurs échouant à être autre chose qu'un désir d'épique ? L'approche "énergétique" proposée par Pierre Vinclair peut nous permettre de nuancer ce jugement et de réévaluer la pertinence de l'inscription des œuvres dans ce genre. En repensant les caractéristiques du genre dans son opposition avec le roman, l'approche "énergétique" aboutit à une redéfinition de ces deux genres à partir de l'analyse de "l'effort" produit par les œuvres<sup>11</sup>. Dès lors, l'épopée s'oppose au roman en ce qu'elle "travaille à inventer en commun, pour la communauté (qu'elle contribue à créer), une image de la communauté organisée (qu'elle contribue à organiser)"<sup>12</sup>. C'est ce rapport à la collectivité que cet article se propose d'interroger dans les textes de Manuel Zapata Olivella et de Jean Métellus, à partir de l'examen du "travail épique" qui y est mis en œuvre. Cette notion, développée par Florence Goyet, désigne le processus par lequel un texte permet de penser une crise politique et sociale contemporaine, à travers l'émergence d'une multiplicité de voix qui "met en scène l'ensemble des possibles politiques pour les confronter"<sup>13</sup>. L'épopée, dont la spécificité serait de "traiter une matière politique de façon polyphonique"<sup>14</sup> se définit alors comme "un texte qui se construit pour faire jouer les conceptions divergentes dans le tout de son univers clos"<sup>15</sup>, autrement dit, une "machine à penser"<sup>16</sup>.

Pour interroger les conditions d'un "devenir-épique"<sup>17</sup> de *Changó el gran putas* et *Rhapsodie pour Hispaniola*, on s'intéressera d'abord au réinvestissement des représentations des conflits (post)coloniaux par de nouvelles problématiques issues du contexte politico-social contemporain colombien et haïtien. On explorera ensuite le "travail épique" par lequel les divers possibles politiques sont présentés, tout en s'interrogeant sur le caractère d'inachèvement et de non-résolution de la construction politique dans les œuvres. Enfin, on verra de quelle manière *Changó el gran putas* et *Rhapsodie pour Hispaniola* se constituent en "épopées collectives", qui mettent en scène un héroïsme du peuple, et proposent de nouveaux modèles de vivre-ensemble.

## I. Figurer la crise

Pour Florence Goyet, le conflit épique occupe une fonction spécifique qui fait de l'épopée un outil intellectuel :

[L]'épopée guerrière est une gigantesque machine à penser. La crise qu'elle décrit est une métaphore, qui mime une crise contemporaine du public pour lui donner les moyens de l'appréhender intellectuellement<sup>18</sup>.

Dans *Changó el gran putas* et *Rhapsodie pour Hispaniola*, la crise coloniale et postcoloniale constitue un révélateur des problématiques politiques des sociétés colombiennes et haïtiennes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

### 1. Le conflit (post)colonial, symptôme d'une crise dans le présent

Très engagé politiquement<sup>19</sup>, Manuel Zapata Olivella use de la fiction comme d'un prolongement de l'action militante qui, par le retour aux origines de la présence de la diaspora noire dans les Amériques, cherche à penser la condition contemporaine des Afro-Colombiens. En 1983, date de publication de *Changó el gran putas*, la République colombienne, indépendante depuis 1819 (mais n'ayant aboli l'esclavage qu'en 1851), ne possède pas de Constitution mentionnant spécifiquement les afro-descendants, qui constituent un quart de la population par ailleurs peu représenté sur les plans économiques, politiques, culturels et sociaux<sup>20</sup>. Face à la "rhétorique nationaliste d'harmonie et d'égalité raciale"<sup>21</sup> proclamée par l'Etat, et au texte de la

première constitution de 1886 qui liait exclusivement l'histoire de la nation à l'héritage espagnol<sup>22</sup>, certains afro-colombiens s'engagent dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans la lutte pour l'inclusion des Noirs dans l'identité nationale, à travers une action militante qui s'accroît à partir des années 1940, et qui sera particulièrement active dans les années 1980. L'exclusion qu'ils dénoncent se manifeste notamment, selon Manuel Zapata Olivella, par la non-reconnaissance de la participation des afro-descendants dans la lutte indépendantiste et dans la construction nationale, par le refus de la valorisation de l'héritage et de la culture afro-colombiens, et par de très fortes inégalités sociales qui marginalisent les Colombiens noirs. *Rhapsodie pour Hispaniola*, publié en 2015, un an après la disparition de son auteur, coïncide également avec le contexte de la crise aiguë qui touche Haïti après le violent séisme du 12 janvier 2010 qui a fait plusieurs centaines de milliers de victimes et détruit la capitale de Port-au-Prince. Déjà aux prises avec les questions de corruption et de pauvreté, le pays fait face après le tremblement de terre à une situation de dénuement sans précédent qui touche à la fois les domaines social, économique et politique, et qui fait suite à la disparition d'une partie de la population, dont l'extinction massive des Taïnos constitue un écho dans le poème. Alors que le pays reçoit d'importantes aides internationales qui contribuent à offrir un secours d'urgence indispensable, l'ombre de la mise sous tutelle du pays ravive le spectre d'une néo-colonisation<sup>23</sup>. Par ailleurs, le conflit ancien qui oppose Haïti et son voisin est exacerbé par la réaction hostile de la République Dominicaine à l'afflux des rescapés de la catastrophe.

Les combats menés par les Amérindiens et les Noirs dans le contexte de la colonisation, de l'esclavage et plus tardivement dans la conquête de droits sociaux-politiques font ainsi l'objet d'un réinvestissement dans les œuvres pour lesquelles le prisme épique sert à la fois de révélateur et de laboratoire pour "penser la crise". Ce questionnement passe dans un premier temps par un renversement du point de vue épique, qui se déplace du point de vue du conquérant vainqueur à celui de la victime de la colonisation.

## 2. Vision du conflit (post)colonial : illégitimité des guerres coloniales

Le dispositif par lequel les œuvres représentent le conflit colonial et postcolonial suit une structure épique. La catastrophe qui touche les peuples noirs et précolombiens a été prévue par le destin, incarné par les dieux (africains ou amérindiens) qui poussent les hommes au combat. *Rhapsodie pour Hispaniola* se construit autour de la répétition d'un même schéma : chaque chant fait apparaître un nouveau chef cacique régnant sur un territoire de l'île d'Ayiti (Guacanagaric, cacique du Marien, Caonabo de la Maguana, Guarionex, Manicater et Mayobanex du Magua, Bohéchio et Anacaona du Xaragua, Cotubanama sur le Higüey), et met en scène sa rencontre avec les Espagnols. Ce premier contact peut être suivi d'une alliance ou d'une confrontation guerrière, puis d'une trahison ou d'une défaite. Chant après chant, les colons, systématiquement vainqueurs, conquièrent ainsi toute l'île, prélude à l'occupation du reste de l'archipel caribéen. Plus étendue dans le temps, l'action de *Changó el gran putas* s'étend des débuts de la traite esclavagiste aux luttes sociales menées par les militants africains-américains aux États-Unis dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en passant par la révolution haïtienne de 1804, et les révoltes et guerres d'indépendances menées en Amérique centrale dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Le schéma suit également une structure répétitive : le dieu Changó désigne un héros qui, directement ou indirectement, combat un oppresseur qui prend de multiples formes : chasseur d'esclave, maître de plantation, État colonial ou raciste. Le héros, là aussi presque toujours défait, promeut toutefois une avancée sur le chemin de la liberté par l'obtention de victoires sociales et politiques (indépendance, abolition de l'esclavage, obtention de droits citoyens...), bien que le cycle oppression/résistance ne soit jamais rompu.

Dans les deux œuvres, le prisme épique à travers lequel s'exerce le regard sur les guerres coloniales permet d'opérer un renversement du point de vue, en se plaçant du côté des victimes de la colonisation<sup>24</sup>. Les deux œuvres questionnent ainsi les

valeurs de justice/injustice et surtout de légitimité/illégitimité mises en avant par le colonisateur pour justifier son entreprise. La quête de pouvoir n'est ainsi plus placée du côté des héros, mais des colonisateurs ennemis. Ce faisant, les œuvres déconstruisent les valeurs positives attachées au but épique de la conquête, en valorisant au contraire le mouvement de résistance ou de libération des peuples opprimés<sup>25</sup>. L'inégalité du combat qui oppose les deux parties est d'autre part sans cesse rappelée. Cette dissymétrie est notamment symbolisée dans *Rhapsodie pour Hispaniola* par un duel de champions qui oppose un Taïno à pied et muni d'une lance à deux cavaliers lourdement armés<sup>26</sup>. La mort inéluctable de son guerrier entraîne la reddition du cacique Cotubanama, qui signe un traité désavantageux avec les Espagnols. Dans *Changó el gran putas*, le résistant est souvent présenté comme un être isolé, aux prises avec un système totalitaire qui finit par le broyer. Bien que les armées de rebelles soient soutenues et accompagnées par les dieux, elles se heurtent à "la louve blanche"<sup>27</sup>, entité abstraite, dominatrice et quasiment invincible par laquelle sont désignés les colons blancs. Le motif de la bataille, fondamental dans l'épopée traditionnelle, apparaît de façon récurrente dans les œuvres, qui favorisent cependant l'évocation des combats sur le mode du sommaire, ou de l'énumération. Ainsi, le récit de la rencontre entre les armées du colon Esquivel et du cacique Cotubanama occupe seulement trois vers dans *Rhapsodie pour Hispaniola* :

L'engagement se produisit  
La bataille s'ensuivit  
La lutte dura des heures<sup>28</sup>.

Jean Métellus accorde toutefois un volume plus important à deux batailles, qui font l'objet d'un développement d'une quarantaine de vers. Il s'agit du siège de la forteresse que Colomb a fait élever dans la Maguana, mené par Caonabo, et du combat de la bataille de la Vega qui oppose les cent mille hommes du cacique Manicater à trois cents colons. On retrouve dans ces deux scènes plusieurs motifs épiques tels que les prières aux dieux pour favoriser l'issue de la bataille, les chants et déclarations de guerre précédant l'affrontement ou encore la description des guerriers et de leur équipement. L'évocation de ces éléments prend également le pas dans le récit sur la rencontre à proprement parler entre les deux armées, qui ne fait l'objet que de quelques vers révélant la victoire presque instantanée et absolue des colons. Dans *Changó el gran putas*, le récit s'attarde surtout sur la bataille navale de Maracaibo<sup>29</sup>, et met l'accent sur ses préparatifs et la stratégie déployée par les indépendantistes. Mais le texte révèle surtout une autre facette du combat colonial : la résistance souterraine et clandestine menée par les esclaves au cœur du système, et accorde notamment une place importante à l'organisation de la lutte des esclaves marrons contre les colons en Haïti. Dans les œuvres, la description des combats à proprement parler est ainsi minimisée et laisse place au spectacle de l'horreur et des massacres. L'entreprise colonisatrice apparaît dans *Rhapsodie pour Hispaniola* comme la mise en œuvre d'une volonté génocidaire, qui nie l'existence du colonisé et met en place un régime de la terreur, propagé par le comportement sanguinaire du colon :

À mesure qu'il prenait un village, il l'incendiait  
Il en balayait les cendres afin qu'il ne restât pas de  
vestiges des habitations  
Il fallait effacer toutes les traces de vie, tous les signes  
d'existence antérieure  
Il fallait atteindre l'Indien au cœur<sup>30</sup>

La description des tortures et des extractions subies par les Taïnos apparaît de manière récurrente dans le poème, qui prétend être incapable d'en rendre compte intégralement : "[l]e récit serait trop long s'il fallait tout relater"<sup>31</sup>. Ces violences font écho, dans l'œuvre de Manuel Zapata Olivella, à de multiples passages qui évoquent les tortures inquisitoriales, les exécutions collectives, les abus sexuels ou les lynchages.

Les affrontements et le spectacle de la violence que Manuel Zapata Olivella et Jean

Métellus donnent à voir ne font pas l'objet d'une esthétisation, mais révèlent au contraire un renchérissement dans l'inhumain, par leur cortège de crimes et de massacres. Dans ce contexte, le héros épique n'est pas un demi-dieu en quête de gloire et de reconnaissance, mais celui qui se bat jusqu'à la mort pour protéger son peuple, servant ainsi le but supérieur de la liberté, dans le cadre d'un combat sans règles dans lequel il n'a jamais l'avantage. L'ennemi peut avancer masqué, et la trahison apparaît comme un thème récurrent dans les deux œuvres – comme révélateur de la duplicité des colons face à la confiance accordée par les Taïnos ou les esclaves, ou comme perturbateur de la cohésion communautaire. Elle acquiert dès le début de *Changó el gran putas* une dimension fondatrice, puisqu'elle est à l'origine de la fureur de Changó contre son peuple et de la malédiction qui condamne les Africains à l'exil et à l'esclavage : "Avec le mot trahison, on pourrait écrire l'histoire de tous nos malheurs"<sup>32</sup>. Ce sont le plus souvent les Blancs qui trahissent, à l'instar du général Leclerc tendant à Toussaint Louverture une embuscade qui le conduira à sa mort, en exil, dans le Jura. Dans *Rhapsodie pour Hispaniola*, la trahison est (à une occasion près) l'apanage des conquérants. Anacaona est ainsi capturée au cours d'un banquet qu'elle organise pour les colons, avant d'être brûlée vive, après que son mari a été fait prisonnier par Ojeda, un officier espagnol, qui feint de lui offrir des présents qui sont en réalité des chaînes.

La représentation des guerres coloniales sert de support aux œuvres pour remonter aux origines des nations modernes que sont la Colombie et Haïti. Elles invitent à considérer la continuité entre passé et présent, et interrogent les catégories de l'épique par un renversement de l'intérêt porté aux héros, déplacé des conquérants aux victimes de l'entreprise coloniale. Mieux encore, elles mettent en œuvre un véritable "travail épique" par lequel elles tentent de repenser le devenir communautaire, et proposent de nouveaux modèles de vivre-ensemble.

## II. Penser la crise : Épopées diasporiques, épopées collectives

Le *travail épique* se manifeste par la cohabitation au sein d'une œuvre de différentes positions politiques, qui selon Florence Goyet "vont permettre de faire agir devant l'auditeur les possibles opposés ou homologues, de suivre la chaîne de conséquences de chaque attitude"<sup>33</sup>. De l'émergence de ces possibles dépend le caractère polyphonique épique, qui apparaît à travers les "formes archaïques de la pensée que sont le parallèle et l'antithèse"<sup>34</sup>. Dans *Rhapsodie pour Hispaniola* et *Changó el gran putas*, un travail épique est bien à l'œuvre, qui, bien qu'il ne semble conduire à aucune restauration du politique, tend bien vers cet "effort" de constitution de la communauté propre à l'épopée selon Pierre Vinclair.

### 1. Combat, résistance, alliance, trahison, tyrannie : figuration des possibles politiques dans le contexte des guerres de (dé)colonisation.

#### Le travail épique à l'œuvre

*Rhapsodie pour Hispaniola* met en scène deux principales variations autour de la rencontre entre le colon et l'Amérindien, l'alliance ou la résistance. Leur choix et ses conséquences sont ainsi passés en revue par le cacique Bohéchio. À la suite de Guacanagaric, et comme le fera à son tour sa sœur la reine Anacaona, ce dernier choisit d'accepter le traité proposé par les Espagnols :

Ai-je été lâche en cédant si facilement à la simple demande d'un conquérant ?

Ai-je été plutôt vertueux en épargnant à mes sujets une guerre perdue d'avance ?

Que peut-on faire contre des puissants insatiables ?<sup>35</sup>

La posture de Bohéchio, qui revient à accepter un ordre nouveau et à partager le pouvoir avec les nouveaux arrivants, permet dans un premier temps de protéger ses sujets du massacre ; mais elle équivaut en même temps à tolérer la colonisation, cohabitation inéquitable dans laquelle le peuple soumis doit payer de lourds tributs en hommes et en biens. Le sacrifice de l'honneur de Bohéchio, dont les remords

sont la cause d'un lent dépérissement qui le conduit à la mort, ne permettra pas même finalement d'épargner le peuple, soumis aux violences espagnoles. Le même sort a été réservé à Guacanagaric, qui, fidèle aux Espagnols qu'il protège contre les attaques des autres caciques, finit par mourir "de tristesse et de chagrin"<sup>36</sup> après l'asservissement des siens et le pillage de son royaume. Le syntagme "le bon sauvage"<sup>37</sup> par lequel il est désigné à l'avant-dernier chant, est préparé, dans les premières lignes, par sa description en roi "qui a accueilli avec naïveté, bienveillance, le cœur sur la main et la main sur le cœur, l'amiral Christophe Colomb"<sup>38</sup>. Cette dénomination surprend par le souvenir qu'elle réactive du stéréotype exotique de l'Indien tel qu'il apparaît dans les récits du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette représentation idéalisante est ambiguë, non seulement parce qu'elle fige l'habitant autochtone des terres américaines dans son altérité, mais parce qu'elle glisse progressivement vers des connotations plus négatives, les "sauvages" n'étant bientôt plus "pacifistes, craintifs et généreux, mais lâches et stupides autant que 'dociles', c'est-à-dire 'bons'... à être exploités"<sup>39</sup>. Ici, le syntagme semble faire l'objet d'une réappropriation par Jean Métellus ; il est réinvesti positivement pour caractériser l'honnêteté et la valeur morale de Guacanagaric<sup>40</sup>. Autre cacique ayant fait le choix de l'alliance, Guarionex figure l'acculturation et l'adoption sans réserve des coutumes et croyances du peuple conquérant, puisqu'il se convertit rapidement au culte catholique<sup>41</sup>. Cotubanama ou Hatuey constituent en retour la voie antithétique de la résistance armée choisissant de lutter jusqu'à la mort pour préserver l'ordre ancien et le règne des caciques. L'œuvre questionne également les liens entre l'individu et la communauté. Alors que les colons espagnols apparaissent comme une masse indisciplinée dont les chefs infidèles à la couronne poursuivent des buts personnels de gloire et de richesse, les Indiens semblent unis dans la lutte contre l'envahisseur, aux côtés de leurs caciques, dont la conduite est dictée par le bien de la communauté<sup>42</sup>.

Dans *Changó el gran putas*, les différentes positions illustrées par l'œuvre tournent principalement autour de la question du comportement à adopter face à l'oppression. La voix de la violence est celle qui se fait le plus entendre, qu'elle soit portée par les esclaves rebelles (Makandal, Benkos, Zumbi dos Palmares...) ou par les militants états-uniens du XX<sup>e</sup> siècle (Marcus Garvey ou Malcom X). Mais la résistance non-violente apparaît également à travers la voix alternative de Martin Luther King qui se fait entendre en sourdine. La figure du chef est également interrogée et fait l'objet de confrontation entre différentes positions politiques, sur lesquelles le texte pose un regard critique nouveau, à partir de l'exposition des conséquences de ces choix dans le présent. À l'ancien esclave Benkos, reconnu comme roi par son peuple et par les dieux, qui se bat jusqu'à la mort pour la liberté des siens, s'oppose le devenir autoritaire et individualiste du général Henri Christophe, se faisant couronner roi d'Haïti et rétablissant le travail forcé chez ses sujets. À Toussaint Louverture, qui proclame la libération des esclaves d'Haïti, s'oppose Simón Bolívar, qui ne tient pas parole en refusant d'abolir l'esclavage après avoir obtenu l'indépendance de la Colombie. Le héros est par ailleurs le seul personnage historique à faire l'objet d'un procès intenté par les dieux :

*- Simón, se te acusa de haber dejado a tus palabras lo que pudiste defender con el filo de tu espada : ¡la libertad de los ekobios ! El estrecho espacio de la vida no deja tiempo para juzgar los propios actos, ¡pero cuán larga es la eternidad para meditarlos desde la muerte !*

- Simon, tu es accusé d'avoir laissé en parole ce que tu aurais pu défendre avec le fil de l'épée : la liberté des Ekobios ! L'étroit espace de la vie ne nous laisse pas le temps de juger nos actes, mais qu'elle est longue, l'éternité, pour les méditer après la mort !<sup>43</sup>

Simón Bolívar est ainsi appelé à faire face à ses actes, et à leurs conséquences sur le devenir de la communauté. Accusé d'avoir exclu une partie du peuple de la liberté acquise avec l'indépendance, le héros apparaît de la sorte comme étant à l'origine de l'exclusion du Noir de la nation colombienne, exclusion dont les effets se font

encore sentir au XX<sup>e</sup> siècle.

## Des épopées inachevées ?

La confrontation des différents comportements des personnages donne ainsi à voir les multiples possibles politiques offerts à la communauté dans le contexte de la crise, mettant en œuvre le *travail épique*. Or, dans les œuvres de Manuel Zapata Olivella et Jean Métellus, celui-ci ne semble pas conduire à la restauration politique prévue par l'épopée. Cet "inachèvement", dont Florence Goyet remarque qu'il est caractéristique des "épopées modernes"<sup>44</sup>, se manifeste dans les œuvres par une fin ouverte qui ne clôt pas la crise. *Rhapsodie pour Hispaniola* s'achève alors qu'Hatuey, le dernier cacique d'Hispaniola, a trouvé la mort. Les Taïnos ont été massacrés et les conquérants poursuivent la colonisation américaine, tandis que commence l'esclavage des Noirs, annonçant de nouveaux combats. La dernière scène de *Changó el gran putas* voit apparaître les dieux Changó et Legba au chevet de la bière de Malcom X, reprochant aux Noirs de n'avoir pas encore réussi à se libérer :

*Difuntos que podéis mirar de cerca las sombras de los ancestros, comparad vuestros insignificantes actos con las hazañas de nuestros antepasados y encontraréis justificada la furia de los orichas. ¡Desde que Changó condenó al muntu a sufrir el yugo de los extraños en extrañas tierras, hasta hoy, se suman los siglos sin que vuestros puños hayan dado cumplimiento a su mandato de haceros libres ! ¡Ya es hora de que comprendáis que el tiempo para los vivos no es inagotable !*

Défunts qui pouvez regarder de près les Ombres des Ancêtres, comparez l'insignifiance de vos actes aux exploits de nos Aïeux et vous comprendrez la colère des Orichas. Depuis que Changó a condamné le Muntu à subir le joug des étrangers en des terres étrangères, les siècles s'ajoutent aux siècles sans que vos poings accomplissent son ordre de vous rendre libres ! L'heure est venue pour vous de comprendre que le temps des vivants n'est pas inépuisable !<sup>45</sup>

Ainsi, aucune des options politiques présentées ne conduit, dans le temps de la fiction, à la victoire des opprimés ou à la mise en place d'un ordre politique intégrateur. Dans les deux œuvres, indépendamment du choix politique, l'issue ne peut être qu'une mort violente. La colonisation et le massacre des Amérindiens apparaissent comme le fruit d'une fatalité tragique dans *Rhapsodie pour Hispaniola*, où l'ordre nouveau qui instaure le pouvoir du colon s'impose, tandis que le cercle de l'asservissement des Noirs ne parvient pas à être rompu dans *Changó el gran putas*. La crise semble ainsi ne pas connaître de résolution dans les œuvres, et aucun système politique n'est véritablement restauré, si ce n'est celui par lequel l'empire colonial installe ou poursuit sa domination politique. En ce sens, du point de vue des communautés noires et précolombiennes dont les œuvres chantent les combats, il n'y a pas de véritable reconstruction du "mode d'être du politique"<sup>46</sup>, et le *travail épique* demeure incomplet. Incomplet, mais pas vain : les œuvres participent en effet à rendre audible une voix épique alternative, trop souvent occultée. Chez Jean Métellus, le pacifisme amérindien oppose à l'instinct de destruction et de domination des conquérants une philosophie de la coexistence entre les peuples ; dans l'œuvre de Manuel Zapata Olivella, l'activisme politique des afrodescendants réaffirme la nécessité de rendre visible une population dont les revendications sont encore étouffées. L'inachèvement du *travail épique* ne fait dès lors pas obstruction à la construction de la communauté que permet l'épopée, et à laquelle les œuvres participent par le biais de la mise en avant de modèles idéaux de vivre-ensemble. Il s'agit dès lors de faire entendre une voix qui n'est plus celle de la conquête mais celle du vivre-ensemble, dont les œuvres explorent diverses modalités.

## 2. Épopée collective et modèles de vivre-ensemble

### Épopée collective des oubliés de la chronique historique

Si certains grands hommes sont distingués dans l'action, *Changó el gran putas* et, quoi que dans une moindre mesure, *Rhapsodie pour Hispaniola*, tendent à déléguer

l'héroïsme épique à la collectivité. Dès lors, comme le remarque Delphine Rumeau à propos des épopées américaines, "[l]a foule, devenue peuple agissant, est la matrice des héros et le véritable acteur de l'histoire"<sup>47</sup>. Ainsi, le véritable héros de *Changó el gran putas* est en définitive la diaspora noire toute entière, dont les combats sont révélés et dont la voix peut se faire entendre. Les œuvres figurent le caractère éclaté de cette histoire problématique et parcellaire, souvent invisibilisée, à travers l'usage d'une forme hybride, qui mêle versification, chronique historique au style objectif, chant lyrique, narration romanesque. L'esthétique fragmentaire de laquelle on est tenté de les rapprocher permet ainsi à la fois la matérialisation de ce qui a été définitivement perdu dans les plis de l'histoire, et de ce que la mémoire fait ressurgir, ce qui est précieux et à conserver<sup>48</sup>. Les œuvres tentent de faire ressurgir une collectivité dont la voix a disparu, ou est inaudible, à travers la multiplication des figures historiques ou fictives, célèbres, oubliées ou anonymes. Par l'emploi systématique du "nous", en opérant une revue des faits et en complétant l'histoire écrite par les "oublieux scribes de La Louve"<sup>49</sup>, l'écrivain tente de rendre compte d'une "histoire totale"<sup>50</sup> et de faire entendre les multiples voix des vaincus et des victimes des colonisations, se plaçant "du côté des exclus et des humbles – dont il revendique le statut 'subalterne'"<sup>51</sup>. Ces derniers, dans la saga colombienne comme dans le poème haïtien, prennent ainsi majoritairement la parole pour exprimer leurs doutes, leurs peurs et leurs espoirs face à l'envahisseur, tandis que le colon est symboliquement réduit au silence.

## Nouveaux modèles de vivre-ensemble communautaires

En replaçant l'histoire des Noirs colombiens au cœur de celle de la diaspora noire, ou par l'invitation à considérer les Haïtiens contemporains comme les descendants symboliques des peuples précolombiens<sup>52</sup>, Manuel Zapata Olivella et Jean Métellus (re)dessinent les contours des communautés colombiennes et haïtiennes. Il s'agit dans les deux cas d'une mise à distance de l'héritage européen, en se rattachant à une autre "communauté imaginée"<sup>53</sup>, qu'elle soit diasporique ou indigène, rompant ainsi le lien symbolique et culturel par lequel la colonisation a rattaché les anciens territoires de l'empire à l'Europe, et favorisant la construction de nouvelles identités créoles. La communauté autonome précolombienne du cacicat haïtien apparaît dans *Rhapsodie pour Hispaniola* comme le modèle d'une société équilibrée, où les différents chefs des territoires cohabitent et collaborent pacifiquement au sein d'un paysage paradisiaque et fertile. Jean Métellus reprend ici l'image topique de l'Amérindien comme "allégorie de la civilisation"<sup>54</sup> : par des effets de catalogue ou d'inventaire, le poème évoque les éléments matériels et immatériels de la culture ancestrale Taïno notamment à travers l'évocation des multiples présents que Guacanagaric fait à Colomb, la description des objets qui ornent les demeures des caciques ou les détails des mets dont ces derniers régalaient les Espagnols. Ces procédés d'accumulation cherchent à rendre compte de la grandeur de la communauté, mais mettent également en valeur la rapacité des colons qui s'approprient ces richesses. Le modèle communautaire taïno apparaît comme un modèle inclusif. Ainsi, Caonabo, Caraïbe "venu dans ce pays les armes à la main décidé à conquérir les terres et les hommes"<sup>55</sup>, a finalement épousé Anacaona, et s'émerveille, dans un chant à la gloire de cette terre qui l'a adopté, de la transformation qui s'est opérée en lui :

Le conquérant que je suis a été conquis  
Le vainqueur renaît  
Soumis maintenant  
La fleur d'or a vaincu la pierre d'or<sup>56</sup>

Par l'association classique entre la guerre et l'amour, le poème renverse le désir de conquête en un désir d'union, aboutissant en une rencontre heureuse entre les peuples, qui contraste avec la violence déployée par les Espagnols. Le texte évoque ainsi le métissage et la cohabitation des peuples comme un horizon vers lequel tendre, la rencontre réussie entre Anacaona et Caonabo apparaissant comme le contrepoint heureux de la rupture entre les peuples d'Ayiti annoncée par les divisions internes qui secouent le peuple Taïno, qui aboutira à la séparation de l'île en deux territoires, origine des troubles contemporains opposant la République

Dominicaine à Haïti :

Ils ont vu se fracasser tous les liens qui les avaient unis Ces liens tissés entre eux par le seul fait de leur naissance sur la même terre, cette terre d'Ayiti<sup>57</sup>

Dans *Changó el gran putas*, la communauté se rassemble autour du concept de "muntu"<sup>58</sup>. Ce terme d'origine africaine qui renvoie dans l'œuvre aux membres de la diaspora noire est défini par Manuel Zapata Olivella<sup>59</sup> :

*Este término es intraducible a los idiomas extraños al África, porque su semántica está estrechamente ligada a un modo peculiar de sus culturas. El muntu concibe a la familia como la suma de los difuntos (ancestros) y los vivos, unidos por la palabra a los animales, a los árboles, a los minerales (tierra, agua, fuego, estrellas) y a las herramientas, en un nudo indisoluble. Esta es la concepción de la humanidad que los pueblos más explotados del mundo, los africanos, devuelven a sus colonizadores europeos sin amarguras ni resentimientos. Una filosofía vital de amor, alegría y paz entre los hombres y el mundo que los nutre.*

Ce terme est intraduisible dans les langues étrangères à l'Afrique, parce que son sens est étroitement lié à une modalité particulière de ses cultures. Le *muntu* conçoit la famille comme la somme des défunts (ancêtres) et des vivants, unis par la parole aux animaux, aux arbres, aux minéraux (terre, eau, feu, étoiles) et aux objets en un nœud inextricable. Voilà la conception de l'humanité que les peuples les plus exploités au monde, les Africains, révèlent à leurs colonisateurs européens sans amertumes ni rancœurs. Une philosophie vitale d'amour, de joie et de paix entre les hommes et le monde qui les nourrit.<sup>60</sup>

Cette conception cosmogonique est érigée par Manuel Zapata Olivella comme un modèle social qui trouve ses racines dans le rapport à la filiation. Dans *Changó el gran putas*, Nat Turner, esclave ayant organisé une insurrection dans le Sud des États-Unis en 1831 affirme : "muntu veut dire homme libre et libérateur"<sup>61</sup>. Dès lors, l'épique diasporique "projetée vers le futur"<sup>62</sup> acquiert une dimension universelle puisqu'elle porte avec elle des valeurs exemplaires<sup>63</sup>, qui ont pour but la libération de tous les hommes. Cette quête, encore inachevée, qui implique une résistance permanente au cours des siècles, conduira en dernier recours, comme l'explique la jeune Africaine-Américaine Agne Brown, à un retour de l'homme vers lui-même, libéré de l'emprise divine et réuni au sein de la famille du *muntu* :

*¡Renacer ! El hecho de que el pueblo negro haya podido sobrevivir a tanta ignominia, recreándose siempre más poderoso, es una prueba irrefutable de que estamos señalados por Changó para cumplir el destino de liberar a los hombres. El culto a los ancestros, la ligazón entre los vivos y los muertos, pondrá fin al mito de los dioses, individuales y egoístas. ¡No hay Dios más poderoso que la familia del muntu !*

Renaître ! Le fait que le peuple noir ait pu survivre à tant d'ignominie, en se recréant à chaque fois plus puissant, est une preuve irréfutable que nous sommes désignés par Changó pour accomplir le destin de libérer les hommes. Le culte des ancêtres, le lien entre les vivants et les morts mettra fin au mythe des dieux individuels et égoïstes. Il n'y a pas de Dieu plus puissant que la famille du Mountou<sup>64</sup> !

## Conclusion

*Rhapsodie pour Hispaniola* et *Changó el gran putas* ne constituent sans doute pas des épopées au sens traditionnel du terme. Toutefois, si comme l'affirme Florence Goyet, "la spécificité de l'épopée, c'est de traiter une matière politique de façon polyphonique"<sup>65</sup>, ces œuvres semblent mériter leur inclusion au sein du corpus épique moderne. Les représentations des guerres coloniales menées par les Européens en Amérique permettent à Manuel Zapata Olivella et Jean Métellus d'opérer un décentrement postcolonial du regard sur l'histoire, et d'apporter des éléments de réflexion sur les crises politico-sociales colombiennes et haïtiennes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup>. Les œuvres luttent contre les perceptions

discriminantes qui touchent d'un côté les afro-descendants, qui restent à l'écart de la construction de l'identité nationale colombienne, de l'autre, Haïti, souvent perçu comme un "pays maudit"<sup>66</sup> systématiquement associé à la corruption et à la pauvreté, et dont la situation contemporaine, aggravée par les facteurs environnementaux, doit beaucoup à son passé colonial. L'épique permet ainsi de faire resurgir la vision d'une Ayiti précoloniale majestueuse et non liée à la tutelle occidentale, et de célébrer la participation des Africains dans les luttes anti-coloniales et anti-esclavagistes ainsi que dans la construction des indépendances sur le continent américain. À travers la figuration de multiples possibles, une pluralité des choix politiques est ainsi présentée, donnant notamment lieu à un questionnement sur le comportement des chefs et leur attitude face à l'envahisseur colonial et esclavagiste. Ce "travail épique" mené par les œuvres semble néanmoins inachevé, puisqu'il ne conduit pas à une véritable reconstruction politique, la crise demeurant irrésolue. Toutefois, "l'effort" des textes est bien dirigé vers l'émergence d'une voix épique alternative et la construction de la communauté : prenant la forme d'"épopées collectives", *Changó el gran putas* et *Rhapsodie pour Hispaniola* font émerger des modèles de vivre-ensemble qui permettent de re-concevoir la communauté. Les valeurs de tolérance et de liberté, symbolisées chez Jean Métellus par l'idéal d'une cohabitation pacifiste et prospère entre les peuples et Manuel Zapata Olivella par l'allégorie du "muntu", permettent de ré-envisager le collectif et acquièrent une portée universelle par leur dimension inclusive et transnationale.

1 Manuel Zapata Olivella, *Changó el gran putas* [1983], Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, 2010, [En ligne] : [http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/88094/03-Manuel\\_Zapata\\_Chango\\_el\\_gran\\_putas.pdf](http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/88094/03-Manuel_Zapata_Chango_el_gran_putas.pdf) ; *Chango, ce sacré dieu*, traduction de l'espagnol par Dorita Nouhaud, Lille, Miroirs éd, 1991.

2 "La epopeya [...] del africano en América", Manuel Zapata Olivella, *¡Levántate Mulato ! Por mi raza hablará el espíritu*, Bogotá, Colombie, Rei Andes LTDA, Letras Americanas, 1990, p. 349.

3 Jean Métellus, *Rhapsodie pour Hispaniola*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2015.

4 Du nom donné par les Indiens à l'île que Colomb rebaptisera Hispaniola.

5 L'existence de ces traits formels supposés discriminer le genre épique est évoquée, rappelée ou discutée dans les ouvrages d'Henri Bénac, *Guide des idées littéraires* (Paris, Hachette, 1964), Gérard Lambin, *L'épopée : Genèse d'un genre littéraire en Grèce* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999), Jean Derive, "Y-a-t-il un style épique ?", Jean Derive (éd.), *L'épopée : unité et diversité d'un genre* (Paris, Karthala Éditions, 2002) ou Judith Labarthe, *L'épopée* (Paris, Armand Colin, 2007).

6 Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman : énergétique comparée*, Université du Maine, 2014, en ligne, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01336396>, p. 137 (consulté le 15.06.17).

7 Voir notamment les analyses de Pierre Vinclair du roman *Texaco*, de Patrick Chamoiseau, et des œuvres de la poésie épique des XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles qui, selon le critique, ne peuvent être considérées comme des épopées, soit qu'elles se présentent comme une "collection de traits génériques reproductibles", soient qu'elles "mobilise[nt] des propriétés phénotypiques de l'épopée pour produire, couplées avec d'autres propriétés étrangères au dispositif épique, un effort tout à fait différent de l'effort épique", *De l'épopée et du roman, op.cit.*, p. 297.

8 Les analyses de Pierre Vinclair, à la suite de Florence Dupont ou Florence Goyet, insistent particulièrement sur l'importance de cette dimension performative (Florence Dupont, *L'invention de la littérature de l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, Éd. La Découverte, 1994 ; Florence Goyet, *Penser sans concepts fonction de l'épopée guerrière "Iliade", "Chanson de Roland", "Hôgen" et "Heiji monogatari"*, Paris, H. Champion, 2006, p. 15 ; 567 ; Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman : essai d'énergétique comparée, op.cit.*, p. 89).

9 La question de la diffusion et des conditions de l'accès au livre par la communauté représentée par l'œuvre que soulève Pierre Vinclair est également à prendre en compte ici : les œuvres sont originellement publiées dans deux maisons d'éditions européennes à petit tirage et rapidement épuisées dans le cas de *Changó el gran putas*, (quoi qu'ayant fait l'objet d'une republication sur internet par le Ministère de la culture colombien en 2010). Leur niveau de langue est accessible mais pas populaire, et Jean Métellus écrit en français alors qu'une grande partie de la population haïtienne est analphabète et créolophone.

10 "[...] un texte 'oral' (composé à travers la récitation), est aussi et peut-être avant tout un texte 'aural' : reçu par l'oreille. Une épopée fait appel à l'auditeur, qui partage avec le récitant un savoir." Florence Goyet, "L'épopée", *Vox Poetica*, (publié le 25/06/2009, consulté le 12/06/17). On trouve toutefois dans les textes la représentation de cette *auralité* : "Vous qui me lisez ou m'écoutez" (*Rhapsodie, op.cit.*, p. 17) ; "– Racontez ! Répétez-nous, Don Petro, le grand exploit du Mountou et de ses généraux Noirs ! – Que les enfants viennent s'asseoir près de moi, je vais leur raconter les batailles des vivants et des morts [...]" ("– ¡Cuente ! ¡Repítanos don Petro la gran hazaña del muntu y sus generales negros ! - Que los niños se sienten junto a mí, voy a relatarles las batallas de los vivos y los muertos [...]" *Changó el gran putas, op.cit.*, p. 284 ; *Changó ce sacré dieu, op.cit.*, p. 247.

11 À partir de l'analyse d'une triple dimension économique, sémiotique et praxéonomique, Pierre Vinclair propose un exercice d'"énergétique comparée" qui conduit à une nouvelle définition du genre comme "Un dispositif produisant un certain effort", "effort" n'étant entendu "ni [comme] la tentative, ni

le projet de l'écrivain, mais l'acte, l'*energeia* de l'*ergon*, c'est-à-dire la 'propriété extrinsèque'" (*De l'épopée et du roman*, *op.cit.*, p. 297, p. 33 ; p. 31).

12 Au contraire, "le roman cherche à inventer en solitaire, pour un individu (qu'il contribue à créer), une image du salut et, dans la littérature post-révolutionnaire, de l'individu émancipé (qu'il contribue à émanciper)." (*De l'épopée et du roman*, *op.cit.*, p. 297, p. 563)

13 Florence Goyet, "De l'épopée canonique à l'épopée 'dispersée' : à partir de l'Iliade ou des Hogen et Heiji monogatari, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés", en ligne, *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 45, 2014, disponible sur <http://emscat.revues.org/2366> (consulté le 8.06.17).

14 *Penser sans concepts*, *op.cit.*, p. 567.

15 *Ibid.* p. 15.

16 *Ibid.* p. 7.

17 Elara Bertho, "Existe-t-il une épopée de la résistance à la colonisation ? De quelques 'épopées en devenir' africaines", *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2016 – Extension de la pensée épique.

18 *Penser sans concepts*, *op.cit.*, p. 7.

19 Manuel Zapata Olivella fut toute sa vie un militant actif de la cause afro-colombienne, et co-organisa notamment, le 20 juin 1943 le premier "Día del Negro", puis, les 24-28 août 1977, le premier Congrès international de la culture noire des Amériques. Voir également les nombreux essais que l'écrivain consacre à ces questions, réunis dans l'anthologie *Por los senderos de sus ancestros : textos escogidos, 1940-2000* (Bogotá, Ministerio de cultura República de Colombia, Bogotá, 2010, disponible en ligne : <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll7/id/17> (consulté le 18.08.2016).

20 Maguemati Wabgou, Jaime Arocha Rodríguez, Aiden José Salgado Cassiani et Juan Alberto Carabalí Ospina, *Movimiento social afrocolombiano, negro, raizal y palenquero : el largo camino hacia la construcción de espacios comunes y alianzas estratégicas para la incidencia política en Colombia, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Derecho Ciencias Políticas y Sociales, Instituto Unidad de Investigaciones Jurídico-Sociales Gerardo Molina*, 2012, p. 22.

21 "retórica nacionalista de armonía e igualdad racial", Marixa Lasso, *Mitos de armonía racial : raza y republicanismo durante la era de la revolución, Colombia 1795-1831* [2007], Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Ediciones Uniandes 2013, p. 14.

22 Il faudra attendre 1991 pour qu'une nouvelle Constitution fasse apparaître un article reconnaissant la diversité ethnique et culturelle de la nation colombienne.

23 Voir les analyses consacrées au tremblement de terre, catalyseur de la crise haïtienne, dans l'ouvrage collectif dirigé par Laënnec Hurbon, *Catastrophes et environnement. Haïti, séisme du 12 janvier 2010*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2014.

24 Manuel Zapata Olivella s'inscrit explicitement dans cette dimension postcoloniale, lorsqu'il affirme que son œuvre et ses recherches anthropologiques "ont pour objectif concret [de] décoloniser et désaliéner l'esprit de l'Américain-afro-européen" ("*tiene un objetivo concreto : descolonizar y desalienar la mente del amerindo-afroeuropéo*"), Manuel Zapata Olivella, *El árbol brujo de la libertad : África en Colombia, orígenes, transculturación, presencia, ensayo histórico mítico*, Valles, Universidad del Pacífico, [2002], p. 129.

25 Signalons que ce renversement axiologique qui touche les représentations des acteurs épiques, particulièrement développé dans les œuvres postcoloniales, avait déjà pu être mis en œuvre de manière plus souterraine dans certaines œuvres coloniales, comme le montre Aude Plagnard à propos de *La Araucana* d'Alonso de Ercilla, poème dans lequel le bien-fondé des guerres de conquête est remis en question, et la violence déployée par le colonisateur dénoncée (Aude Plagnard, "Des épopées imitatives et refondatrices ? Le cas d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real", *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2016 – Extension de la pensée épique). On peut évoquer d'autre part le célèbre poème de Juan de Castellanos, *Les Elegías de varones ilustres de Indias*, dans lequel la conquête des Caraïbes fait l'objet de quelques chants, et qui fait apparaître certains personnages de caciques comme Anacaona ou Caonabo. Bien que les "hommes illustres d'Indes" dont il est question dans ce texte soient bien les conquistadors, et qu'il s'agisse en premier lieu de louer les colons et l'empire espagnol, certains critiques ont pu noter une certaine ambiguïté du texte, qui oscillerait entre vision stigmatisante et empathique des Amérindiens. Ainsi, la reine Anacaona, qui prend longuement la parole dans la première élégie pour déplorer les massacres dont son peuple est victime, apparaît alternativement comme une femme sage et dépravée. On trouvera un aperçu des débats qui opposent la critique autour de la question de la vision laudative ou critique des guerres coloniales dans le poème dans l'ouvrage de Karl Kohut, "Las Elegías de varones ilustres de Indias de Juan de Castellanos y el problema de la épica indiana de los siglos XVI y XVII", (*Épica y colonia : ensayos sobre el género épico en Iberoamérica, siglos XVI y XVII*, Paul Firbas, (éd.), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2008).

26 *Rhapsodie*, p. 148-149.

27 "la loba blanca", *Changó el gran putas*, *op.cit.*, p. 274 ; *Changó ce sacré dieu*, *op.cit.*, p. 237.

28 *Rhapsodie*, p. 152.

29 Les affrontements sont le plus souvent rapportés dans le texte sur le mode de l'évocation, ou, plus rarement, dans des descriptions plus longues telles que, outre la bataille navale de Maracaibo, la prise du Fort-Piccolet par les armées de Rochambeau ou la Bataille de Trafalgar.

30 *Rhapsodie*, p. 151.

31 *Ibid.*, p. 153.

32 "Con la palabra traición podría escribirse la historia de todas nuestras desgracias" *Changó el gran putas*, *op.cit.*, p. 304 ; *Changó ce sacré dieu*, *op.cit.*, p. 266.

33 *Penser sans concept*, *op. cit.*, p. 11.

34 *Ibid.*, p. 11.

35 *Rhapsodie*, p. 99.

36 *Ibid.*, p. 85.

37 "Guacanagaric le bon sauvage, accueillant, attentionné et pourtant naturel", *Rhapsodie*, p. 155.

38 *Rhapsodie*, p. 17.

39 Odile Gannier, *Les derniers Indiens des Caraïbes image, mythe et réalité*, Matoury, Ibis rouge, 2003, p. 21.

40 Guacanagaric se rapproche en ce sens des modèles des bons rois proposés par Virgile dans l'*Énéide*, et notamment de Latinus, roi des Aborigènes, à qui un oracle prédit l'arrivée d'un étranger à qui il devra donner sa fille en mariage.

41 La conversion est également évoquée à travers un personnage anonyme d'Indienne qui, après avoir épousé un colon et avoir adopté sa religion, lui indique où se trouve l'or de son royaume, trahissant ainsi la confiance des siens. L'autre figure féminine, plus centrale dans le poème, celle de la reine Anacaona, cherche au contraire à la fois à préserver son peuple et sa culture par alliance avec les Espagnols.

42 Caonabo, chef caraïbe, fait peut-être ici exception : à plusieurs reprises, il exprime son ressentiment envers l'irrespect montré par les Espagnols envers le gouvernement des caciques, et, quoi qu'engagé pour protéger son peuple, semble davantage mû par un désir de vengeance plus personnel.

43 *Changó el gran putas*, *op.cit.*, p. 322 ; *Changó ce sacré dieu*, *op.cit.*, p. 282.

44 Contrairement aux épopées traditionnelles, elles échoueraient en effet à "faire positivement surgir la conception politique de l'avenir", le travail épique mené "produisant la déconstruction mais non la reconstruction." ("*L'épopée refondatrice*", *op.cit.*)

45 *Changó el gran putas*, *op.cit.*, p. 645 ; *Changó ce sacré dieu*, *op.cit.*, p. 590.

46 *Penser sans concept*, *op.cit.*, p. 209.

47 Delphine Rumeau, *Chants du Nouveau Monde. Épopée et modernité (Whitman, Neruda, Glissant)*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 541.

48 Sophie Rabau, "Entre bris et reliques : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar", *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 24.

49 "los olvidadizos escribas de la loba", *Changó el gran putas*, *op.cit.*, p. 274 ; *Changó ce sacré dieu*, *op.cit.*, p. 237.

50 "La historia total", *¡Levántate Mulato !*, *op.cit.*, p. 343.

51 "L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée", *op.cit.*

52 "Les Indiens massacrés et les Noirs maltraités à mort se retrouvent fraternellement dans la douleur et dans la lutte. A ce titre, ils communient dans la même image patriotique : celle de la souffrance et de l'exploitation injuste.", *Les derniers Indiens des Caraïbes*, *op.cit.*, p. 439.

53 Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, [1983], 2002.

54 Odile Gannier, "La longue veille des caciques. La rémanence du guerrier caraïbe" ; Kathleen Gyssels et Bénédicte Ledent (éd.), *L'écrivain caribéen, Guerrier de l'imaginaire*, Rodopi, Paris, 2008.

55 *Rhapsodie*, p. 51.

56 *Ibid.*, p. 51.

57 *Rhapsodie*, p. 155.

58 La deuxième partie de la saga porte le nom "Le *mntu* américain" ("*El mntu americano*").

59 Dans l'essai "Afroamérica, siglo XXI : tecnología e identidad cultural" (*Por los senderos de sus ancestros : textos escogidos*, 1940-2000, Ministerio de cultura República de Colombia, Bogotá, 2010. [en ligne] <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll7/id/17> (consulté le 18.08.2016), Manuel Zapata Olivella évoque et commente le texte du missionnaire européen Placide Tempels, *La Philosophie bantoue* (Lovania, Elisabethville, 1945) qui mentionne le terme de "mntu", redéfinit par la suite par l'auteur colombien qui en fait une allégorie du nouvel homme américain.

60 "Afroamérica, siglo XXI : tecnología e identidad cultural", *op.cit.*, p. 402. Nous traduisons.

61 "*mntu quiere decir hombre libre y libertador.*" (p. 583)

62 "*proyectada hacia el futuro*", González, José Luis Garcés, *Manuel Zapata Olivella, caminante de la literatura y de la historia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2002., p. 139 (Interview de l'auteur datant de 1994).

63 La valeur exemplaire du peuple dans l'épopée américaine est également soulignée par Delphine Rumeau, qui affirme qu'ainsi ce dernier "satisfait donc à la conjonction d'esprit national et de portée universelle qui est pour Hegel la condition du succès épique", *Chants du Nouveau Monde*, *op. cit.*, p. 426.

64 *Changó el gran putas*, *op.cit.*, p. 452 ; *Changó ce sacré dieu*, *op.cit.*, p. 414.

65 *Penser sans concept*, *op.cit.*, p. 567.

66 Dany Laferrière, *Tout bouge autour de moi*, Grasset, Paris, 2010, p. 121.

## Pour citer ce document

Marine Cellier, «Muntus, caciques et colons : Le travail épique à l'œuvre dans *Changó el gran putas* et *Rhapsodie pour Hispaniola*», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : [http://epopee.elan-numerique.fr/volume\\_2018\\_article\\_293-muntus-caciques-et-colons-le-travail-epique-a-l-oeuvre-dans-chango-el-gran-putas-et-rhapsodie-pour-hispaniola.html](http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2018_article_293-muntus-caciques-et-colons-le-travail-epique-a-l-oeuvre-dans-chango-el-gran-putas-et-rhapsodie-pour-hispaniola.html)

## Quelques mots à propos de : Marine CELLIER

Marine Cellier, Agrégée de Lettres modernes, prépare actuellement une thèse en Littérature comparée sous la direction de Crystel Pinçonat à Aix-Marseille Université (Cielam) et à la Casa de Velázquez (EHEI), portant sur la représentation de la figure de l'esclave révolté François Makandal dans les littératures caribéennes francophones, hispanophones et anglophones. À paraître : « Un Marron pour

ancêtre. Makandal, figure de la résistance noire et héros caribéen : l'exemple de *Las metamorfosis de Makandal*, de Manuel Rueda (République dominicaine) ».

# Conquistadors de Eric Vuillard y las ficciones épicas de la historia

Félix Terrones

## Résumé

(Traduction) « *Conquistadors* d'Éric Vuillard et les fictions épiques de l'Histoire » Nous proposons une lecture du roman *Conquistadors* (2010) d'Éric Vuillard. Dans ce roman est racontée l'arrivée des Espagnols en terres péruviennes, leur installation et les guerres fratricides qui s'ensuivirent et entraînèrent le début de l'administration coloniale. Dans une prose évocatrice et hautement lyrique, qui n'évite pas le jugement éthique, l'auteur français fictionnalise cette période pour s'emparer de l'Histoire en lui conférant une valeur et une interprétation actuelles. Ainsi, à partir des postulats proposés par Florence Goyet dans l'article L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée, nous nous attardons sur le dialogue engagé dans le roman avec un corpus littéraire particulier : les chroniques des Indes. Au-delà de leur diversité et des différents besoins sociaux, religieux ou encore idéologiques qui les ont inspirées, lesdites chroniques constituent un fonds historique d'une importance énorme pour la période coloniale. Dans la plupart des cas, comme l'affirme Mercedes Serna, les chroniques furent écrites dans une volonté politique de légitimation face au pouvoir monarchique. Les chroniqueurs, qui étaient parfois les conquistadors eux-mêmes, n'ont donc pas hésité à raconter leurs actions sous les traits d'exploits héroïques. Des acteurs tels que Cristóbal de Mena, Francisco de Jérez, Pedro Sancho de la Hoz ou encore López de Gómara — tous cités par le narrateur du roman à des moments stratégiques — ont cherché à raconter avec un élan épique différentes étapes de la conquête des terres américaines. Soulignant l'esthétique et la forme romanesques de *Conquistadors*, nous analysons la façon dont y est discutée une certaine forme « épique » des chroniques afin de relativiser une perspective hégémonique de l'histoire : celle des vainqueurs. Pour ce faire, nous nous attardons sur les stratégies utilisées pour revisiter les lectures du passé, toujours selon une posture que nous qualifions d'éthique : la rectification de l'information par le biais de l'ironie ou le portrait grotesque, et par conséquent moins hyperbolique, des conquistadors et des empereurs incas, entre autres. Le roman, genre qui parodie et caricature, corrige les chroniques dans leur besoin d'instaurer l'image d'un temps héroïque et glorieux. Loin de toute lecture soulignant le côté magnifique ou légendaire du passé, le texte d'Éric Vuillard propose une resémantisation de la guerre et des processus coloniaux, tels qu'ils ont été représentés, voire même figés, par les chroniqueurs. Tout ceci, comme nous le précisons à la fin de notre article, selon un regard qui cherche à interroger le passé depuis un présent à caractère postcolonial. Dans un monde en ruines, seule la fiction, en l'occurrence la fiction romanesque, restitue l'exacte valeur des faits, sans accuser ni défendre non plus, en s'en rapprochant avec la conscience que dans l'Histoire il n'y a jamais que des vaincus.

## Abstract

Title : "Eric Vuillard's *Conquistadors* : epic fictions of history"

This study presents a reading of the novel *Conquistadors* (2010) by French author Eric Vuillard (1958), who writes a fictional account of the period that stretches from the conquest of the Inca Empire until the establishment of colonial rule in Peru. What will be analysed is the dialogue created with the chronicles of the Indies; in particular, the manner of presenting a historical event in light of a specific ideology and set of intentions which favour the point of view of the conquerors. In this respect, the focus will be on the textual strategies used to amend the chronicles of the Indies, namely fiction and its tools, as well as on discussing the epic and highlighting a different conception of the past, all from an ethical perspective.

## Resumen

Proponemos una lectura de la novela *Conquistadors* (2010) del escritor francés Eric Vuillard (1958), quien ficcionaliza el periodo que va de la conquista del imperio Inca hasta la instalación del poder colonial en Perú. Se trata de analizar el diálogo con las crónicas de Indias ; en particular, su manera de plantear el evento histórico a partir de una ideología y voluntad precisas, las cuales privilegian la mirada de los vencedores. En ese sentido, nos detenemos en las estrategias textuales utilizadas para corregir —desde la ficción y sus herramientas— las crónicas de Indias, discutir lo "épico" y subrayar otra concepción del pasado, todo a partir de una perspectiva ética.

## Texte intégral

En la novela *Conquistadors*<sup>1</sup>, el escritor francés Eric Vuillard (Lyon, 1968) ficcionaliza el periodo comprendido entre la llegada de las tropas españolas a Perú (1532) hasta el final de las luchas intestinas que enfrentaron a los partidarios del conquistador Francisco Pizarro con las de su antiguo aliado Diego de Almagro (1541). No es el primer autor que se interesa en contar el choque entre las culturas y civilizaciones que desencadenó la progresiva e inexorable instalación de europeos en tierras latinoamericanas<sup>2</sup>. Antes bien, al novelizar esos años agitados inserta su texto en toda una red de documentos consagrados a la conquista que, bastante rápido, aparecieron para criticar o loar, bajo diversos registros o modalidades, la empresa colonial. Una parte importante de estos textos, por su valor fundacional y cuantioso número, son las denominadas Crónicas de Indias<sup>3</sup>, con cuyo conjunto la novela de Vuillard, en su progresivo avanzar, establece un diálogo. En otras palabras, todo ese corpus letrado, orientado a ser recibido por un público —antes colectivo que subjetivo— ávido de conocer los grandes eventos y sucesos, mediante textos que se apropian de la tradición para generar el sentimiento de pertenencia y reconocimiento, es discutido a múltiples niveles en *Conquistadors*. Desde el lenguaje, la estética y la forma novelescos, se discute lo “épico” en muchas de las Crónicas y sus alcances para relativizar una visión predominante de la historia : la de los vencedores<sup>4</sup>. Por eso, analizaremos la dinámica que alienta la novela de Vuillard, así como las estrategias de las que se sirve, con el objetivo de releer el pasado, y las lecturas hegemónicas de éste, desde una postura que calificaremos de ética. La novela, género aglutinador, discurso que parodia y tergiversa, a la vez que rebaja y caricaturiza, parece corregir a las Crónicas de Indias, tanto en su lectura del pasado como en la necesidad de instaurar una imagen gloriosa. Así, se trata de una mirada que plantea una clara orientación ideológica frente a una producción letrada categorizada como tendenciosa en el marco del proyecto novelístico y que es necesario interrogar en sus más íntimas características. Ya no estamos frente a una lectura que subraya lo heroico sino frente a una resemantización de la guerra y los procesos coloniales, tal y como fueron representados por una gran parte de las Crónicas, junto con las consecuencias que, a lo largo de los siglos, siguen vigentes en tierras latinoamericanas.

## I. Lo épico y el camino hacia lo novelesco

Cuando se trata de la narrativa de Eric Vuillard, ya es una costumbre advertir que, de una manera u otra, siempre se haga alusión a lo épico. En el caso específico de *Congo* (2012), por dar un ejemplo entre muchos disponibles, se afirma que el lector se encuentra frente a “una historia increíble que bajo la pluma de su autor se vuelve una epopeya sangrienta y ridícula [...]”<sup>5</sup>. Los comentaristas llegan incluso a definir el proyecto de Vuillard por negación frente a una sobrentendida concepción de la epopeya : “Escrutar lo íntimo que la epopeya siempre descuida” (para el caso de *L'ordre du jour*, 2017)<sup>6</sup>. Como es de imaginar, la novela *Conquistadors* no es una excepción, sino que desde un inicio generó unanimidad entre los críticos en lo concerniente a su pretendido carácter épico. Quizá esto se resume en lo expresado por el mismo editor —*Actes Sud* para la edición de bolsillo— cuando afirma que “con una potencia novelesca estremecedora, Eric Vuillard muestra la forma en que esta epopeya resplandeciente y brutal abra una tragedia que es la nuestra”<sup>7</sup>. En otras palabras, el texto novelesco pareciera expandirse hacia otras formas genéricas, como la tragedia y la epopeya, sin desnaturalizarse, aunque enriqueciéndose con ellas, leyendo la épica desde la perspectiva de sus resultados trágicos. Esto último no sólo añade una arista más a la “epicidad” de *Conquistadors*, sino que también sugiere una pista de lectura que es necesario explorar.

Siguiendo a Florence Goyet, quien en “L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée” se detiene en la extensión genérica de la epopeya<sup>8</sup>, podemos considerar que, en este caso en particular, la épica es de una etiqueta genérica impuesta al texto a base de intuiciones, antes que de una apreciación fundamentada. Ahora bien, el mismo autor, establece un vínculo con lo épico y esto ya desde el nivel paratextual, tal y como se lee en la contratapa : “En cualquier caso se trata de una gran fiesta de oro y sangre, epopeya gloriosa y

vulgar, como lo son todas, variedad de elevadas maniobras y golpes bajos<sup>9</sup>. Si consideramos que, en la línea de lo planteado por Lukács, dentro de la epopeya se subraya sobre todo lo grandioso de los héroes y sus hazañas<sup>10</sup>, llama la atención la mezcla de adjetivos utilizada por el autor para referirse a la singular epopeya que propone : gloriosa y vulgar. Esta cualificación antinómica se justifica por el hecho de que no estemos frente al verso épico sino frente a la prosa novelesca, mucho más propensa a la paradoja ; también, por la necesidad de anunciar el talante que anima la ficción. En otras palabras : desde el saque, Vuillard inscribe su proyecto novelesco dentro de una línea en la que se dialoga con cierta tradición literaria a la vez que se rompe con ésta. Dicha línea es la de la estética novelesca que será declinada a múltiples niveles en el interior de la novela, tal y como veremos más adelante. Así, dentro del texto, se alude dos veces a lo épico, ambas ocasiones en perfecta simetría, al comienzo y final de la novela : los capítulos *Traverser le vide* y *Règne d'Almagro, an de grâce 1537*. La primera de ellas, la que más interesa para efectos de nuestra reflexión, tiene lugar muy poco después de comenzado el relato, en el capítulo titulado *Traverser le vide*, aquel que desarrolla el desplazamiento de las huestes conquistadoras a través del áspero paisaje peruano :

No, el oro no sería ese jardín sublime —no habría animales dorados ni encantados, sólo un conjunto de razones. Y, como no llegarían a encontrarlo, el oro divino, manifestación visible de lo sacro, como no lo obtendrían, esa potencia universal y perpetua, ellos exigirían constantemente más sangre. Así, después de la extraña epopeya, la riqueza de los pueblos siempre exigiría más trabajo y esfuerzo. Y el puñal que los hermanos Pizarro, cada uno a su vez, recibirá en el corazón, también será de oro. Y tal vez aquel puñal será del mismo oro con el que habían soñado, el oro oscuro con el cual los indios tapaban con amor los ojos de sus momias<sup>11</sup>.

Al inicio del fragmento, el metal precioso parece revestido de un aura magnífica, incluso divina, que ocupa un lugar en el espacio, puesto que se le compara con un jardín (por lo demás, espacio bastante connotado, según la tradición judeocristiana, lugar fuera del tiempo, región de abundancia, como lo puede ser el jardín del Edén). Muy pronto, conforme los conquistadores ascienden por entre las escarpadas montañas, dicha aura se revela como una quimera más. Si a lo épico, por más extraño que fuese, le corresponde el oro divino, entonces a lo novelesco le tocará nada menos que la sangre, esa savia oscura que, sin concesiones, mueve y agita la Historia : “el sabor del oro era el de la sangre”<sup>12</sup>. El jardín al que no acceden los conquistadores, siguiendo el esquema del narrador, resulta ser, al final de la cita, otro espacio, aludido por metonimia : una necrópolis. De esta manera, el lenguaje y la retórica épicas parecen desplazarse, en la lógica novelesca, hacia una estética más atenta a los excesos cometidos —saqueos, vejaciones, masacres mortales— que a los hechos heroicos. Entre lo épico y lo novelesco se abre la grieta de la historia que en *Conquistadors* no se escamotea. En ese sentido, se necesita una particular visión del quehacer histórico, entendido no tanto en los hechos como en su relato y las intenciones que existen detrás de este.

## II. La novela y el develamiento del embuste histórico

Si bien son sólo dos las alusiones a lo épico, el diálogo con determinada tradición letrada, sustentada en gran parte en la epopeya, es constante en la novela. Me refiero a la tradición de las Crónicas de Indias que quizá tengan su mejor ejemplo en textos como las *Cartas de relación* (1522) de Hernán Cortés y *La Conquista de México* (1553) de Francisco López de Gómara. Tal y como Mercedes Serna nos lo recuerda, en las *Cartas de relación* existe un elemento político determinante : la necesidad que tiene Cortés de justificar su conducta ante el Rey<sup>13</sup>. Desde esta posición parcial, no duda en asimilar sus propios gestos y decisiones a los de los héroes épicos con rasgos como la astucia, la valentía y el sentido de la estrategia, sin olvidar la providencial intervención divina a su favor. Por su parte, López de Gómara, quien nunca puso un pie en tierras americanas, fortalece la imagen de un Cortés único, elegido por el destino para llevar a cabo una misión sin par, en la que incluso sabe ser un excelente embajador del reino, por decirle de alguna manera : “Partióse Cortés de esta [se refiere a la isla de Cuba], dejando a los naturales de ella

muy amigos de españoles [...]14". A partir de estos ejemplos, no por puntuales menos representativos, advertimos que estamos frente a la motivación política del gesto épico en la Crónicas, la cual se vale de la escritura para legitimar a actores sociales frente al poder de turno, así como también entregar al gobernante y otros lectores un héroe concreto muy en la línea de una larga y rica tradición.

Eric Vuillard es bastante consciente de todo este horizonte letrado, junto con sus inquietudes y desafíos, dedicado al periodo de conquista y colonización. A lo largo de su novela alude a diferentes Crónicas de Indias, entre las cuales podemos contar *La conquista del Perú llamada la Nueva Castilla*, de Cristóbal de Mena (1534) ; la *Verdadera relación de la conquista del Perú*, de Francisco de Jerez (1534) ; la *Relación del descubrimiento del Perú* (1571), de Diego de Trujillo ; y la *Relación de la conquista del Perú* (1534), de Pedro Sancho de la Hoz. Asimismo, José de Acosta (p.179), Pedro Pizarro (p.188), Sancho de la Hoz (p.188), y, como era de esperarse, Garcilaso Inca de la Vega (p.179) son mencionados incesantemente. Desde luego, al tratarse de una novela que aborda un periodo histórico, las Crónicas son la fuente de información privilegiada a la hora de recrear la conquista y colonización. No obstante, este aspecto no considera lo verdaderamente interesante cuando se trata de entender el proyecto novelístico de Vuillard. El afán de verismo, de representar a partir de un conocimiento de causa fundamentado, es menos importante que la inquietud que lo mueve. Como es evidente, no se trata de alusiones dispares o caprichosas al corpus de las Crónicas ; antes bien, ellas están motivadas por una lógica interna que no se contenta con mantenerse en lo sugerido, lo dicho a media voz, sino que emerge en un pasaje más que revelador de la novela, en el capítulo consagrado a narrar el ingreso de los conquistadores a Cuzco, capital del imperio Inca, y titulado *La curée* :

Se pusieron a rascar las placas doradas de los muros, desvalijar los edificios religiosos, las casas, los palacios. Nada fue eximido. Las tumbas entregaron sus muertos con docilidad, la tierra vomitó su grano de oro y de plata, los muros revelaron sus escondrijos. No era bueno mentir o disimular. Quemaban los pies, cortaban las manos. Las cuevas ofrecían figurillas doradas como nunca antes se había visto. Saltamontes, serpientes. Cuentan de estatuas de mujeres en tamaño real, de llamas, de antorchas doradas y plateadas. Cada cronista conoce nuevos prodigios. ¿A quién creerle ? A todos. Todos dicen la verdad, todos tienen razón. Todos vieron las zapatillas doradas de Démeter, los empeines de Venus. Finalmente, vieron el rostro. El velo cayó. Isis. Corazón frío que arde frente al vacío. Masa ciega, llena de pájaros, culebras, arañas y lagartos<sup>15</sup>.

Si recordamos la cita resaltada en la sección anterior, el énfasis realizado en la obsesión de los conquistadores por el oro, resulta revelador advertir la continuidad entre los dos fragmentos. Lo cual muestra la coherencia, pese a las centenas de páginas que separan uno de otro, que subyace la ficción. Ahora bien, en esta ocasión el narrador va un paso adelante pues ya no se trata solamente de marcar distancias entre lo épico y lo novelesco, sino que relativiza lo expresado por los cronistas. *On brûlait* [quemaban]... *On parle* [cuentan] : subrepticamente, el narrador coloca en un mismo nivel, mediante el uso del pronombre francés "on", a quienes actúan y quienes expresan. La distancia que necesita el historiador para contar los hechos de manera objetiva desaparece cuando cronistas y conquistadores son amalgamados en una sola persona (dicho sea de paso, muchas veces eran efectivamente la misma persona ; una vez más Cortés es el ejemplo por antonomasia del conquistador que asumió el ejercicio escritural para contar y legitimarse). Lo cual no deja de tener repercusiones en la medida en que todos, absolutamente todos, asumen un relato de orden "mítico" (Démeter, Venus, etc.) orientado a entregar grandiosidad a la gesta conquistadora. De ahí que la identidad de los cronistas no importe, sino lo que afirman y las consecuencias de sus afirmaciones. El narrador, y mediante él su autor, se ubica en la línea de Bartolomé de las Casas, autor de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), el único cronista que denunció con ardor las iniquidades efectuadas por los conquistadores, junto con las patrañas de muchos cronistas. No obstante, lo hace

mediante el recurso novelesco por excelencia : la ironía. Esta última se manifiesta en la fingida perplejidad de la voz narrativa frente a tanto “prodigio”, lo cual le permite desmontar tanto a los héroes como a lo heroico, entendido como relato mistificador.

A la relativización de la información vehiculada —o tergiversada— por las Crónicas de indias debemos añadir una segunda estrategia utilizada en la novela para develar la verdadera de éstas. Dicho aspecto es valioso a la hora de entender el vínculo con lo histórico en la novela, en la medida en que no se trata tanto de una novela histórica como de una novela acerca de la historia y la manera en que ésta se hace. Así, se desprende de un pasaje en particular donde el narrador lleva al banquillo de los acusados a los cronistas :

Mena hizo pública rápidamente una crónica de la conquista y sorprendió a Jerez, quien creía ser el primero. Hubo que llamar a la suya *Relación verídica* para distinguirla de la precedente. El libro apareció en julio de 1534, tres meses después del de Mena, impreso por Bartolomé Pérez. La crónica de Mena es tal vez injusta con Pizarro, pero la de Jerez es tendenciosa de cabo a rabo. En ella Pizarro es descrito como un jefe magnánimo, generoso. Apareció casi al mismo tiempo que la *Patagruéline prognostication*. Así, mientras que Pantagruel construía el puente del Gard y la Arena de Nimes en menos de tres horas, Pizarro hacía que se cayera un imperio en menos de dos. La artillería es de inspiración diabólica, desde luego, pero la imprenta no solamente es de inspiración divina, porque el mejor idioma siempre es un poco fabricado por el diablo. Y las bellas crónicas del pasado, las de Jerez y Estete, las de Trujillo, de Mena o Pedro Pizarro, las de Sancho de la Hoz o de Marcos de Niza, cada una será un vestido de oro pero bordado de mierda, a juzgar por lo que dicen<sup>16</sup>.

Si los cronistas no dudaron en comparar a los conquistadores con héroes épicos, cuando no personajes legendarios, no ocurre lo mismo con un novelista como Eric Vuillard<sup>17</sup>. En este sentido, el paralelo con el Pantagruel de Rabelais no deja de tener repercusiones pues se trata de un personaje imaginario colocado, de repente, al mismo nivel que un personaje histórico. Si el gigante era capaz de grandes hazañas, el conquistador, retratado por los tendenciosos cronistas, era susceptible no de lo mismo sino de algo mejor. Desde el presente del novelista, la pretendida objetividad del pasado y sus cronistas se revela como una hipérbole manipuladora, ridícula y sometida a intereses (acaso la figura retórica que encarna del mejor modo el quehacer de muchos cronistas). De este modo, gracias al narrador, la ficción restituye su valor verdadero a las Crónicas : “[...] Y las bellas crónicas del pasado, las de Jerez y Estete, las de Trujillo, de Mena o Pedro Pizarro, las de Sancho de la Hoz o de Marcos de Niza, cada una será un vestido de oro pero bordado de mierda, a juzgar por lo que dicen”. Resulta revelador que el prisma de la ficción permita un mejor acercamiento, por desinteresado, a lo que en verdad ocurrió y que las crónicas, siguiendo el planteamiento propuesto, se empeñaron en falsificar, escamotear. Tanto como descubrir una novela que despliega, a múltiples niveles, toda una retórica orientada a señalar la manera en que se hace la historia. En otras palabras, el recurso a lo épico dentro de la estética novelesca de *Conquistadors* sería la estrategia para criticar tanto el orden colonial como su mitificación, sustentada discursivamente en la escritura y la textualidad cronísticas.

### III. Una perspectiva humana del pasado

La dinámica política que alienta *Conquistadors* es muy distinta a la que mueve las Crónicas de indias. Entramos, entonces, en el corazón del proyecto novelístico de Eric Vuillard. Sin hablar de compromiso, puesto que no existe la voluntad moralizante de la literatura de esa vertiente, como lo expone de manera exhaustiva Benoît Denis en *Littérature et engagement*<sup>18</sup>, se trata de abordar la historiografía colonial para refutarla y corregirla, introduciéndole cuánto de presente existe en ella. La distancia histórica, los siglos transcurridos desde la conquista hasta nuestros días, no hacen más que subrayar la catástrofe, de proporciones cósmicas, que significó ese encuentro entre dos mundos. Esto se evidencia, antes que nada,

por el constante uso de saltos temporales, o prolepsis, por parte del narrador, a lo largo del texto. Estas le permiten abordar los hechos de la conquista desde una perspectiva que toma en cuenta el presente de nuestro tiempo ; más aún, es enmarcada por él. Quizá la prolepsis más emblemática, por estratégica, es aquella con la que se cierra la novela :

Hoy en día, los Estados andinos están destinados a un porvenir que tal vez sea menos amargo, pese a las destrucciones sufridas a lo largo del tiempo. [...] Los colectivos de la línea B con destino a Chan Chan y Huanchaco, pasan regularmente en la esquina de España con la avenida Tacna. De la ciudad, de su trágico saqueo, son testigos las innumerables ruinas cercadas en la ribera brumosa ; que tienen, en ocasiones, en medio de los muros de tierra, las huellas de una existencia rudimentaria, la cual —incluso después de su destrucción— sobrevivió varios siglos en esas ruinas. Hoy en día, gracias a los edificios antiguos que han sido exhumados, aquel pequeño centro provoca emoción, la cual fue durante mucho tiempo habitada por tribus sombrías en medio de las ruinas de una nación tan gloriosa<sup>19</sup>.

El fragmento precedente forma parte de la última secuencia de la novela, incluida en el capítulo *El final (La fin)*, donde el narrador propone una perspectiva panorámica del paisaje actual de la costa peruana. Desde sus alturas, espaciales, temporales y emocionales, la voz narrativa puede suspender finalmente el relato con la mención a las ruinas. De la llegada de los conquistadores, de sus masacres y vejaciones, de sus luchas intestinas que los diezmaron por culpa del oro —mejor dicho, la ambición que éste despertaba—, no quedan más que restos dispersos, muchos de ellos sin mayor significado. Lo mismo ocurre con las sociedades indígenas mencionadas a lo largo de la secuencia —Chimú, Wari, Moche y, desde luego Incas— pues éstas parecen confundirse en el espacio, ahora ocupado por anónimos hoteles. De esta manera, el espacio en sí parece no conservar memoria alguna, susceptible de formular un sentido unívoco, antes bien lo que existe aún es demasiado escaso, exiguo. Felizmente, la voz narrativa sabe reconocer, exhumar y sobre todo recordar, lo cual ha hecho a lo largo de numerosas páginas precedentes, pese a no haber sido un testigo presencial de lo ocurrido (para muchos garantía de “veracidad”). Eso no importa, cuando las alturas desde las cuales se ubica le permiten ponderar de una mejor manera los sucesos y sus protagonistas. La novela que se cierra con una cita latina —“GLORIA VICTIS !”— que en su anfibología (¿a quiénes se llama vencidos ?) oscila entre la ironía de un destino que no tiene nada de heroico, el de los españoles, y el reconocimiento de que la única gloria es para los vencidos. El sentido real de la guerra no son las hazañas de los ganadores, sino el destino de los vencidos<sup>20</sup>. La conquista resalta la grandeza del derrotado, en la medida en que sobrevive, en el silencio y el anonimato —el revés de la palabra escrita— de los que son recuperados, acaso deberíamos decir exhumados, por el novelista.

Por más paradójico que parezca, quizá en este aspecto podemos detectar lo épico en *Conquistadors*. Como bien lo señala Florence Goyet cuando sugiere una epopeya refundadora : “Lo que caracteriza en profundidad a la epopeya refundadora es que la misma construcción del relato, su progresión y su estructura obligarán a dar una atención imparcial a cada uno de los personajes”. La investigadora francesa continúa, “los personajes, ya lo vimos, encarnan opciones políticas. Las que parecen justas, incluso evidentes, son obsoletas ; las que podrán superar la crisis son verdaderamente nuevas, y nadie ha sido capaz de pensarlas”. Lo épico, en este sentido, no debe detenerse simplemente, y por contraste, en los “vestidos de oro bordados de mierda” de las Crónicas, por retomar la elocuente imagen de Vuillard, sino que también debe considerar la necesidad de mostrar una dimensión nada grandiosa en un mundo deletéreo, en cambio constante. Esto último explica que el narrador, utilice también los epítetos tipo “Rey Cabra” (p.409) para el magnánimo Pizarro, quien resulta, de esa forma, rebajado mediante la animalización. También que muestre a los conquistadores haciendo sus necesidades, con hambre, enfermos, aquejados de males físicos : “Y Zárate se queda detrás. ¿En qué piensa

Zárate, el hidalgo labriego ? En nada, no piensa en nada, tiene calor y frío, se está pelando. Su vientre está vacío. Esta noche, ha vomitado”<sup>21</sup>. Dentro de la poética y estética inherentes a la novela, tal y como lo formulara Mikhail Bajtin para el caso de François Rabelais<sup>22</sup>, los conquistadores son individuos que mezclan en sus destinos literarios lo épico con lo grotesco. De esta representación no se salvan los indígenas, lo cual apunta en la imparcialidad señalada por Goyet, quienes también son animalizados, aunque quizá de manera más indirecta (cuando, por ejemplo, en el capítulo *Les frères*, Atahualpa sale de su “madriguera” como un roedor cualquiera). Pese al hieratismo con el que los indígenas pueden llegar a ser retratados, estos también muestran en sus actos y decisiones cuán dispuestos estaban para imponerse unos a otros, sin importarles asesinarse entre ellos.

Así, las sociedades emplazadas frente a un destino único en el siglo XVI lo hacen en un momento liminar : la crisis y el ocaso de un imperio (el Inca) y el nacimiento de una nueva sociedad (la colonial) con todos los excesos, más o menos vigentes en nuestros días, aunque transformados por la lógica de los acontecimientos, que la caracterizarían. Del encuentro entre europeos y sociedades indígenas, según lo planteado por la novela, quedará la cicatriz abierta de los derrotados, cuya gloria es más intensa que la de los “vencedores”, quienes a su manera también han perdido la batalla. ¿Por qué ? Por la simple razón de que, a diferencia de las Crónicas de Indias, no existe voluntad de glorificarlos, ni siquiera de resarcirlos, sino de mostrarlos, mediante diversas estrategias, en sus contradicciones, desnudos de opeles, ridículos en sus rencillas y traiciones. Esa otra forma de silencio en la que cayeron, la del relato edificante y manipulador que no cuenta de verdad, y del cual son sacados por la ficción novelesca, instiga ya no sólo plantear una versión alternativa a la de las Crónicas, sino también señalar cuánto de político hay en ellas. Todo esto sin olvidar la humanidad de la catástrofe.

## Conclusiones

Desde la ficción, Eric Vuillard plantea una discusión, entendida como polémica y corrección, de los escritos de corte épico en un contexto poscolonial como el de nuestros días. Si consideramos el conjunto de su obra posterior, así como su evolución desde que publicara *Conquistadors*, podemos afirmar que se trata tanto de la primera piedra de un vasto edificio literario —cuya culminación está lejos de llegar—, como de la matriz donde se condensan sus inquietudes estéticas y políticas con respecto de lo histórico y el devenir del hombre. Desde la atalaya contemporánea, Eric Vuillard no sólo amplifica los alcances de su literatura y los postulados que la movilizan, sino que también aborda la historia, en sus momentos más sangrientos, que son a la vez los que tienen mayor significado para la poética que lo alienta en tanto escritor<sup>23</sup>. En el sugerente ensayo *Le roman est un songe* el académico francés Philippe Dufour avanza que : “el novelista escoge una escritura simbólica del pensamiento antes que una escritura filosófica porque no está completamente al tanto de lo que piensa y que los conceptos disponibles delimitan de mala manera una Historia en movimiento”<sup>24</sup>. Es precisamente ese movimiento en la Historia, o mejor dicho las historias, lo que importa en el caso de Vuillard. Escapando al dogmatismo, propios de otras expresiones letradas, confrontando voces y situaciones, para dar forma a lo incierto, *Conquistadors*, despliega un mundo en tensión permanente. Lo cual no quiere decir que esté despojada de ideología, nada más equivocado que considerar esto, sino que es consciente de que precisamente cierta forma de ideología, expresada en las Crónicas de Indias, ha cimentado las hazañas por entre los siglos, cristalizando una forma de lectura que excluye lo que en realidad importa. En un mundo en ruinas, solo la novela restituye, bajo la pluma de Vuillard, por medio de la imaginación, la exacta medida de los eventos, sin acusar ni defender, sino simplemente acercándose a ellos con la mirada contemporánea, consciente de que en la historia nunca hay vencedores. Y este aspecto es lo verdaderamente épico en la novela ; es decir, su imparcialidad a la hora de representar un mundo en crisis, puesto que se termina un imperio y se inicia la colonia, donde no hay verdaderos vencedores ni héroes, sino víctimas de la ambición y la violencia.

---

1 Eric Vuillard, *Conquistadors*, Paris, Léo Scheer, 2009.

2 Tanto del lado latinoamericano como del lado europeo, los ejemplos abundan. Sólo por mencionar casos recientes, recordemos *La mestiza de Pizarro* (2003) del peruano Álvaro Vargas Llosa o *El largo atardecer del caminante* (1992) de Abel Posse. Del lado europeo, desde el precursor *Les Incas* (1778) de Marmontel hasta *El oro de Cajamarca* de Jakob Wassermann (1928), sin contar casos más recientes, la temática ha inspirado ficciones vibrantes. Con respecto de *El oro de Cajamarca*, el mismo Thomas Mann afirmó que se trataba del “relato más hermoso de este siglo en lengua alemana”.

3 Cuando se trata de definir la crónica, qué la caracterizaría, cuáles son sus rasgos inherentes, en su introducción a su edición antológica de diferentes Crónicas de Indias, la estudiosa Mercedes Serna recuerda que, “las fluctuaciones terminológicas son característica constante de las letras hispanoamericanas, ya desde su inicio con Colón”. En este sentido, continúa Serna, bajo el marbete de “Crónicas de Indias se agrupan, así, los escritos más diversos sobre el descubrimiento (comienza el 3 de agosto de 1492 con Colón), la conquista (Cortés y Pizarro) y la colonización del Nuevo Mundo (segunda mitad del siglo XVI), a partir del primer texto que es el *Diario* de Cristóbal Colón, relato del primer viaje”. En Mercedes Serna (ed.), *Crónicas de Indias*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 51.

4 Advértase que se trata más de lo épico que de la epopeya. Aquí seguimos a la estudiosa Florence Goyet quien en sus trabajos disocia lo que es el género literario —la epopeya— de lo que es el gesto, un movimiento mucho más dinámico, y por eso mismo problemático puesto que en ocasiones...lo opone a la misma epopeya: “El signo más claro de esto es la negativa del término “epopeya” a favor de “épica”, que marca un enlace a la vez que rompe las amarras, y da buena cuenta de este estatuto ambiguo: un fenotipo no solamente diferente pero también opuesto a los fenotipos precedentes”. En “L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée”, *Le Recueil ouvert*, volume 2016 – Extension de la pensée épique. La traducción es mía.

5 <https://www.humanite.fr/culture/le-congo-d-eric-vuillard-professeur-de-realite-497190> (consultado el 22.06.2018).

6 <http://www.telerama.fr/livres/l-ordre-du-jour,159993.php> (consultado el 22.06.2018).

7 <http://www.actes-sud.fr/catalogue/pochebabel/conquistadors> (consultado el 22.06.2018). Las traducciones de los comentarios son mías.

8 Florence Goyet, “L'épopée refondatrice”, *op. cit.*

9 “*C'est en tout cas un grand raout d'or et de sang, épopée glorieuse et vulgaire, comme elles le sont toutes, assortiment de hautes manœuvres et de mauvais coups*”. Las traducciones de la novela son mías.

10 Así lo expresa el mismo Lukács: “*C'est dans le vers épique que s'ordonne la totalité de la vie en tant qu'existence heureuse, selon une harmonie préétablie*”. En George Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2001, p. 51.

11 “*Non, l'or ne serait pas ce jardin sublime —il n'y aurait pas d'animaux dorés et enchantés, il n'y aurait qu'un même attelage de raisons. Et comme ils ne le trouveraient pas, cet or divin, manifestation visible du sacré, comme ils ne l'obtiendraient pas, cette puissance universelle et perpétuelle, ils réclameraient toujours plus de sang. Ainsi, après l'étrange épopée, la richesse des nations demandera toujours plus de travail et de peine. Et le poignard que les frères Pizarro, chacun son tour, prendra dans le cœur, sera en or, lui aussi. Et peut-être celui-là, serait-il du même or dont ils avaient rêvé, l'or obscur dont les Indiens recouvraient avec amour les yeux de leurs momies*” (p. 56-57).

12 “*Le goût de l'or était celui du sang*” (p. 226).

13 Mercedes Serna (éd), *Crónicas de indias, op.cit.* p. 74.

14 *Ibid.*, p. 406.

15 “*On s'est mis à gratter les plaques en or des murs, à dépouiller les édifices religieux, les maisons, les palais. Rien ne fut épargné. Les tombeaux rendirent leurs morts docilement, la terre vomit son grain d'or et d'argent, les murs révélèrent leurs cachettes. Il ne fit pas bon mentir ou dissimuler. On brûlait les pieds, on coupait les mains. Des grottes offrirent des figures d'animaux en or comme on n'en avait encore jamais vu. Des sauterelles, des serpents. On parle de statues de femmes grandeur nature, de lamas, de flambeaux d'or et d'argent. Chaque chroniqueur connaît d'autres prodiges. À qui faire confiance ? À tous. Tous disent vrai, tous ont raison. Tous ont vu les semelles d'or de Vénus. Enfin, ils ont vu le visage. Le voile est tombé. Isis. Cœur froid qui brûle devant le vide. Masse aveugle, pleine d'oiseaux, de couleuvres, d'araignées et de lézards*” (p. 266).

16 “*Mena fit paraître rapidement une chronique de la conquête et surprit Jerez qui croyait être le premier. Il fallut donc appeler la sienne Relation véridique, pour la distinguer de la précédente. Le livre sortit en juillet 1534, trois mois après celui de Mena, chez l'imprimeur Bartolomé Pérez. La chronique de Mena est peut-être injuste envers Pizarro, mais celle de Jerez est tendancieuse de bout en bout. Pizarro y est décrit comme un chef magnanime, généreux. Parut presque en même temps que la Pantagruéline prognostication. Ainsi, pendant que Pantagruel construisait le pont du Gard et les arènes de Nîmes en moins de trois heures, Pizarro faisait couler un empire en moins de deux. L'artillerie est d'inspiration diabolique, certes, mais l'imprimerie n'est pas seulement d'inspiration divine, car le meilleur langage est toujours un peu fabriqué par le diable. Et les belles chroniques du passé, celles de Jerez et d'Estete, celles de Trujillo, de Mena ou de Pedro Pizarro, celles du bon Sancho de la Hoz ou de Marcos de Niza, seront chacune robe d'or mais brodée de merde – à ce qu'on dit*” (p. 215).

17 En un artículo precedente, ya señalamos este aspecto, aunque enfatizando en las idas y vueltas entre Europa y América latina planteadas desde la ficción. Félix Terrones. “*Conquistadors* d'Eric Vuillard : allers et retours du passé péruvien dans un roman français”, in Catherine Pelage, Samuel Fasquel et Brigitte Natanson (eds.), *Double(s) sens/Doble(s) sentido(s) : Espagne-Amérique latine/América latina-España*, Orléans, éditions Paradigme, 2015, pp. 407-417.

18 Todo esto sin olvidar el paradigma del escritor comprometido que acompaña a la literatura catalogada de esta manera. Dice Benoît Denis: “En esta perspectiva, acaso sea Simone de Beauvoir quien, en sus memorias, dio la mejor definición, puesto que se trata de la más abarcadora, del compromiso. Según ella, el compromiso ‘al fin de cuentas, no es nada más que la presencia total del escritor en la escritura’”. En Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000,

p. 43.

19 "Aujourd'hui, les États andins sont peut-être promis à un avenir mois amer malgré les destructions subies au cours des temps. [...] Les colectivos B, à destination de Chan Chan et de Huanchaco, passent régulièrement au coin d'España et d'Industrial. De la ville, de son tragique pillage, témoignent les innombrables ruines écloses sur la rive brumeuse ; avec parfois, au milieu des murs de terre, les traces d'une existence rudimentaire ayant, après sa destruction même,ivoté des siècles dans ces ruines. Aujourd'hui, grâce aux bâtiments antiques exhumés, ce petit centre provoque l'émotion, qui fut longtemps habitée par d'obscures peuplades dans les ruines d'une si glorieuse nation" (p. 432-434).

20 Ya un cronista literario ha apuntado en ese sentido. Jean Ristat, *Une épopée à la gloire des vaincus*, Les lettres françaises, en ligne: <http://www.les-lettres-francaises.fr/2010/10/une-epopee-a-la-gloire-des-vaincus/> (consulté le 22.06.2018).

21 "Et Zárate, il reste en arrière. À quoi pense-t-il, lui, Zarate, l'hidalgo paysan? À rien, il ne pense à rien, il a chaud et froid, il pèle. Son ventre est vide. Cette nuit il a vom" (p. 62).

22 Así lo formula el estudioso eslavo cuando se refiera a la manera en que dentro de la novela se forja un sentido metafórico mediante el acercamiento de dos coordenadas: "Dans le réalisme grotesque, le rabaissement du sublime ne porte nullement un caractère formel ou relatif. Le 'haut' et le 'bas' ont ici une signification absolument et rigoureusement *topographique*. Le haut, c'est le ciel ; le bas, c'est la terre ; la terre est le principe de l'absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la résurrection (le sein maternel). Telle est la valeur topographique du haut et du bas sous son aspect cosmique", Mijail Bajtin, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2006, p. 30.

23 Después de *Conquistadors*, Eric Vuillard ha continuado abordando, con las herramientas de la ficción, periodos o eventos trascendentes de la historia con el objetivo de quitarles esa aura de grandiosidad que la memoria colectiva se empeña en entregarles: *La bataille d'Occident* (2012), *Congo* (2012), *Tristesse de la terre* (2015), *14 juillet* (2016) y *L'ordre du jour* (2017). Son ficciones breves que están dedicadas respectivamente al inicio de la Primera Guerra Mundial, la colonización belga de Congo, el espectáculo Wild West de Buffalo Bill, la toma de la Bastilla y los prolegómanos de la Segunda Guerra Mundial. Cabe destacar que, a diferencia de *Conquistadors*, que fue publicada con el membrete de novela (*roman*, en francés), dichos textos fueron publicados con el membrete de relatos (*écrits*) que plantea un estatuto genérico un poco más complicado.

24 Le romancier choisit une écriture symbolique de la pensée plutôt qu'une écriture philosophique, parce qu'il n'est pas complètement au fait de ce qu'il pense et que les concepts disponibles délimitent mal une Histoire en mouvement (p. 21).

## Pour citer ce document

Félix Terrones, «*Conquistadors* de Eric Vuillard y las ficciones épicas de la historia», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : [http://epopee.elan-numerique.fr/volume\\_2018\\_article\\_300-conquistadors-de-eric-vuillard-y-las-ficciones-epicas-de-la-historia.html](http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2018_article_300-conquistadors-de-eric-vuillard-y-las-ficciones-epicas-de-la-historia.html)

## Quelques mots à propos de : Félix TERRONES

Félix Terrones est un romancier péruvien. Il est également lecteur d'espagnol à l'École normale supérieure (Ulm) et professeur de création littéraire à Sciences Po (Paris). En tant que chercheur, il s'est consacré avant tout à la littérature latino-américaine contemporaine, en particulier au roman et à l'essai. Ses travaux portent sur les représentations des espaces urbains, notamment des espaces marginaux. Ces dernières années, il a également mené une réflexion sur les identités latino-américaines et leur expression et représentation littéraires dans un contexte globalisé. Ayant traduit en espagnol *Conquistadors* avec l'auteur lui-même, il lui a consacré plusieurs articles académiques.

# Doguicimi ou la belle Aude d'Abomey : ellipses épiques et greffes lyriques

Ninon Chavoz

## Résumé

Le roman historique du Dahoméen Paul Hazoumé, *Doguicimi*, paru en 1938 aux éditions Maisonneuve et Larose, est présenté dans la préface de Georges Hardy comme un "document" consacré à l'évolution du contact interculturel entre la France et l'Afrique. Traitant par la bande des rapports entre royaumes esclavagistes et négriers, ce texte se présente comme une épopée paradoxale caractérisée par l'ellipse de la geste militaire précoloniale et par la valorisation concomitante d'un personnage marginal et isolé. Nous aimerions à ce titre lire *Doguicimi* comme un roman de "l'écart épique", reléguant à la marge les héros et les champs de bataille pour placer au cœur du propos le discours anachronique et proliférant d'une héroïne condamnée au solipsisme lyrique.

## Abstract

Title : "Doguicimi or the Lovely Aude in Abomey : epic gaps and lyrical grafts" Paul Hazoumé's historical novel, *Doguicimi*, published in 1938 (Maisonneuve et Larose), is presented in the preface by Georges Hardy as a "document" devoted to the evolution of intercultural contacts between France and Africa. Incidentally addressing the relationship between the slave traders and the African kingdoms that provided the slaves, the novel presents itself as a paradoxical epic tale, characterized by the ellipse of pre-colonial military campaigns and the valorization of an isolated feminine figure. We therefore propose to read *Doguicimi* as a novel of "the epic gap", which marginalizes the heroes and the battlefield to underline the anachronistic and proliferating speech of a feminine character condemned to lyrical solipsism.

## Texte intégral

*Mais Aude morte égale son amant. Dans le sépulcre elle dort fièrement,  
Et Charles pleure encor cette pucelle  
Qui fut sans tache ainsi qu'un diamant,  
Et brave cœur et gente demoiselle.*

Théodore de Banville, "La Belle Aude", in *Les Exilés*

Comme la belle Aude trépassée en apprenant la funeste issue de la bataille de Roncevaux, Doguicimi est une figure des marges épiques : épouse reléguée loin du champ de bataille, elle est vouée à une vaine attente et à l'horizon d'une mort mimétique, qui la conduit à accepter de se faire enterrer vivante lorsqu'elle acquiert la certitude que son époux, le prince Toffa, est tombé sous les coups de l'ennemi. Plus que par les faits ou par les mots, ce serait par sa mort que la belle "égale son amant", démontrant dans la seule intensité de son dernier soupir l'intransigeance de sa foi et l'exemplarité de sa vertu. Étayé par la fin commune de ces héroïnes fidèles, pleurées qui par Charlemagne, qui par le puissant roi Guézo (1818-1858), le rapprochement de la *Doguicimi* de Paul Hazoumé<sup>1</sup> et de la *Chanson de Roland* est suggéré par René Maran dans plusieurs comptes-rendus élogieux :

Je m'en voudrais, l'espace qu'il me faudrait me faisant malheureusement défaut, de résumer plus avant ce chef-d'œuvre. Car c'en est un, on peut me croire sur parole, et qui tient de l'Iliade et qui tient de la Chanson de Roland<sup>2</sup>.

Les plus nobles sentiments humains l'enrichissent. La mort de Doguicimi passe de loin en beauté, en dépit de sa tragique horreur, celle de la belle Aude, la fiancée de Roland<sup>3</sup>.

L'enjeu de ce couronnement posthume est d'autant plus significatif dans *Doguicimi* que les premiers chapitres, relatant le départ des soldats à la guerre, font de Toffa un homme courroucé, persuadé de la duplicité des femmes : en acceptant de le

suivre dans la mort, sans que ce suicide soit en rien dicté par la coutume, Doguicimi impose un démenti à cette scène liminaire de querelle domestique et rétablit sa réputation de "gente demoiselle". La comparaison établie par René Maran mérite cependant avant tout l'intérêt dans la mesure où elle consacre *Doguicimi* non pas seulement au rang de classique de la littérature mondiale<sup>4</sup>, mais surtout au panthéon des grands textes épiques, et plus encore des épopées de la haute lutte. À en croire ce rapprochement, il ne s'agirait pas d'un texte de la construction de soi et de la quête des siens – comme peuvent l'être *l'Odyssée* ou *l'Énéide* – mais bien d'une œuvre de combat, mettant en scène le sacrifice de ceux qui se dévouent à la protection de leur pays. Suivre la piste de René Maran en lisant *Doguicimi* comme une épopée nous conduira pourtant d'abord à en désigner les leurres et les fausses pistes : reléguant à la marge les conflits précoloniaux qui règnent au Dahomey, Paul Hazoumé livre en effet un roman du « travail épique », dont le huis clos permet la mise en scène d'une héroïne solitaire, transformée en vecteur d'un discours sur le colonialisme complexe et anachronique.

## I. *Doguicimi*, une épopée seconde ?

Le choix de Maran, qui associe également *Doguicimi* au *Chaka* de Thomas Mofolo, s'explique au premier abord aisément : l'intrigue du roman, située sous le règne du puissant roi Guézo (1818-1858), débute en effet avec la déclaration d'une guerre qui oppose le royaume d'Abomey au peuple voisin des Mahinous. L'examen de la table des matières confirme l'importance des sujets guerriers : débutant par une succession de trois chapitres respectivement intitulés "Un projet de guerre", "Les responsables de la guerre" et "La défaite dahoméenne", le roman se clôt sur de nouvelles notes belliqueuses avec "La guerre de revanche contre Hounjroto" et "La victoire dahoméenne". Le lecteur devine ainsi d'emblée les méandres d'une campagne qui dure et se scinde en deux temps : la guerre contre l'ennemi mahi met à l'épreuve l'endurance des troupes dahoméennes et la cohésion d'une cour que divisent les intrigues et les ambitions. Elle se solde surtout par la disparition du prince Toffa, mis à mort après une longue captivité sans que les efforts et les stratagèmes déployés pour le délivrer aient pu porter leurs fruits. Il serait tentant d'en déduire que *Doguicimi* constitue bel et bien un récit de la guerre, qui place au centre de son intrigue la construction militaire du royaume d'Abomey et la soumission progressive des peuples environnants : il faudrait alors lire ce texte méconnu comme une épopée impériale proche à bien des égards de celle que propose Thomas Mofolo. Les enjeux d'une telle fresque seraient d'autant plus larges que le royaume d'Abomey apparaît à la fois comme le lieu topique de la sauvagerie<sup>5</sup> et comme le berceau d'un lourd clivage historique : si les descriptions des explorateurs européens s'attardent à loisir sur la pratique des sacrifices humains et sur l'horreur de rites volontiers présentés comme tortionnaires, l'histoire de l'essor d'Abomey va aussi de pair avec la mise en place d'un système de traite esclavagiste, alimenté par les prisonniers des champs de bataille. Le traitement littéraire de l'apogée du royaume aurait donc pu constituer le prétexte d'une réflexion sur le lien transatlantique ou anticiper de quelques décennies sur l'interrogation des responsabilités africaines dans la traite que propose Yambo Ouologuem avec le *Devoir de Violence*<sup>6</sup>. Le roman que l'auteur choisit de consacrer au royaume d'Abomey contribuerait dans ce cas à la restitution d'une histoire précoloniale, voire à la construction d'une conscience nationale fédérée par un récit commun. C'est bien ce que suggère, dans ses correspondances, le Révérend Père Francis Aupiais<sup>7</sup>, soutien indéfectible d'Hazoumé, dont il a été durant plusieurs années le mentor :

Tu as raison de travailler à ton Roman auquel je pense souvent, quand j'enseigne l'histoire romaine à mes élèves, car les Dahoméens auraient mérité d'avoir un Romulus comme les habitants de Rome, ou un Clovis comme les Francs<sup>8</sup>.

Le projet d'écriture que trace Aupiais pour son élève invite à la conception d'une épopée ou à tout le moins d'un roman national susceptible d'alimenter la constitution de l'identité dahoméenne. Si une telle entreprise peut apparaître comme le ferment précoce d'une pensée postcoloniale soucieuse de réhabiliter l'histoire glorieuse du continent et de favoriser l'émergence d'une conscience

nationale, les linéaments que dessine la lettre d'Aupiais cantonnent pourtant l'œuvre à un impératif mimétique qui aboutit à reconduire et à réinterpréter les schémas occidentaux. L'assimilation de *Dogucimi* à une *Chanson de Roland* dahoméenne prête d'ailleurs le flanc à une critique similaire : faut-il donc réduire l'œuvre d'Hazoumé à un simple travail d'adaptation et de réécriture, tributaire de modèles épiques européens ?

La perception la plus courante du positionnement de Paul Hazoumé tendrait à confirmer cette hypothèse qui fait du texte une "épopée seconde" soupçonnée de pécher par manque d'authenticité : la proximité qu'entretient l'auteur avec les missionnaires et le zèle qu'il met à une tâche ethnographique qu'il n'hésite pas à placer au service de la domination occidentale, justifient qu'on lui fasse régulièrement grief d'avoir manifesté trop de complaisance envers l'entreprise coloniale. Le relatif oubli auquel se voit aujourd'hui condamnée une œuvre mal intégrée, malgré les recommandations de René Maran, au bastion des "classiques", s'explique partiellement par cette réception biaisée, qui fait d'Hazoumé le tenant d'une assimilation confinant à l'asservissement : collaborant régulièrement à *La Reconnaissance africaine*, une revue lancée par Aupiais et adossée à la construction d'une nouvelle église à Porto-Novo, Hazoumé signe ainsi dans le premier numéro un texte adressé à "nos cousins d'Abomey", dans lequel il invite à faire table rase des anciennes rancunes et à accepter les avantages d'une paix des vainqueurs. Plus encore, l'accueil élogieux que l'institution coloniale réserve à *Dogucimi*, roman récompensé par plusieurs prix au rang desquels on retiendra celui de l'Académie Française, corrobore l'idée d'une plume appliquée et servile – plus prompte à répondre aux attentes du lectorat occidental qu'à proposer une relecture potentiellement transgressive de l'histoire locale. Pour Adrien Huannou, Hazoumé reste ainsi assimilable à un "partisan de la colonisation", voire au "nègre des ethnologues"<sup>9</sup>, suspecté d'avoir livré au colon les secrets de l'initiation. Une lecture rapide de *Dogucimi* confirme *a priori* ce diagnostic : l'ouvrage se clôt en effet sur un éloge de l'œuvre de civilisation entreprise par le colon au Dahomey et sur l'espoir d'une paix qui ne se conçoit pas autrement que sous le drapeau français. S'adressant à l'héroïne défunte, Hazoumé lui prête ainsi une célébration de la colonisation française :

Nul doute que tu ne te réjouisses donc de voir que là où la diplomatie des Glincis avait été inopérante, le drapeau français devait, un demi-siècle plus tard, réussir pleinement, c'est-à-dire faire régner au Dahomey la paix, la liberté et l'humanité<sup>10</sup>.

Virant de la narration à la propagande, le propos oppose la menace d'une domination anglaise placée sous le signe de la proverbiale cupidité des "Glincis", à l'indubitable bénéfice qu'il faudrait retirer de la colonisation française – sans cette fois que l'auteur recoure à l'ancrage que fournirait une appellation locale : il y aurait donc, dans cette seule note conclusive, une double reddition, manifeste à la fois dans l'onomastique et dans l'éloge consenti de l'empire français. Si cette conclusion a beaucoup focalisé l'attention de la critique et a évidemment contribué à renforcer le portrait d'un Hazoumé colonial, il faut cependant souligner qu'elle apparaît à bien des égards comme une apostille isolée : elle contraste notamment avec la teneur du roman, dont l'intrigue se situe bien en amont de la conquête française du royaume, achevée en 1894 à la suite de la victoire du colonel Alfred Dodds sur les troupes du roi Béhanzin. S'arrêter sur cette clôture de l'épilogue revient donc à considérer que *Dogucimi* s'achève sur une ellipse, au prix de laquelle la guerre coloniale et la défaite de Béhanzin condamné à l'exil se trouveraient soustraits à l'attention du lecteur. La mort de Dogucimi, en d'autres termes, permettrait de couper court à l'histoire en passant sous silence la chute et la résistance du royaume, ponctuellement annoncés par l'héroïne sous forme de prophétie.

Sans reconduire d'emblée l'accusation de colonialisme qui entrave la lecture des textes de Paul Hazoumé, nous aimerions partir ici de ce vide dans la représentation d'une guerre coloniale occultée pour interroger le statut épique du roman. L'hypothèse d'une guerre coloniale escamotée, dont il faudrait chercher dans le

texte les traces dissimulées, conduit à ce titre au constat d'un double décalage. Le premier écart tient à la mise en avant d'un conflit local, dont il semble au premier abord qu'il n'implique en rien la présence européenne : si une interprétation sommaire peut laisser croire à la dénonciation d'un désordre précolonial, une lecture attentive n'en permet pas moins de relever que l'origine du conflit se situe néanmoins dans un crime commis par les Mahinous à l'encontre des alliés européens du royaume d'Abomey. Il est donc possible de lire la guerre de *Dogucimi* comme une conséquence précoce de la rencontre entre les civilisations et comme un propos oblique ou détourné au sujet des guerres coloniales. La seconde subversion tient moins à l'anachronisme, dont Georg Lukács faisait précisément l'une des conditions du roman historique<sup>11</sup>, qu'à la forme même prise par le récit : le récit, dont le paratexte souligne à plusieurs reprises la vocation documentaire<sup>12</sup>, déjoue en effet toutes les attentes en s'attachant non pas à une figure guerrière, propre à porter une narration épique, mais à un personnage féminin cantonné aux murs du palais – à une figure, somme toute, "de l'arrière". Il y aurait là une forme de paradoxe : subissant une position sociale marginale qui la place à l'écart de la communauté, Dogucimi captive ne saurait être considérée ni comme une héroïne ni même comme la voix d'un peuple auquel elle ne s'assimile pas, suscitant la haine et la jalousie de ses contemporains. Si le roman peut être rapproché de la *Chanson de Roland*, ainsi que le suggère René Maran, Paul Hazoumé ne consigne donc ni l'épopée d'un impérialisme africain, ni la chronique immédiatement reconnaissable d'une guerre coloniale où s'affrontent les croyances et les héros. En déportant l'attention du sort du prince Toffa vers la destinée de son épouse Dogucimi, il introduit au cœur du texte un "travail épique", compris, au sens où le définit Florence Goyet<sup>13</sup>, comme une pensée de la crise, et ici plus spécialement, de la crise coloniale : plus que dans la transitivité d'un récit de guerre, cette réflexion politique et identitaire se manifeste dans un glissement qui conduit à placer au cœur du texte l'expression lyrique d'une individualité isolée.

## II. *L'Iliade* du Dahomey, guerre coloniale ?

Si *Dogucimi* est un roman de guerre, ce dernier ne donne du conflit qu'une représentation paradoxale et lacunaire, marquée par l'abondance des procédés d'ellipse et de substitution. Comme nous le signalions d'emblée, la nature paradoxale du conflit mis en scène par Hazoumé tient d'abord au rôle qu'y jouent les Européens, dont la présence différée semble constituer dans le texte un *leitmotiv* discret. Dans l'analyse qu'elle en offre au prisme de la théorie postcoloniale, Eleni Coundouriotis s'arrête ainsi sur l'épisode tardif d'un rendez-vous manqué entre Guézo et une délégation anglaise, venue à Abomey pour prêcher la paix, la conversion à la religion chrétienne et l'abandon de pratiques aussi barbares que le sacrifice humain<sup>14</sup> : la rencontre tourne néanmoins au carnage quand l'indélicatesse de ses hôtes, peu respectueux des coutumes locales, conduit Guézo à couper court aux négociations et à immoler les trente jeunes filles qui avaient été désignées pour le service des ambassadeurs occidentaux. Selon Eleni Coundouriotis, ce déchaînement de violence répond avant tout à l'incapacité des émissaires européens à entendre et à prendre au sérieux la parole de Guézo, que le texte d'Hazoumé s'emploierait donc à réhabiliter. On ajoutera que ce rendez-vous manqué avec l'Occident ne constitue pas le seul indice d'une présence européenne dans le texte. De fait, le roman s'ouvre sur les débats qui agitent les courtisans au sujet de l'opportunité d'une guerre de revanche menée au nom de l'allié européen. Le roi Guézo, qui se trouve à l'initiative du projet, s'exprime ainsi en ces termes :

"Il est temps, vous en conviendrez [...] d'aller venger nos amis, les Blancs, massacrés à Kinglo. Je ferai expier ce crime à tous les Mahinous en commençant par ceux de Hounjroto que le rapport de Boya Alowé, originaire de ce pays, rendait responsables du meurtre des Blancs. Je dois le trône, en partie, à un des leurs. Mes trois premières guerres ont été entreprises pour rendre hommage à mes ancêtres. La quatrième doit venger la mémoire de nos amis d'outre-mer si lâchement massacrés à Kinglo, afin de donner à nos peuples l'exemple de la reconnaissance envers nos bienfaiteurs<sup>15</sup>."

Le point de départ du drame que constitue *Doguicimi* réside donc dans une alliance conclue entre le roi d'Abomey et des "Blancs" que Toffa assimile, sur un ton bien plus polémique, à des négriers. Argumentant en faveur d'une campagne qui n'a pas l'aval des oracles et divise la cour, Guézo s'érige au rang de chroniqueur de son propre règne : faisant pendant à la généalogie des rois d'Abomey que récite dans les premières pages du roman le crieur Déguénon Fonfi, il assigne à son trône une double origine, à la fois dahoméenne et européenne, en rappelant le rôle qu'a joué dans sa consécration le trafiquant d'esclaves Francisco Félix de Sousa, dit Chacha. Ce dernier a en effet soutenu Guézo contre son demi-frère, Adandozan, volontiers présenté dans la tradition dahoméenne comme un monarque cruel et meurtrier : scellée par un pacte de sang<sup>16</sup>, l'alliance de Guézo avec l'esclavagiste Chacha apparaît dès lors comme l'une des pierres angulaires du royaume et justifie l'engagement d'une campagne militaire, dans laquelle le royaume d'Abomey fait figure de protecteur légitime pour des aventuriers occidentaux privés de tout appui étatique. Pourtant bien qu'elle soit décisive dans le premier chapitre du roman, cette présence des "Blancs" se dissipe entièrement dans les cinq cent pages qui suivent : si l'on excepte la rencontre malheureuse avec la délégation anglaise, le texte se détourne du foyer que constitue cette alliance. C'est pourtant à partir de la disparition de ces personnages anonymes que se tisse le "travail épique" d'un roman<sup>17</sup> qui se lit à bien des égards comme une réflexion sur les modalités et les conditions d'un dialogue interculturel : la lutte contre les Mahinous, coupables d'avoir mis à mort des esclavagistes, constitue à ce titre comme le revers implicite de la guerre coloniale. Georges Hardy, qui préface la première édition de *Doguicimi* en tant que directeur honoraire de l'École Coloniale, ne s'y trompe pas, lui qui présente d'emblée le roman comme une réflexion sur les relations entre la France et le Dahomey :

C'est cet honnête homme, ce grand laborieux, ce bon Français, qui se propose maintenant de nous faire connaître comment le heurt, dans les relations de la France et du Dahomey, a fait place au rapprochement et d'étudier à fond un de ces problèmes de contact qui correspondent à l'un des aspects les plus intéressants de notre temps<sup>18</sup>.

L'éloge de l'assimilé transformé en "bon Français" voisine ainsi avec une lecture sélective qui fait de *Doguicimi* une étude de la pacification des rapports entre colons et colonisés. Si une telle interprétation peut surprendre au regard du thème principal du roman et de la faible place qu'y occupent en définitive les Européens – et plus encore les Français, il n'en demeure pas moins vrai que Paul Hazoumé offre dans ces pages le récit d'une guerre menée au nom de l'alliance contractée avec les "Blancs". La représentation de ce conflit n'est cependant pas sans poser problème tant, de même que les esclavagistes qui ont constitué son premier ferment, il se voit soumis à un processus récurrent d'occultation. Le choix d'ancrer la narration autour du personnage de l'épouse esseulée, ou plus largement de la situer presque exclusivement dans l'enceinte de la cour d'Abomey, conduit en effet à ne réserver qu'une portion minime du roman à la description des scènes de bataille. Dans ce huis clos propice à tous les complots, l'accent est mis sur les débats qui précèdent et suivent la débâcle des troupes d'Abomey – et notamment sur les considérations touchant à la "légitimité" de la guerre menée pour laver l'honneur de l'allié blanc. Le désastre de la première campagne, qui n'avait pas la faveur des dieux, est ainsi perçu comme le gage d'une erreur d'appréciation – voire d'une mauvaise alliance qui autoriserait une lecture plus critique de la présence occidentale. Toffa appelait ainsi dès les premières pages à la méfiance contre les esclavagistes et développait l'idée d'un front commun africain :

Danhomênous, notre honneur nous défend de nous poser en vengeurs de la mémoire des Blancs massacrés à Kinglo. Il nous commande, au contraire, d'oublier, pour un moment, notre ressentiment contre les Mahinous et les Nagonous, de nous rappeler la part de responsabilité des Blancs dans l'infortune de la vénérable reine-mère et d'aller exterminer tous les Troncs-blancs qui résident à Gléhoué.<sup>19</sup>

Sa captivité et sa mort de Toffa constituent à ce titre un point d'achoppement de l'interprétation : s'agit-il de faire taire une voix dissidente ou de créer une figure héroïque dont la lucidité confine au don prophétique ? Le récit de sa mort semble *a priori* en faire un héros voué à incarner mieux que tout autre l'idéal du courage dahoméen :

L'ennemi nous était cinq fois supérieur en nombre. Sa poudre épuisée, Toffa saisit son sabre et fonça sur les assaillants, nous le suivîmes. [...] Autour de Toffa, les Danhoméens tombaient un à un. Il resta bientôt seul face aux ennemis. Il en faisait un tel carnage que la panique s'empara d'eux soudain. Mais, juste au moment où ils montraient le talon, l'arme du prince le trahit : elle manqua un des fuyards et s'enfonça profondément dans le tronc de l'arbre au pied duquel nous combattions. Les Mahinous, devenus forts par le désarmement de cette furie, s'en rendirent maîtres [...] L'espoir d'obtenir de mon frère [Toffa] le secret des grigris qui l'avaient rendu invulnérable aux armes "mahis" fit que Cotovi, le frère du roi qu'on dit avoir été tué dans cette guerre, se l'adjugea avec un autre lot de captifs dans lequel je comptais. [...] Supplications, astuces, menaces, rien ne permit au chef "mahis" de sortir de son dédain Toffa qui était résolu à ne confectionner aucun de ses grigris à la vile bête de montagne. Gbéjiga, le frère cadet de Cotovi, promit alors de triompher de l'obstination de Toffa et imagina, dans ce but, toutes sortes de tortures pour arracher au prince son secret. [...] Révolté par les tourments de Gbéjiga que son échec humiliait, Toffa le blessa à mort un après-midi. Nous fûmes attirés au chevet du mourant par les alarmes des femmes et des enfants. Trois Mahinous maîtrisaient Toffa qu'ils avaient désarmé avec beaucoup de difficultés. Cotovi arriva ; il ne s'informa pas des circonstances du meurtre, mais fonça sur le prince et l'égorgea<sup>20</sup>.

Par sa rage au combat, par la puissance de sa charge héroïque – et jusque dans le motif de l'arbre au pied duquel il s'abat, Toffa s'apparente à la figure de Roland et le meurtrier qui l'a pris en traître essuie, comme Ganelon les foudres de Charlemagne, la colère du roi Guézo. Pourtant, le prince subit simultanément un saisissant processus d'effacement textuel : apparaissant dans les premiers chapitres pour appeler ses contemporains à la méfiance et pour agonir de son mépris misogyne la malheureuse Doguicimi, il disparaît ensuite définitivement du texte et n'y ressurgit qu'à l'occasion du récit de sa mort. Celle-ci n'est d'ailleurs pas directement racontée par l'auteur, mais fait l'objet d'un récit second, intégré au roman par le biais d'une tirade narrative qu'on pourrait rapprocher des dispositifs du théâtre classique. Par son mode de narration, la mort de Toffa, relatée par l'un de ses uniques témoins, s'apparente donc autant à celle d'Hippolyte<sup>21</sup> qu'à celle de Roland : peu soucieuse du détail, la description de ses derniers instants se cantonne à la mention de vagues sévices et livre du trépas du héros un tableau distant, sobre et stylisé. Tout comme son corps, dont seule la tête a pu être ramenée à Abomey, les faits et gestes de Toffa sont voués à la disparition.

L'importance de ce dispositif "d'écart épique" transparaît également de façon particulièrement claire au début du troisième chapitre du roman, à l'occasion de l'épisode de la déroute dahoméenne. Dans ce passage pourtant décisif pour la suite du récit, Hazoumé semble en effet se refuser à entrer dans le combat, préférant rester à la marge et confondre son point de vue avec celui d'un observateur distant, pris au dépourvu par la mauvaise tournure des événements :

Un récadère vint annoncer que Possou a fait déjà plus de huit cents prisonniers et qu'il les rassemblait à Soponta, le premier village "dassa" qu'on rencontrait en partant de Hounjroto pour Agbomê.- Qui peut douter maintenant de la victoire ? lança Migan confiant.

Ivre de joie, la reine reprit sa chanson avec plus de chaleur encore.

Quelle folie abuse ces immondes bêtes de montagne ?

Insensées, pensez-vous pouvoir vaincre de (sic) Danhomê ?

Le Danhomê de Houégbaja est un rocher :

Quel pied le peut heurter sans se meurtrir ?

.....

Dans son exaltation, elle n'entendait pas le soldat qui, arrivé en coup de vent, disait essoufflé : "L'ennemi vient d'enrayer l'offensive de Gaou et de capturer la moitié de nos soldats, il talonne les débris de notre armée. Les Danhoméens ne résistent à la poussée des Mahinous que pour donner au Maître de l'Univers le temps de décamper et d'être hors d'atteinte de ces immondes bêtes de montagne.

"...Qu'aucun regard ne peut..." continuait la chanteuse, quand un coup d'éventail, qui lui fut asséné sur la figure, lui refoula le dernier mot dans la gorge et l'éveilla à la triste réalité. Le désarroi était général dans le camp. Guézo ordonna de n'emporter que ce qu'on avait sur soi et qui pourrait servir en cas d'attaque<sup>22</sup>.

Tout comme la victoire, qu'annonçait un messager pourvu du symbole royal de la récade, la déroute n'est perçue que de loin, à travers la transmission ou l'interruption d'une parole. Il nous semble à cet égard particulièrement significatif que le tournant du combat se manifeste dans la rupture brutale d'un chant qui exalte la grandeur du royaume, et dont l'énonciation revient à une figure féminine maintenue dans une position périphérique, à l'écart du champ de bataille.

Le propre de la guerre que donne à lire *Doguicimi* nous semble donc résider dans ce jeu de perpétuel décalage en vertu duquel le conflit colonial se transforme en jeu d'alliance précolonial et le combat en autant de récits ou de chants brisés. Le choix d'une héroïne éponyme qui, contrairement à la reine chanteuse, ne quitte pas l'enceinte d'Abomey, renforce encore la complexité de cette construction, qui concilie le "travail épique" d'une période de crise et la mise en exergue de l'individu marginal.

### III. Greffes lyriques de *Doguicimi* : nul n'est prophète en son pays

La rupture du poème déclamé par la reine pourrait fonctionner comme une maquette de l'œuvre, qui joue sur la poursuite et l'interruption d'une parole : *Doguicimi* se placerait alors sous le signe du "dernier mot refoulé dans la gorge", qui résonne sur la scène de la débâcle dahoméenne. La focalisation sur le personnage de Doguicimi constitue à ce titre l'indice le plus patent de ce que nous avons qualifié "d'écart épique" – sans pour autant remettre en cause la possibilité de lire le roman comme une épopée<sup>23</sup>. La marginalité de cette figure éponyme excède en effet de loin celle de la reine isolée sur le champ de bataille : non contente d'être une femme, considérée avec mépris comme un être "à sept paires de côtes" indigne de la confiance de son époux, Doguicimi n'est ni une princesse ni une guerrière Amazone, comme celle dont Hazoumé avait proposé le portrait glorieux dans les pages de *La Reconnaissance Africaine*<sup>24</sup>. Bien plus, Doguicimi, faite prisonnière lors d'un des raids menés par l'armée dahoméenne, se rapproche d'un autre portrait féminin esquissé par Hazoumé dans les pages du bulletin : celui de sa mère, elle aussi enlevée à son village et victime des manifestations de l'impérialisme d'Abomey<sup>25</sup>. Au désavantage que constitue son sexe, son âge encore tendre, et son origine plébéienne, Doguicimi ajoute enfin celui de ne pas avoir eu d'enfants, ce qui exclut la possibilité d'une consécration familiale, et lui vaut le dédain de ses co-épouses. Le personnage éponyme, autour duquel se concentre l'essentiel de l'intrigue du roman, se situe ainsi dans une position d'extrême marginalité qui prévient d'emblée son rattachement au panthéon épique d'un héroïsme dahoméen, dont on a vu, dans le cas de Toffa, qu'il faisait l'objet d'une stylisation qui confine à l'ellipse.

Il faudrait en d'autres termes aller jusqu'au bout de la comparaison entre Doguicimi et la belle Aude que suggère René Maran, en reconnaissant une homologie structurelle entre ces deux figures des marges épiques, vouées à ne constituer qu'un occasionnel surplus narratif, voire même une épisodique greffe lyrique. Pourtant, là où le chagrin et la mort d'Aude n'occupent que quelques vers dans *La*

*Chanson de Roland*<sup>26</sup>, les cinq cents pages de *Doguiçimi* sont presque entièrement consacrées à l'attente, à l'angoisse et à l'agonie de l'épouse abandonnée : plus qu'au modèle de la chanson de geste elle-même, qui ne réserve qu'une place congrue au désespoir amoureux, ce serait donc à la préciosité des vers de Théodore de Banville qu'il faudrait rattacher le roman de Paul Hazoumé. "L'écart épique", dont on a vu qu'il se manifestait à travers un refus du combat et un effacement de l'héroïsme guerrier, se situe également dans ce primat accordé à une figure lyrique, destinée par son nom à "se distinguer"<sup>27</sup> sur un arrière-plan martial partiellement estompé. Deux caractéristiques nous semblent à ce titre confirmer la possibilité d'une qualification lyrique du personnage éponyme féminin. La première et la plus évidente tient à la fonction essentiellement discursive qu'exerce *Doguiçimi*, dont la parole se coule successivement dans les formes de la supplique, de l'accusation, du chant d'amour et de la menace<sup>28</sup> : loin de l'action ou même de la narration, son domaine de prédilection est celui du commentaire, de la glose ou de l'expression d'une intériorité inquiète et passionnée. L'analyse de René Maran, qui refuse de reconnaître à *Doguiçimi* une qualité poétique, dont il impute l'absence au pli ethnographique qu'aurait acquis son auteur, mérite donc à notre sens d'être reconsidérée :

Le seul reproche qu'on puisse faire au très beau roman de Paul Hazoumé, ce n'est ni son extraordinaire richesse, ni l'étrangeté de ce qu'il décrit, mais son manque de poésie. Peintre appliqué, il peint avec fidélité, avec minutie ce qu'il voit, ce qu'il sait et, dans une certaine mesure, ce qu'il sent. Malheureusement pour lui ses peintures les mieux venues, les plus achevées sont privées de ce rien mystérieux et rayonnant qui, partant du cœur, parle au cœur et l'anime<sup>29</sup>.

Il ne s'agit nullement ici de prendre le relais d'une critique de goût qui renvoie trop vite Hazoumé aux travers d'une plume documentaire et descriptive, mais simplement de nuancer ce déni de lyrisme qui cantonne l'œuvre "appliquée" à la superficialité assumée des tapisseries et des bas-reliefs caractéristiques du royaume d'Abomey<sup>30</sup>. Il nous semble au contraire qu'en plaçant au cœur du roman un personnage non seulement imaginaire, mais encore marginal et esseulé, Hazoumé favorise le déploiement d'une profondeur lyrique, comprise à la fois comme exigence poétique et comme exploration d'une identité idiosyncrasique. *Doguiçimi* donne ainsi lieu à l'expression d'une subjectivité inquiète, d'autant plus singulière que l'isolement de l'épouse abandonnée empêche d'en faire l'incarnation ou la représentante d'un peuple dahoméen. L'ancrage paradoxal qu'offre à la fresque historique son personnage éponyme tend dès lors à éclairer la critique du roman que propose Déborah Lifchitz, en soulignant à la fois sa forme essentiellement descriptive – et par conséquent peu narrative – et la relative absence du "peuple" :

Ce livre donne l'atmosphère exacte de la vie à Abomey, il y a un siècle à peu près, et en particulier les usages de la cour du roi Guézo. L'auteur décrit en détail les grandes cérémonies et les fêtes du temps de ce roi, fêtes immuablement fixées par la tradition et les oracles. Et on peut se rendre compte, d'après ce livre, que c'est la tradition et les oracles qui étaient les vrais souverains d'Abomey à cette époque. D'ailleurs le seul reproche qu'on puisse faire à l'auteur, c'est de n'avoir pas fait une place plus grande à la vie et aux usages du peuple et d'avoir parlé surtout de la cour royale. Mais le sujet du livre l'exigeait probablement ainsi<sup>31</sup>.

De cette élision du "peuple", il ne nous semble pas qu'il faille déduire l'hypothèse d'un roman élitiste ou même d'une épopée de la noblesse dahoméenne – d'autant que les origines plébéiennes du personnage éponyme sont clairement soulignées<sup>32</sup>. Bien plus, le propre de *Doguiçimi* nous semble être de faire voisiner l'horizon collectif de l'épopée avec l'enfermement solipsiste d'un individu d'exception, dont les positions anachroniquement francophiles pourraient bien faire un avatar de l'auteur.

L'isolement lyrique de *Doguiçimi* empêche pourtant de la considérer comme une figure proprement prophétique, capable d'exercer par sa parole une influence sur

ses pairs et ses contemporains. Si elle prédit l'avenir en annonçant le sort des descendants de Guézo<sup>33</sup>, l'épouse délaissée de Toffa est loin de susciter l'adhésion populaire ou même l'incrédulité qui caractériserait un "complexe de Cassandre<sup>34</sup>" : jetée au cachot et ignorée par les dignitaires de la cour, elle se voit cantonnée à l'exercice d'une parole solitaire et emmurée. Doguicimi, par conséquent, n'est pas prophète en son pays, pour la bonne raison qu'elle ne trouve ni auditoire, ni interlocuteur. Certes, les traitements qu'elle se voit infligés peuvent conduire à la rapprocher d'un imaginaire religieux : comme le Christ, elle est présentée à la foule qui exige son châtiment, comme lui elle est fustigée<sup>35</sup> avant de consentir à sa propre mise à mort. L'intertexte biblique est assurément présent dans la valorisation de ce personnage incompris, mais il se manifeste essentiellement dans une posture martyrologique, dont l'absence de tout horizon de réception – public, disciples ou simples auditeurs – semble condamner d'emblée la vanité<sup>36</sup>. À moins de supposer une rétribution eschatologique, le martyr sans prophétie – autrement dit sans traces – de Doguicimi serait un récit largement déceptif sans l'intervention finale d'un auteur devenu *deus ex machina* : le rôle de l'épilogue réside largement dans cette réhabilitation posthume de l'héroïne et dans l'intérêt rétrospectivement accordé à sa parole méconnue. Son "sacrifice" doit-il dès lors se lire comme le préalable nécessaire à l'étrange "résurrection" que constituerait l'entreprise coloniale ? La joie posthume prêtée à Doguicimi dans les dernières lignes de l'épilogue corrobore cette déconcertante lecture qui ferait de la colonisation une forme de Jugement Dernier réhabilitant les Justes par la voix de l'écrivain assimilé, et désignant après coup les héros méprisés d'une guerre coloniale anachronique.

## Conclusion

Partir de la réception du roman par la critique et de comparaison de la mort de Doguicimi avec celle de la belle Aude suggérée René Maran permet ainsi de mettre en évidence la spécificité du texte hazouméen : tout en entendant livrer un propos que la préface de Georges Hardy assimile à une réflexion sur le contact interculturel, Hazoumé aborde l'épopée du royaume d'Abomey par le prisme d'un double détournement. Les éléments fondateurs de l'épopée que sont le combat et le héros valeureux se trouvent soumis à un processus de réduction et de mise à distance, qui autorise la valorisation de figures marginales, situées "à l'arrière" plus que sur la ligne de front. Placée à la confluence d'un personnage historique comme l'Amazone Tata Ajachè et d'une mémoire familiale qu'Hazoumé rattache au souvenir maternel, Doguicimi nous apparaît dès lors comme la manifestation d'un "écart épique" : le primat que lui accorde le roman conduit en effet à l'inversion de la structure de la chanson de geste qui ne dédiait à la belle Aude que quelques vers et focalisait l'attention sur l'héroïsme du chevalier au combat. La valorisation inattendue d'un personnage féminin et marginal – qu'on pourrait anachroniquement dire soumis aux contraintes de l'intersectionnalité<sup>37</sup> – ouvre ainsi dans le tissu épique une brèche discursive, où affluent les "mots ravalés dans la gorge" et où s'exprime une indissoluble singularité. Bien que ses origines plébéiennes soient fortement affirmées, Doguicimi n'est pas une femme du peuple, au sens où rien ne la rattache à des contemporains dont elle anticipe et prédit en vain l'avenir colonial. Enfermée dans un isolement dramatique qui la contraint souvent au monologue, exilée en son propre pays, elle se fait le vecteur d'une parole lyrique qui encourt le risque du solipsisme : à trop être celle qui "dans le sépulcre [...] dort fièrement", elle se détache d'un peuple épique dont sa parole offusque le récit glorieux. Ce positionnement explique sans doute pour partie que le roman n'ait pas trouvé le même écho que le *Chaka* de Thomas Mofolo. Pour autant, Doguicimi n'en agit pas moins, dans sa marginalité, comme le rouage d'un "travail épique" qui fait de l'individu isolé le lieu d'une anticipation anachronique des guerres coloniales et des problématiques identitaires qui en résultent. Francophile avant l'heure, Doguicimi, en féministe contrariée, n'égale pas son époux : prenant le contrepied du héros épique qu'il aurait pu être, elle l'égare au labyrinthe d'une parole complexe et inaccessible à ses contemporains. D'elle on pourrait donc dire ce que murmurait la belle Aude avant de s'évanouir : "Cist moz mei est estranges" – "ce discours m'est étranger".

- 1 Paul Hazoumé, *Doguicimi*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978, [1938].
- 2 René Maran, "Doguicimi", in *La Dépêche de Toulouse*, (1938), coupure sans références, Dakar Res. 10331, cité in Michel Fabre "De *Batouala* à *Doguicimi*, René Maran et les premiers romans africains", in Véronique Porra, János Riesz et Alain Ricard (éd.), *Semper aliquid novi, Littérature comparée et littératures d'Afrique*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, p. 247.
- 3 René Maran, "Les écrivains français de couleur", Ms. sans date, Bibliothèque de l'université de Dakar, p. 6-7, cité in Véronique Porra, János Riesz et Alain Ricard (éd.), *Semper aliquid novi, Littérature comparée et littératures d'Afrique*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, p. 247.
- 4 Sur ce point, René Maran est rejoint par Richard Bjornson, qui, dans la préface de la traduction américaine du roman, le compare à *Don Quichotte* et *Moby Dick*. Voir Paul Hazoumé, *Doguicimi : the first Dahomean novel*, Washington, Three Continents Press, 1989.
- 5 Voir à ces sujet Véronique Campion Vincent, "L'image du Dahomey dans la presse française (1890-1895) : les sacrifices humains", *Cahiers d'études africaines*, vol. 7, n° 25, 1967, p. 27-58.
- 6 Voir Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- 7 Voir à ce sujet Martine Balard, *Dahomey 1930 : mission catholique et culte vodoun. L'œuvre de Francis Aupiais (1877-1945), missionnaire et ethnographe*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- 8 Lettre de Francis Aupiais à Paul Hazoumé, datée du 5 janvier 1934, voir Francis Aupiais, *Lettres à Paul Hazoumé*, Rome, Publications de la Société des Missions Africaines, collection Sankofa, vol. n°12, 2018, p. 108, édition établie par Pierre Saulnier.
- 9 Adrien Huannou, "Paul Hazoumé", in *Littératures francophones. Dix-neuf classiques*, Paris, Clef, 1994, p. 115.
- 10 *Doguicimi, op.cit.*, p. 510.
- 11 Voir Georg Lukács, *Le Roman historique*, Paris, Payot et Rivages, 2000, p. 56 : "Sans une relation sentie avec le présent, une figuration de l'histoire est impossible. Mais cette relation historique, dans le cas d'un art historique réellement grand, ne consiste pas à faire allusions aux événements contemporains [...], mais à faire revivre le passé comme la pré-histoire du présent, à donner une vie poétique à des forces historiques, sociales et humaines qui, au cours d'une longue évolution, ont fait de notre vie actuelle ce qu'elle est".
- 12 Voir la préface de Georges Hardy : "Si l'on se rappelle qu'il ne s'agit pas ici d'événements très reculés dans le passé ni d'habitudes entièrement disparues, on conviendra sans doute que cette méthode est plus près que toute autre de la vérité et qu'elle garde la valeur d'un intelligent "reportage"", *Doguicimi, op.cit.*, p. 11.
- 13 Voir Florence Goyet, *Penser sans concept : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006.
- 14 Voir Eleni Coundouriotis, *Claiming history. Colonialism, Ethnography, and the Novel*, Columbia University Press, 1999.
- 15 *Doguicimi, op.cit.*, p. 34.
- 16 Voir à ce sujet Paul Hazoumé, *Le Pacte de Sang au Dahomey*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1937.
- 17 Voir Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman : essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015 pour qui une "énergie épique" peut exister dans des romans dont l'"économie rhétorique" serait proprement épique.
- 18 *Doguicimi, op. cit.*, p. 10.
- 19 *Doguicimi, op.cit.*, p. 58.
- 20 *Doguicimi, op. cit.*, p. 473-474.
- 21 La comparaison entre *Doguicimi* et une pièce de théâtre classique, dont elle partagerait le goût pour le huis clos, a déjà été énoncée à plusieurs reprises par la critique. Voir notamment Josias Semujanga, *Dynamiques des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 44 et Robert Pageard, *Littérature négro-africaine d'expression française*, 4<sup>e</sup> éd. revue et augmentée, Paris, L'École, 1979, p. 59.
- 22 Paul Hazoumé, *Doguicimi, op. cit.*, p. 100-101.
- 23 Voir également à ce sujet Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- 24 Voir Paul Hazoumé, "Héroïsme d'une Amazone dahoméenne", *La Reconnaissance africaine*, Porto-Novo, n°1-2-3 (août-octobre 1925).
- 25 Voir Paul Hazoumé, "Journal de voyage de Cotonou à Dassa-Zoumé", *La Reconnaissance Africaine*, Porto-Novo, n°13, 14, 16, 19, 20, 22, 27, 29 (mars-novembre 1926).
- 26 "Alde respunt : "Cist moz mei est estranges/ Ne placet Deu ne ses seinz ne ses angles/Après Rollant que jo vive remaigne !"/ Pert la culur, chiet as piez Carlemagne./ Sempres est morte. Deus ait mercit de l'anme !", laisse CCLXXIII, v. 3717-3721. Voir aussi à ce sujet Jules Horrent, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen-Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 206 : "La mort d'Aude est impressionnante. À peine engagée, l'action se dénoue tragiquement. La brièveté est pour beaucoup dans cette réussite, mais aussi la justesse psychologique, la simplicité primitive de la narration, son expression tantôt heurtée, tantôt en demi-teintes, toujours efficace. [...] *La Chanson de Roland* est une geste politique et religieuse ; le frémissement de l'amour n'y trouve point de place ; l'amour d'Aude est tellement absolu qu'il ne modifie pas le ton général : c'est un éclair fulgurant".
- 27 Voir *Doguicimi, op. cit.*, p. 71 : "Ils ne cessaient de louer aussi la sagacité de Toffa qui, en bon connaisseur de l'âme humaine, laquelle, selon une expression chère au prince, s'extériorisait, très souvent, chez les êtres à sept paires de côtes, avait donné à cette femme, le jour même où il l'avait épousée, le doux nom de Doguicimi signifiant : "Distinguez-moi", et qui seul servait désormais à la désigner".
- 28 Sur l'importance et la variété du champ discursif occupé par *Doguicimi*, nous nous permettons de renvoyer à une autre analyse que nous avons eu l'occasion de mener : voir Ninon Chavoz, "Qu'on se garde d'y voir un roman colonial" : storytelling colonial et discours emmurés dans *Doguicimi* de Paul Hazoumé", *Face au storytelling du dominant : pratiques contre-narratives au prisme du genre et du fait colonial*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

29 René Maran, *op. cit.*

30 Voir notamment à ce sujet Marlène-Michèle Biton, *L'art des bas-reliefs d'Abomey*, Paris, L'Harmattan, 2000.

31 Déborah Lifchitz, Hazoumé (Paul), *Dogucimi*, in *Journal de la Société des Africanistes*, 1938, tome 8, fascicule 2, p. 212-213.

32 Voir *Dogucimi, op. cit.*, p. 70 : "Un pagne de velours rosé lui couvrait les seins sans en celer, toutefois, l'exubérant développement qui indiquait son origine plébéienne, ce qui contrastait quelque peu avec la noblesse de ses gestes et de ses sentiments. Venue de l'autre côté des Marais à Agbomê en compagnie d'autres jeunes filles recrutées pour le Palais, elle fut distinguée il y a deux saisons sèches, dans un lot où Toffa choisit une épouse, sur l'ordre du roi Guézo, la veille de la grande fête des ancêtres".

33 La perte de pouvoir de la dynastie et la mort de Béhanzin en exil comptent parmi les événements qu'annonce Dogucimi : "Tu nourris l'espoir de voir ta postérité régner toujours sur le Danhomê. En expiation de ses crimes, ce pays tombera de la plus haute puissance à la plus basse servitude. Il aura beau posséder la puissance du lion, ton successeur finira par trouver, lui aussi, des gens qui lui limeront les dents et lui rognent les griffes au point qu'il ne lui restera du félin que le marcher majestueux. Quant à ton petit-fils, il pourra être aussi féroce que le requin. Il ne terrifiera pas longtemps son peuple et ses voisins : il finira par être chassé de son pays et il traînera misérablement sa vie loin des siens.", *Dogucimi, op.cit.*, p. 108. Si elle s'appuie largement sur la rhétorique chrétienne du "châtiment", la parole de Dogucimi n'en demeure pas moins ancrée dans la tradition dahoméenne des symboles royaux, telle que la représente à l'orée du roman Déguénon Fonfi. Le lion est en effet le symbole dynastique de Glélé, successeur de Guézo, tandis que Béhanzin a comme insigne le requin.

34 Nous empruntons l'expression à Elara Bertho qui en fait la caractéristique du héros clairvoyant, mais incapable d'entraver le cours de l'histoire coloniale. Voir Elara Bertho, *Mémoire postcoloniale et figures de résistants africains dans la littérature et dans les arts. Nehanda, Samori, Sarraounia comme héros culturels*, thèse soutenue le 25 novembre 2016.

35 Là encore, une lecture du texte au prisme des *gender studies*, pour anachronique qu'elle soit, ne nous semble pas dépourvue d'intérêt. La mise à l'épreuve du corps féminin dans *Dogucimi* pourrait par exemple être rapprochée de la représentation contemporaine qu'en propose Hemley Boum lorsqu'elle décrit dans *Les Maquisards* le supplice imposé – par la main du colon cette fois – à une résistante proche du maquis de Mpodol. Voir Hemley Boum, *Les Maquisards*, Paris, La Cheminante, 2016.

36 Il semble intéressant ici de mentionner la combinaison du prophétisme et du martyr qu'étudie Maria Janion dans sa réflexion sur l'applicabilité des études postcoloniales au cas de la Pologne. Selon elle, le développement d'un "prophétisme martyr" en Pologne naît d'une situation paradoxale, fondée sur la coexistence d'un complexe d'infériorité dû à la colonisation du pays et d'un complexe de supériorité qu'entretiennent dans l'imaginaire national des fictions colonialistes. Voir Maria Janion, *Niesamowita Slowianszczyzna*, Varsovie, Wydawnictwo Literackie, 2016. La situation du Dahomey colonisé, ressassant les gloires du passé colonial du royaume d'Abomey, se rapproche à bien des égards du schéma identifié par Maria Janion.

37 Voir par exemple Kimberlé Crenshaw, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color", *Stanford Law Review*, 1991, vol. 43, n° 6, p. 1241-1299.

## Pour citer ce document

Ninon Chavoz, «*Dogucimi* ou la belle Aude d'Abomey : ellipses épiques et greffes lyriques», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : [http://epopee.elan-numerique.fr/volume\\_2018\\_article\\_302-dogucimi-ou-la-belle-aude-d-abomey-ellipses-epiques-et-greffes-lyriques.html](http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2018_article_302-dogucimi-ou-la-belle-aude-d-abomey-ellipses-epiques-et-greffes-lyriques.html)

## Quelques mots à propos de : Ninon CHAVOZ

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure et agrégée de lettres modernes, Ninon Chavoz prépare une thèse consacrée aux tentations encyclopédiques dans l'espace francophone africain sous la direction de Xavier Garnier (Université Paris 3/ THALIM).

# État des lieux de la recherche sur les épopées du Foûta-Djalou

Amadou Oury Diallo

## Résumé

Les épopées du Foûta-Djalou n'ont pas bénéficié de la même attention que les autres domaines dans les recherches et travaux universitaires. La fermeture de la Guinée après l'indépendance en est la principale cause. Si l'existence du genre est signalée dès 1968, ce n'est qu'en 2009 que l'ère de l'épopée s'ouvre avec la publication de *L'Épopée du Foûta-Djalou*, suivie en 2016 de *L'épopée de Bokar Biro*, les deux seuls récits à ce jour édités. Parallèlement à ces textes, il y a quelques travaux universitaires dont *L'épopée peule du Fuuta Jaloo*, une étude critique fondée sur d'extraits de récits inédits. Principalement, les récits épiques du Foûta-Djalou, déclamés par des griots appelés "Farba", se caractérisent par un accompagnement musical, un ancrage historique, une prédilection de l'hyperbole et un style formulaire.

## Abstract

Title : "Current situation of research on the epics of Foûta-Djalou" The epics of Foûta-Djalou have not received the same attention as other areas in research and academic works. The closure of the Guinea after independence is the main cause. If the existence of the genre is reported from 1968, it is only in 2009 that the era of the epic opens with the publication of the *Epic of Fouta-Djalou*, followed in 2016 by *The Epic of Bokar Biro*, the only two stories published at this day. In a parallel to these texts, there are some academic works including *The Fulani epic of Fuuta Jaloo*. Mainly, the epics of the Foûta-Djalou, declaimed by griots called "Farba", are characterized by a musical accompaniment, a historical anchorage, a predilection of the hyperbole and a style form.

## Texte intégral

Depuis 1960, année qui marque à la fois l'accession à l'indépendance de la plupart des pays africains et la publication de la toute première épopée d'Afrique de l'Ouest, les recherches sur l'épopée connaissent un engouement croissant. Pour renouer avec son histoire et ses traditions, l'Afrique avait plus que jamais besoin de revisiter le passé à travers ses différents héros historiques et épiques. Depuis, en effet, que Djibril Tamsir Niane a traduit sous forme romancée *Soundjata ou l'épopée mandingue*, une version fournie par le griot Djéli Mamadou Kouyaté, les recherches sur l'épique en Afrique subsaharienne font l'objet d'une grande production comme en témoigne la synthèse proposée par l'ouvrage *Les épopées d'Afrique noire*<sup>1</sup>. Malgré la riche production épique et l'extraordinaire vitalité du genre dans le continent, il est certaines régions où l'épopée a tardé à se manifester sur le plan de la recherche au point que l'on se demande si les peuples de ces régions ne font pas partie de ceux qui "n'ont pas la tête épique", pour reprendre l'expression de Malzieu<sup>2</sup>. C'est le cas du Foûta-Djalou.

Nous envisageons de faire un état des lieux des recherches sur l'épique au Foûta-Djalou en dressant l'historique et l'inventaire des travaux effectués et en dégagant une synthèse des traits fondamentaux des récits existants.

## I. Historique et bilan des recherches

La littérature orale et écrite du Foûta-Djalou est l'une des plus riches et abondantes d'Afrique subsaharienne. La sédentarisation des Peuls à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et la fondation de la théocratie au début du XVII<sup>e</sup> siècle créèrent les conditions favorables à une vaste éclosion littéraire. Née sous l'impulsion de théologiens soucieux de lutter contre l'obscurantisme et d'éveiller les consciences sur les dogmes de la foi, la *littérature écrite* en langue peule avec les caractères arabes (*ajami*) vit le jour à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle autour des années 1825<sup>3</sup> sous la plume de Tierno Mouhammadou Samba Mombéyâ (1755-1852) avec son œuvre majeure *Le Filon du bonheur éternel*. Cette œuvre reste "la plus célèbre et la plus classique des œuvres poétiques en *fulfulde* (ou *pulaar*) du Foûta-Djalou"<sup>4</sup>. Après l'instauration de la

théocratie, il était tout à fait normal que le *pulaar* pût répondre au désir d'affirmation identitaire et d'autonomie culturelle. C'est ce qui poussa Tierno M. Samba Mombéyâ à se servir de sa langue comme moyen de vulgarisation de la foi et du savoir :

J'expliquerai les dogmes<sup>5</sup> en langue peule pour t'en faciliter la compréhension ; en les entendant, accepte-les.

À chacun, en effet, seule sa langue permet de saisir ce que disent les Authentiques.

Nombre de Peuls ne pénètrent pas ce qui leur est enseigné par l'arabe et demeurent dans l'incertain<sup>6</sup>.

Cette littérature circulait dans les centres ou foyers<sup>7</sup> religieux et intellectuels du pays. La diffusion et la circulation du savoir étaient très importantes pendant la théocratie. Ces foyers constituaient des pôles d'échange entre le Foûta-Djalon et d'autres régions tels que le Foûta-Tôro<sup>8</sup>, le Boundou, le sud mauritanien et une partie du Mandingue<sup>9</sup>, etc. Faut-il rappeler que des relations étroites liaient particulièrement le Foûta-Djalon au Foûta-sénégalais et au Boundou ? Les princes du Foûta-Djalon allaient souvent se former dans le maniement des armes au Boundou<sup>10</sup> tandis que de grands marabouts du Foûta-Tôro comme Elhadj Oumar Tall<sup>11</sup> venaient s'instruire au Foûta-Djalon.

Du fait de la pluridisciplinarité de l'enseignement religieux, de la parenté et de la proximité culturelle, une grande mobilité existait entre ces régions. Généralement, les apprenants allaient d'un centre à un autre selon les spécialités qui y étaient enseignées, de sorte qu'on ne pouvait pas prétendre avoir achevé le cycle supérieur sans avoir effectué des séjours d'études pendant de longues années dans ces différents foyers. Ainsi Tierno Samba Mombéyâ, après avoir été libéré<sup>12</sup> par son maître, alla-t-il jusqu'en Mauritanie pour se perfectionner, mais trouva que le niveau des études y était le même que celui de son Foûta natal.

Avec la colonisation qui déstructure la société, le mode de transmission du savoir est tombé en déliquescence. L'école coloniale a été substituée à l'école traditionnelle.

En dehors des milieux traditionnels, la littérature du Foûta-Djalon a d'abord été donnée à connaître, à l'époque coloniale, par des ethnologues, Gilbert Vieillard<sup>13</sup> notamment, puis par Alfâ Ibrâhîm Sow<sup>14</sup>, Christiane Seydou<sup>15</sup>, Tierno Abdourahmâne Bah<sup>16</sup> et Bernard Salvaing<sup>17</sup>. Ces auteurs se sont souvent cantonnés dans le domaine historique et poétique. Des genres tels que l'épopée, le mythe, etc. ont été défavorisés pour des raisons liées probablement au fait qu'ils sont plus complexes à recueillir et demandent plus de travail pour la fixation contrairement à la poésie où l'accès à la copie déjà existante de l'auteur en question pose moins de problèmes<sup>18</sup>.

Quant à l'épopée, genre intimement lié à l'histoire de la théocratie, elle est l'apanage des griots dits Farba et se diffuse oralement. Elle avait comme contexte d'énonciation les cérémonies d'intronisation des almâmis, les veillées d'armes, les préparatifs de guerre, etc.

L'épopée et le mythe sont restés méconnus jusqu'à un passé récent. Une des raisons du retard des recherches sur l'épique au Foûta-Djalon est liée à l'histoire nationale de la Guinée qui, après le fameux "non" au référendum de 1958<sup>19</sup>, a été complètement isolée et a subi de sévères mesures répressives (politique de boycott et départ des français, entre autres) qui plongent le pays dans un isolement qui ne finira qu'avec le changement de régime en 1984.

Analysant les mémoires produits durant cette période, Roger Botte écrit : "[...] la pénurie d'ouvrages spécialisés, l'impossible accès aux revues et aux publications universitaires en général, la diabolisation de la communauté scientifique internationale [...] ont durablement isolé enseignants et étudiants guinéens et expliquent les insuffisances de ces mémoires<sup>20</sup>".

Dans le lot de 777 mémoires soutenus dans les deux universités guinéens<sup>21</sup> que Roger Botte a pu recenser pour la période de 1968 à 1991, l'épopée y est très minoritairement représentée : deux travaux seulement lui sont consacrés, dont l'un porte sur la figure féminine dans l'épopée<sup>22</sup> et l'autre sur les chants épiques peuls<sup>23</sup>. Sur l'ensemble de ces mémoires, la littérature orale ne compte que trente-quatre travaux. En ce qui concerne le Foûta-Djalón à l'époque de la théocratie, il est lui consacré quarante-deux études dont une sur les chants épiques<sup>24</sup> et deux autres sur les griots<sup>25</sup>. C'est dire donc que les chercheurs guinéens n'ont pas accordé une grande importance à l'épopée.

À cette pénurie d'études sur l'épopée s'ajoute un problème majeur : la disparition d'un grand nombre de travaux. Selon Roger Botte, "des travaux soutenus pendant la période Sékou Touré ont été soustraits, par leurs auteurs, à toute consultation publique<sup>26</sup>". D'autres sont accaparés par des chercheurs malhonnêtes qui ne rendent pas les prêts aux bibliothèques. D'autres encore, semble-t-il, sont vendus par des agents de bibliothèques<sup>27</sup>. Il y a enfin le manque absolu de moyens pour les bibliothèques. Au cours d'un séjour de recherches à Conakry, nous avons pu constater l'état archaïque de certaines bibliothèques, où le personnel d'accueil ne dispose, en lieu et place de catalogue informatisé, que de papiers volants où sont notées à la main quelques références bibliographiques. Il faut dire aussi que depuis les mémoires soutenus à l'UGANC (Université Gamal Abdel Nasser de Conakry) ont été transférés à l'Université de Sonfonia, il n'y a pas eu de véritable travail de catalogage et de rangement des documents. En outre, un certain mythe du savoir secret et le prestige lié à la possession exclusive de certains écrits font que les familles détentrices de manuscrits les gardent jalousement et rechignent à les communiquer.

L'absence de politique étatique pour la promotion du patrimoine oral, l'inexistence de mécénats, les mauvaises conditions des enseignants chercheurs, sont autant d'autres facteurs qui bloquent la recherche.

Malgré ces conditions défavorables, d'importants travaux ont été réalisés dont les plus nombreux à l'extérieur de la Guinée.

D'abord, en 1968, le linguiste Alfâ Ibrâhîm Sow publie deux généalogiques épiques dans *Chroniques et récit du Foûta-Djalón*<sup>28</sup>. Ce sont des récits généalogiques sur les dignitaires de la dynastie des Soriya et la lignée des Diallo de la province de Labé. Faits par deux griots, ils sont empreints d'accents fortement épiques. Au-delà de leur fonction mnémonique et historique, l'intérêt de ces généalogies réside dans le fait qu'elles constituent un genre littéraire particulier tenant autant de l'épopée que de l'histoire.

Douze ans plus tard, c'est-à-dire 1980, Thierno Diallo présente au colloque international consacré aux traditions orales du Gabon un poème de l'érudit Alpha Abdourahmane Bah sur quelques épisodes de la guerre entre les Peuls et les Paiens<sup>29</sup>.

Ensuite, en 1983, Alpha Africânus Diallo<sup>30</sup> sort *Kalevala e Fulbheya*<sup>31</sup>, traduction en langue peule de l'épopée finnoise *Le Kalevala*<sup>32</sup> suivie de quelques résumés de récits mythique et épiques peuls. Un travail d'une très grande originalité, mais qui, malheureusement, est resté inconnu au monde de la recherche.

En 1989, l'historien Djibril Tamsir Niane, évoquant la chute de Kansala, capitale du Gâbou, sous l'assaut des Peuls, signale l'existence d'épopées au Foûta-Djalón en écrivant : "*Du côté du Fouta, les poètes épiques chantent Thierno Abdourahmane-mo-Koïn, un jeune chevalier de vingt ans*<sup>33</sup>". Il ajoute dans une note infrapaginale les précisions suivantes : "*Les nombreuses expéditions qui ont précédé le tourouban kéloo [la catastrophe] ont donné matière à des récits épiques. [...]. La tradition populaire n'est pas en reste. Elle chante parmi tant d'autres un jeune guerrier de Koïn - Alfa Abdourahmane - héros d'épopées aussi célèbre au Fouta [...]*<sup>34</sup>".

Il faudra attendre vingt ans, c'est-à-dire 2009 pour voir s'ouvrir véritablement l'ère

de l'épopée à proprement parler avec les travaux d'Amadou Oury Diallo qui publie *L'Épopée du Foûta-Djalou, la chute du Gâbou, version peule de Farba Ibrâhîma Ndiâla*. Cette épopée a fait l'objet de deux travaux universitaires : un mémoire de Maîtrise<sup>35</sup> et une thèse de Doctorat<sup>36</sup>.

*L'Épopée du Foûta-Djalou* met en scène la fin du royaume animiste de Gâbou opposé à la théocratie musulmane du Foûta-Djalou en 1867. L'épopée met en avant la figure épique en la personne d'Abdoul Rahmâne, un prince de la province de Koyin<sup>37</sup>, au détriment de la figure historique, Almâmy Oumar, roi du Foûta-Djalou. La mise au jour de cette épopée a permis de combler une lacune sur les recherches épiques en Sénégambie dans la mesure où elle donne, pour la première fois, la version des vainqueurs (les Peuls du Foûta-Djalou) et rend ainsi possible la comparaison avec les récits mandingues (vaincus). À côté de ce récit, il faut signaler celui de *L'enfant prodige : récit épique du Foûta-Djalou* qui constitue la seconde partie du corpus de notre thèse précédemment évoquée. Cette épopée, également composée par Farba Ibrâhîma Ndiâla, décrit les démesures d'un héros pétris de paradoxes et présenté comme un héros négatif, le modèle opposé à celui d'Abdoul Rahmâne, figure idéale l'épopée classique. Feignant de mettre en scène les luttes intestines qui agitent la théocratie, le récit, telle une allégorie, fait la satire de l'époque post-traditionnelle avec son lot de maux : l'abus d'autorité, la course au pouvoir, la dépravation des mœurs, la corruption, la trahison des élites...

Par ailleurs, en 2011, on enregistre la sortie de *L'épopée peule du Fuuta Jaloo : de l'éloge à l'amplification rhétorique*<sup>38</sup>, sous la plume d'Alpha Ousmane Barry. Il ne s'agit pas là d'une épopée, mais plutôt d'une étude théorique fondée sur des extraits transcrits et traduits tirés d'un ensemble d'épopées.

En outre, comme dernière parution, il faut noter *L'épopée de Bokar Biro selon Farba Kéba Sow de Labé* publié par Maladho Siddy Baldé en 2016<sup>39</sup>. Ce travail retrace la vie de Bokar Biro, le dernier roi du Foûta-Djalou avant la colonisation française. Comme son père Almâmy Oumar qui fut l'artisan de la chute du Gâbou, Bokar Biro a marqué l'histoire pour non seulement s'être opposé à son frère pour accéder au trône mais aussi pour avoir vaillamment combattu les forces coloniales. Malheureusement, la Guinée indépendante ne l'a pas reconnu à sa juste valeur. C'est injustement Alpha Yâya Diallo, qui ne lui arrivait pas à la cheville et qu'il avait d'ailleurs vaincu au cours d'une bataille, qui fut choisi comme un des héros nationaux. L'historien Boubacar Barry, qui a consacré une très belle étude à Bokar Biro, écrit : "*Mais, ironie du sort, aujourd'hui, c'est ce même Alfa Yaya qui est consacré héros de la résistance en République de Guinée. Son nom a inspiré l'hymne national, et ses cendres reposent à côté de celles de Samory, le grand résistant à la conquête, dans le jardin de Camayenne (Conakry). Samory doit se retourner dans sa tombe pour n'avoir pas à ses côtés celui qui fut son allié dans le combat pour l'indépendance de la Guinée, Bokar Biro, digne entre tous d'avoir sa place dans le panthéon des héros de la résistance africaine*"<sup>40</sup>.

Signalons enfin à côté de ces publications de monographies épiques et d'ouvrages théoriques celles d'articles qui sont axés sur différents aspects des épopées citées et qui sont produits par Alpha Barry et par nous-même<sup>41</sup>.

Ce sont là, à notre connaissance, les travaux édités connus à ce jour. Evidemment cela demeure peu par rapport à ce qui aurait dû être sauvé de la perdition. Ce qui reste à faire est de loin encore plus grand. Il y a bon espoir que d'autres œuvres soient mises au jour et publiées<sup>42</sup>.

## II. Synthèse des traits génériques

Les traits ici évoqués ne sont pas l'apanage des récits épiques du Foûta-Djalou ; ils font partie des invariants du genre. Comme chaque tradition épique privilégie certains traits plutôt que d'autres, il importe d'examiner l'énonciateur, l'air musical, l'ancrage des récits, les figures de style dominantes et l'esthétique formulaire qui semblent caractériser principalement les épopées du Foûta-Djalou.

# 1. Le narrateur épique

Un des traits fondamentaux de l'épopée africaine est le fait qu'elle est produite par une catégorie sociale bien déterminée, celle des griots qui sont donc les spécialistes du genre.

Au Foûta-Djalou, les griots, répartis en trois groupes (*ñamakala*, *djéli* et *farba*), appartiennent à la classe des artisans.

Les *ñamakala* et les *djéli*, n'étant attachés à aucune famille, sont des chansonniers ambulants, amuseurs de public, dans les fêtes ou cérémonies tel que le mariage, le baptême d'imposition du nom, la circoncision, etc. Leurs instruments de musique sont la guitare à quatre ou cinq cordes (*kerona*) pour les premiers, la harpe-luth (*koora*), le balafon (*balan*), la guitare à trois cordes (*goni*) pour les seconds.

Quant au *farba*, grand maître de la parole, jouant du *hoddu*, instrument musical par lequel il accompagne son récit, il est le spécialiste de l'épopée, de la généalogie épique. Selon Alfâ Ibrâhîm Sow, les *farba*<sup>43</sup> ou :

intellectuels griots, d'un niveau social et culturel élevé, sont des lettrés qui ont étudié et traduit le Coran, en ont fait l'exégèse, connaissent la théologie et le droit musulmans, participent aux discussions littéraires auprès des autres lettrés de la société, généralement à la mosquée de la province après la prière du vendredi. Attachés aux familles oligarchiques des almâmis et des alfâs, ils suivaient ces chefs à travers leurs déplacements, ne jouaient jamais d'un instrument, ont des élèves et des disciples parmi les autres griots ou awluube (gawlo au sing.) et portent le titre de farba ou maître-griot. Chroniqueur et conteur, le farba compose des chroniques ou taariix, des récits et nouvelles, des généalogies épiques ou asko, des contes ou fabliaux... Ces œuvres se disent généralement par l'auteur et ses disciples accompagnent le récit d'une musique de :- hoddu ou guitare à trois cordes (korli au pl.) ;

- bolon-bata ou harpe que d'aucuns appellent bolonru ou bolon [...]<sup>44</sup>.

L'érudition est peut-être ce qui caractérise le mieux le *farba*. Cela sous-entend, bien sûr, la maîtrise de l'écriture, vecteur important dans la formation et la carrière du griot. Sous la théocratie, l'instruction jouissait d'un grand prestige au point qu'elle s'est érigée comme ce qui fonde le droit de cité et ce qui définit la noblesse dite *aristocratie du livre*. Ainsi, "lecture et écriture devinrent la conquête de tous les hommes libres de la société et servirent, dans bien des cas, à les distinguer des "serviteurs" et des castes d'artisans (ñeeño). Pour rester dans l'entourage [des rois et] des princes, les griots se virent obligés de s'instruire, tant le mouvement était général et irrésistible<sup>45</sup>".

Au cours d'une enquête sur le terrain en mars-avril 2018 en Guinée, nous avons interrogé des griots sur la place de l'écriture dans leur formation et dans la composition de leurs œuvres. Farba Abâssi Seck, maître de cérémonie qui fut un disciple de Farba Ibrâhîma Ndiâla et qui l'assistait dans ses performances<sup>46</sup>, nous a dit qu'"il est impossible d'exercer cette profession sans une certaine instruction et une pratique de l'écriture". À ses débuts, pour apprendre à parler en public, son maître lui écrivait la généalogie des personnages qu'il mémorisait. Il dispose, nous a-t-il confié, d'un écrit (compendium ou aide-mémoire) qu'il consulte chaque fois qu'il en a besoin. S'il en est ainsi d'un griot qui n'est – faut-il le rappeler – qu'un maître de cérémonie, que dire d'un véritable maître griot comme Farba Ibrâhîma Ndiâla ? À l'audition, ou au regard de son chef d'œuvre, *l'Épopée du Foûta-Djalou*, on est frappé par l'équilibre et l'harmonie du récit. Ce griot très cultivé avait une grande maîtrise du Coran ainsi que d'autres écrits islamiques. Son œuvre, émaillée de citations du Livre saint, de références historiques précises, procède du travail d'un érudit qui puise dans diverses sources. La veuve de ce griot nous a raconté qu'il consacrait la majeure partie de son temps à la lecture du Coran pendant le mois de Ramadan et qu'il ne sortait pas la nuit du jeudi à vendredi, occupé qu'il était dans les œuvres pieuses. À la question de savoir à quel moment précis intervient le rôle de l'écriture dans l'art du griot, sa femme nous a dit que ce qu'il raconte provient des écrits

historiques faits par ses parents<sup>47</sup>. C'est donc durant l'apprentissage que l'écriture apparaît comme moyen mnémotechnique servant à la fixation des données indispensables et à la formation de schèmes ou canevas à partir desquels se construisent les récits. Si pour Farba Ibrâhîma Ndiâla tout a été fixé dans la mémoire, d'autres griots ont intégré dans leurs œuvres l'écriture comme moyen de composition. En effet, dans la longue généalogie qu'il consacre à la lignée des Diallo, un autre griot, Farba Ibrâhîm, clôt son récit par : "Karambol deyyii doo : *la plume, ici, se tait*<sup>48</sup> ». Soulignons que pour cet auteur, la composition est écrite et la performance orale. Une certaine confusion des étapes de la réalisation de l'œuvre orale amène souvent à ignorer la dimension de l'écriture. Ce que critique Alfâ Ibrâhîm Sow quand il affirme : "On entend souvent dire que le griot, par exemple, parce qu'il représente par excellence l'artiste de la parole, ne produit que des œuvres orales. Il s'agit là d'un point de vue erroné puisque la fonction de griot est, à l'instar de toutes les activités sociales de chez nous, une fonction hiérarchisée. Il existe des intellectuels et maîtres-griots comme il existe des griots de situation plus modeste. [...]"<sup>49</sup>.

De son côté, Bernard Salvaing note que les Farba sont "des lettrés en arabe, ils possèdent des notes, des aide-mémoire, auxquelles ils recourent volontiers. Certains d'entre eux, aujourd'hui lettrés en français, poursuivent cette démarche [...]"<sup>50</sup>.

## 2. L'air musical

L'énonciation de l'épopée est associée à une musique exécutée en sourdine au moyen du *hoddu*, luth à trois cordes. L'épopée peule apparaît ainsi fondée sur la symbiose de deux éléments essentiels : la parole et la musique. Comme le note à juste titre Christiane Seydou, "le "message" est porté autant par la parole que par la musique, la partition étant tout aussi "signifiante" et "opérante" que le texte"<sup>51</sup>.

Cette musique revêt souvent deux aspects. Par rapport à l'ensemble du récit, elle constitue ce qu'il est convenu d'appeler l'*air musical*, mais lorsqu'elle est exclusivement dédiée à un personnage, ici en l'occurrence le héros, elle devient la *devise musicale*. Consubstantielle au genre épique, l'air musical est présent dans tous les récits épiques du Foûta-Djalon connus à ce jour. Il est constitué d'une trame fondamentale sur laquelle se greffent « quelques thèmes communs à l'ensemble du corpus épique et qui, plus descriptifs, évoquent la cavalcade des armées, le champ de bataille livré aux vautours ou, plus abstraitement, la marche irréprouvable du destin, etc. Cette combinaison de thèmes est si parlante pour le public peul que la musique, à elle seule, lui raconte l'histoire en question ; et l'illustration verbale développée qu'en donne le texte déclamé n'en fait qu'accroître l'impact sur la conscience de l'auditoire, captivé par cette double évocation et communiant dans la célébration de son identité culturelle ainsi ravivée »<sup>52</sup>.

L'air musical est joué par l'instance narratrice principale, le griot, ou, parfois, par un deuxième narrateur accompagnant le premier. L'exécution de la musique par le griot principal convient le mieux à la synchronisation et à l'harmonisation de la narration et de la mélodie<sup>53</sup>. Dans l'*Épopée du Foûta-Djalon*, les intermèdes musicaux sont indiqués puis accompagnés de commentaires chaque fois qu'ils varient comme l'illustre, à ce propos, l'extrait suivant :

L'*Almâmy* de Timbo disait alors : "Puisse la miséricorde d'Allah descendre sur le défunt !"

- Oui.

### **Intermède.**

*Le rythme s'accélère, halète, et le griot semble être pressé.*- Et les armées du Foûta passaient.

- Oui.

- C'est ce jour-là !

Tellement les armées du Foûta-Djalon étaient nombreuses,

Apercevant une antilope qui traversait la piste devant eux,

-Oui.

-Avant que quelqu'un dise : "Voici une antilope qui traverse »,

Il se trouvait que les flèches avaient déjà emporté sa peau.  
Ce sont des os sans chair et sans moëlle qui tombaient à terre.  
-Oui.

### **Intermède.**

*Le rythme s'accélère, halète, et le griot semble être pressé.*- Ensuite,

- Oui.

- Ensuite, le Foûta-Djalou chevaucha onze jours durant<sup>54</sup>.

C'est à peu près le même procédé qu'adopte Maladho Siddy Baldé pour traduire les intermèdes musicaux dans la version de Farba Kéba Sow de *L'épopée de Bokar Biro*<sup>55</sup>.

## **3. L'ancrage des récits**

Au Foûta-Djalou, l'épopée de type historique est prédominante. Dans la plupart des cas, les récits tirent leur matière de l'histoire dont les griots sont les dépositaires attitrés. *L'Épopée du Foûta-Djalou...* a ainsi pour référent la guerre de Kansala entre les *Sebbe* (païens) et les Peuls musulmans. Le cas de *L'enfant prodige...* est plus complexe parce qu'il apparaît comme une parodie de l'épopée traditionnelle classique qui brouille les repères spatio-temporels. On sait néanmoins qu'il renvoie aux luttes intestines entre princes héritiers *alphaya* et *soriya*, les deux familles dynastiques et qu'il convoque en même temps l'histoire récente de la guerre civile sierra léonaise. Le récit sur Bokar Biro lui "*s'inspire d'une histoire réelle, vécue et connue*<sup>56</sup>" relative à son règne (1894-1896). Les batailles (Bantighel, Petel Jiga et Porédaka) qui ponctuent ce récit sont avérées comme le confirme la tradition historiographique<sup>57</sup>.

Cependant, des récits tels que Samba Danna, appartenant à l'épopée animale, n'ont pas d'ancrage historique, de même que d'autres formes hybrides telles que Ngâri Jinna mettant en scène Hammadi Koumba, un héros humain et Ngâri Jinna, un djinn déchu. Ngâri Jinna, après avoir obtenu de Dieu la garde de son âme, se rebelle contre l'autorité divine et sème le désordre sur terre en ravissant toutes les nouvelles mariées y compris l'épouse de Hammadi Koumba, la plus belle de tout l'univers. Hammadi Koumba, aidé de tous les animaux, parvint à vaincre le djinn rebelle, figure satanique, après une interminable aventure héroïque. Si pour son auteur, ce récit est un conte, il présente néanmoins tous les traits de l'épique.

Il existe des récits hybrides, transgénériques et polyphoniques tenant tant du conte que de l'épique et s'inspirant de la tradition orale peule ou de la culture islamique.

## **4. Les figures de style dominantes**

Au nombre des figures principales des épopées du Foûta-Djalou, il y a l'hyperbole. Elle "*augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire*<sup>58</sup>".

Comme figure jouant sur la caractérisation intensive de l'énoncé, elle a une place de prédilection dans les épopées car l'éloge, le blâme aussi bien que la description des actions des personnages s'énoncent souvent avec force amplifications et superlatifs. Selon Laurent Pernot, l'hyperbole s'effectue par comparaison de supériorité, par comparaison d'égalité ou par pure exagération sans aucun référent<sup>59</sup>.

Dans un épisode de l'épopée de Boubacar Biro, le griot se sert de l'exagération pure et simple pour montrer que le héros, naturellement imposant et charismatique, est doué d'une puissance, d'une force irrésistible agissant d'elle-même, indépendamment de toute action du personnage et de façon presque surnaturelle :

L'Almâmy vint s'accouder sur un palissandre Pendant que l'heure de la prière du crépuscule approchait.

Il commença à s'assoupir.

Il s'y endormit en s'accoudant au palissandre.

- Oui.

- Une femme enceinte de quatre mois environ quitta le village et vint.  
 Elle s'apprêtait à aller puiser vite de l'eau  
 Avant que le crépuscule ne fût plus sombre.  
 Elle vint jusqu'à être près du lieu où Almâmy Boubacar trônait,  
 (Quand) *la force qui se dégageait de lui la saisit.*  
*Elle fut incapable à soulever ses pieds ; Elle ne bougea pas le moindre pied.*  
*Tellement que la frayeur avait dominé la femme,*  
*Les ustensiles quittèrent sa tête pour s'abattre par terre.*  
 C'est le bruit des ustensiles au sol qui fit sursauter l'Almâmy dans son sommeil  
 Qui, à ce moment-là, dit : "Mère, offre-moi de l'eau à boire.  
 C'est un homme qui est là, mais un homme en difficulté".  
 Alors, la femme partit.  
 Elle prit une petite calebasse et alla au fleuve.  
*Mais tous ses esprits avaient fini par se tourner. Jusque-là, elle n'avait jamais vu une*  
*créature pareille à lui.*  
 Elle alla puiser de l'eau, sans nettoyer la petite calebasse,  
 Ni vérifier si l'eau était potable.  
 Elle puisa l'eau, vint jusqu'à près de l'Almâmy,  
 Mit genou<sup>60</sup> à terre, tendit sa main  
 Et donna l'eau à Almâmy Boubacar.  
 Almâmy Boubacar se renfrogna au-dessus de l'eau et s'exclama :  
 "Uu ! que tu m'as, hélas, apporté ici de l'eau sale !"  
*Quand il s'est exclamé : "Uu !", la femme y accoucha de son bébé".* (Almâmy Boubacar  
 Biro dit par Farba Ibrâhîma Ndiâla, inédit)

Nous avons là une suite d'hyperboles visant à montrer le charisme naturel du héros et l'ascendance qu'il exerce sur les autres. Le fait de le voir seulement suffit à mettre la femme sous l'emprise d'une sorte de commotion qui la paralyse et la fige complètement en la rendant incapable du moindre mouvement. Comme on le voit, c'est la demande du héros ("*Mère, offre-moi de l'eau à boire*") qui fait sortir la femme de son immobilisme. Mais pour avoir repris le contrôle de ses membres, elle n'en demeure pas moins inconsciente puisque agissant par réflexe, sans s'en rendre compte et ayant presque totalement perdu la raison ("*tous ses esprits avaient fini par se tourner*"). Effrayée, la femme est marquée à jamais par cet homme à nul autre pareil. L'exagération atteint son comble lorsque la simple exclamation du héros provoque chez la femme un accouchement immédiat et prématuré.

Dans un autre passage de ce même récit épique, le griot use de l'hyperbole par comparaison de supériorité pour mettre en parallèle la marche d'un aveugle rescapé de justesse à la mort et celle d'une voiture Peugeot 504. L'exagération est plus qu'évidente : un aveugle qui, en un après-midi, fait à pieds le trajet (environ 400 kms) qu'une voiture parcourt pendant une journée ! Pour l'aveugle, d'ailleurs, la distance est négligeable. Les propos exagérés du griot arrachent le rire à l'auditoire :

Ce jour-là, les guerriers d'Almâmy Abdoul attrapèrent un aveugle. Ils étaient sur le point de l'égorger quand arrive Almâmy Abdoul  
 Qui leur dit : "Je supplie Dieu et je vous demande grâce -  
 Certes nous sommes angoissés, mais ne tuons pas un aveugle -  
 Laissons-le, s'il faut qu'il meure, qu'il aille mourir chez lui.  
 Ils le relâchèrent. Aussitôt à terre, il s'empara de son sac  
 Et alla passer la nuit à Kourahoy Dalin.  
 Pendant que son hôte et lui causaient,  
 Il lui dit : "qu'il est triste d'être aveugle !"  
 L'hôte lui demanda : "Pourquoi [tu dis cela] ?"  
 Il répondit : "Je serais arrivé chez moi aujourd'hui...".  
 L'hôte dit : "D'où viens-tu ?"  
 Il dit : "Eh ! malgré que je ne voie même pas les traits de ma main,  
 Que je n'aie pas de guide...  
 [Je viens] de Timbo ici".

[Rires de l'assistance]

Quatre cent kilomètres et plus !

Une journée de course d'une voiture 504 !<sup>61</sup>

Pour illustrer l'hyperbole par comparaison d'égalité, empruntons à Alpha Ousmane Barry sa traduction de l'épisode entre Sayku Umaru, plus connu sous le nom d'Elhadj Oumar, et Tierno Samba Mombéyâ (le savant de Mombeyaa) :

Lui, Sayku Umaru, quand il a continué, il est entré au Fuuta Tooro C'est dans sa science qu'il priait au début de l'après-midi à La Mecque  
Il priait en fin d'après-midi, il priait au crépuscule, il priait dans la soirée  
Nous aussi nous disposons également d'hommes éclairés au Fuuta  
Comme le savant de Mombeyaa  
Lui aussi, c'est dans sa science qu'il priait dans l'après-midi à La Mecque  
Il priait en fin d'après-midi, il priait au crépuscule, il priait dans la soirée  
Lui et sayku Umaru, ils se croisaient régulièrement sur la route de La Mecque<sup>62</sup>.

Ici, la comparaison porte sur le niveau de réalisation spirituelle atteint par les deux religieux. Dans la tradition soufie, le fidèle acquiert des aptitudes particulières en fonction de son avancement dans la voie. Ainsi les charismes consistant en la contraction de la distance font-ils partie des signes d'un haut niveau spirituel. L'égalité entre Sayku Umar et Ceerno Samba Mombeyaa est parfaite, quoique dans une autre version, ce dernier prend le dessus. Il faut noter que les chroniques historiques se confondent quelquefois aux récits épiques et vice versa. D'ailleurs certaines épopées sont désignées par le terme "taarix" (histoire, chronique) par les griots (cf. incipit de *l'Épopée du Foûta-Djalou*, op. cit.). L'hyperbole, très présente dans ces récits, constitue un de leurs traits stylistiques. Selon Jean Derive :

Qu'il s'agisse des actions ou de l'expression des sentiments, des qualités d'un individu ou d'un objet, tout est représenté à l'extrême. [...] Les beautés comme les horreurs sont toujours incomparables et décrites avec force superlatifs qui sont une construction significative de ce type de récit. "Toujours", "jamais", "rien", "aucun", "tous" désignent de même les modalités habituelles du cadre épique qui, ignorant la demi-mesure, ne connaît que l'absolu<sup>63</sup>.

## 5. L'esthétique formulaire

Enfin, un autre point essentiel des récits épiques du Foûta-Djalou est l'emploi récurrent de formules diverses et variées. Depuis les travaux de Milmann Parry sur *L'Épithète traditionnelle dans Homère*<sup>64</sup>, l'écriture formulaire apparaît comme la forme de composition la plus commune au genre épique. "Schème textuel indéfiniment réutilisable<sup>65</sup>", la formule entre dans la confection de canevas narratifs dont se servent les poètes épiques ; c'est un outil précieux à la composition, la mnémotechnie et l'improvisation.

Les narrateurs épiques du Foûta-Djalou usent de cette poétique formulaire pour composer leurs œuvres. La théorie formulaire telle qu'elle apparaît dans ces œuvres comprend la formule, le motif et la devise.

L'art du griot étant essentiellement oral, formule, motif et devise constituent différents pans de la structure des récits. Les formules, très nombreuses, traduisent diverses situations : l'insistance du narrateur principal ("c'est moi qui te le dis"), l'attitude d'un interlocuteur (« releva la tête, le regarda et dit », « releva la tête et observa... », « se relève », « se redresse », « regarda », etc.), les formules gnominiques (Certes, ce n'est pas le jour où tu avales le margouillat//Que tes lèvres rougissent"), l'étirement du temps ("le temps qu'il a fallu au temps pour être le temps"), ou encore les épithètes épiques ("n'étant en rien inférieur à tes ancêtres").

Les motifs<sup>66</sup> se rapportent aux actions. Le griot de *l'Épopée du Foûta-Djalou* emploie le motif suivant pour décrire la manière dont le héros enfourche son destrier :

Simiti sella le cheval d'Abdoul Rahmâne de KoyinSi bien que le destrier expulsa ses

boyaux  
Du fin fond de son ventre.  
Abdoul Rahmâne mit le pied sur le forgeron, tira le cordonnier,  
Il s'assit sur Mâma le bûcheron,  
Il éperonna le cheval et se dirigea vers Labé<sup>67</sup>.

C'est là un des motifs les plus communs, usité par différents auteurs dans plusieurs récits et qui fait l'objet de reprises dans les contes à forte tonalité épique.

La devise, elle, constitue une forme achevée de l'expression formulaire. En tant que caractérisation individualisante, la devise correspond d'une certaine manière à l'épithète épique. Évocation et invocation<sup>68</sup>, définissant de façon élogieuse et distinctive un personnage, la devise peut se constituer d'une formule unique comme : *"Celui que les devanciers n'ont pas surpassé et que les suivants ont imité sans égaler"* (devise de Bokar Biro), ou *"celui qui ne provoque pas mais qui ne pardonne pas"* (devise d'Almâmy Oumar). Plus élaborée, elle peut renfermer un ensemble de formules comme cette devise d'Abdoul Rahmâne, le héros de *l'Épopée du Foûta-Djalon* :

Il appela celui qui n'a pas de maître, Alfâ Abdoul Rahmâne de Koyin.  
"Samba, fils de Atoumâni [le brave],  
Tu n'es ni cuisinier ni cultivateur,  
Ali Djôri Bourâma peu porté à l'insouciance,  
Apprenti à l'heure de la prière du matin, djinn accompli le soir dans les mêlées du combat,  
C'est toi le docteur des pauvres, l'hôte des voyageurs,  
Le père des braves, la mère de ceux qui prient  
Dans les villages afin que ceux qui sont allés en guerre reviennent sains et saufs.  
C'est toi le Peul qui secoue le foyer paternel des gens,  
Mais dont le foyer paternel n'est jamais secoué.  
C'est toi qu'on nomme Alfâ Abdoul Rahmâne de Koyin.  
C'est toi qui es l'intercesseur des croyants :  
Abdoul Rahmâne,  
Noble fils, tu es issu d'une mère et d'un père honorables.  
- Oui.  
- Tu es intrépide  
Et tu es savant.  
- Oui.  
- Tu es généreux.  
- Oui.  
- Tu es d'une illustre lignée.  
Ce sont la grandeur et le prestige de ton père  
Qui font l'honneur et la fierté de ta lignée.  
- Oui.  
- N'étant en rien inférieur [à tes frères], tu es issu de Cheikh Sâliou Ballah de Koyin.  
Qui engendra Tierno Ibrâhîma.  
C'est Tierno Ibrâhîma qui t'a engendré,  
Toi, Alfâ Abdoul Rahmâne de Koyin !<sup>69</sup>

Comme on l'aura remarqué, cette devise, composée d'épithètes et de formules, est un condensé de l'esthétique formulaire.

## Conclusion

Tel est, au moment où nous écrivons ces lignes, l'état des recherches sur les récits épiques du Foûta-Djalon. Malgré leur richesse et leur abondance, peu de textes ont été fixés et publiés.

Les quelques récits édités se caractérisent essentiellement par le statut particulier du griot narrateur qui appartient à la catégorie des artisans, l'air musical qui accompagne la déclamation, l'ancrage souvent historique des récits, la prédilection de l'exagération et l'esthétique formulaire.

Le travail qui reste à accomplir est, sans doute, de très loin plus nombreux. Au vu de l'immensité du corpus, il ne sera pas exagéré de dire que le Foûta-Djalou est une terre d'épopées. Vivement que ces récits soient mis au jour car seule la publication peut véritablement favoriser leur diffusion. Une politique étatique visant la sauvegarde et à la promotion du patrimoine oral serait la bienvenue. En ce qui nous concerne, nous nous attelons à la fixation de ce riche et fragile patrimoine avant qu'il ne disparaisse. En plus de *L'enfant prodige* évoqué plus haut, nos travaux en cours portent sur d'autres récits tels que Bokar Biro, une version de Farba Ibrâhîma Ndiâla différente de celle que Maladho Siddy Baldé a publiée. Nous travaillons également en collaboration avec un étudiant guinéen sur les contes, un autre domaine extrêmement riche de la littérature orale du Foûta-Djalou.

Malgré les mauvaises conditions de la recherche en Guinée, la tradition orale garde sa vitalité et constitue une source où s'abreuvent entre autres le roman historique et la musique moderne : Tierno Monémbo dans *Peuls*<sup>70</sup>, Sékouba Fatako dans son disque *100 % Guigol*<sup>71</sup>, etc. Nous augurons ainsi bien de l'avenir des recherches sur l'épopée car ce n'est pas un hasard si l'Hymne national du pays provient d'un air épique consacré à Alpha Yaya<sup>72</sup>, héros peul.

---

1 Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997.

2 Malézieu, commentant la *Henriade* de Voltaire, dit ceci : "Les Français n'ont pas la tête épique", cité par Voltaire dans *La Henriade*, poème, avec les notes et variantes, suivi de *l'Essai sur la poésie épique*, Paris, éd. Stéréotype d'Herhan ; A. Égron 1816, p. 402, disponible sous l'Url : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5718220w>

3 Si nous partons du fait que la première copie (reproduction) du *Filon* date de 1825 (cf. *Filon... op. cit.*, p. 21), on peut dire que l'œuvre a été rédigée autour des années 1820.

4 Tierno Mouhammadou Samba Mombéyâ, *Le Filon du bonheur éternel*, Paris, Armand Colin, "Classiques Africains", n°10, 1971, p. 11.

5 "J'expliquerai les dogmes" est la première traduction adoptée par Sow dans *La femme, la vache, la foi*, Paris, Julliard, 1966, p. 15.

6 Tierno Mouhammadou Samba Mombéyâ, *Le Filon... op. cit.*, p. 43.

7 Alfâ Ibrâhîm Sow cite pas moins de vingt-trois centres parmi les plus célèbres, cf. *La femme, la vache, la foi, op. cit.*, p. 14. Voir aussi Paul Marty, *L'islam en Guinée : Fouta-Djalou*, Paris, E. Leroux, Collection de la Revue du Monde musulman, 1921.

8 Paul Marty, *L'islam en Guinée : Fouta-Djalou, op. cit.*, p. 172.

9 Le titre "Almâmy" que portait Samory Touré lui a été "conféré en 1879 par l'Almami Ibrahim Sori Dara de Timbo", cf. Ibrahim Khalil Fofana, *L'Almami Samori Touré. Empereur. Récit historique*, Paris, Présence Africaine, 1998.

10 Bokar Biro au Boundou cf. Boubacar Barry, *Bokar Biro, le dernier Grand Almami du Fouta Djallon*, Dakar, NEA, 1976 et *La femme, la vache, la foi, op. cit.*, p. 14-15.

11 'Abd al-Karim al-Naqil (Nadhel, Labé) fut le premier maître d'Elhadj Oumar, cf. Bernard Salvaing, "Sources orales au Fouta Djallon, mémoires, écrits et discours politiques", Nicoué T. Gayibor at all. (dir.) *L'écriture de l'histoire en Afrique*, Paris, Karthala, 2013, note 19, p. 406.

12 Au Foûta-Djalou, la fin des études est sanctionnée par un titre au cours d'une cérémonie pendant laquelle on couronne l'étudiant d'un ruban symbolisant son admission au grade postulé. Tant qu'on n'a pas procédé à ce rituel, on reste attaché à son maître. D'ailleurs, même après cela, certains préfèrent rester à côté de leur maître pour les seconder et profiter de leur baraka.

13 Vieillard Gilbert, *Bulletin du Comité d'Études Historiques et Scientifiques de l'Afrique Occidentale Française* (CBCEHSAOF), 1937, p. 225-311. Voir aussi "Notes sur les coutumes des Peuls au Fouta Djallon", *BIFAN* 1939, p. 85-210.) Deux importants fonds ("fonds Vieillard" et "fonds Gaden") sur le Foûta-Djalou sont conservés à l'IFAN.

14 En termes de publication le travail de Sow est nettement plus intéressant. Son ouvrage *La femme, op. cit.*, est une référence en ce qui concerne la poésie religieuse et pastorale.

15 "Panorama de la littérature peule", *Bulletin de l'IFAN*, t. XXXV, série B, n°1, 1973, p. 176-218.

16 Il est le seul poète, à notre connaissance, à avoir réuni et publié ses poèmes, cf. Elhadj Ibrahim Kaba Bah, *Cerno Abdourahmane Bah. Éléments biographiques suivis de quelques poèmes Pular traduits en français*, Labé, Defte Cernoyà, 1998.

17 Bernard Salvaing, *La littérature ancienne du Fouta Djallon rédigée en arabe et en peul, et l'historien d'aujourd'hui*, Thèse HDR, Université Paris Diderot - Paris 7, 2005 ; "À propos d'un poème en peul du Fouta-Djalou provenant de la collection d'Al-Hadj Omar Diallo (Bambeto)", *Islam et Sociétés au sud du Sahara*, n°8, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1994, p. 123-138 ; "Les mystères des choses qui sont dedans les tombes...", édition, traduction et commentaire d'un poème en peul, *Afrique et Histoire*, n° 2, automne 2004, p. 235-264.

18 Il faut dire que certains détenteurs de manuscrits se montrent parfois réticents à les communiquer.

19 Le référendum visant à la création d'une Communauté française dans les colonies fut plébiscité sauf en Guinée qui proclama son indépendance le 2 octobre 1958.

20 Roger Botte, "Guinée : mise au jour du patrimoine, ou retour aux sources", *Journal des Africanistes*, 1993, 63-1, p. 93-137.

21 Institut Polytechnique Gamal Abdel Nasser (devenu Université Gamal Abdel Nasser de Conakry) et Institut Polytechnique Julius Nyerere de Kankan.

- 22 Camara Ansoumane, *La femme dans l'épopée mandingue*, Conakry, Uganc, 1987.
- 23 Bah Aïssatou, *Étude littéraire des chants épiques au Fouta*, Conakry, (sans date).
- 24 Cf. la note précédente.
- 25 Dieng Bonata, Monographie des awlubhe du Fouta Djallon, Conakry, Ipgan, 1971 et Diallo Boubacar, Contribution des awlubhe à la consolidation du pouvoir théocratique au Fouta, Conakry, Uganc, 1989.
- 26 Roger Botte, "Guinée : mise au jour du patrimoine, ou retour aux sources", *art. cit.*
- 27 Informations difficiles à vérifier.
- 28 Farba Ibrâhîm, « Les Diallo du Labé », p. 84-135 et Farba Sek, « Les almâmis de la maison des Soriyâ », p. 54-83, tous deux publiés par Alfâ Ibrâhîm Sow, *Chroniques et récits du Foûta-Djalou*, Paris, Klincksieck, 1968.
- 29 Thierno Diallo, « Le Fuuta Jalon et le Gabu », *Éthiopiennes*, numéro spécial colloque international sur les traditions orales du Gabou, n° 28, Dakar, 19-24 mai, 1980, en ligne : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article867> (consulté le 19 août 2018).
- 30 Il y a peu d'informations sur cet auteur. Mises à part quelques données sur sa vie et son œuvre, nous n'avons pu obtenir que très peu d'informations sur lui en Guinée. Il était un fervent défenseur et promoteur des cultures africaines ; c'est sans doute cela qui l'a poussé à adopter comme deuxième prénom le fameux "Africânus" qui est aussi le nom de sa maison d'édition. Entre 1979 et 1984, date de sa mort, il a publié huit ouvrages (cf. <http://afrikatudastar.hu/en/database/item/2284-diallo-alpha-africanus-munkassaga-bibliography-of-alpha-africanus-diallo-1952-1984-b-sz-sz-b>, consulté le 19 août 2018).
- 31 Budapest, Alphâ Africânus Éditions, 1983.
- 32 Elias Lönnrot, *Kalevala taikka Wanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinosista [Le Kalevala ou les Vieilles Chansons caréliennes du peuple finnois d'antan]*, Helsinki : J.C. Frenckell, 1835.
- 33 Djibril Tamsir Niane, *Histoire des Mandingues de l'Ouest*, Paris, Karthala, Arsan, 1989, p. 192.
- 34 *Ibid.*, note 9, p. 193.
- 35 *L'Épopée d'Abdoul Rahmâne du Foûta-Djalou : histoire et épopée*, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Dakar, 2007, 243p (version du griot Farba Ibrâhîma Ndiâla).
- 36 *Histoire et fiction, contextes, enjeux et perspectives : récits épiques du Foûta-Djalou (Guinée)*, Université Nice Sophia Antipolis, 2014.
- 37 Parfois écrit Koïn.
- 38 Paris, Karthala, 2011.
- 39 Paris, L'Harmattan.
- 40 Boubacar Barry, *Bokar Biro, le dernier Grand Almami (...)*, *op. cit.*, p. 85-86.
- 41 Cf. Bibliographie.
- 42 Nous travaillons sur des récits que nous comptons publier bientôt.
- 43 En *pulaar*, le pluriel de *farba* est *farbaabe*. L'emploi de *farba* comme pluriel n'est correcte que dans la forme francisée.
- 44 Alfâ Ibrâhîm Sow, *Chroniques... op. cit.*, p. 11.
- 45 Alfâ Ibrâhîm Sow, *La femme, la vache, la foi*, Paris, Julliard, coll. Classiques africains, 1966, p. 13.
- 46 Il a été notamment le répondeur dans *L'Épopée du Foûta-Djalou*.
- 47 Entretien, avril 2018, Conakry.
- 48 Alfâ Ibrâhîm Sow, *Chroniques... op. cit.*, p. 135.
- 49 *Ibid.*, p. 11.
- 50 Bernard Salvaing, "Sources orales au Fouta Djallon, mémoires, écrits et discours politiques", in Nicoué T. Gayibor at all. (dir.) *L'écriture de l'histoire en Afrique*, Paris, Karthala, 2013, p. 391-413 ; p. 393.
- 51 Christiane Seydou, "Musique et littérature orale chez les Peuls du Mali", *L'Homme*, n° 148, 1998, p. 139-158 ; p. 143.
- 52 Christiane Seydou, "Épopées africaines : formes et fonction", in Walther Heissig (éd.) *Formen und Funktion mündlicher Tradition* (Düsseldorf, Westdeutscher Verlag 1995, Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften), p. 41-49; p. 47.
- 53 Christiane Seydou, "Musique et littérature orale chez les Peuls du Mali", *L'Homme*, 1998, tome 38 n°148. Lignage, mariage, héritage. p. 139-157.
- 54 Amadou Oury Diallo, *Épopée du Foûta-Djalou... op. cit.*, p. 143-145.
- 55 *Ibid.*, p. 142-143.
- 56 Maladho Siddy Baldé, *L'épopée de Bokar Biro... op. cit.*, p. 79.
- 57 Cf. Thierno Diallo, *Les institutions politiques du Fuuta-Dyalou au XIX<sup>e</sup> siècle*, Initiations et Études Africaines, n° XXVIII, Dakar-IFAN, 1972, Thierno Mamadou Bah, *Histoire du Fouta-Djallon : des origines au XX<sup>e</sup> siècle*, Conakry, Société africaine d'édition et de communication, 1999, *Chroniques et récits, op. cit.*
- 58 Pierre Fontanier, *Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 123.
- 59 Laurent Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, tome I, Histoire et technique, Paris, Institut d'Études augustiniennes, 1993.
- 60 Marque de déférence : on s'agenouille pour donner à boire ou pour saluer une personnalité ou quelqu'un de plus âgé que soi.
- 61 Amadou Oury Diallo, *L'épopée de Bocar Bir* (inédit).
- 62 Alpha Ousmane Barry, *L'épopée du Fuuta Jalou, op. cit.*, p. 281.
- 63 Jean Derive, *L'épopée : unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002, p. 126-127.
- 64 Paris, Les Belles-Lettres, 1928.
- 65 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 116.
- 66 Le motif est "un ensemble plus ou moins étendu de vers (de deux à quinze environ), qui évoquent sous une forme stylisée une action physique ou une réaction morale", selon Anne Iker Gittleman, *Le Style épique dans Garin le Loherin*, Genève, Droz, 1967.
- 67 Amadou Oury Diallo, *Épopée du Foûta-Djalou... op. cit.*, p. 89, 169, 199.
- 68 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.

69 *Épopée du Foûta-Djalou*, op. cit., p. 211-213.

70 Paris, Seuil, 2004.

71 100% Guigol, Disque musical enregistré chez Syllart Records, 2008.

72 Mamba Sano, "De la mélodie populaire *Alpha Yaya* à l'hymne national *Liberté*", *Recherches africaines*, n°s 2-3, avril-septembre 1963, p. 28-32, en ligne : <http://archive.wikiwix.com/cache?url=http%3A%2F%2Fwww.webguinee.net%2Fbibliotheque%2Farchives%2FrechAfric%2F1963%2F2-3%2FAYHymneNational.html> (consulté le 1.09.2018).

## Pour citer ce document

Amadou Oury Diallo, «État des lieux de la recherche sur les épopées du Foûta-Djalou», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : [http://epopee.elan-numerique.fr/volume\\_2018\\_article\\_306-etat-des-lieux-de-la-recherche-sur-les-epopees-du-fouta-djalou.html](http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2018_article_306-etat-des-lieux-de-la-recherche-sur-les-epopees-du-fouta-djalou.html)

## Quelques mots à propos de : Amadou OURY DIALLO

Amadou Oury Diallo est actuellement enseignant à l'Université Assane Seck de Ziguinchor au Sénégal. Il a soutenu en 2014 une thèse de littérature intitulée "Histoire et fiction, contextes, enjeux et perspectives : récits épiques du Foûta Djalou (Guinée)". Il a édité chez l'Harmattan en 2009 *l'Épopée du Foûta-Djalou, la chute du Gâbou*, recueillie auprès du griot Farba Ibrâhîma Ndiâla. L'on peut lire en ligne, parmi ses textes récents, l'article "L'épopée africaine entre tradition et modernité", dans la revue *Revista Epicas*, n° 2, 2017, publié sur le site du CIMEEP, [https://docs.wixstatic.com/ugd/ccf9af\\_8ef5cbd9ecdf4f71ac890b5e14f75ea8.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/ccf9af_8ef5cbd9ecdf4f71ac890b5e14f75ea8.pdf)

# État des lieux de la critique anglosaxonne sur le genre littéraire de l'épopée

Marguerite Mouton

## Résumé

Cet article interroge la spécificité de la critique anglosaxonne du genre littéraire de l'épopée, en la contrastant dans un premier temps avec les approches qui ont cours en France, pour examiner ensuite plus précisément la manière dont elle déploie de vastes panoramas historiques des œuvres relevant du genre épique. Une troisième partie cherchera à décrire comment la critique anglosaxonne répond au défi de parler de l'épique dans un monde où Hegel a décrété la mort de l'épopée.

## Abstract

This paper highlights the specificity of Anglo-Saxon criticism on the literary genre of the epic, first by contrasting it with French trends, and then by examining how it tends to offer vast historical overviews of epic works. The third part undertakes to describe the way in which Anglo-Saxon critics respond to the challenge set on epic theory by Hegel's claim that the genre is dead.

## Texte intégral

Cette étude cherche à cerner, autour de quelques grands débats théoriques, les particularités de la critique anglosaxonne qui s'intéresse au genre épique. Du fait de la multiplicité des traditions épiques et de l'envergure des œuvres considérées, l'étude du genre de l'épopée constitue un défi pour la critique littéraire, défi auquel les commentateurs ont répondu le plus souvent par deux stratégies distinctes : la recension des chefs-d'œuvre – généralement privilégiée par la critique anglosaxonne –, et l'inventaire des caractéristiques thématiques et formelles – à partir duquel se déploie souvent la réflexion des théoriciens allemands, français ou russes.

On présentera ici tout d'abord succinctement les deux types d'approches méthodologiques (I), pour développer ensuite sur les panoramas historiques généralement adoptés en Angleterre ou aux États-Unis (II). Enfin, on s'interrogera sur la manière dont la critique anglosaxonne envisage l'avenir du genre épique (III).

## I. Les tendances critiques : entre panorama historique et analyse des caractéristiques

Pour schématiser, on peut dire qu'il existe deux manières d'aborder le genre épique, que les chercheurs ont privilégiées de manière différente. Ainsi, chez les commentateurs français (comme d'ailleurs chez leurs homologues allemands), le débat théorique est plus ancien. Ils privilégient généralement une réflexion sur les caractéristiques, que cette approche soit normative (de la Renaissance jusqu'aux années 1960) ou descriptive par la suite. Cette pratique était dominante aux époques classique et romantique, par exemple chez Boileau, Marmontel, ou encore Goethe et Schiller. Plus récemment, la version descriptive analytique de cette tendance a été illustrée par D. Madelénat et par nombre d'ouvrages collectifs<sup>1</sup>. Une seconde manière d'appréhender la question de l'épique est de recourir à l'historique des chefs-d'œuvre du genre. Cette méthode est particulièrement représentée par la critique de langue anglaise. Il existe en effet une longue tradition de panoramas historiques des chefs-d'œuvre épiques où l'on opte pour une analyse de chaque épopée pour elle-même. La lignée est ininterrompue entre des critiques comme I. T. Myers (1901), C. M. Bowra (1945 et 1952), E. M. W. Tillyard (1954 et 1958), T. Greene (1963), J. K. Newman (1986), C. Burrow (1993), P. J. Cook (1996) et plus récemment A. Johns-Putra (2006)<sup>2</sup>. Des travaux portant sur un thème ou une figure reprennent le même schéma chronologique<sup>3</sup>, de même que les ouvrages collectifs<sup>4</sup> ou que les études d'une période plus restreinte<sup>5</sup>. Suivant les critiques, cet historique

comprendra ou non les livres bibliques, les textes épiques médiévaux<sup>6</sup> scandinaves et germaniques, et les avatars modernes de l'épopée. De même, on insistera plus ou moins sur les traditions italiennes (Dante et Le Tasse, portugaise (Camoëns) ou anglaise (Spenser et Milton). Certains ajouteront les œuvres de Tolstoï, voire les "épopées du monde orthodoxe"<sup>7</sup>, ou encore l'opéra et le cinéma à grand spectacle<sup>8</sup>.

Entre les deux tendances existe un continuum d'expériences mixtes, alliant réflexions sur les chefs-d'œuvre historiques et sur les caractéristiques du texte épique. En France, dans un livre récent, Judith Labarthe distingue ainsi questions théoriques (60 pages), inventaire historique des épopées dans une deuxième partie (200 pages qui excluent les textes antiques, présentés dans la partie théorique, et qui commencent à l'époque médiévale) et approche poétique des thèmes et du style (50 pages)<sup>9</sup>. Si l'étude des chefs-d'œuvre est prépondérante dans l'ouvrage, elle reste donc encadrée par une théorisation des caractéristiques dont la critique anglaise fait plus aisément l'économie. Symétriquement, l'analyse transhistorique de Thomas Greene s'ouvre sur 25 pages de revue théorique de l'épopée et d'exposition de la thèse de l'auteur, avant de commencer le panorama historique qui illustre cette thèse. Pour Green, en effet, "la première qualité de l'imagination épique est son caractère expansif, l'élan pour répandre sa luminosité en des cercles toujours plus grands" [*the first quality of the epic imagination is expansiveness, the impulse to expand its own luminosity in ever widening circles*], ou encore : "[l]'épopée répond au besoin de l'homme de dégager un espace qu'il puisse sinon dominer, du moins appréhender, et en général cet espace s'agrandit pour remplir tout l'univers épique, pour couvrir le monde connu et atteindre le ciel et les enfers" [*Epic answers to man's need to clear away an area he can apprehend, if not dominate, and commonly this area expands to fill the epic universe, to cover the known world and reach heaven and hell*]<sup>10</sup>. Étudiant la "continuité" du genre épique, Greene entend mettre en évidence la continuité des conventions de la tradition épique : le motif dans lequel un dieu descend de l'Olympe a alors pour fonction de définir l'espace vertical de l'univers épique, de produire une cause visible pour un effet visible, de rendre évidente la causalité des actions dans le temps et l'espace, là où la relation entre les hommes et les dieux pourrait conduire à s'interroger des causalités psychologiques ou existentielles complexes. Greene offre donc une réflexion fondamentale sur le fonctionnement du genre épique, tout en proposant un historique des œuvres épiques. Les essais de Northrop Frye réunis sous le titre *Anatomie de la critique*<sup>11</sup>, eux, parcourent en tous sens l'histoire des genres littéraires, à la recherche d'une formalisation en termes de modes discursifs. Il y renoue pourtant, comme nombre de commentateurs, avec une sorte de linéarité historique où tendent à se succéder les types "mythique" [*mythic*], "romantique" [*romantic*], "mimétique élevé" [*high mimetic*] (auquel correspond l'épopée), "mimétique bas" [*low mimetic*] et "ironique" [*ironic*]. Une telle approche, si elle mêle la composante historique et la réflexion sur les caractéristiques, reste fondamentalement théorique.

Derrière ces deux positions critiques, plus ou moins nettes selon les auteurs, se joue en effet un véritable débat, que l'on peut formuler ainsi : peut-on dire quelque chose du genre de l'épopée, ou faut-il se contenter de l'illustrer sans pouvoir interroger les critères sur lesquels les œuvres sont rassemblées<sup>12</sup> ?

Du côté français, l'ouvrage cité de Judith Labarthe affirme une "parenté universelle" entre les textes épiques, qui doit conduire à la recherche d'un "fondement anthropologique" de l'épopée. Ainsi la question accède au statut "d'une recherche de littérature générale : quels peuvent être les invariants, les constantes de cette forme de poésie, dans des aires culturelles ou linguistiques très éloignées ?"<sup>13</sup>.

À peu près au même moment, aux États-Unis, Adeline Johns-Putra prend nettement position pour la seconde option : "[l]a fin ultime [de son étude] est une analyse comparée du développement générique, presque une série de clichés [*snapshots*], avec la conviction que c'est tout ce que l'on peut dire sur ce que l'épopée a été et donc est" [*The ultimate aim is a comparative analysis of generic development, almost a series of snapshots, in the belief that this is all that can be said about what epic has been*

and therefore is]<sup>14</sup>. Une telle position risque de rencontrer le problème logique inhérent à toute analyse générique et qui consiste à devoir identifier des critères avant de pouvoir sélectionner les textes à partir desquels ils sont pourtant isolés<sup>15</sup>. Pour briser ce cercle, A. Johns-Putra refuse l'équation entre genre et texte. Il ne s'agit pas de chercher à comprendre un genre, mais à creuser notre compréhension actuelle de l'épopée en examinant de plus près une série de textes qui sont sélectionnés précisément parce qu'ils sont liés à la perception que nous avons de l'épopée à notre époque. L'argument repose sur l'idée d'un approfondissement à partir d'un ensemble de pré-connaissances déjà acquises qui ne constituent pas à proprement parler un genre. Sans nécessairement mener aussi loin la revendication théorique, un tel pragmatisme sous-tend les études qui analysent les chefs-d'œuvre les uns à la suite des autres comme autant de maillons entre lesquels le lecteur est libre de choisir la chaîne qui lui convient.

À côté de ces deux pôles critiques, il faut enfin noter l'apport de la multitude d'études fondées sur la comparaison entre l'œuvre d'un auteur et un ou plusieurs des classiques reconnus de l'épopée. Ces analyses n'ont souvent pas l'ambition d'ajouter à la réflexion sur le genre épique mais plutôt d'éclairer la lecture d'un auteur<sup>16</sup>. L'œuvre ainsi confrontée à la tradition épique, de même que les habitudes interprétatives qui lui sont liées offrent une résistance féconde aux lieux communs du genre de l'épopée. La richesse de cette rencontre entre la poétique d'une œuvre et celle de l'épopée, alliée à cette absence de parti-pris des critiques dans le champ théorique de l'épopée, rend alors ces commentaires particulièrement précieux : ils présentent un regard neuf et fournissent des données éprouvées dans le domaine pratique et susceptibles de renouveler sur des fondements plus concrets la réflexion spéculative.

## II. Panoramas historiques : quelques débats

Les panoramas historiques de l'épopée dressés par les critiques anglosaxons distinguent plusieurs grandes périodes.

Les études de l'Antiquité et Moyen Âge sont marquées par une particulièrement faible théorisation du genre en tant que tel, sinon au détour de commentaires ponctuels sur des œuvres ou des thèmes particuliers, ou au travers des débats sur les frontières du corpus épique.

La seconde grande période s'étend, selon les critiques, de la Renaissance au XVII<sup>e</sup> ou au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une époque de profondes mutations poétiques et de conceptualisation intense, qui alimentent à leur tour de vastes réflexions théoriques chez les commentateurs du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Selon les critiques, cette période s'achève avec la publication du *Paradis perdu* de Milton<sup>17</sup> ou avec la réflexion de Hegel sur la fin du genre<sup>18</sup>.

On ajoute parfois à cette histoire de l'épopée un épisode correspondant au XIX<sup>e</sup> siècle. Les grands débats critiques soulevés par les époques précédentes, notamment la relation entre passé et présent, ou le rapport à l'idée de nation, sont confrontés à la tendance historiciste de l'époque, qui conduit à une nouvelle théorisation du genre épique.

Enfin, on distingue éventuellement une dernière période, marquée par une extension des limites du genre du fait de la découverte de corpus oraux insoupçonnés, mais aussi de l'apparition de nouvelles formes littéraires, telles que la *fantasy*, se revendiquant de l'épique. Les théoriciens de l'épopée sont ainsi confrontés à une ouverture du champ de leurs recherches, au moment même où, par ailleurs, Lukács réaffirme avec force la mort du genre. Cette apparente contradiction explique une importante réflexion sur l'avenir de l'épopée dans une époque post-hégélienne.

### 1. Périodes anciennes : une multiplicité d'études ponctuelles

#### L'Antiquité : fondations et contreforts du genre épique

La critique littéraire sur les épopées antiques est particulièrement abondante dans le monde anglosaxon, qu'elle s'intéresse aux Les épopées grecques et latines ou à la La Bible comme autre modèle d'épopée.

Concernant l'Antiquité gréco-latine, et si l'on considère uniquement la production de ces dernières années, de nombreuses études s'intéressent à la diction, au mètre, au style, aux thématiques<sup>19</sup> et à la composition<sup>20</sup> des œuvres grecques et latines – ou de manière séparée, comme le revendique la nouvelle revue *Yearbook of Ancient Greek Epic*, lancée en 2017<sup>21</sup>. Un autre pan de la recherche s'attache à l'interprétation, aux allusions mythologiques et à l'intertextualité<sup>22</sup>. Enfin, la réception des œuvres fait également l'objet d'études fournies<sup>23</sup>. Ces études sont cependant en général monographiques ou monothématiques et peu enclines à une théorisation plus large.

La réflexion sur la Bible, et la question de la possibilité d'une épopée monothéiste ont soulevé un vaste débat critique. Pour contester cette possibilité, certains s'appuient sur des considérations historiques : l'étude de Hector et Nora Chadwick<sup>24</sup> a ainsi montré comment, pour le peuple hébreu, l'épopée apparaît comme le genre littéraire de son voisin cananéen et donc lié à un culte païen. Israël n'aurait pas désiré se compromettre avec une écriture marquée par le polythéisme. Herbert Schneidau renforce cet argument par une réflexion<sup>25</sup> plus fondamentale sur le rejet par les Hébreux d'une conception stable d'un monde mythologique, à laquelle ils préfèrent un récit qui manifeste les incertitudes et l'indétermination d'une existence ancrée dans l'Histoire.

A l'inverse, d'autres invoquent des motifs narratologiques, structuraux ou théologiques pour défendre le caractère épique de la Bible. Selon Frank Moore Cross, l'Ancien Testament est au contraire comparable à *Illiade* et à *l'Odyssee* en bien des points, même s'il n'entretient pas le même rapport à l'héroïsme que la société homérique. En effet, si, à l'occasion, Abraham, Moïse, David ou Samson ont quelques traits héroïques, le seul véritable héros est Yahvé Sabaoth, le Seigneur, le Dieu des Armées<sup>26</sup>. Le genre de l'épopée n'apparaît alors pas incompatible avec le monothéisme. Cedric Whitman, pour sa part, affirme<sup>27</sup> que tout dans le monde homérique a lieu deux fois, une fois sur la terre des hommes, et une fois sur le plan divin ; or les textes bibliques partagent cette caractéristique et mettent en jeu ces deux mêmes sphères de l'humain et du divin, mais avec la préoccupation singulière d'un Dieu unique. Pour F. M. Cross, l'épopée d'Homère est "normative" pour la mythologie grecque, au sens où elle la fixe en un état donné ; or les premiers livres de l'Ancien Testament jouent ce même rôle fondateur de circonscription et définition pour le peuple d'Israël. La Bible relèverait donc à divers titres du genre épique.

## Le Moyen Âge : la double influence de Virgile et du christianisme

Dans la profusion d'études consacrées au genre épique tel qu'il se déploie durant la longue période médiévale, on peut relever deux grandes questions qui intéressent particulièrement la critique anglosaxonne : l'influence du modèle virgilien<sup>28</sup> et la christianisation progressive de la culture.

Une vision chrétienne du monde engage des valeurs qui ont paru à certains incompatibles avec l'épopée. Adeline Johns-Putra écarte ainsi de l'étude du genre les chansons de geste, désignées comme "romance", en raison d'une conception diffuse de la compassion et de la bonté chrétiennes qu'elles recèlent et qui s'oppose à la colère cruelle d'Achille ou au patriotisme sans merci d'Énée<sup>29</sup>.

Mais d'autres critiques s'intéressent à la manière dont les œuvres se distinguent du traitement allégorique de Virgile, en ajoutant à un récit héroïque existant des valeurs chrétiennes. Dans *Beowulf*<sup>30</sup>, qui concilie le paganisme de Virgile<sup>31</sup> et celui du Nord de l'Europe, au christianisme, le merveilleux se traduira par des figures monstrueuses issues du paganisme, contre lesquelles combattent les héros chrétiens.

## 2. De la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle : chantiers et déboires théoriques

De nombreux critiques s'intéressent à la réflexion et à la production épiques qui se développent entre la Renaissance et le XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, on assiste à cette époque à un foisonnement théorique, à l'établissement de prescriptions complexes à partir des principes énoncés par Aristote, dont la *Poétique* est redécouverte au début de la Renaissance, en particulier avec la traduction italienne d'Alessandro Pazzi en 1536.

### Allégorie et aspiration à un grand sujet national

Les commentateurs s'intéressent tout d'abord à l'affirmation de la tendance allégorique chrétienne et de l'aspiration à un grand sujet national fédérateur qui étaient déjà amorcées à l'époque médiévale. Cette première question est généralement soulevée dans des monographies consacrées à des auteurs épiques. On a pu discuter<sup>32</sup> par exemple la manière dont, avec *La Reine des fées* (1591-1596), Spencer entend rivaliser avec *La Jérusalem délivrée* du Tasse (1581) et donner une épopée à l'Angleterre, voire réfléchir sur les classes sociales et sur la domination de l'aristocratie<sup>33</sup>. Adeline Johns-Putra voit cela dans le symbolisme qui intervient à deux niveaux, à la fois dans les domaines spirituel et politique : l'âme qui est au centre du récit est en quête de son salut, en même temps qu'elle cherche à acquérir les vertus d'un parfait gentleman anglais<sup>34</sup>.

### La tyrannie du modèle à l'époque classique

Plus largement, la multiplication des théories au détriment des œuvres elles-mêmes qui caractérise l'époque classique conduit les commentateurs à réfléchir sur la constitution du genre épique en un idéal inaccessible. On retrouve ici le même mouvement en France, bien étudié par Siegbert Himmelsbach : selon lui, la démultiplication des règles et le prestige accordé à l'épopée constituent le genre en un idéal inaccessible, que les œuvres "échouent" systématiquement à incarner. Ainsi se développerait, après le Moyen Âge, un "complexe de l'épopée"<sup>35</sup>. Si la critique anglaise réfléchit généralement plus en termes de "modèles" que de "règles", elle a également recouru à la psychanalyse pour évaluer les contraintes de l'archétype, qui rendent difficile la production d'autres œuvres. C'est le cas notamment d'Harold Bloom, qui développe la théorie bien connue de "l'angoisse de l'influence" [*the anxiety of influence*]<sup>36</sup>. Ainsi, dans le monde anglophone, c'est l'œuvre de John Milton qui "hante" ses successeurs et les force à mettre en place des stratégies de résistance pour que puisse s'affirmer leur propre originalité.

### La querelle des Anciens et des Modernes

De nombreux échanges interviennent entre les deux côtés de la Manche à cette période, comme l'ont étudié Hugh T. Swedenberg (1944) ou Stuart Curran (1970)<sup>37</sup> : la littérature anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle se développe sous l'influence de la théorie française du XVII<sup>e</sup> siècle importée par le *Traité du poème épique* de René Le Bossu (1675), traduit en 1695. L'épopée y est définie comme un texte essentiellement allégorique et les modèles donnés sont exclusivement antiques. On a souvent commenté la manière dont Dryden et Pope reprennent à leur compte cette caractérisation<sup>38</sup>.

Le débat sur le genre est également traversé par la querelle des Anciens et des Modernes : Joseph M. Levine (1991) montre que l'ancienne épopée n'apparaît plus pertinente, tandis que la nouvelle lui est quand même toujours inférieure ; l'idéal est donc inaccessible et l'entreprise épique vouée à l'échec<sup>39</sup>. Les poètes sont confrontés à un dilemme entre vénération et compétition à l'égard des classiques d'où le recours aux traductions et réécritures. L'Angleterre s'intéresse alors au modèle que Fénelon fournit avec son *Télémaque*, celui d'une continuation des œuvres antiques.

Seth Rudy, dans un livre de 2014, interroge cette querelle des Anciens et des

Modernes dans le cadre d'une étude particulièrement originale. Il cherche dans la littérature des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et notamment dans la production épique, les vestiges d'une aspiration à la totalisation des savoirs, qui traversait déjà les œuvres d'Homère et de Virgile et qui aboutit au XXI<sup>e</sup> siècle à l'ambition globalisante de Google ou de Wikipédia. L'auteur analyse ainsi le dilemme devant lequel la querelle des Anciens et des Modernes place les théoriciens de l'époque, qui évaluent les œuvres épiques à l'aune de leur capacité à réunir toutes les connaissances. Dès lors, pour les uns, le monde moderne ne mérite pas un traitement épique, du fait de son immoralité et du peu de fiabilité des connaissances qu'il développe ; pour les autres, le genre épique ne permet peut-être pas rendre compte de la totalité des savoirs. En effet, des poètes comme Alexander Pope, James Thomson, Edward Young sont forcés de reconnaître que les œuvres d'Homère et de Virgile ne contenaient qu'un savoir limité comparé à celui des Lumières. Ils croient toutefois à la possibilité de réaliser cet idéal pour leur propre époque, "sinon dans des épopées effectives, du moins dans des œuvres aux dimensions épiques" [*if not with actual epics, then with works of epic proportions*]<sup>40</sup>, redéfinissant le genre comme "encyclopédique".

### Des épopées comiques ?

Nombreux sont les commentateurs de ces trente dernières années qui s'intéressent alors à la manière dont, face à ces exigences théoriques et à ces modèles inaccessibles, les épopées comiques et parodiques en prose se développent, sous la plume d'auteurs comme Fielding ou Smolett<sup>41</sup>. Si leurs expériences poétiques rappellent le *Don Quichotte* de Cervantès, dans lequel on identifie souvent le début d'une nouvelle lignée générique, celle du roman moderne, il s'agit moins, pour les deux auteurs anglais, de répudier ou de subvertir l'épopée, que de la rénover. On a souvent noté que ces œuvres marquent en effet à la fois une étape dans l'évolution de l'épopée vers le roman et dans son évolution vers une forme d'épopée romantique qui fait porter l'intérêt sur le moi du poète<sup>42</sup>.

### 3. Le XIX<sup>e</sup> siècle : confronter l'épique à l'historicisme de l'époque

De nombreux critiques se penchent sur la rencontre, à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, entre les aspirations diffuses à une épopée qui rende sa dignité à la nation, et la nécessité historiciste d'un lien puissant entre l'époque de l'écriture et la forme littéraire de celle-ci. C'est le cas notamment de Simon Dentith (2006)<sup>43</sup>, à la suite de chercheurs plus spécifiquement intéressés par les rapports entre le romantisme et le genre épique, tels que Brian Wilkie (1965) et Joseph A. Wittreich (1970)<sup>44</sup>. En effet, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle paraît en Angleterre l'*Essai sur la poésie épique* (1782) de William Hayley, qui remet en cause le traité de Le Bossu et accuse la théorie d'étouffer la production épique<sup>45</sup>. Si les théories continuent à prospérer, elles changent radicalement d'enjeu en croisant l'historicisme : il ne s'agit plus de prescrire des normes génériques contraignantes, mais d'articuler avec le présent un genre perçu comme ancien.

S'appuyant sur l'étude de la naissance de l'idée de nation britannique réalisée par Linda Colley<sup>46</sup>, Simon Dentith montre comment la Grande-Bretagne émergente cherche d'abord des événements fondateurs dans son histoire ou au-delà – au-delà de la Glorieuse révolution de 1688, de la Réforme protestante, de la Conquête normande ou de l'installation des Saxons, de la légende arthurienne et de la matière de Bretagne<sup>47</sup>. La fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècles sont ainsi une période de redécouverte d'une multitude d'épopées, inventées au besoin : *Le Nibelunglied*, *Le Cid*, *La Chanson de Roland*, les *Eddas*, mais aussi le *Kalevala* reconstitué à partir de légendes populaires finnoises, et même les contes du pseudo-Ossian.

Aux côtés de l'historicisme, de l'aspiration nationale et de l'ombre des chefs-d'œuvre du passé se dessine un autre champ de réflexion et d'expérimentation : celui de la tension entre totalité et fragment. On a ainsi pu faire remarquer<sup>48</sup> que l'épopée a traditionnellement des liens avec le fragment, ne serait-ce que parce qu'elle nous

parvient souvent sous forme lacunaire, et parce qu'elle est composée à partir de récits oraux plus courts. Or, peu à peu, le fragment n'est plus le signe d'une lacune, il devient objet de parodie comme dans l'épopée "comique" de Jonathan Swift intitulée *Battle of the Books* (1704)<sup>49</sup>. La parodie perd ensuite du terrain et le fragment devient une expression poétique à part entière et un marqueur générique, en particulier avec la parution de l'*Ossian* de James Macpherson.

Simon Dentith montre en effet comment les questions variées de l'épopée nationale, de la forme fragmentaire, du primitivisme et du prestige des œuvres et des auteurs du passé, se cristallisent autour de la parution d'*Ossian* de Macpherson en 1761, qui cherche dans un *Celtic revival* une épopée nationale. L'œuvre se donne pour une "traduction" d'un texte original intitulé *Fingal*, mis par écrit par un barde écossais du III<sup>e</sup> siècle nommé Ossian. Cette attribution fictive pose un problème à l'historicisme qui considère comme impossible d'écrire à une époque donnée une œuvre d'une autre époque, "antique", qu'il s'agisse de ballade ou d'épopée. En effet, si l'épopée est considérée comme essentiellement "primitive", alors toute écriture d'épopée à l'époque moderne relève du pastiche.

Le débat sur cette question, qui fait rage à la fin du XVIII<sup>e</sup>, a été analysée dans *Epic and Empire in Nineteenth Century Britain* par Simon Dentith, qui s'appuie sur les essais que Ferguson, Hugh Blair et James Macpherson ont publiés entre 1763 et 1767<sup>50</sup>. Il montre comment cette polémique tourne autour d'arguments circulaires pour savoir si la société de l'époque est bien telle que représentée dans l'œuvre, ou si c'est notre lecture de l'œuvre qui fait que l'on se représente la société ainsi. Il s'agit de répondre à une question qui hantera le XIX<sup>e</sup> siècle : comment procurer dans le monde présent une expérience équivalente à celle que produit la lecture d'un texte ancien authentique, sans pour autant imiter les défauts de style qui parfois gênent dans l'original ?

Simon Dentith distingue plusieurs tendances dans la manière dont la production épique du XIX<sup>e</sup> siècle se saisit de ces questions. La première, autour des œuvres de Robert Southey, auteur prolifique qui a écrit cinq vastes poèmes épiques, interprète l'épopée comme un récit concentrant un maximum de figures et de thèmes mythiques. Walter Scott tire cette tendance vers le roman historique, mais hésite entre les deux genres et les mêle en une sorte de continuum. Simon Dentith suit ici Brian Wilkie, qui reprenait déjà en 1965 le terme d'"épomanie" inventé par Southey pour caractériser cette période<sup>51</sup>.

Wilkie et Dentith s'accordent également à identifier une seconde catégorie dans la production d'épopées : la reprise de la figure de Milton par les Romantiques (Blake, Wordsworth, Keats et Byron), qui mettent en avant le poète-prophète Harold Bloom (1975) a bien étudié comment une telle figure tutélaire pouvait aussi exercer une "influence" *a contrario*. Ainsi, pour écrire *Hypérion* (1820) et *La Chute d'Hypérion* (1856), John Keats cherche dans la *Divine Comédie* de Dante un modèle concurrent de celui de Milton, afin de lutter contre l'ascendant de ce dernier. L'héritage du *Paradis perdu* est pourtant manifeste dans la structure de l'œuvre, qui transpose le mouvement de la chute de Satan dans l'univers des Titans de la mythologie gréco-romaine où luttent Hypérion et Apollon, personnages présents au chant XXII du *Paradis* de Dante.

Dentith spécifie une dernière mouvance, réunissant certains auteurs (Scott, Carlyle, Browning, Tennyson, Morris) qui mettraient en scène la question de l'articulation entre passé et présent par laquelle leur époque est travaillé. À l'intérieur même des poèmes s'établit un dialogue constant entre des environnements mais aussi des sentiments anciens et modernes, problématisant ainsi les tensions qui se développent autour du primitivisme épique et de la possibilité d'écrire des épopées à l'époque moderne.

#### 4. XX<sup>e</sup> siècle : l'extension du genre

##### Extension géographique

La théorisation du genre de l'épopée connaît de grands changements à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette fois sans qu'on puisse faire de distinction nette entre la critique anglosaxon et les autres. Un autre territoire d'investigation émerge avec la découverte de pays où les épopées sont encore "vivantes", dans les Balkans, en Sibérie ou en Turquie par exemple. Ces traditions non occidentales, souvent de transmission orale, ont été découvertes et notées au XIX<sup>e</sup> ou au XX<sup>e</sup> siècle et leur constitution en domaine de recherche remonte aux années 1930.

La question intéresse cette fois les linguistes et comparatistes tels que Hector M. et Nora K. Chadwick, qui publient leurs travaux entre 1934 et 1969. À la suite de Mathias Murko, chercheur slovène spécialiste des littératures serbo-croates (1929), Milman Parry (philologue américain spécialisé dans la littérature slave) enregistre des centaines d'épopées au Kosovo entre 1933 et 1935, qui sont actuellement conservées à la bibliothèque d'Harvard. Après la mort prématurée de M. Parry, Albert Lord (également philologue et professeur de littérature slave) continue ses recherches sur la composition de ce type d'épopées, domaine qui suscitera plus tard les travaux de John M. Foley (chercheur américain comparatiste, spécialiste d'Homère, de littérature médiévale vieil-anglaise et de l'épopée serbe) sur la tradition orale. Or, tous attribuent facilement le nom d'épopée aux objets variés qu'ils étudient.

Le corpus des épopées à prendre en compte s'élargit encore avec l'œuvre-somme de Georges Dumézil, *Mythe et épopée*, parue entre 1968 et 1973. L'ouvrage propose une mythologie comparée<sup>52</sup> à partir d'une multitude de traditions indo-européennes telles qu'elles sont transmises dans le *Mahabhârata* indien, les épopées grecques, latines, germaniques, scandinaves ou encore slaves<sup>53</sup>. Le mouvement d'extension du corpus se poursuit avec la publication d'épopées africaines (comme le Mwindo du Zaïre, dont la traduction anglaise paraît en 1969<sup>54</sup>) et l'ouverture croissante aux traditions asiatiques.

Les chercheurs se trouvent donc confrontés à une abondance d'épopées de toutes époques, aux formes extrêmement variées, allant des récits oraux transmis par les griots du village aux œuvres littéraires écrites par des auteurs bien identifiés. Leur étude met alors en jeu une multitude de compétences, de l'ethnographie et l'ethnologie à l'analyse littéraire, en passant par l'histoire, la sociologie, l'anthropologie ou la linguistique.

## La fantasy

Parallèlement se développe une nouvelle tendance, celle de la "fantasy épique", expression à peu près synonyme de "high fantasy". Cette dernière a été définie en opposition à la *low fantasy* par Marshall B. Thym, Robert H. Boyer et Kenneth J. Zahorski dans leur ouvrage de 1979 intitulé *Fantasy Literature : l'intrigue de la low fantasy* serait située dans le cadre de notre monde, traversé par des interventions magiques ou surnaturelles qui restent inexplicables, tandis que celle de la *high fantasy* s'inscrirait dans un "monde secondaire", dont les lois propres ne sont pas les mêmes que celles qui ont cours dans le monde réel<sup>55</sup>. La critique discute sur ce lien entre fantasy et genre épique, parfois revendiqué (Carter 1973, Silverberg 2005), parfois relégué au rang de processus de légitimation d'un genre qui mériterait au contraire une reconnaissance à part entière (Moorcock 2004<sup>56</sup>).

Si le lien revendiqué avec le genre de l'épopée apparaît bien souvent comme une affaire de lignage avantageux, l'étude des œuvres de *fantasy* particulières sous cet angle générique se résume parfois finalement à un catalogue des "caractéristiques" de l'épopée et des éléments correspondants dans les œuvres modernes. L'ambition séduisante de théoriser une *fantasy* "épique" est souvent desservie dans les faits par l'élaboration simpliste d'une liste de points communs. Ce genre d'analyse, couramment repris par les fans sur les sites internet consacrés à la *fantasy*, mais aussi largement répandu dans la critique plus institutionnelle, se réfère à une définition souvent atomistique de l'épopée. Le relevé des éléments spécifiques du genre permet ainsi des comparaisons terme à terme entre une épopée

traditionnelle et une œuvre de *fantasy*, ou plus généralement encore, il constitue la réserve de motifs et ingrédients du nouveau genre.

### III. Quel avenir pour l'épopée ?

Si la critique anglosaxonne tend à déployer de vastes panoramas historiques de l'épopée et à considérer la tradition générique à travers la succession des œuvres, il est clair qu'elle n'échappe pas entièrement au défi de théorisation et de définition du genre. Une telle dichotomie se fait plus radicale encore au XX<sup>e</sup> et au XXI<sup>e</sup> siècle, face aux théories européennes qui proclament la mort de l'épopée et obligent ainsi les commentateurs à prendre position et, le cas échéant, à évaluer les conditions de possibilité d'une refondation de l'épique.

#### 1. La mort de l'épopée ?

La théorie épique au XX<sup>e</sup> siècle est globalement fondée sur l'idée de la mort de l'épopée, telle qu'elle est déclarée par Lukács (1920) et Bakhtine (1941), qui reprennent l'analyse de Hegel dans son *Cours d'esthétique* (1835)<sup>57</sup>. Une telle conception a une influence déterminante sur l'ensemble de la critique mondiale. Parmi les commentateurs anglosaxons, nombreux sont ceux qui entérinent, au sein de leurs panoramas historiques, cette fin de l'épopée. Ainsi, les histoires de l'épopée écrites au milieu du siècle par M. Bowra (1945 et 1952), E. M. W. Tillyard (1954 et 1958) s'arrêtent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans le même sens, dès 1974, puis dans son ouvrage majeur *Kinds of Literature* (1982)<sup>58</sup>, Alastair Fowler prend l'épopée comme exemple paradigmatique de la façon dont les genres littéraires sont sujets à la "mort", ou du moins à l'évolution, au même titre que les espèces biologiques. Retrouvant le modèle organiciste, le critique remarque qu'"il serait étrange que la littérature, image de la vie, n'ait aucunement pour corollaire l'évolution des formes biologiques" [*It would be strange if literature, life's image, contained no correlate of the evolution of biological forms.*]<sup>59</sup>. Le genre est soumis aux mêmes lois historiques que toute autre organisation temporelle, et en particulier les espèces vivantes. Partant du double principe que, d'une part, il y a dans la nature vie et mort, croissance, corruption et transformation, selon un développement historique, et que, d'autre part, "la nature ne fait pas de saut" [*Natura non facit saltum*]<sup>60</sup>, A. Fowler analyse de manière schématique la façon dont les genres littéraires évoluent et disparaissent.

Dans un premier temps, il étend à l'ensemble des genres la distinction de C.S. Lewis entre une épopée primaire, "primitive", et une épopée qui imite consciemment la première. Il y ajoute une épopée "tertiaire" [*tertiary*], troisième stade dans l'évolution générique, qui correspond à la reprise d'un état "secondaire" du genre par un auteur qui le détourne et l'emploie d'une manière radicalement nouvelle, modulant la forme antérieure de façon burlesque, antithétique, ou symbolique. Puis, les genres littéraires, "limités par le carcan rigide de leur structure, épuisent finalement leurs capacités d'évolution" [*limited by its rigid structural carapace, eventually exhausts its evolutionary possibilities*] et s'éteignent en laissant derrière eux des "modes équivalents, souples, polyvalents et capables de nouvelles associations" [*the equivalent mode, flexible, versatile, and susceptible to novel commixtures*]<sup>61</sup>. Ces derniers sont moins liés aux "formes sociales spécifiques" [*specific social forms*] d'une période historique donnée, et peuvent donc leur survivre en "produisant en guise de compensation une multitude de formes génériques nouvelles" [*generate a compensating multitude of new generic form*]<sup>62</sup>. Les modes apparaissent dès le stade "secondaire" de l'évolution du genre, qui suppose déjà un certain degré d'abstraction et de distance critique ; ils "prolifèrent" [*proliferate*]<sup>63</sup> et se désolidarisent de leur genre d'origine dans la troisième phase, où se multiplient les formes hybrides.

#### 2. Œuvres épiques ou encyclopédiques ?

Parallèlement à ce modèle organiciste, qui tend à disloquer l'unité générique d'une même œuvre en une pluralité de "modes", un autre pan de la critique a cherché à

caractériser une nouvelle tendance épique au XX<sup>e</sup> siècle, souvent qualifiée d'“encyclopédique” (J. E. Miller 1979, V. Kelly 1994<sup>64</sup>). Certains commentateurs préfèrent quant à eux distinguer les œuvres dont l'histoire se situe dans un temps éloigné, de celles qui tendent à concentrer toute la réalité telle qu'elle apparaît à une époque donnée, dans un récit dont l'action se déroule dans le présent. Edward Mendelson réserve le terme d'“épopées” pour les premières et qualifie les secondes de “narrations encyclopédiques” [*encyclopedic narratives*]<sup>65</sup>. D'après lui, les auteurs ont généralement l'intention d'imiter des épopées plutôt que d'écrire des narrations encyclopédiques ; toutefois, ils prennent pour sujet le monde présent qui les entoure, et non le passé héroïque. Dans les deux cas, l'œuvre connaît un grand retentissement dans la société : elle accède au statut de mythe culturel et donne naissance à tout un réseau de commentaires et d'imitations.

En Italie, Franco Moretti alimente de manière décisive ce débat anglosaxon, en refusant d'exclure les œuvres encyclopédiques du genre de l'épopée. Il propose pour sa part le concept d'“épopée moderne” pour désigner un genre comportant de “nombreuses similitudes structurelles qui le rattachent à un passé lointain” [*many structural similarities binding it to a distant past*], mais aussi des “discontinuités suffisamment importantes” [*discontinuities important enough*]<sup>66</sup>.

Cette désignation a été récemment à nouveau combattue par Paul K. Saint-Amour, pour qui les œuvres de Joyce, Proust et Musil retenues par Moretti ne sont pas épiques mais encyclopédiques. L'auteur de *Tense Future* s'appuie pour cela sur l'idée hégélienne selon laquelle l'épopée se nourrit de la guerre, qui seule “met en mouvement la nation toute entière” [*the whole nation [...] is set in motion*], tandis que la rhétorique du roman encyclopédique n'offre que des versions parodiques ou incomplètes de cette totalité<sup>67</sup>.

### 3. Époque moderne et théories post-hégéliennes

Les thèses critiques sur le rapport de l'époque moderne à l'épique sont multiples et contrastées : on a pu voir dans le modèle narratif de l'*Odyssée*, qui alterne entre stabilité et instabilité, errance et domesticité, aventure et désir de retour, un schéma particulièrement adapté aux contradictions de l'époque moderne (W. B. Stanford 1954, D. Adams 2003)<sup>68</sup>.

D'autres critiques mettent en évidence les adaptations nécessaires de l'écriture épique au contexte historique moderne. Ainsi, C. D. Blanton examine<sup>69</sup> la manière dont le modernisme tardif (T. S. Eliot 1922-1939, Louis MacNeice 1939, W. H. Auden 1940) inverse la méthode du “poème incluant l'histoire”<sup>70</sup>, qui définit l'épopée pour Ezra Pound. Il s'agit bien d'intégrer l'histoire dans l'œuvre épique, pas simplement au sens où les faits doivent être historiques, mais au sens où l'œuvre est capable d'“absorber” le monde à un moment donné, y compris le monde présent. Confrontée à une histoire contemporaine trop complexe et trop menaçante pour être intégrée dans l'œuvre “de manière directe”, l'“épopée moderniste” inclut l'histoire “d'une manière différente”, par la référence à des moments désarticulés plutôt que par la représentation, de telle sorte que puisse jouer dans l'œuvre le “travail du négatif”, un travail conceptuel : il ne s'agit plus seulement d'inclure l'histoire mais de la prendre pour objet, de faire de l'œuvre un instrument de la raison dialectique, visant par définition une totalité qui échappe toujours. Blanton explique comment, reprenant la réflexion hégélienne et post-hégélienne sur la raison historique, sur la façon dont la structure de l'expérience historique se soumet à la raison conceptuelle sans pouvoir jamais être représentée de manière affirmative, le modernisme découvre progressivement que la totalité n'est possible que dans sa propre négation.

Dans une même tendance à la relecture dialectique de la *Théorie du Roman* de Lukács, Pieter Vermeulen réfléchit sur la manière dont les auteurs du XXI<sup>e</sup> siècle (comme Dana Spiotta, Hari Kunzru, Russel Banks<sup>71</sup>) affrontent la question de l'épuisement de la forme romanesque annoncée en 1967 par John Barth, et singulièrement de la possibilité ou de l'impossibilité d'écrire un roman après les

événements du 11 septembre 2001. En effet, le modèle épique tel qu'il est décrit par Lukács serait une pure construction, le nom donné au désir d'immédiateté et de totalité toujours latent à l'époque du roman. Dès lors, celui-ci consiste par définition en un échec à saisir la totalité, il dramatise constamment sa propre dissolution, il n'existe qu'en tant qu'*epic failure*, "épopée manquée". La théorie de Lukács permet dès lors au roman de se placer dans une tension féconde avec la totalité contemporaine et de réimaginer sa relation au présent et les moyens littéraires pour approcher l'ensemble et le singulier – sans jamais parvenir à les dire complètement<sup>72</sup>.

Si Harold Bloom a montré comment le chef-d'œuvre épique, celui de Milton comme avant lui ceux d'Homère et de Virgile, a pu exercer sur la production épique une "influence" tantôt tétanisante, tantôt féconde, il semble que l'on puisse en dire autant des grands monuments de la théorie épique sur la réflexion postérieure. Il en est ainsi de la *Poétique* d'Aristote, reprise, commentée, transformée en préceptes, indéfiniment recomposée par les théoriciens, qu'elle met constamment au défi d'une pensée toujours plus adéquate. D'autres ouvrages plus récents ont également imposé leur présence dans le paysage mondial de la théorie épique. Et l'on voit bien que la critique anglosaxonne, malgré sa tendance à préférer les panoramas historiques aux définitions plus systématiques du genre par ses caractéristiques, n'échappe pas au débat à la fois fructueux et sans fin lancé par la thèse hégélienne et par sa relecture lukácsienne.

---

1 La matière y est organisée selon des sections consacrées à des enjeux poétiques tels que "La totalité et le fragmentaire", "Relectures et réécritures" (Neiva, Saulo (éd.), *Désirs & débris d'épopée au X<sup>e</sup> siècle*, Berne et New York, Peter Lang, 2009), ou encore thématiques, "Le rire de l'épopée", "L'imaginaire de l'espace épique" (Mathieu-Castellani, Gisèle (éd.), *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000), "Modèle épique et eschatologie" (Franck Greiner et Jean-Claude Ternaux (éd.), *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2002).

2 Myers, Irene Tanner, *Epic Poetry*, New York, Henry Holt & Company, 1901 ; Bowra, Cecil Maurice, *From Virgil to Milton*, Londres, Macmillan, 1945 et *Heroic Poetry*, Londres, Macmillan, 1952 ; Tillyard, Eustace Mandeville Wetenhall, *The English Epic and its Background*, Londres, Chatto & Windus, 1954 et *The Epic Strain in the English Novel*, Londres, Chatto & Windus, 1958 ; Greene, Thomas, *The Descent from Heaven, A Study in Epic Continuity*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1963 ; Newman, John Kevin, *The Classical Epic Tradition*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986 ; Burrow, Colin, *Epic Romance: Homer to Milton*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1993 ; Cook, Patrick J., *Milton, Spenser and the Epic tradition*, Brookfield (Vermont), Scolar Press, 1996 ; Johns-Putra, Adeline, *The History of the Epic*, Houndmills ; Basingstoke ; Hampshire et New York, Palgrave Macmillan, 2006.

3 Stanford, William B., *The Ulysses Theme, a Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, Blackwell, 1954.

4 Voir Oberhelman, Steven M., Kelly, Van, et Golsan, Richard Joseph (éd.), *Epic and Epoch: Essays on the Interpretation and History of a Genre*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1994.

5 Swedenberg, Hugh T., *The Theory of the Epic in England, 1650-1800*, Berkeley, University of California Press, 1944.

6 Pour A. Johns-Putra, il ne fait par exemple aucun doute que *La Chanson de Roland* n'appartient pas au genre épique (A. Johns-Putra, *The History of the Epic*, op. cit., p. 72).

7 Labarthe, Judith, *L'Épopée*, Paris, Armand Colin, 2006.

8 A. Johns-Putra, *The History of the Epic*, op. cit.

9 J. Labarthe, *L'Épopée*, op. cit.

10 Th. Greene, *The Descent from Heaven, A Study in Epic Continuity*, op. cit., p. 9-10. Ci-après, lorsque la note n'indique pas de version française de l'ouvrage, les citations sont de ma traduction.

11 Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957 ; *Anatomie de la critique*, traduit par Guy Durand, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

12 Par l'importance et la variété des œuvres canoniques qui s'y rattachent, l'épopée amplifie une difficulté de définition qui concerne également d'autres genres littéraires, tels que le roman, dont la dimension polymorphe et la souplesse sont perçues comme un obstacle.

13 Introduction de Judith Labarthe au collectif qu'elle a dirigé, *Formes modernes de la poésie épique : nouvelles approches*, Bruxelles et New York, Peter Lang, 2004, p. 14-15.

14 A. Johns-Putra, *The History of the Epic*, op. cit., p. 6-7.

15 Voir Rosmarin, Adena, *The Power of Genre*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, p. 35.

16 On citera par exemple Wulf, Judith, *La Légende des siècles de Victor Hugo*, Neuilly, Atlande, 2001 ; ou encore Flieger, Verlyn, « Frodo and Aragorn: the Concept of the Hero », in Neil D. Isaacs et Rose A. Zimbardo (éd.), *Tolkien: New Critical Perspectives*, Lexington, University Press of Kentucky, 1981, p. 40-62.

17 Th. Greene, *The Descent from Heaven, A Study in Epic Continuity*, op. cit. ; P. J. Cook, *Milton, Spenser and the Epic tradition*, op. cit.

18 C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*, op. cit. et *Heroic Poetry*, op. cit. ; E. M. Tillyard, *The English Epic and its Background*, op. cit. et *The Epic Strain in the English Novel*, op. cit.

- 19 Voir par exemple McAuley, Mairéad, *Reproducing Rome: Motherhood in Virgil, Ovid, Seneca, and Statius*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- 20 Voir Horsfall, Nicholas, *The Epic Distilled: Studies in the Composition of the Aeneid*, Oxford, Oxford University Press, 2016 ; Rogerson, Anne, *Virgil's Ascanius: Imagining the Future in the Aeneid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- 21 *Yearbook of Ancient Greek Epic*, Leiden et Boston, Brill, 2017; Sammons, Benjamin, *Device and composition in the Greek Epic Cycle*, New York, Oxford University Press, 2017.
- 22 Currie, Bruno, *Homer's Allusive Art*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- 23 Schein, Seth L., *Homeric Epic and its Reception: Interpretive Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- 24 Hector Munro Chadwick et Nora Kershaw Chadwick, *The Growth of Literature*, Cambridge, The University Press, 1932.
- 25 Voir Schneidau, Herbert N., *Sacred Discontent: the Bible and Western Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1977 et Alter, Robert, "Sacred History and Prose Fiction" dans Friedman, Richard (éd.), *The Creation of Sacred Literature : Composition and Redaction of the Biblical Text*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 7-24.
- 26 Cross, Frank Moore, *From Epic to Canon: History and Literature in Ancient Israel*, Baltimore (Md.), John Hopkins University Press, 2000, p. 27.
- 27 Whitman, Cedric Hubbell, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958, p. 248.
- 28 Voir par exemple Baswell, Chistopher, *Virgil in Medieval England: Figuring the Aeneid from the Twelfth Century to Chaucer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 ; Fowler, Don, "The Virgil Commentary of Servius", *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 73-78.
- 29 A. Johns-Putra, *The History of the Epic*, op. cit., p. 49.
- 30 Voir par exemple Hill, Thomas D., "The Christian Language and Theme of *Beowulf*", *Companion to Old English Poetry*, Aertsen, Henk et Bremmer, Rolph H. (éd.), Amsterdam, VU University Press, 1994.
- 31 La renommée du modèle virgilien à l'époque fait l'objet de débat, mais l'auteur en avait probablement connaissance au moins de façon indirecte. La description du marais où réside Grendel rappelle ainsi certains passages de l'*Énéide* (VII, p. 230-231, v. 483-486, 493-495). Voir Kennedy, Charles W. (éd.), *Beowulf, the Oldest English Epic*, Oxford, Londres et New York, Oxford University Press, 1978.
- 32 A. Johns-Putra, *The History of the Epic*, op. cit., p. 68-72 ; P. J. Cook, *Milton, Spenser and the Epic tradition*, op. cit.
- 33 Quint, David, "Epic", dans Escobedo, Andrew (éd.), *Edmund Spenser in context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 101-109.
- 34 A. Johns-Putra, *The History of the Epic*, op. cit., p. 72.
- 35 Himmelsbach, Siegbert, *L'Épopée ou la "case vide": la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, M. Niemeyer, 1988, p. 48.
- 36 Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Londres et New York, Oxford University Press, 1975 ; *L'Angoisse de l'influence*, traduit par Thiria-Meulemans, Aurélie, Shelledy, Maxime, et Degachi, Souad, Paris, Éditions Aux forges de Vulcain, 2013.
- 37 H. T. Swedenberg, *The Theory of the Epic in England, 1650-1800*, op. cit. ; Stuart Curran, Introduction, *Le Bossu and Voltaire on the Epic*, Gainesville, Scholars' Facsimiles and Reprintings, 1970.
- 38 Concernant l'influence de Le Bossu sur Dryden, voir Thomas, Richard, *Virgil and the Augustan Reception* (Cambridge, Cambridge University Press, 2001) ; concernant son influence sur Pope, voir Keener, Frederick M., "Pope, *The Dunciad*, Virgil, and the New Historicism of Le Bossu", *Eighteenth-Century Life* 15, 1991, p. 35-37.
- 39 Levine, Joseph M., *The Battle of the Books: History and Literature in the Augustan Age*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1991.
- 40 Rudy, Seth, *Literature and Encyclopedism in Enlightenment Britain: the Pursuit of Complete Knowledge*, Basingstoke (GB) et New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 47.
- 41 Henry Fielding désigne deux de ses œuvres comme des "épopées comiques en prose" : *Joseph Andrews* (1742) et *Tom Jones* (1749). Dans la même veine, Tobias Smolett écrit *Les Aventures de Roderick Random* et *Les Aventures de Peregrine Pickle*.
- 42 Voir Davis, Lennard J., *Factual fictions: the Origins of the English Novel*, New York, Columbia University Press, 1983 ; McKeon, Michael, *The Origins of the English Novel: 1600-1740*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987 ; A. Johns-Putra, *The History of the Epic*, op. cit., p. 109-112.
- 43 Dentith, Simon, *Epic and Empire in Nineteenth Century Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- 44 Wilkie, Brian, *Romantic Poets and Epic Tradition*, Madison, University of Wisconsin Press, 1965 ; Wittreich, Joseph A., Introduction, *The Romantics on Milton: Formal Essays and Critical Asides*, Cleveland, The Press of Cas Western Reserve University, 1970.
- 45 Voir Haylay, William, *An Essay on Epic Poetry* [1782], Gainesville, Scholars' Facsimiles & Reprints, 1968 et Le Bossu, René, *Traité du poème épique* [1675], Hamburg, Buske, 1981.
- 46 Voir Colley, Linda, *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*, New Haven, Yale University Press, 1992.
- 47 S. Dentith, *Epic and Empire in Nineteenth Century Britain*, op. cit., p. 70.
- 48 Voir Rawson, Claude, "From Epic to Fragment: Reflections on Poetic Change" dans Bär, Gerald, et Gaskill, Howard (éd.), *Ossian and National Epic*, New York, Peter Lang, 2012, p. 102.
- 49 Swift, Jonathan, *Gullivers' Travels, and Other Writings*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1960 ; *La Bataille des livres et autres textes*, traduit par Bégot, Monique, Paris, Rivages poche, 2003.
- 50 Ces essais sont réunis dans Gaskill, Howard (éd.), *The Poems of Ossian and Related Works*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1996, vol. 1.
- 51 Voir Brian Wilkie, *Romantic Poets and Epic Tradition*, op. cit., p. 30-58.
- 52 Cette matière, fondée par Max Müller au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, croise les outils de disciplines variées dont l'anthropologie (Müller, Max, *Essay on Comparative Mythology* dans *Oxford Essays*, Londres, John W.

- Parker and Son, 1856 ; *Essai de mythologie comparée*, traduit par Renan, Ernest, Paris, A. Durand, 1859).
- 53 Voir par exemple les récentes publications sur ces corpus : Goldman, Robert, et Goldman, Sally J. Sutherland (éd.), *The Rāmāyaṇa of Vālmīki: An Epic of Ancient India*, Princeton, Princeton University Press, 2017 ; Hudson, Emily T., *Disorienting Dharma: Ethics and the Aesthetics of Suffering in the Mahābhārata*, New York, Oxford University Press, 2013 ; Shayegan, M. Rahim, *Aspects of History and Epic in Ancient Iran: from Gaumāta to Wahnām*, Washington, Center for Hellenic Studies, 2012.
- 54 Biebuyck, Daniel, et Mateene, Kahombo, *The Mwindo Epic of the Banyanga*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- 55 Tymn, Marshall B., Zahorsky, Kenneth J., et Boyer, Robert H., *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide*, New York, R.R. Bowker, 1979, p. 5.
- 56 Moorcock, Michael, *Wizardry & Wild Romance: A Study of Epic Fantasy*, Austin, MonkeyBrain, 2004, p. 43.
- 57 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*, traduit par Lefebvre, Jean-Pierre, von Schenck, Veronika, et Hotho, Heinrich Gustav, Paris, Aubier, 1995, p. 102.
- 58 Fowler, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1982.
- 59 A. Fowler, "The Life and Death of Literary Forms" in Cohen, Ralph (éd.), *New Directions in Literary History*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1974, p. 85.
- 60 *Ibid.*, p. 93.
- 61 *Ibid.*, p. 92.
- 62 *Ibid.*
- 63 *Ibid.*, p. 91.
- 64 Miller, James E., *The American Quest for a Supreme Fiction: Whitman's Legacy in the Personal Epic*, Chicago, University of Chicago Press, 1979; Kelly, Van, "Criteria for the Epic: Borders, Diversity and Expansion", dans *Epic and Epoch: Essays on the Interpretation and History of a Genre*, op. cit., p. 1-21.
- 65 Voir Mendelson, Edward, "Encyclopedic Narratives: from Dante to Pynchon", *Modern Language Notes*, vol. 91, no 6, 1976, p. 1267-1275.
- 66 *Modern Epic: the World-System from Goethe to García Márquez*, Londres et New York, Verso, 1996, p. 2
- 67 *Tense Future: Modernism, Total War, Encyclopedic Form*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2015, p. 184.
- 68 W. B. Stanford, *The Ulysses Theme, a Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, op. cit. ; David, Adams, *Colonial Odyssey: Empire and Epic in the Modernist Novel*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2003.
- 69 Blanton, Charles Daniel, *Epic Negation: The Dialectical Poetics of Late Modernism*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- 70 Pound, Ezra, "Date Line", *Make It New*, Londres, Faber and Faber, 1934, p. 19.
- 71 Spiotta, Dana, *Eat the document*, Londres, Picador, 2008 et *Stone Arabia*, New York, Scribner, 2011 ; Kunzu, Hari, *My Revolutions*, Londres, Penguin, 2008 ; Banks, Russel, *The Darling*, Londres, Bloomsbury, 2006.
- 72 Vermeulen, Pieter, *Contemporary Literature and the End of the Novel: Creature, Affect, Form*, Basingstoke (Hampshire) et New York, Palgrave Macmillan, 2015. Voir en particulier p. 17-18 et 105-110.

## Pour citer ce document

Marguerite Mouton, «État des lieux de la critique anglosaxonne sur le genre littéraire de l'épopée», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : [http://epopee.elan-numerique.fr/volume\\_2018\\_article\\_308-etat-des-lieux-de-la-critique-anglosaxonne-sur-le-genre-litteraire-de-l-epopee.html](http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2018_article_308-etat-des-lieux-de-la-critique-anglosaxonne-sur-le-genre-litteraire-de-l-epopee.html)

## Quelques mots à propos de : Marguerite MOUTON

Marguerite Mouton, docteur en littérature générale et comparée et professeur agrégé à l'ESPE de Beauvais, est membre du Centre d'Etudes des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires de l'université d'Amiens. Ses recherches portent notamment sur la théorie des genres littéraires, ainsi que sur les œuvres de Victor Hugo et de J.R.R. Tolkien.

# Le Centre International et Multidisciplinaire d'Études Épiques (CIMEEP) : présentation

Christina Bielinski Ramalho

## Résumé

Le Centre international et multidisciplinaire d'études épiques, le CIMEEP, créé à l'Universidade Federal de Sergipe (Brésil) en 2013, a pour but de réunir des chercheurs de différentes nationalités et de différents domaines qui s'intéressent à la production épique dans ses divers sous-genres et ses différentes manifestations (orales, écrites ou hybrides). L'article décrit les conditions de sa création, sa structure initiale, les bases théoriques de sa fondation, les caractéristiques des groupes de travail qui le composent ainsi que ses axes de recherche actuels, qui incluent une cartographie de la production épique mondiale.

## Abstract

Title : "The Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) : a presentation"

Presentation of the *Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos*, the CIMEEP, created at the Universidade Federal de Sergipe, Brazil, in 2013, with the main objective of bringing together researchers from different nationalities and different areas of knowledge, whose center of interest are epic production in its various manifestations (oral, written, hybrid), and epic subgenres. This article will describe the motivations for its creation, the initial structuring, the theoretical basis of its foundation, the characterization of its Researchers Groups and the current directions of CIMEEP, including the "mapping-project" of the world epic production.

## Resumo

Apresentação do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, o CIMEEP, criado na Universidade Federal de Sergipe, Brasil, em 2013, com o objetivo principal de reunir pesquisadores de diferentes nacionalidades e de diversas áreas do conhecimento, em cujo centro de interesse estivesse a produção épica em suas diversas manifestações (oral, escrita, híbrida) e subgêneros. Considerações sobre as motivações para sua criação, a estruturação inicial, as bases teóricas presentes em sua fundação, a caracterização de seus Grupos de Trabalho e os rumos atuais do CIMEEP, incluindo o mapeamento da produção épica mundial.

## Texte intégral

### Introduction

Le Centre International et Multidisciplinaire d'Études Épiques (CIMEEP, *Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos*) est rattaché, depuis son origine, à l'Université Fédérale de Sergipe<sup>1</sup>, institution publique d'enseignement supérieur située dans le plus petit état brésilien, au nord-est du pays. Il est né d'un projet ambitieux : réunir, sous forme de centre de recherche international, les chercheur.e.s de différentes nationalités et domaines de recherche dont le centre d'intérêt commun serait l'*epos*. Au sens large, on définit ici *epos* comme le processus continu et ininterrompu de transmission orale ou écrite d'un répertoire qui mêle imaginaire, histoire et mythe, intégrant une identité socioculturelle ainsi que les formes épiques hybrides de la littérature épique et le résultat des réécritures et recomposition de ce répertoire.

L'idée de créer le CIMEEP tire son origine d'une observation, elle-même fruit de mon engagement dans les études épiques depuis 1996 : celle du peu de circulation intercontinentale des savoirs spécifiquement consacrés aux différentes conceptions de ce que peut être, à l'époque contemporaine, la littérature épique. Décrété genre mort à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle par la quasi-totalité de la critique littéraire – qui se fondait sur les travaux, notamment, de Lukács et Bakhtin<sup>2</sup> –, le texte épique, travesti sous différents habits, continuait pourtant de circuler de par le monde et méritait assurément d'être considéré sous l'angle théorique et critique. Mais ces savoirs spécialisés peinaient à entrer en contact – du moins à l'échelle d'un pays de

taille continentale comme le Brésil – et se limitaient à affirmer la survivance du genre épique à partir de corpus isolés, comme l'épopée médiévale, l'oralité épique ou les formes épiques modernes, sans parvenir à faire émerger un véritable panorama de la production épique mondiale. Personne ne relevait, non plus, l'importance d'une cartographie des dérivations de l'épopée au fil des époques, qui tienne compte en particulier de la contre-culture que l'épopée en est venue à constituer à partir de l'avènement de la globalisation et la fragilisation des identités culturelles imposées par un système politico-économique qui, paradoxalement, dévalorise les différences en les présentant comme minoritaires. En effet, à l'ère de la multiplication des minorités, la domination culturelle par le système financier ne concède que de petits espaces à ces minorités, qui se fragilisent en tant que système de dimension planétaire. Ainsi, créer une synergie pour faire connaître la production épique à l'échelle mondiale, sans chercher à minimiser les différences à l'heure de porter un jugement critique et esthétique, offrait une voie pour résister à l'imposition d'espaces restreints de réflexion sur la condition humaine et existentielle. Cela nous paraissait une démarche essentielle pour un genre qui a évolué de la valorisation des structures hiérarchiques du pouvoir à la représentation de sujets subalternes, capables d'affronter (de "répondre" à) leur caractérisation imposée.

Ainsi, mes travaux semblaient montrer que l'épopée, à partir du XX<sup>e</sup> siècle, et indépendamment de sa matérialité orale ou écrite, s'est constituée comme un phénomène fondamental de résistance à la mise sous tutelle de la culture par le néo-libéralisme. Il était alors nécessaire d'ouvrir des voies de dialogue autour de ce phénomène et de revisiter la critique et la théorie épiques sur les littératures orientales et occidentales en travaillant sur une vaste chronologie. Reconnaître, cartographier et divulguer des travaux spécifiques sur l'épopée, en respectant les différences théoriques caractéristiques entre ces études était fondamental pour justifier de la permanence de l'épopée et des multiples sous-genres qu'elle englobe.

Ce dialogue s'engagea en 2012 à l'Université de Clermont-Ferrand (alors Université Blaise-Pascal, aujourd'hui Université Clermont-Auvergne), lors d'une réunion avec Saulo Neiva, où je pus poser le premier jalon de cette convergence théorique et critique autour de l'épopée. L'enthousiasme et l'appui indispensable de Saulo Neiva permirent, en retour, de dessiner les fondements de ce qui deviendrait bientôt le CIMEEP.

C'est donc avec la participation fondamentale de Saulo Neiva et de collègues enseignants-chercheurs de l'Université Fédérale de Sergipe que s'engagea en 2013 le contact avec ceux et celles qui, adhérant à la proposition, devinrent les membres fondateurs du CIMEEP : Abdoulaye Keita (IFAN/UCAD, Dakar, Senegal), Amade Faye (FLSH, UCAD, Institut Fondamental de Littératures et Civilisations Africaines, IFAN, Dakar, Senegal), Anazildo Vasconcelos da Silva (UFRJ, Brasil), Ana Maria Cardoso Leal Cardoso, (UFS, Brasil), Anna Beatriz da Silveira Paula (UFPR, Brasil), Assia Mohssine (alors Université Blaise-Pascal, aujourd'hui Université Clermont-Auvergne, France), Bassirou Dieng (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Senegal), Carlinda Nuñez Fragale (UERJ, Brasil), Charlotte Krauss (alors à Universidade de Freiburg, Allemagne), Cheick Sakho (Faculté des Lettres de l'UCAD, Senegal), Cícero Cunha Bezerra (UFS, Brasil), Claudine Le Blanc (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, France), Dante Barrientos Tecún (Université d'Aix-Marseille, France), Delphine Rumeau (Université Toulouse 2, France), Florence Goyet (Université Grenoble III, France), Inocência Mata (Universidade de Lisboa, Portugal), José Augusto Cardoso Bernardes, (Universidade de Coimbra, Portugal), José Pedro Serra (Universidade de Lisboa, Portugal), Lilyan Kesteloot (IFAN/UCAD, Dakar, Senegal), Márcia Regina Curado Mariano (UFS, Brasil), Marcos Martinho, USP, Brasil), Margaret Anne Clarke (University of Portsmouth, Inglaterra), Murilo Costa Ferreira (UNEB, Brasil), Nelson Charest (Université d'Ottawa, Canada), Urs Urban (alors rattaché à l'Université de Strasbourg, France, désormais professeur à l'Universidad de Buenos Aires, Argentine), Vanda Anastácio, (Universidade de Lisboa, Portugal).

Après avoir élaboré la structure du centre au sein du Projet de Création du CIMEEP, nous avons engagé les démarches bureaucratiques nécessaires à sa création, démarches d'autant plus lourdes qu'à cette époque aucun centre de recherche de cette envergure internationale n'existait à l'Université Fédérale de Sergipe. Une fois franchies toutes les étapes d'évaluation du projet, le Recteur de l'Université publia, le 25 mars 2015, la *Portaria 0569* qui officialisait le CIMEEP, pourtant actif dès 2013 et qui avait déjà accueilli de nouveaux membres sous les statuts de membres-chercheurs et membres-temporaires<sup>3</sup>. En plus des 28 membres fondateurs du CIMEEP, le centre compte, en juin 2018, 48 membres chercheurs et 19 membres temporaires.

Si on veut présenter l'histoire récente du CIMEEP, on peut noter qu'ont été déjà largement atteints les objectifs suivants :

1. Développer, à l'UFS, et plus largement dans l'université brésilienne et à l'international, les études théoriques sur le genre épique ;
2. Favoriser, au sein de l'UFS, les échanges scientifiques, promouvoir les travaux pluridisciplinaires et ouvrir des collaborations avec les centres et les départements porteurs d'autres projets ;
3. Faciliter l'accès des chercheurs à la bibliographie sur l'épopée, qu'il s'agisse de textes littéraires, théoriques ou critiques ;
4. Divulguer des travaux variés sur l'épopée à travers la revue scientifique électronique du CIMEEP, *Revista Épicas* ;
5. Divulguer ces mêmes travaux sur le site internet du CIMEEP ;
6. Promouvoir les rencontres, forums, colloques, séminaires et congrès autour de thématiques portées par les groupes de travail (GT) du CIMEEP ;
7. Associer des étudiants de licence et de master à des actions enrichissantes pour la connaissance de la production épique en générale
8. Ouvrir un champ pour des réflexions épiques innovantes et nécessaires, par exemple sur la culture populaire, l'expression des minorités, les littératures nationales qui n'intègrent pas, ou difficilement, le canon occidental encore largement dominant à l'heure actuel et sont, de ce fait, marginalisées ;
9. Encourager les échanges entre les chercheurs et chercheuses du CIMEEP, en impliquant des universités brésiliennes et étrangères, par exemple en tant que professeur.e invité.e, ou pour la participation à des événements académiques débouchant sur des séjours de recherche de moyenne durée.
10. Chercher des financements pour composer le fonds bibliographique de référence alimenté par le CIMEEP et mis à disposition publique de tous les chercheurs ;
11. Organiser la publication de livres alimentant ce fonds bibliographique ;
12. Valoriser les productions épiques locales, régionales, nationales et continentales auxquelles le CIMEEP aura peu à peu accès en en faisant l'étude critique ;
13. Devenir un canal pour la réalisation de projets politiques d'enseignement et de recherche autour de la valorisation de l'égalité et de la justice sociale.

Dans le même temps, le CIMEEP a développé sa collaboration avec le Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées, le REARE, fondé en novembre 2000 et dont je fais partie depuis 2016 : une collaboration fructueuse, puisque les membres du REARE qui se sont engagés dans le Projet de Création du CIMEEP ont accéléré la reconnaissance mutuelle des travaux entre chercheur.e.s européen.ne.s, africain.e.s, sud-américain.e.s et nord-américain.e.s.

Une question surgit alors, qui mérite d'être abordée dans cet article : pourquoi avoir situé le CIMEEP au Brésil (et pourquoi, plus spécifiquement, dans le nord-est brésilien) ? Je montrerai ici que le Brésil dispose à la fois d'un corpus épique singulier (I.) et d'un bagage théorique particulier pour y répondre (II.), qui justifient d'y faire prospérer de nouveaux points de vue critiques.

## I. Spécificités de l'épique brésilien. Retour sur la naissance du CIMEEP

Pour mieux faire comprendre que le Brésil ait constitué le point de départ de la réflexion du CIMEEP, on peut revenir sur certains aspects de la production épique brésilienne.

La littérature brésilienne tire ses racines de la tradition littéraire luso-européenne, forgée au fil des siècles en Occident et introduite au Brésil aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, par les couches lettrées de la population locale. Cette frange de la population forgeait de nouvelles formes artistiques, définissait une manière d'être et d'habiter le monde civilisé, embrassait la Renaissance et le Baroque et posait la question du rapport entre l'homme et le monde à partir de l'expérience héritée du Moyen-Âge et de la Renaissance.

Du coup, au XVII<sup>e</sup> siècle, l'intégration de la tradition épique dans la littérature brésilienne fut très largement déterminée par les conditions socio-culturelles de la réalité coloniale, qui poussait les couches intellectuelles à élaborer une littérature certes locale, mais qui puisse être reconnue en métropole. Pour créer cette expression littéraire propre, il fallait construire un récit littéraire de la fondation historique de ces territoires, et ainsi doter la tradition culturelle américaine d'une identité héroïque originale. Rien d'étonnant, donc, à voir utiliser l'épopée, genre qui préserve la mémoire ancestrale des narrations mythiques de la tradition orale et a amplement démontré, au cours de l'histoire littéraire, son aptitude à célébrer et perpétuer l'identité héroïque d'un peuple à travers le récit des exploits de ses héros<sup>4</sup>.

Peu importait, en ce sens, que cet héritage exhumé et constitué en mémoire collective s'ancrât dans les textes légués par le colonisateur portugais ; ou qu'à travers l'image héroïque de l'indien brésilien transparaisse le concept rousseauiste du "bon sauvage", incompatible avec le génocide indigène qui eut lieu au Brésil au XVI<sup>e</sup> siècle. L'émergence de l'affirmation identitaire, surgie avec l'indépendance de 1822, conduisit pourtant les intellectuels brésiliens à chercher d'autres sources pour relire leur propre histoire.

Pour le Brésil, comme pour d'autres nations qui furent des colonies à une époque de leur histoire, ce processus de récupération épique n'a donc rien d'un héritage de la tradition orale locale, puisque la culture indigène brésilienne n'incluait pas d'oralité épique<sup>5</sup>. La tradition épique brésilienne naquit donc sous le signe de la création littéraire et selon les codes de la tradition importée d'Europe, en particulier de la tradition camonienne. Et pourtant, en dépit des indéniables réverbérations de l'épopée européenne sur le sol brésilien, cet héritage fut largement transformé au contact de pratiques culturelles indigènes, irréductibles à la culture importée, porteuses d'une identité propre, façonnée par l'esclavage et la présence croissante de la culture africaine au cours de la formation du Brésil comme nation indépendante.

Ainsi, les épopées brésiennes du XVIII<sup>e</sup> siècle mélangent-elles fusionner dans la matière épique les symboles et les mythes indigènes avec les événements de la colonisation ; elles construisent un récit littéraire de l'histoire du Brésil colonial, dotant ainsi sa littérature d'une mémoire héroïque native qui perpétue les exploits de ses héros à la recherche d'une identité nationale. La prédominance de l'indigène comme personnage épique en découle, et de là les bases de la perspective indigéniste romantique.

À l'exception du *De gestis Mem de Saa* (1563) du jésuite José de Anchieta – première

épopée littéraire produite au Brésil, antérieure à *Os Lusíadas* du portugais Luís de Camões, l'épopée brésilienne est écrite sous l'influence de Camões en ce qui concerne le traitement des modèles classiques. Cette influence se mesure, par exemple, dans l'usage de l'hendécasyllabe à partir de Bento Teixeira (auteur de la courte épopée intitulée *Prosopopeia* en 1601), alors qu'Anchieta avait utilisé l'hexamètre héroïque latin.

Le cas brésilien présente donc des spécificités propres tout en reflétant la situation des ex-colonies qui ne disposaient pas d'un patrimoine épique oral, dont la population indigène a été décimée par le processus de colonisation, voire (c'est le cas au Cap Vert) dont la population ne s'est formée qu'à partir de la présence coloniale.

Plusieurs études, déjà diffusées aux niveaux national et international, démontrent l'inscription singulière du Brésil dans la culture mondiale pour ce qui a trait à l'épopée, en particulier à l'épopée contemporaine, particulièrement abondante. Mais il faut d'abord rappeler le jugement de Bowra sur l'épopée camonienne : "C'est par un Portugais que fut écrit le premier poème épique qui, par sa grandeur et son caractère universel, parle au nom du monde moderne<sup>6</sup>". Et plus loin : "Sa conception de l'homme est plus complète et plus variée que celle de Virgile. Il conserve quelque chose du plaisir caractéristique d'Homère dans la variété des scènes humaines et, comme le poète grec, sait qu'il peut exister plus d'une espèce de noblesse humaine<sup>7</sup>". À l'intérieur de la tradition lusophone si bien mise en valeur par Bowra, il est nécessaire désormais de faire une place au corpus des longs poèmes brésiliens. Celui-ci est si vaste et stimulant, il démontre une telle vitalité créatrice à partir d'une tradition littéraire si conservatrice en apparence, qu'il oblige à voir que l'épopée brésilienne, à contrecourant de la dilution des frontières sous l'effet de la globalisation, forme un cadre culturel que la critique littéraire, historique, philosophique, sociologique et artistique ne peut ignorer. Elle est en effet une forme légitime pour signaler de nouveaux registres culturels à une époque où la fragilité des identités est une réalité que l'on constate dans de multiples secteurs. Le même impact culturel existe dans d'autres traditions épiques nationales : les œuvres modernes et post-modernes de Derek Walcott (*Omeros*, Caraïbes), Corsino Fortes (*A cabeça calva de Deus*, Cap Vert), ou la production épique si éloquente du chilien Pablo Neruda suffisent à le montrer. Les noms de Marcus Accioly, Carlos Nejar, Adriano Espínola, Stella Leonardos, Leda Miranda Hühne, Neide Archanjo, pour n'en citer que quelques-uns, démontrent l'intérêt réel que les longs poèmes à caractère épique ont éveillé chez les auteurs brésiliens, principalement à partir du XX<sup>e</sup> siècle. Les études pionnières sur leurs textes sont celles des membres du CIMEEP : Anazildo Vasconcelos da Silva (*Formação épica da literatura brasileira*, 1987), Saulo Neiva (*Avatares da epopeia brasileira do fim do século XX*, 2008), ou moi-même (Christina Ramalho, *Elas escrevem o épico*, 2005 ; e *Poemas épicos : estratégias de leitura*, 2013). C'est de là qu'est partie l'idée d'un centre d'études épiques qui confronterait les points de vue de chercheurs brésiliens conscients de ces spécificités à ceux de chercheurs d'autres domaines.

D'autre part, en ce qui concerne la seconde justification que nous souhaitons apporter au sujet de la localisation géographique du CIMEEP, rappelons que le nord-est du Brésil est le plus souvent réduit à une vaste production populaire désignée comme la "littérature" ou les "fascicules *de cordel*". Cette production, qui vient de l'oralité et circule sous la forme imprimée de brochures bon marché, accessibles à un large public, demeure, en dépit de travaux récents<sup>8</sup>, peu étudiée en ce qui concerne le caractère épique d'une bonne partie du corpus (qui présente aussi un versant comique très représentatif). On peut cependant lier cette littérature de *cordel* au genre épique, dans la mesure où une part importante de ces textes relate des faits historiques ou des mythes populaires, comme par exemple la figure du bandit nomade (*cangaceiro*) Lampião, qui draine un important répertoire de récits oraux. Le lien avec l'oralité, qui fournit le répertoire des histoires contées dans la littérature de *cordel*, permet de faire le lien entre cette forme littéraire et le genre épique, associé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle à une composition orale qui préexiste à

l'écrit. Pour autant, la littérature de *cordel* n'entre pas dans les catégories classiques de la critique. On va voir que c'est l'autre élément qui nous a menés – nous, chercheurs brésiliens – à tâcher de renouveler cette critique à partir de notre expérience d'une matière épique différente.

## II. Premiers jalons théoriques

J'aborderai dans cette section quelques-uns des jalons théoriques qui sont à l'origine du CIMEEP, sans oublier pourtant que les apports postérieurs de chercheurs tels Lilyan Kesteloot, Bassirou Dieng, Florence Goyet, Charlotte Krauss, Claudine Le Blanc ou encore Delphine Rumeau, ont ensuite permis d'élargir nos perspectives. Staiger, Bowra, Keller, par les problématiques qu'ils ont posées, nous ont menés à réexaminer le problème générique sur de nouvelles bases.

### Après Hegel : nœuds problématiques

Le geste par lequel les études littéraires occidentales théorisèrent le genre épique à l'aune des théories d'Aristote, plus tard relayées par Horace, est à l'origine d'une incompatibilité entre les épopées orientales et occidentales, entre les épopées fondées sur le modèle homérique et celles qui, s'étant développée par de toutes autres voies, semblent ainsi exclues du genre épique. C'est le problème même que les travaux du CIMEEP cherche à dépasser. On nous pardonnera de rappeler quelques éléments bien connus de l'histoire de la critique épique, pour mieux faire apparaître la spécificité de nos travaux.

*L'Iliade* et *l'Odyssée* sont bien au fondement de la théorie aristotélicienne<sup>9</sup>, et la présence homérique a marqué toute l'histoire de la critique sur *l'epos*. Cette prégnance d'Homère est à l'origine en particulier de deux traits fondamentaux : la sentence de mort de l'épopée (fréquemment décrétée en Occident depuis l'Antiquité), et l'attribution au genre de valeurs anachroniques, que l'épopée s'attacherait à véhiculer en même temps qu'un "esprit épique". On s'arrêtera ici sur une série de critiques du XX<sup>e</sup> siècle qui ont jeté les bases d'une autre approche de l'épique, à travers leur intérêt pour les concepts – plus proches de la démarche du CIMEEP – d'histoire, de mythe, d'héroïsme et d'identité culturelle, intimement liés au genre épique. Emile Staiger, Cecile Bowra et Lynn Keller – cette dernière, en s'intéressant aux longs poèmes produits aux États-Unis par des femmes dans les années 60 et 70, dégage des traits épiques qui la rattachent à la réflexion sur le genre – ont donné à des tentatives comme la nôtre la possibilité même d'exister. Mais c'est un point de départ : ces contributions, si significatives soient-elles, se révèlent toutefois insuffisantes pour rendre compte du renouveau du genre épique à l'époque contemporaine. Le refus de la matière contemporains (Staiger), la proclamation de la nécessité de l'oralité (Bowra), la présence forte d'auteurs épiques féminines (Keller) devaient être confrontés aux textes brésiliens.

Emil Staiger fait d'Homère "le seul poète chez qui l'essence de l'épique demeure pure"<sup>10</sup> ; le "père de l'Histoire épique" et sa fin, puisque tous les poèmes postérieurs sont tenus pour de simples imitations de son œuvre<sup>11</sup>. Pour rendre compte des tentatives épiques suivantes, Staiger propose alors une lecture des "style lyrique", "style épique" et "style dramatique" au prisme des théories aristotéliciennes (*Grundbegriffe der Poetik [Concepts fondamentaux de poétique]*, 1946). Mais certains de ses critères, fondés sur la seule lecture d'Aristote, se révèlent insuffisants. Ainsi, l'uniformité métrique ne saurait s'ajuster aux évolutions du corpus épique dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il en va de même pour ce que Staiger nomme l'"esprit inaltérable du poète" : Homère "s'élève du torrent de l'existence et s'y tient ferme, immuable face aux choses"<sup>12</sup>. On peut attribuer cette posture homérique à la distance historique qui sépare l'instance d'énonciation des faits rapportés, distance dont Staiger fait l'une des caractéristiques de l'épopée. De là vient l'idée que les auteur.e.s d'épopées ne sauraient se référer à des événements contemporains<sup>13</sup>. Les textes contemporains sur lesquels nous avons été amenés à travailler en tant que chercheurs brésiliens des années 2000, obligent à dépasser cette vision (et nous rencontrons Dante et sa *Divine Comédie* pour nous conforter dans notre conception). Si la poésie homérique, pour Staiger, est synonyme du genre épique,

on comprend bien que sa proposition théorique ne suffit pas à rendre compte de productions qui tirent leur identité épique d'autres influences esthétiques, conceptuelles et littéraires.

Cécil Maurice Bowra fut un autre théoricien d'importance. Dans son ouvrage *Heroic poetry* (1952), il manifeste son intérêt pour la poésie épique ou héroïque à partir de l'oralité et aborde des thèmes comme la présence du héros dans la poésie épique, les dimensions historique et merveilleuse, et même la structure formelle des épopées. Pourtant, parce qu'il fait de l'oralité le trait définitoire de la poésie épique, Bowra ne peut que conclure au "déclin de la poésie héroïque", et lui donner pour héritier le *romance*. On ne saurait nier l'importance de l'oralité dans la réflexion sur les transformations du genre épique. Pourtant, condamner comme "anti-épiques" les cultures qui ne disposent pas de tradition orale (comme c'est le cas pour le Brésil), c'est ignorer que la matière épique, fusion de l'histoire et du mythe, est présente dans toutes les cultures et dans chacune, qu'elle se manifeste oralement ou à l'écrit. Et le poète qui compose une épopée littéraire s'empare nécessairement de cet matériau épique issu de l'imaginaire culturel dans lequel il évolue. Ainsi, de même qu'il existe plusieurs types d'oralité épique, il existe des écritures épiques qui ne dérivent pas d'une oralité préalable.

Bowra propose cependant un certain nombre de paramètres qui nous ont été fort utiles pour affiner la compréhension de l'épique, en distinguant "chant homérique" et "chant virgilien". Au premier, Bowra associe le mouvement ascendant du vers, qui n'hésite pas à abandonner les détails qui pourraient troubler l'attention de l'auditeur (c'est un trait d'oralité) ; chez le second, il relève un travail conscient qui vise à charger le vers du plus de sens possible (c'est un trait d'écriture). Ce sont là deux aspects féconds pour l'étude des héritiers des deux poètes grec et latin dans la tradition occidentale, et même, bien au-delà, des textes épiques variés sur lesquels nous avons eu à raisonner. La distinction ainsi établie entre "poésie épique spontanée" et "poésie épique littéraire" est cruciale, par exemple pour comprendre pourquoi une large part de la critique défend l'idée que toute poésie épique authentique s'appuie sur une oralité préalable :

*As condições de improvisação e de recitação criaram uma espécie de poesia que pode reconhecer-se pelo emprego de repetições e fórmulas, poesia que se encontra muito longe da de Virgílio ou de Milton. Se estes às vezes mostram rastros dela é por seguirem Homero, na convicção consciente de o deverem fazer, e não porque suas condições os obrigassem a servir-se de processos indispensáveis à poesia oral e que dela fazem o que ela é<sup>14</sup>.*

Dans *Forms of expansion. Recent long poems by women* (1997), Lynn Keller apporte une contribution fondamentale en mettant en lumière la présence des femmes comme auteures épiques. Elle remarque que les auteures nord-américaines se sont ainsi emparées des longs poèmes présentant une unité thématique. Bien que Keller ne s'engage pas dans une réflexion théorique sur l'épopée, elle propose des catégories critiques pour l'étude de ce corpus. L'une d'entre elles, le "poème héroïque", embrasse des productions évidemment liées à la poésie épique de facture aristotélicienne : "*The epic-based poems are comprehensive in scope ; they focus on an individual's quest, enacted often through educative confrontations with a series of obstacles, which has broad cultural implications*"<sup>15</sup>. L'autre contribution marquante de Keller consiste en la synthèse qu'elle propose, dans son introduction, de la critique américaine sur l'épopée. Keller fait d'abord apparaître que la production de poèmes longs est devenue, au cours des trois dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, un phénomène de grande ampleur dans la littérature américaine, non seulement chez les auteures femmes, mais aussi chez les hommes. Bien sûr, cette présence significative a alimenté les réflexions sur le genre épique. Dans ce contexte, Keller reprend les propositions formulées par les chercheuses Susan Stanford Friedman et Smaro Kamboureli, et les chercheurs Roy Harvey Pearce, James E. Miller, Michael André Bernstein, Thomas Gardner, Charles Altieri et Peter Baker.

## Premiers travaux brésiliens

C'est à partir de ces travaux fondamentaux que ceux des chercheurs du CIMEEP ont pu s'élaborer, et chercher à dépasser la perspective euro-péo-centrée qui faisait d'Homère l'alpha et l'oméga de l'épopée, pour qui l'oralité était une nécessité absolue, et qui n'imaginait pas d'auteurs épiques féminines – tous traits que la littérature brésilienne oblige à reconsidérer radicalement. C'est sans doute parce que le Brésil présente une si riche production épique "hors cadre" — dont les traditions critiques ne pouvaient rendre compte – que les chercheurs brésiliens ont été aux avant-postes de ce renouveau. Silva, Neiva et moi-même avons senti le besoin de remettre en cause la vulgate critique sur l'épopée. Nous avons eu le plaisir d'être rejoints ensuite à l'intérieur du CIMEEP par des chercheur.e.s de toutes nationalités.

L'article du sémiologue brésilien Anazildo Vasconcelos da Silva, "Sémiotique épique du discours", a contribué à placer le Brésil au centre de la recherche menée par le CIMEEP. Dès les années 1980, Silva avait en effet proposé une théorie du genre épique qui en souligne la permanence et étudie les transformations du phénomène épique à travers un corpus brésilien et international<sup>16</sup>. Il s'agit là d'un puissant instrument pour identifier et analyser les épopées, surtout celles de l'époque moderne et post-moderne dans lesquelles les transformations de la forme classique sont les plus visibles. Dans sa proposition théorique, Silva expose les catégories définitives des manifestations épiques du discours : la présence d'une matière épique, composée d'une dimension réelle et d'une autre mythique, représentées, respectivement, au plan historique et merveilleux du poème ; les allusions à une figure héroïque ou à des actions héroïques ; et la présence d'une double instance d'énonciation, narrative et lyrique. La première est la plus importante aux origines du genre, dans la mesure où l'épopée homérique en portait la trace manifeste – événement, personnages, espace. La seconde se limite à la conscience lyrique du poète épique, indépendamment des marqueurs poétiques comme le vers ou la rime. Les transformations du genre épique à partir du XX<sup>e</sup> siècle tendirent à amplifier le protagonisme de cette instance lyrique, fréquemment utilisée pour fondre avec originalité le mythe et l'histoire.

Saulo Neiva avait d'abord mis en lumière, dans deux livres importants (*Déclin et confins de l'épopée au XIX<sup>e</sup> siècle* et *Désirs & débris d'épopée au XX<sup>e</sup> siècle*<sup>17</sup>), les contradictions entre la théorie – qui proclame la mort de l'épopée à partir de Hegel – et la pratique – qui voit naître une série impressionnante d'œuvres épiques au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle. Dans *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX* (2009)<sup>18</sup>, il discute un point crucial de la définition du genre épique : "un nombre incalculable de longs poèmes narratifs, composés dans différentes langues entre le XX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle, montrent des liens directs et intentionnels avec la tradition épique occidentale"<sup>19</sup>. En reconnaissant la puissance de ces manifestations épiques, il démontre l'écart irréductible qui sépare la réception théorique et critique de l'épopée des manifestations effectives du genre. Il cite et revendique ainsi une série d'auteurs épiques :

Sans aucune intention d'établir une liste complète des auteurs de ces poèmes, citons le suisse Carl Spitteler, l'italien Gabriele d'Annunzio, le portugais Fernando Pessoa, le grec Niko Kazantzaki, le turc Nâzım Hikmet, les français Saint-John Perse et Édouard Glissant, les nord-américains Ezra Pound et William Carlos Williams, le chilien Pablo Neruda, le cap-verdien Corsino Fortes, l'antillais Derek Walcott<sup>20</sup>

Les questions posées par Neiva pour orienter son essai doivent guider de futures recherches sur les études épiques :

Quel sens donner à l'aspiration épique du XX<sup>e</sup> siècle, époque où la poésie, placée sous le signe de la "tradition de la modernité", pour reprendre une expression chère à Antoine Compagnon, repose sur la "superstition du neuf", la "religion du futur" et la "passion de la négation" ? Quel impact peut avoir l'actualisation de cette tradition, entre "la tuba canora e belicosa" de la tradition épique et le principe verlainien de

contestation de la grandiloquence en matière de poésie, qui oriente une bonne part de la littérature occidentale depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ? Comment ces poètes ont-ils adapté l'écriture épique aux fondements d'une poétique de la ruine et du fragment, si caractéristiques de la modernité ? Que dire, encore, de l'appropriation de motifs chers à la tradition épique (la descente aux enfers, l'émerveillement face à la machine du monde...) ? Enfin, comment devons-nous comprendre l'enrichissement de la tradition épique par d'autres traditions (tout particulièrement, dans le cas de notre *corpus*, l'hexamètre de la poésie scientifique et de la poésie cosmogonique)<sup>21</sup> ?

Dans sa réponse, Neiva dialogue avec tous les points de vue critiques, qu'ils soient parallèles ou opposés au sien. En proposant une lecture critique de *Um país o coração* (1980) de Carlos Nejar, de *Invenção do mar* de Gerardo Mello Mourão, *A máquina do mundo repensada* (2000) de Haroldo de Campos, e de *Latinomérica* (2001) de Marcus Accioly, il approfondit sa réflexion et vérifie que, dans la pratique, ces œuvres assimilent un vaste échantillon de poésie épique brésilienne, rénovant et accroissant ainsi la tradition épique. Il conclut pourtant :

En d'autres termes, la "permanence" de l'épopée n'est possible que dans la mesure où le poète abandonne l'illusion de pouvoir transposer fidèlement à son époque le modèle classique, pour se contenter d'emprunter à cette tradition générique les éléments précis qui la définissent – en leur attribuant de nouvelles fonctions afin de répondre, en même temps, "aux désirs anciens" et aux aspirations caractéristiques de son époque<sup>22</sup>.

Les travaux théoriques que j'ai eu pour ma part l'occasion de développer en m'appuyant sur les travaux de Silva ont été publiés dans le premier volume de *História da epopéia brasileira* (2007)<sup>23</sup>. Je reprends les concepts d'histoire, de mythe, d'héroïsme, de sujet, d'identité et d'autorité épique, pour identifier deux niveaux structurants de l'épopée : le plan historique et le plan merveilleux ou littéraire – qui recoupent les deux niveaux de "matière épique" et de "double instance d'énonciation". Comme Silva, je considère en effet que l'épopée se caractérise par la présence d'un je lyrique et d'un narrateur comme deux instances d'énonciation qui fondent le caractère hybride de l'épopée littéraire.

Par ailleurs, et comme Keller dans de toutes autres circonstances, j'ai cherché à rendre compte de l'importance des femmes<sup>24</sup>, et plus généralement des minorités, dans la production épique. On sait aujourd'hui que la production épique ne se réduit pas à la tradition classique ni au contexte européen, que les hommes ne sont pas les seuls à en assumer l'autorité – de même que la production épique n'est pas l'apanage d'une élite ou des couches privilégiées de la société. Au contraire, la demande épique s'accroît parmi les nations en développement ou sous-développées, comme la manière même d'ouvrir un espace représentatif de visibilité de leurs cultures. On le vérifie par exemple dans les études d'Ana Mafalda Leite sur la "modalisation épique" dans les pays africains, et dans les travaux de Lilyan Kesteloot sur l'épopée en Afrique et Claudine Le Blanc en Inde<sup>25</sup>. L'intérêt des auteures femmes pour ces formes est croissant, comme en témoignent Teresa Margarida da Silva e Orta (XVIII<sup>e</sup> s.), Nísia Floresta (XIX<sup>e</sup> s.), Gabriela Mistral et Cecilia Meireles (XX<sup>e</sup> s.), pour ne citer que quelques-unes des auteures qui furent précurseuses dans le développement de l'écriture épique féminine.

Portés par la spécificité de la littérature brésilienne – souvent féminine, directement littéraire, et caractérisée par l'absence de tradition épique orale qu'on puisse rapprocher d'Homère – nous avons posé les jalons d'un renouvellement de la critique qui s'est trouvé rencontrer les tentatives d'autres chercheurs dans le monde. La création du CIMEEP a alors été un moyen d'approfondir ces convergences et de lancer des débats plus généraux.

### III. Le développement du Centre de recherches

Nous l'avons déjà dit : les réflexions théoriques qui sont au fondement du CIMEEP se sont multipliées au contact des membres-fondateurs et des membres-chercheurs

du REARE. Le CIMEEP ne s'appuie donc pas sur une base théorique univoque, mais bien sur une série de regards portés sur le phénomène épique, dont il veut se nourrir pour proposer une compréhension plus ample de la permanence du genre à travers les âges. Il s'agit aussi de corriger des interprétations qui, au lieu de lire le corpus épique comme un signe à interpréter, l'observent au regard d'injonctions perverses – le patriarcat, la domination coloniale, l'assignation de position subalternes à différentes strates de la société – et évaluent le genre à partir d'un critère esthétique anachronique qui fait condamner *a priori* toute tradition épique.

## L'orientation pluridisciplinaire

Depuis ses origines, le CIMEEP regroupe des réflexions extrêmement variées sur la matière épique, sans distinguer entre les différentes sous-catégories du corpus dans l'espace et dans le temps, pour tenir compte de la nature pluridisciplinaire du phénomène épique, qui mêle l'histoire au mythe. L'anthropologie, l'histoire, la géographie, la sociologie, la philosophie, l'éducation, la religion, les arts, la communication et d'autres aires de connaissance ont donc toute leur place au CIMEEP, qui s'est pensé comme un Centre rassembleur de lectures pluridisciplinaires qui contribuent à approfondir le regard de la lecture littéraire.

Le premier groupe de travail (GT) qui a pris acte de ce caractère pluridisciplinaire est le GT 10, intitulé "Épopée, philosophie et religion". Aujourd'hui, l'histoire de l'art et le droit disposent de groupes de travail particuliers, utilisant les méthodes et les savoir d'autres disciplines dans l'analyse de la production épique.

## Structure du CIMEEP et ses avancées jusqu'en 2018

Le CIMEEP a son siège au campus de São Cristóvão. En plus de cet espace physique, il dispose d'un site internet<sup>26</sup> où sont recensés – dans les quatre langues du Centre : portugais, espagnol, français et anglais – la production de ses membres, les actualités universitaires et culturelles, les soutenances de thèse et de master, la promotion d'œuvres épiques, et toute autre information que les membres des groupes de travail veulent faire partager.

La *Revista Épicas*, tout en disposant d'une page web propre, fait partie de cet espace virtuel du CIMEEP<sup>27</sup>. Le premier numéro date de juin 2017 et la revue s'attache à rendre compte des activités des vingt-et-un groupes de travail à travers des appels à contribution thématiques. Aujourd'hui, les contributions les plus significatives du CIMEEP passent par la *Revista Épicas* qui accueille aussi des articles publiés initialement en langues étrangères et traduits en portugais.

Le projet "Cartographie d'œuvres épiques"<sup>28</sup> est réalisé en collaboration avec le REARE, le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS, Université Clermont-Auvergne)<sup>29</sup> et le Projet Épopée<sup>30</sup>. Une première carte virtuelle et interactive de la production épique mondiale à travers les âges a vu le jour en 2018. Elle concentrera rapidement des entrées bibliographiques pour des épopées réunies en huit sous-genres (poésie épique, poésie orale, narration épique, théâtre épique, cinéma épique, *cordel* épique, court poème épique et œuvres hybrides), qui permettra aux chercheurs, mais aussi à un public moins spécialisé, d'accéder, par une traduction visuelle, aux différentes expressions du genre.

Le nom de "Centre" est pleinement justifié par le fait que le CIMEEP regroupe différents groupes de travail dont chacun explore des lignes de recherche bien précises. La participation des chercheurs au CIMEEP est ainsi déterminée par les groupes de travail eux-mêmes ou par la coordination du centre. L'interdisciplinarité du centre ouvre aussi la possibilité de créer de nouveaux groupes de travail, éventuellement à l'occasion de l'intégration d'un nouveau membre-chercheur qui peut ainsi formuler une "Proposition de création de GT pour le CIMEEP " qui sera ensuite évaluée par les membres-fondateurs.

Être membre fondateur, chercheur ou temporaire du CIMEEP implique de s'engager à échanger des informations sur les recherches et les événements scientifiques en cours ; à participer, autant que possible, aux colloques, séminaires et congrès

promus par le CIMEEP ; à fournir des données, textes et informations pour alimenter le site internet ; à participer aux publications du CIMEEP et aux réunions virtuelles mises en place pour pérenniser l'échange entre les membres ; enfin et surtout, à promouvoir les œuvres épiques.

Durant les deux premières années de vie du centre, la coordination des groupes de travail fut assurée par les membres fondateurs, puis, à partir de la troisième année, s'ouvrit aux membres chercheurs qui avaient rejoint le CIMEEP. Elle ne peut être exercée que par des membres fondateurs ou par des chercheurs rattachés à l'Universidade Federal de Sergipe.

Voici la configuration initiale des groupes de travail du CIMEEP et leurs coordinateurs respectifs :

1. Études théoriques sur l'épopée (coord. Anazildo Vasconcelos da Silva)
2. L'épopée et l'imaginaire mythique (coord. Ana Maria Leal Cardoso et Amade Faye)
3. L'épopée et la culture populaire (coord. Murilo Costa Ferreira et Abdoulaye Keita)
4. L'épopée hispano-américaine (coord. Dante Barrientos Tecún et Assia Mohssine)
5. Historiographie épique (coord. Christina Ramalho et Margaret Anne Clarke)
6. L'épopée et les études classique (coord. Carlinda Nuñez Fragale e Marcos)
7. L'épique dans la modernité (coord. coordenação Saulo Neiva et Florence Goyet)
8. L'épopée orientale (coord. Anna Beatriz da Silveira Paula et Claudine Le Blanc)
9. Les formes de l'épopée dans les littératures africaines en portugais (coord. Inocência Mata)
10. Épopée, philosophie et religion (coord. Cícero Cunha Bezerra et Cheick Sakho)
11. L'épopée et les formes longues en langue française (coord. Nelson Charest)
11. Analyse de la fonction politique du discours sur l'épopée (coord. Charlotte Krauss et Urs Urban)
13. Argumentation et rhétorique dans la poésie épique (coord. Márcia Regina Curado Mariano). Orientation changée en 2017 : "Regards textuels et discursifs sur l'épopée populaire brésilienne".
14. Sources et modèles de l'épopée : le cas portugais (coord. Vanda Anastácio et José Pedro Serra)
15. L'épopée nord-américaine (coord. Delphine Rumeau)
16. L'épopée camonienne dans les systèmes d'enseignement du Portugal et du Brésil (coord. José Augusto Cardoso Bernardes)
17. L'épopée africaine (coord. Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng)

Aujourd'hui, en 2018, le CIMEEP compte vingt-et-un groupes de travail. Les groupes 20 ("L'épopée dans l'histoire de l'art") et 21 ("Droits culturels et épopée") renforcent son orientation pluri-disciplinaire. La production épique d'auteures femmes a acquis un groupe de travail propre (GT 18, "L'épopée et les femmes"), de même que l'épopée italienne (GT 19 "Figures de l'épique : identité et représentation nationale dans la littérature italienne et les pays lusophones").

## Conclusion

À une époque où fleurissent les discours apocalyptiques, l'une des manifestations de l'*epos*, la poésie épique (orale ou écrite, voire réécrite dans d'autres langages, plastique, cinématographique...) constitue un lieu de réaffirmation de l'identité historique et culturelle qui mérite d'être entendue, lue et relue dans sa propre

culture et dans d'autres.

Il est ainsi indispensable que le texte épique circule du point de vue culturel, qu'il soit lu et engendre, comme toute littérature, de nouveaux textes et de nouveaux langages nés de l'écoute et de la lecture, comme autrefois et comme c'est le cas, de nos jours, pour la production cinématographique épique. En entrelaçant les textes, les langues, les lectures et les relectures, le genre épique accomplit sa mission de représentation de l'*epos* d'une société. En ce sens, la critique assume la responsabilité importante de faire circuler dans le champ académique, sans les discriminer et en respectant les différences qui promeuvent le plus intense sens du beau, les recherches sur la demande épique inhérente à la présence humaine dans le monde. L'épopée est, en définitive, une manière de dire qui sous-tend la nécessité de la mémoire comme canal de réflexion sur l'avenir.

---

1 L'Universidade Federal de Sergipe (UFS) commémore, en 2018, les 50 ans de sa fondation. Elle se compose de six campus (Aracaju, São Cristóvão, Laranjeiras, Itabaiana, Lagarto et Nossa Senhora da Glória), réunit près de 28.000 étudiants de licence et 5.000 de master.

2 Voir Hegel, *Esthétique* ; Lukács, Georg. *La théorie du roman*. Trad. J. Clairvoye. Paris: Denoël, 1963; et Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. D. Olivier. Paris : Gallimard, 1978.

3 Il s'agit des étudiants de licence et de Master qui n'enseignent pas encore.

4 Sur ce sujet, mais dans un tout autre contexte, on verra Delphine Rumeau, *Épopées du nouveau monde*, Paris, Garnier, 2009 et *Épopées postcoloniales*, Paris, Garnier, à paraître en 2019.

5 On reviendra *sub fine* sur le problème du *cordel*.

6 Cecile Bowra, *Virgílio, Tasso, Camões e Milton: Ensaio sobre a epopeia*, Porto, Livraria Civilização, 1950, p. 103.

7 *Ibid.*, p. 153.

8 Voir en particulier les travaux en cours de Beate Langenbruch (ENS-LSH, Lyon) et de Martine Kunz (Universidade de Fortaleza, Brésil).

9 Ainsi, Moses I. Finley, dans *The World of Odysseus* (1954), souligne-t-il la "présence d'Homère" et en fait le fondement de l'épique en général. ("De fait, aucun poète, aucune personnalité littéraire n'a occupé dans la vie de son peuple, au cours de l'histoire, une place comparable. Il fut par excellence le symbole de ce peuple, l'autorité incontestée des premiers temps de son histoire, une figure d'importance décisive pour la création de son panthéon. Il fut aussi le poète préféré, le plus largement cité"), *Le monde d'Ulysse*, trad. de Claude Vernant-Blanc et Monique Alexandre, Paris, Éditions La Découverte, 1986, p. 15.

10 Voir aussi Emil Staiger, *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972 [voir aussi la version anglaise *Basic concepts of poetics*, Penn State Press, 2010], p. 112.

11 *Ibid.*, p. 114.

12 *Ibid.*, p. 112.

13 Christina Ramalho, *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*, Tese de doutorado, Rio de Janeiro, UFRJ, 2004, p.117.

14 1950, p. 11.

15 *Ibid.*, p. 5.

16 Pour une présentation de cette théorie, voir *Le Recueil ouvert* [En ligne], volume 2015 – Journée d'études du REARE, section 1 ("Théories générales de l'épopée") : "Voix.html narrative et voix lyrique dans l'épopée moderne".

17 Neiva, Saulo (éd.), *Déclin et confins de l'épopée au XIX<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Narr, 2008 ; et *Désirs & débris d'épopée au XX<sup>e</sup> siècle*, Peter Lang, 2009.

18 Neiva, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX. [Avatars de l'épopée brésilienne dans la poésie brésilienne de la fin du XX<sup>e</sup> siècle]*, Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2009.

19 Texte originel en portugais: "inúmeros são os poemas narrativos longos, compostos em diferentes línguas, entre o século XX e este início do século XXI, que possuem ligações diretas com a tradição épica ocidental" (2009, p. 20).

20 Saulo Neiva, *Avatares...*, *op. cit.*, p. 20.

21 Saulo Neiva, *Avatares...*, *op. cit.*, p. 22.

22 Saulo Neiva, *Avatares...*, *op. cit.*, p. 210.

23 da Silva, Anazildo Vasconcelos, et Ramalho, Christina, *História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso [Histoire de l'épopée brésilienne]* Vol. 1. Editora Garamond (Brésil), 2007.

24 Ma thèse de doctorat, *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (Rio de Janeiro, UFRJ, 2004), porte sur la production épique de dix auteures femmes.

25 Le Blanc, Claudine, « Que pense la parole des femmes ? Les enjeux du dialogue dans la version récente d'une tradition épique de l'Inde méridionale », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 45 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 08 juillet 2018. URL : <http://journals.openedition.org/emscat/2405> ; DOI : 10.4000/emscat.2405

26 [www.cimeep.com](http://www.cimeep.com) (consulté le 04/07/18).

27 [www.revistaepicas.com](http://www.revistaepicas.com) (consulté le 04/07/18), ISSN 2527-080X.

28 <https://www.cimeep.com/mapeamento> (consulté de 02/07/2018).

29 <https://celis.univ-bpclermont.fr/> (consulté de 02/07/2018).

30 En ligne sur le site de *L'Ouvroir Litt&Arts*.

## Pour citer ce document

Christina Bielinski Ramalho, «Le Centre International et Multidisciplinaire d'Études Épiques (CIMEEP) : présentation», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/304-le-centre-international-et-multidisciplinaire-d-etudes-epiques-cimeep-presentation>

## Quelques mots à propos de : Christina BIELINSKI RAMALHO

Christina Bielinski Ramalho est professeur de Didactique et de Littératures en langue portugaise à l'Université Fédérale de Sergipe. Elle est docteure en Sciences de la littérature à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (2004). Elle a réalisé des travaux post-doctoraux en Études cap-verdiennes (USP/FAPESP, 2012) et en Études épiques (Université Clermont-Auvergne, 2017). Elle est l'auteure de plusieurs livres, dont *Elas escrevem o épico* [*Elles écrivent l'épique*] (2005), *História de epopeia brasileira* [*Histoire de l'épopée brésilienne*] (en collaboration avec Anazildo Vasconcelos da Silva, 2007 e 2015), *Poemas épicos : estratégias de leitura* [*Poèmes épiques : stratégies de lecture*] (2013). *A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes : o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal* [*A cabeça cava de Deus, de Corsino Fortes : l'épos d'une nation solaire dans le cosmos de l'épopée universelle*] (2015).

# Manas aytuu – anthropologie d'une récitation de l'épopée de Manas

Julien Bruley

## Résumé

L'épopée de Manas fait partie des épopées centrasiatiques qui sont encore récitées de nos jours. Depuis les années 2009-2013, on observe, au Kirghizistan, l'émergence d'un nouveau phénomène de récitation, les "récitations-fleuves", qui se déploient dans un cadre spatio-temporel particulier. Récitations regroupant tous les *manasči* – le barde spécialisé dans la récitation de *Manas* –, ces *Manas aytuu* offrent à l'observateur une possibilité d'étudier la relation barde-public dans un contexte contemporain. A cette interaction essentielle de la performance orale, nous ajouterons une analyse des relations entre l'écrit et l'oral qui se jouent au moment de la récitation (les *manasči* récitent-ils ou non un texte, improvisent-ils totalement ?), et qui peuvent se percevoir lors de moments que nous appelons "accidents de voix". Le but de ces analyses est d'offrir une perspective approfondie d'une épopée particulière dans le moment privilégié qu'est la récitation.

## Abstract

Title: « Manas aytuu – anthropological inquiry of a Manas epic recitation » The epic *Manas* belongs to the few Central Asian epics to be still recited nowadays. Since the period 2009-2013 in Kyrgyzstan, a new kind of recitation appeared, with a specific spatiotemporal frame – the "lengthy-recitation". Gathering all the *manasči* (bard specialized in *Manas* telling), this *Manas aytuu* gives us the opportunity to study the bard-audience relationship in a contemporary context. This interaction will be a central theme of our doctoral dissertation together with the oral performance. We will develop an analysis of the interactions between oral and written aspects which of the recitation (do *manasči* tell a text? do they improvise freely?), and which can be perceived in some moments we propose to call "voice accidents". The main goal of those analyses is to offer a deeper perspective on a peculiar epic in the privileged moment of the recitation.

## Texte intégral

### Introduction

Cet article présente mon travail en thèse d'anthropologie. J'étudie les "récitations-fleuves" de *Manas*, que je désignerai, par la suite, *Manas aytuu*<sup>1</sup>, contemporaines au Kirghizistan. Dirigée par Brigitte Steinmann, à l'Université de Lille 1, ma thèse entre dans sa troisième année.

Dans ce cadre, j'oriente mon travail sur la performance de l'épopée de Manas – épopée constituant l'un des piliers de la culture kirghize, en Asie centrale – et l'observation des interactions entre le barde et son public lors d'une récitation. De plus, je souhaite apporter des éléments nouveaux en ce qui concerne la relation oral/écrit, dans le cas de *Manas* en particulier, et pendant la récitation d'une épopée, en général.

Région anciennement conquise par la Russie impériale dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Asie Centrale fit partie du territoire de l'URSS jusqu'en 1991, année qui vit la création de cinq républiques distinctes : Kazakhstan, Kirghizistan, Ouzbékistan, Tadjikistan, Turkménistan<sup>2</sup>. La population kirghize<sup>3</sup> pratique depuis longtemps l'élevage extensif en milieu montagneux, un pastoralisme alternant entre pâturages d'été et d'hiver, contrairement aux Kazakhs ou aux Mongols, nomadisant en steppe. La langue kirghize appartient au groupe des langues turques.

Il n'est pas rare d'entendre ou de lire que *Manas* constitue l'épopée la plus longue du monde<sup>4</sup>. Au Kirghizistan, *Manas* est employé par synecdoque pour désigner la trilogie épique *Manas*, *Semetey*, *Seytek*. Cette trilogie relate les exploits du héros principal Manas, unificateur et leader des tribus Kirghiz, puis ceux de ses descendants : son fils Semetey et son petit-fils Seytek auront, tout comme lui, à franchir beaucoup d'obstacles pour guider la destinée du peuple kirghiz. Cette tripartition est la principale caractéristique de l'épopée au Kirghizistan, comme

l'avaient déjà observé le Kazakh Valikhanov et le Russe Radlov<sup>5</sup>, par exemple, au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est là une différence avec la tradition chinoise de *Manas* qui, avec la version du barde Jusup Mamay (Жусуп Мамай, 1918-2014), prolonge le récit jusqu'à la septième génération après le héros principal<sup>6</sup>.

De nos jours, *Manas* est toujours transmis de façon orale, avec une marge d'improvisation, par un barde spécialisé, le *manasči* (манасчы)<sup>7</sup>. Il se transmet également par un travail d'enregistrement, d'édition et de publication qui a commencé dès les années 1920, aux débuts de l'époque soviétique. Au-delà, *Manas* se décline en toponymes bien contemporains, liés à des infrastructures modernes (l'aéroport international Manas construit en 1981, l'avenue Manas de Bichkek renommée en 1991...), ou à des complexes statuaire (place de la Philharmonie de Bichkek, en 1982 ; place Ala-Too en 2011), ou encore à des produits issus d'un capitalisme décliné à la kirghize (bouteilles de vodka ou de cognac estampillées Manas...).

L'épopée en tant que telle compose ainsi la toile de fond de la culture kirghize actuelle. Certes, cette observation ne prend pas en compte la perspective historique qu'il faudrait largement développer pour montrer le cheminement de *Manas* de sa découverte à nos jours. Cependant, elle correspond à une réalité tangible dont les récitations de *Manas* sont une matérialisation contemporaine.

## I. Problématique de travail

Si l'épopée, en tant que *texte*, est l'objet d'une production littéraire, académique, intellectuelle qui répond à des méthodes et mentalités héritées de l'époque soviétique, l'épopée en tant que *récitation* – *in situ* – est peu étudiée.

Ce peu d'intérêt pour l'épopée vivante peut s'expliquer aujourd'hui par le fait que, aux yeux des chercheurs ou professeurs des universités kirghizes, la tradition de *Manas* s'achève avec celui qui est, pour eux, le dernier grand *manasči*, Sayakbay Karala uulu<sup>8</sup> (1894-1971)<sup>9</sup> : les *manasči* contemporains ne leur semblent pas de la même étoffe<sup>10</sup>. On notera d'une part le goût du dramatique – évoquant une tradition à jamais perdue, dont il ne reste que les enregistrements écrits et audio, formant un capital pour de sempiternelles et riches études académiques –, et d'autre part la déconsidération totale qui est faite de la *production épique* contemporaine.

En 2018, à ma connaissance, nous ne sommes en effet que trois chercheurs à travailler sur cette production, avec des approches différentes : Cholpon Subakojoeva (Чолпон Субакожоева)<sup>11</sup> recueille des versions de certains *manasči* contemporains afin de les éditer dans des miscellanées. Alimkan Jeenbeekova (Алымкан Жеенбекова) travaille à l'AUCA (American University of Central Asia) et se propose, grâce à l'enregistrement d'un même épisode par différents *manasči*, (ou du même épisode récité plusieurs fois par le même *manasči*), de tirer des conclusions sur l'aspect formulaire de la récitation, ou sur la "carte mentale" de l'épisode dans l'esprit du barde – dans un travail mené en laboratoire uniquement. Pour ma part, je l'ai dit, je m'intéresse avant tout aux *Manas aytuu* qui permettent d'aborder la relation barde-public au cours de la récitation.

Cet intérêt pour la récitation *in situ* de *Manas* a existé auparavant, mais ne semble pas avoir été poursuivi<sup>12</sup>. Le célèbre documentaire *Manasči*, réalisé en 1965 par Bolotbek Chamchiev (Болотбек Шамшиев – né en 1941), est l'un des exemples les plus spectaculaires, à l'articulation entre le film ethnographique et la fiction. Ce film met en scène, de façon théâtrale, le *manasči* Sayakbay Karala uulu récitant devant une foule gigantesque<sup>13</sup>.

D'un point de vue plus scientifique, des travaux d'enregistrements de *Manas aytuu* ont été menés dans les années 1970-1980, mais n'ont pas fait l'objet d'études plus poussées. On peut d'ailleurs légitimement se demander quelle a été la part de mise en scène dans ces captations *live* (par exemple, filmer le *manasči* dans une yourte, avec un costume particulier ; devant une assemblée plus ou moins importante...)<sup>14</sup>.

Mon travail de thèse, mêlant long travail de terrain et analyse, vise donc à combler ce manque, tout en insérant *Manas aytuu* dans une perspective historique.

## II. Les récitations de *Manas* – *Manas aytuu*

La récitation de *Manas* peut apparaître sous trois formes principales :

- il existe d’abord les récitations dans le cadre de la sphère privée, qui sont particulièrement difficiles à saisir pour le chercheur, car elles se déroulent devant un public restreint, le plus souvent à l’improviste<sup>15</sup> ;
- puis, les récitations de *Manas* qui sont programmées dans le cadre d’un festival culturel, d’une commémoration ou d’un rassemblement – dans ce cas *Manas* n’est qu’une des animations culturelles présentes ;
- enfin, les “récitations-fleuves” : ce sont ces-dernières que je nomme *Manas aytuu*<sup>16</sup> dans la suite de mon propos. Ces récitations ont pour point commun de n’être consacrées qu’à *Manas* et d’être collectives, c’est-à-dire de rassembler de nombreux *manasči*.

Ces récitations-fleuve se caractérisent par leur apparition récente (après 2009-2010) et leur annualité. A ma connaissance, 3 *aytuu* correspondent à ce critère : *Manas aytuu 18 kün*, *Manas aytuu 30 kün* et *Manas aytuu 7 kün 7 tün* (18, 30 et 7 jours et 7 nuits), apparues respectivement en 2009-2010, et 2014 pour les deux dernières.

Dès mes premiers terrains au Kirghizistan, j’ai émis l’hypothèse que ces récitations étaient une réaction kirghize à l’inscription de *Manas* à l’Unesco par la République Populaire de Chine, en 2009, au nom de sa minorité kirghize<sup>17</sup>. Par exemple, on pourra évoquer d’une part les débats intenses soulevés par cette nomination qui a pris au dépourvu le Kirghizistan – convaincu de sa prééminence et d’être le seul “propriétaire” de *Manas*<sup>18</sup> –, et d’autre part les efforts rapidement déployés pour contrecarrer ce qui était considéré comme une spoliation. Le Kirghizistan a fini par obtenir gain de cause, en faisant accepter à l’Unesco, sur la même liste, la trilogie épique *Manas*, *Semetey*, *Seytek*, le 4 décembre 2013<sup>19</sup>.

J’ai eu pour la première fois connaissance de ce genre de récitation par un article de Nienke Van der Heide<sup>20</sup>, auteure d’une thèse sur *Manas* intitulé *Spirited Performance*<sup>21</sup>. Cet article mentionnait, entre autres, le *Manas aytuu 7 kün 7 tün* (“7 jours 7 nuits”) de 2015, organisé par le Sayakbay *Manasči* Koomduk Fondu (fondation sociale Sayakbay *Manasči*). Fondation créée en 2014 à l’occasion des 120 ans de la naissance de Sayakbay<sup>22</sup>, par Samatbek Ibraev (Саматбек Ибраев), député au Parlement et directeur, elle a pour vocation de propager *Manas*, son épopée, son “idéologie”<sup>23</sup>. On retrouve parmi les membres de la direction de cette fondation les *manasči* Talantaalı Bakchiev (Талантаалы Бакчиев), Döölöt Sıdıkov (Дөөлөт Сыдыков) et Rısbay Isakov (Рыспай Исаков). Elle encadre cette récitation qui, depuis 2014, se déroule du 27 novembre au 4 décembre de chaque année : d’abord de manière impromptue la première fois, puis organisée et professionnelle les millésimes suivants.

J’ai pu, pour ma part, assister à la récitation de 2016 (Supara ethno-complexe au sud-est de Bichkek) et 2017 (*Manas ayıl* “village”, au sud-ouest de Bichkek).

## III. *Manas aytuu* – organisation et cadre spatio-temporel

Mon travail s’intéresse donc à un type de récitation particulier, que l’on peut surnommer “récitation-fleuve”, en raison de la durée affichée par chacune (7, 18 et 30 jours). La récitation de *Manas* de 7 jours et 7 nuits du SMKf est encore plus particulière au sein de ce groupe<sup>24</sup> : organisée par des *manasči*, elle rassemble, dans un espace et un temps limités, presque tous les *manasči* du pays<sup>25</sup>. La dernière édition (2017) a rassemblé pas loin d’une quarantaine d’entre eux, de tout âge (de 9 à 80 ans). Ils se relaient, pendant 7 jours et 7 nuits, chacun récitant l’épisode de son choix, pendant le temps qui lui est nécessaire.

C’était l’occasion, donc, de saisir un *aytuu* créé par des *manasči*, à l’époque

contemporaine.

## 1. Cadre spatial

Le point commun de toutes ces récitations est de se dérouler à Bichkek, la capitale. Il y a une centralité *de facto* de la présence de Manas, en tant qu'objet culturel tangible (statues, noms de rues, cours à l'école ou l'université) et tradition orale (*aytuu, manasçı*) qui fait de Bichkek, capitale du pouvoir, le centre névralgique du travail intellectuel et idéologique lié à l'épopée de Manas au Kirghizistan.

Toutes les récitations de *Manas*, à l'exception de la première en 2014, organisées par le SMKF, ont eu lieu à Bichkek et dans sa banlieue immédiate.<sup>26</sup> Les lieux d'accueil des récitations sont généralement des cadres "ethniques" – entendons par là des restaurants ou espaces dont l'esthétique et l'architecture évoquent la yourte, le style de vie nomade, le camp du khan (ордо, *ordo*)... Ainsi, en 2015, ce fut le complexe Dasmia (Дасмия) qui accueillit la manifestation, puis en 2016 l'ethno-complexe Supara (Супара) et enfin, en 2017, le Manas *ayıl* (Манас айыл).

Mon hypothèse est que ce désir de centralité, d'ordre politique et idéologique, s'explique aussi par l'espoir de capter un public plus vaste – urbain et jeune notamment. La récitation de *Manas* peut apparaître comme le contrepoint concret des cours dispensés dans les écoles et universités : en effet, un "décret sur l'introduction d'un cours sur la Trilogie épique dans les établissements d'enseignement supérieur et toutes les écoles secondaires pour les étudiants de langue kirghize et russe" a été approuvé en 2011<sup>27</sup>.

On peut ajouter que le cadre spatial de ces récitations fait l'objet d'une réflexion de la part des organisateurs. Ainsi, à de nombreuses reprises, a été évoqué le projet d'une "récitation itinérante", s'arrêtant dans chacun des 7 *oblast* (régions) et des 2 villes à statut spécial du pays (Bichkek et Och). Lors de la dernière édition en décembre 2017, une récitation parallèle de 3 jours a eu lieu à Och. Certains des jeunes *manasçı* et des membres de la direction de SMKF sont partis réciter dans la deuxième ville du pays.

L'inscription géographique est un élément important de l'organisation de la récitation. Par exemple, les premiers enregistrements ou les premières mentions de *Manas* proviennent de la zone septentrionale du Kirghizistan actuel (région Talas, vallée de la Chui et l'İssik Köl), là où se trouve l'actuelle capitale du Kirghizistan, Bichkek, notamment. Il existerait une présence méridionale de *Manas* (Och, Jalal-Abad, Batken et, dans une moindre mesure, l'Alay), sur laquelle je ne possède pas encore assez d'éléments. Sinon que la plupart des *manasçı* recensés dans les ouvrages consacrés à la question ne retiennent ou ne citent quasiment aucun représentant de cette région.

## 2. Le cadre temporel

La même attention est portée à l'organisation temporelle de ces récitations.

Les récitations se sont toujours achevées par une manifestation au Philharmonie de Bichkek, le 4 décembre de chaque année. Cette journée, nommée *Manas künü* (Jour de Manas) depuis 2014, pour célébrer l'inscription de *Manas* à l'Unesco (4/12/2013), est l'occasion de rassembler une série de spectacles différents liés à l'univers de l'épopée : opéra, danses, adaptations à la musique populaire, accompagnement des *manasçı* par un orchestre...Ce florilège était déjà observable à l'époque soviétique, qui produisait des danses, ou des adaptations à l'opéra. Quelques manifestations modernes comme l'entrée de *Manas* dans la musique "ethno-pop" font partie du paysage musical contemporain<sup>28</sup>.

Pourquoi 7 jours et 7 nuits ? L'initiateur de cette récitation, sous cette forme, semble être Talantaali Bakchiev, membre de la direction du SMFK<sup>29</sup>. Au cours d'un entretien, il revendiqua la primeur de cette idée et m'expliqua qu'elle lui vint en rêve : dans celui-ci, il rencontra Sayakbay qui lui ordonna d'organiser un tel évènement. Le chiffre 7 revêt dans le *Manas* de Sayakbay une grande importance<sup>30</sup>.

Et la première récitation fut organisée de la sorte : un camp de 7 yourtes (*боз үй, boz üy*), 7 *kazan* (chaudron) et 7 *manasči* entre autres. On retiendra aussi la dimension évocatoire du rêve – qui tient une grande place dans la société kirghize.

Cette récitation-fleuve consiste donc en une série d'épisodes que chaque *manasči* récite quand vient son tour. Lors de ces récitations, il n'y pas d'ordre chronologique à respecter – il ne s'agit pas de réciter l'histoire de Manas de sa naissance à sa mort, mais de réciter *Manas*, c'est-à-dire maintenir la *voix* jour et nuit.

Ces épisodes se déploient dans un temps qui n'est pas fixe : suivant les *manasči* qui récitent, on peut attendre des performances de 5 minutes à 4 heures. La moyenne obtenue lors de mes observations était d'une vingtaine minutes. Les jeunes *manasči* débutants auront tendance à rester en-dessous de 30 minutes, les plus expérimentés (qu'ils soient jeunes ou plus âgés) ont davantage de pratique, de talent ou d'entrain pour laisser aller la parole.

Lors de mes entretiens, on m'a plusieurs fois répondu, en substance, que lors de la récitation, le *manasči* doit "sortir" tout "ce qu'il voit". Le phénomène de "transe", qui n'est pas systématique (et s'observe même rarement<sup>31</sup>), est aussi tenu pour responsable de cet enthousiasme infatigable du *manasči* à réciter. Enfin, le rythme, les jeux sonores et la plastique de la langue kirghize, au cours de *l'aytuu*, procurent à la fois au barde et à son public un effet psychosomatique indéniable.

La récitation a deux acteurs : le barde et le public – qui joue un véritable rôle. Je les examinerai successivement.

#### IV. *Manas aytuu* – lieu d'interactions entre le barde et le public

##### 2. L'acteur principal : le *manasči*

Etre *manasči* est un titre prestigieux qui honore celui qui non seulement connaît *Manas*, mais est également capable de réciter la trilogie<sup>32</sup>. On applique parfois la distinction interne à la trilogie, en parlant de *semeteyči* et de *seytekči*, pour les bardes récitant exclusivement ou souvent des épisodes de *Semetej* ou *Seytek*.

Connaître la trilogie signifie en connaître la trame principale. La récitation *complète* de l'épopée relève de la gageure, puisque, à dire vrai, elle n'a pas de début ou de fin. La récitation repose principalement sur la connaissance d'une trame disons "classique" (chronologie, épisodes et personnages principaux, intrigues et toponymes inévitables...) qui peut faire, ou non, l'objet d'une improvisation orale. L'oralité, en tant que telle, repousse l'idée d'obtenir un jour une version *absolue* de l'épopée qui, virtuellement même, n'existe pas<sup>33</sup>.

Les *manasči* proviennent de l'ensemble du Kirghizistan : des 7 *oblast* (régions), de Bichkek et d'Och. Lors de la récitation de 2017, on pouvait en dénombrer une quarantaine. On trouve parmi eux des jeunes et adolescents (moins de 25 ans) représentant un fort contingent (environ 25 personnes) ; puis viennent les *manasči* d'âge mûr (environ 30 à 50 ans de moyenne, une quinzaine), et enfin quelques représentant des extrêmes de l'éventail : 2 garçons de 7 et 9 ans et 3 hommes âgés de plus de 60 ans<sup>34</sup>. On est frappé d'entendre les très jeunes gens réciter avec force et conviction ce récit "archaïque" (à la fois dans les mœurs, les faits ou le vocabulaire). On pourra aussi remarquer que la relève est assurée, au vu de la forte proportion de jeunes *manasči*, ce qui m'amène à me demander comment cette génération en est venue à *Manas*.

Qui sont-ils ? Je laisserai de côté les différents stades de l'apprentissage de l'épopée pour m'intéresser particulièrement à son élément déclencheur. Il faut d'abord noter que, pour la plupart des récitants avec lesquels je me suis entretenu, il existe une tradition familiale préalable : la présence d'un oncle paternel ou d'un grand-père (maternel ou paternel) *manasči* ou *akyn* (poète-musicien-improvisateur). Le plus souvent, c'est un intérêt qui a commencé tôt (vers l'âge de 7 ans pour la plupart, à la pré-puberté en tout cas), et qui a pu être déclenché par l'écoute d'enregistrements audio ou vidéo de Sayakbay, la lecture de bandes dessinées, ou bien tout

simplement *Manas* raconté le soir au moment du coucher. Dans tous les cas, soulignons le rôle décisif de la mère ou de la grand-mère dans l'éveil du futur *manasči*.

Enfin, pendant les récitations que j'ai pu suivre, je n'ai pas observé d'hygiène particulière, de régime alimentaire ou tout autre "interdit" comme condition préalable à l'exécution de la performance. Lorsqu'un *manasči* récite, est posée non loin de lui une tasse de thé qu'il ne touchera pas, à l'exception des ruptures<sup>35</sup>. Une fois sa récitation achevée, on voit le *manasči* boire ou manger ce que bon lui semble et répondre à l'invitation d'un convive : il n'y a pas de jeûne qui s'applique. J'estime que la ritualisation de la récitation, s'il y en a, ne s'applique pas, ou plus, au domaine alimentaire ou hygiénique<sup>36</sup>.

## 2. Le public : écoute et attitudes

Un proverbe kirghiz affirme qu'"il n'y a pas de trilogie sans narrateur" (ce qui peut s'interpréter aussi comme "mettre *Manas* à l'écrit est le rendre lettre morte"). Point de proverbe de cet acabit en ce qui concerne le public : *Manas* peut être récité pour soi seul, loin des regards – ce qui est le généralement le cas pour tout *manasči* à ses débuts<sup>37</sup> – aussi bien que devant un large public.

Pour illustrer cette relation entre le *manasči* et son public, je prendrai pour exemple ce que j'ai pu observer lors de la récitation de décembre 2017. Son organisation spatiale particulière en faisait un exemple particulièrement parlant, puisque le cadre formait un véritable *microcosme* : 4 yourtes reliées les unes aux autres, chacune ayant sa fonction propre (restaurant, cuisine, dortoir, yourte principale avec la récitation). Le barde récitait dans un environnement où les gens allaient et venaient, menaient leurs affaires courantes. La disposition interne des différents acteurs au sein de la yourte reproduisait l'organisation sociale quotidienne – *manasči* à la place d'honneur (тəp, *tör*) et séparation entre hommes (assis sur des chaises à gauche de l'entrée), et les femmes, accroupies sur des тəшөк (*töshök*, longues couvertures molletonnées au sol), à droite.

Le public présent n'était pas homogène – et se composait de différents groupes :

- les *manasči* eux-mêmes (entre deux récitations), leur famille, leurs amis ;
- des personnes "intéressées" ou "habituées". Dans cette catégorie, je place surtout des femmes qui sont très actives sur les réseaux sociaux : elles sont présentes à la plupart des manifestations culturelles, et semblent garantes de la promotion de certaines valeurs culturelles, ethniques ; dans l'ensemble, des actrices de la promotion culturelle kirghize contemporaine ;
- une faible couverture médiatique – quelques journalistes venus couvrir l'évènement au début et à la fin des 7 jours ;
- une ou deux familles (parents et enfants) venues de Bichkek se sont déplacées pour assister à la récitation ;
- quelques étrangers, invités par une représentante de la deuxième catégorie. Moi, en tant qu'anthropologue. Aucun membre d'une autre communauté ethnique du Kirghizistan (Russe, Dungan, Uighur...).

Le public présent était un public de connaisseurs, d'habitues. J'estime qu'environ 50 personnes différentes sont venues assister à cette semaine de récitation.

Celle-ci était aussi diffusée en direct sur YouTube, afin de capter un public plus large – le compteur, à la fin des 7 jours et 7 nuits, totalisait 901 visionnages – ce qui, sur un public potentiel d'environ 6 millions d'habitants, est faible voire nul. Les organisateurs ont centré le cadre spatial près de Bichkek, ville représentant 1/6<sup>e</sup> de la population du pays, et ont joué sur une diffusion en ligne : malgré tout, le public physique et le public virtuel étaient visiblement absents ou d'une très faible densité. On peut alors se poser les questions suivantes : le cadre urbain est-il la bonne

solution pour toucher un public potentiellement plus large mais visiblement moins intéressé ? Si *Manas* est certes un phénomène de société, son aspect le plus original – la récitation – est-il oublié ? Le public qui s'est déplacé à cet *aytuu*, comment se comporte-t-il ?

À cette dernière question, apportons quelques observations.

Les hommes dormaient ou parlaient, soit bercés par le rythme de la récitation, soit fatigués – soit parlant d'affaires courantes. Les jeunes *manasči* présents dans le public étaient souvent captivés par leurs écrans de téléphone, plongés dans des combats virtuels.

Les femmes étaient plus attentives. En plus du rôle des mères et grands-mères dans la vocation et l'apprentissage des *manasči*, il faut noter le rôle des femmes dans le public : lors de l'écoute, elles affichent le plus souvent une attitude plus respectueuse, plus discrète : pas de cris ou d'encouragements de leur part, elles se montrent attentives, et offrent un soutien par le regard au *manasči*.

D'ailleurs, rares étaient les encouragements ou les interruptions du chant par un membre du public. L'exclamation "eh bali" ou "barakeldi" était lancée – souvent par les jeunes *manasči*, à leurs égaux ou mentors – généralement quand ces mêmes jeunes entraient ou sortaient de la yourte<sup>38</sup>. Comme un "bonjour", un "bon courage" ou un signe de politesse.

Le *manasči* Döölöt Sidikov, dans une récitation d'environ 4 heures, a pleuré 3 fois au cours de sa performance, sans interrompre son chant<sup>39</sup>. Parmi le public, seule une femme lui a répondu par les mêmes larmes – les autres semblaient moins émues – et les hommes paraissaient contemplatifs, dans leurs pensées. Lors de cette observation, je me suis demandé à quel point un auditeur / spectateur de *Manas* devait être pris dans les méandres de la voix du *manasči*. Devait-il regarder / écouter sans afficher aucune émotion, ou se soumettre au pouvoir du barde, et laisser surgir les sentiments que la voix puissante créait en lui ? Pour l'instant, je suppose une empathie dissimulée, aux confins de la retenue, ou au contraire une attitude révérencieuse et désensibilisée ("c'est la tradition").

Il faudrait placer cette relation barde-public dans une perspective historique afin de pouvoir tirer des conclusions fiables. Pour l'instant, je me bornerai à faire un parallèle avec le public d'un opéra-ballet : il est là d'une rigueur toute soviétique, endimanché, le téléphone éteint, tout attentif aux entrechats et à l'intrigue qui se déploient sur scène. Aux récitations auxquelles j'ai assisté, le public était plus bigarré dans sa garde-robe, mais aussi dans son comportement : certes, à plusieurs reprises, le silence semblait de rigueur, et le contrevenant était remis à sa place par de sévères reproches ; mais à d'autres moments, les conversations reprenaient, le barde n'étant plus ou pas au centre de l'attention.

On peut aussi assurément relier le niveau sonore du public à l'âge du *manasči* : les plus expérimentés suscitaient davantage l'attention que leurs cadets. Le dernier jour seulement de la récitation, lorsque l'on vidait les lieux, un jeune *manasči* de Naryn, à la récitation enflammée, à la gestuelle explosive s'est attiré des salves de cris, d'encouragements francs et distincts par quelques *aksakal* (аксакал, "barbe blanche", "les aînés") qui étaient véritablement conquis par son style, ou amusés de pouvoir enfin crier en public. Ceux que j'ai évoqués dans cet exemple fréquentent assidûment les *Manas aytuu* et agissent régulièrement de la sorte – comme pour mieux contraster avec un public sage et policé.

On peut comparer aussi avec un айтыш (*aytish*)<sup>40</sup>, ou joute improvisée entre deux poètes-musiciens, qui révèle une différence notable entre les deux publics : celui de l'*aytish* est présent par des démonstrations de cris, de rires, d'applaudissements. Écoute-t-on *Manas* plutôt qu'on ne le vit ?

## V. *Manas aytuu* – Hypothèses et premiers résultats

Les *manasči* Sagimbay<sup>41</sup> et Sayakbay sont des figures essentielles. Non que les

autres *manasči* du XX<sup>e</sup> siècle aient été oubliés. Mais les versions de Sagımbay et Sayakbay, publiées à l'époque soviétique, affichent un gigantisme qui est aujourd'hui synonyme de vraisemblance – Sayakbay a donné à la trilogie la dimension imposante de 500 533 vers, et Sagımbay, une version de *Manas* de 180 378 vers. Ils représentent également un horizon à atteindre pour les *manasči* modernes : faire enregistrer leur version et si possible se faire publier. Cette envie est souvent exprimée par les jeunes *manasči* notamment, moins par leurs aînés.

Par conséquent, je supposais que la récitation orale reposait en partie sinon en totalité sur *un support écrit, un texte imprimé*, et principalement sur ces versions canoniques de Sagımbay et Sayakbay<sup>42</sup>. Car j'ai souvent observé, à ces récitations ou ailleurs, quelques jeunes *manasči* réciter par cœur des morceaux que moi-même j'avais lu et connaissais. Mes observations démontrent cependant que l'articulation écrit/oral, lors de la performance de *Manas* n'est pas tranchée, mais se décline en plusieurs rapports, sans exclure totalement l'apport de l'écrit à l'oral.

Ainsi lors des récitations, j'ai accordé mon attention, en particulier, à ce que j'appelle "accident de voix" – toute interruption de la voix et de la récitation, généralement pour des raisons somatiques (raclement de gorge, irritation, sécheresse de la bouche etc.) ou bien relatifs à des hésitations. Dans les deux cas, je cherchais à déterminer comment cette interruption était gommée ou dépassée dans la récitation, comment le *manasči* "reprenait" son récit. L'idée étant que l'étude de ces accidents pourrait servir de révélateur, pour comprendre si la récitation est basée sur une connaissance préalable d'un "texte" et non une improvisation totale, basée sur l'idée assez répandue de la "transe"<sup>43</sup>.

La plupart des cas que j'ai observés renvoient à quatre types de "reprises" :

- la reprise au mot près, voire au vers précédent, avec reprise du même rythme, comme s'il ne "s'était rien passé" ;
- la reprise par un couplet, série de deux ou trois vers, de même prosodie, comme un interlude, signalant que l'action a été interrompue et qu'elle va être poursuivie ;
- la reprise par un court résumé en prose de la prosodie : cette reprise-là s'accompagne généralement d'un changement de rythme ;
- enfin, une reprise s'effectuant par le "eeeehh" initial à toute récitation de *Manas* – dans ce cas, le rythme (re-)commence lentement et s'échauffe petit à petit, pour retrouver un débit assez élevé, qui était celui en vigueur au moment de la rupture.

Pour chaque *manasči*, les reprises semblent révéler deux choses : elles permettent tout d'abord d'apercevoir s'il existe un texte écrit comme support de la récitation ou non<sup>44</sup> ; ensuite, d'apercevoir, ou non, une distance avec ce même texte.

Mon travail en cours consiste à croiser les notes prises lors de la récitation avec l'étude du texte. Et mes premières analyses semblent confirmer la prééminence de la dynamique orale sur toute connaissance d'un texte antérieur en ce qui concerne les *manasči* expérimentés, et l'inverse pour les *manasči* débutants.

## Conclusion

Au cours des *aytuu* créées après 2009, on peut observer un large éventail de *manasči*, jeunes et plus âgés, aux niveaux d'expériences différents, récitant devant un public particulier. Elles sont l'occasion contemporaine d'observer le rapport barde-public en performance orale, et aussi d'étudier l'interaction oral-écrit dans l'apprentissage des *manasči*. On peut en tirer certaines constations et questions que mon travail ultérieur me permettra de vérifier ou de résoudre :

- Il existe un public de fond, connaisseur de l'épopée. Mais comment ce public a-t-il lui-même été formé ? Qu'attend-t-il de la récitation ? La mise en perspective historique pourra apporter plus d'éléments sur cette relation barde-public et permettre de tirer des conclusions claires sur les observations faites sur le terrain

aujourd'hui.

- Le public et ses attitudes devraient également être révélateurs du statut attaché à *Manas* et à sa récitation : moment privilégié et consacré pour une certaine élite ? Mouvement populaire ? En somme, *Manas*, art sacré pour les élus, ou art oral pour les foules ?
- La relation oral/écrit se dévoile dans les moments de rupture – et semble révéler le processus d'apprentissage des *manasči*. Certains jeunes semblent apprendre des passages écrits par cœur ; d'autres apprennent par la relation "ustat-shakirt" (устат-шакырт, maître-apprenti) ; d'autres enfin, ont acquis suffisamment d'expérience pour pouvoir ne pas être tenus par un texte.
- Quel avenir pour ce genre de récitation ? Va-t-on vers un remaniement de l'organisation pour assurer le succès – et attirer un public plus large, ou vers un accès restreint aux seuls "puristes" ?

---

1 *Aytuu* (en kirghiz, *aŭmyy*), vient du verbe *aŭm* (*ayt*) qui signifie "dire, raconter, parler, chanter" avec une notion d'officialité, de sacré. Alors que *çŭylŏ* (*sŭylŏ*, "parler, dire") désigne le discours quotidien, la parole profane. *Manas aytuu* se traduit généralement par "récitation (de l'épopée) de *Manas*". Et le mot sera invariable en nombre. Voir note 16.

2 Il faut prendre en compte le fait que cette région a eu une histoire riche en péripéties ; et qu'il ne faut pas se fier aux faux-semblants des ethnonymes de chacune des cinq républiques : le Kirghizistan, par exemple, est le pays où vivent la majorité des Kirghiz. Ainsi, on trouvera également *Manas* dans les pays circonvoisins du Kirghizistan, au sein des minorités kirghizes qui y vivent : en Chine (voir les travaux de Hu Djen-Hua et Rémy Dor, 1984), en Afghanistan (Rémy Dor, 1982), au Tadjikistan (Julien Bruley, article en cours).

3 L'usage veut que l'adjectif "kirghiz" soit invariable pour le masculin pluriel, variable pour le féminin et le féminin-pluriel.

4 Voir par exemple les versions kirghize et russe de l'article "*Manas*" sur le projet Wikipédia, où le superlatif est de rigueur. Les versions anglaise et française sont plus mesurées.

5 Ce sont les deux premiers "inventeurs" (au sens de découvreurs) de *Manas* au XIX<sup>e</sup> siècle. Čokan Čingizovič Valikhanov (Чокан Чингисович Валиханов, 1835-1865) est le premier à avoir enregistré un épisode de *Manas*, en 1856, au cours d'une expédition militaire, dans la région de l'İssik Kŏl (Nord-Est du Kirghizistan actuel). Vassili Radlov (ou Wilhelm Radloff, 1837-1918), célèbre turcologue, recueillit plusieurs fragments de *Manas* qu'il édita en 1885 dans le cinquième volume de ses *Proben der Volksliteratur der nŏrdlichen tŭrkischen Stämme [Échantillons de littérature populaire des tribus turques du Nord]*. Ses réflexions relatives à la performance orale des bardes Kirghiz ont notamment alimenté les travaux pionniers de Milman Parry (1902-1935) et d'Albert Lord (1912-1991) sur la formule épique et la composition orale "en performance".

6 Sauf mention contraire, j'emploierai *Manas* au sens qu'on lui accorde implicitement au Kirghizistan – *Manas* désignant la trilogie épique.

7 Mot au singulier ; au pluriel, en kirghiz, манасчылар (*manasčilar*). L'usage est de considérer *manasči* invariable en genre et en nombre lorsqu'on l'emploie en français ou en anglais.

8 L'usage courant – mais non systématique – au Kirghizistan, est de substituer la terminaison russe des noms de famille "-ev" ou "-eva", par "uulu" (fils de) et "kizi" (fille de).

9 Voir ici sa biographie en russe ([https://ru.wikipedia.org/wiki/Каралаев,\\_Саякбай](https://ru.wikipedia.org/wiki/Каралаев,_Саякбай)). La figure de Sayakbay est aussi répandue que celle de *Manas* au Kirghizistan (billets de 500 *som* à son effigie, monuments, statues...). En 2017, un film intitulé *Саякбай. Гомер 20 века [Sayakbay, Homère du XX<sup>e</sup> siècle]* fut réalisé par Ernest Abdyjaparov (Эрнест Абдыжапаров) et produit par Samatbek Ibraev (Саматбек Ибраев). Ce film met en scène les étapes décisives de la vie de Sayakbay l'ayant conduit à devenir *manasči*.

10 L'expression "dernier grand *manasči*" est un leitmotiv qu'il m'a été donné d'entendre, ou de lire, à chacun de mes entretiens, ou lors de conversations courantes sur le terrain. Notons qu'il s'agit là d'un qualificatif qui s'applique systématiquement à Sayakbay, même si d'autres *manasči* peuvent s'en voir gratifier à titre posthume (voir Van der Heide, Nienke, *Spirited performance: The Manas Epic and Society in Kyrgyzstan*, Amsterdam, Rozenberg, [2008], Bremen, EHV Academic Press GmbH, 2015, p. 115).

11 Journaliste et chercheuse indépendante, elle a notamment écrit de nombreux ouvrages sur le *manasči* Jusup Мамай (Жусуп Мамай). Voir : [https://ky.wikipedia.org/wiki/Субакожоева,\\_Чолпон\\_Темирбекова](https://ky.wikipedia.org/wiki/Субакожоева,_Чолпон_Темирбекова)

12 Voir les travaux de Viktor Jirmunsky (Виктор Жирмунский, 1891-1971) ; et les documentaires cinématographiques s'inspirant de ces derniers, tels ceux de Lilia Turusbekova (Лилия Турусбекова, 1933-2001) avec *Великий эпос* (1962) <https://www.youtube.com/watch?v=CAo5ntHfPko>, ou les films disponibles aux Archives centrales d'Etat du film et de la photographie.

13 On pourra le consulter ici : <https://www.youtube.com/watch?v=kXjB5gGKdCs>

14 Je remercie ici Nathalie Moine, CERCEC (EHES, CNRS) pour m'avoir dévoilé ces travaux pionniers au cours de sa conférence "Trois apparitions de *Manas* à l'Ouest : Berlin 1943, Paris 1965, Oberhausen 1966", donnée à Bichkek le 9 mars 2018.

15 Cette première catégorie regroupe l'ensemble des récitations de *Manas* qui n'ont pas vocation à avoir un public élargi. Lorsqu'un *manasči* se retrouve dans sa sphère familiale, il n'y a pas obligatoirement récitation. D'autre part, un *manasči* peut également réciter pour lui seul, à l'écart de

tout témoin.

16 Dans l'usage courant, *Manas aytuu* désigne toute récitation de *Manas*, quelle que soit son importance ou sa publicité. Pour des raisons de clarté, j'ai préféré distinguer les trois types principaux de récitations et réserver le titre de *Manas aytuu* à la dernière catégorie.

17 La minorité kirghize de Chine forme un ensemble de 176 000 personnes (selon le dossier de candidature accessible au lien ci-dessous), principalement située dans Région autonome ouïgoure du Xinjiang, et répartie le long des frontières kazakhe et kirghize. Source : <https://ich.unesco.org/fr/RL/le-manas-00209?RL=00209>. *Manas* a été inscrit sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2009, au nom de la Chine (Quatrième session Abou Dhabi, Émirats arabes unis, 28 septembre – 2 octobre).

18 On entend régulièrement répéter que "*Manas* appartient aux Kirghiz" – sous-entendu aux Kirghiz du Kirghizistan. Ce jeu subtil du langage rend simplement compte de la situation historique complexe qui s'est jouée en Asie centrale entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au long du XX<sup>e</sup> siècle, morcelant la géographie de la région entre les grandes puissances qui s'y trouvaient (Russie, Grande-Bretagne, Chine), et aussi les divers déplacements de populations, à l'époque stalinienne notamment : les Kirghiz se sont retrouvés de part et d'autre de frontières internationales. Quelques années après son indépendance, sous la présidence d'Askar Akaev (Аскар Акаев, né en 1944), le Kirghizistan célébrait le millénaire (supposé) de *Manas*, en 1995. Ainsi, si les Kirghiz se trouvent dans différents pays souverains, c'est bien le Kirghizistan, "pays des Kirghiz", qui s'estime *de facto* le gardien de cette tradition. Dans un article en cours, en lien avec mon terrain au Tadjikistan (voir note 2), je développe davantage cette idée et le processus qu'elle recouvre.

19 Source : <https://ich.unesco.org/fr/RL/manas-semetey-seitek-trilogie-epique-kirghize-00876> où l'on trouvera des informations complémentaires sur cette question. Je ne poursuivrai pas davantage ici l'exposé de cette aventure récente de *Manas*. Elle fait l'objet d'un travail que je mène sur les conséquences de la nomination de *Manas* à l'Unesco par la Chine, et sur l'arsenal législatif et idéologique déployé alors par le Kirghizistan, entre 2009 et 2013.

20 "Remembering *Manas*" in *The Newsletter*, University of Leiden, International Institute of Asian Studies, n°74, (summer 2016).

21 Cette thèse, résultant d'un long travail de terrain, est une excellente base pour qui souhaite aborder l'épopée de *Manas* dans ses dimensions historiques, idéologiques et performatives (voir note 10). Mon travail s'en démarque par la prise en compte du phénomène des *Manas aytuu*, et des changements importants que l'épopée a connus entre 2009 et 2013, au Kirghizistan.

22 Dont les activités ne se limitent pas à *Manas*. Le fonds est également à l'origine d'une série de films historiques et culturels, de très bonne facture : entre autres, *Уламыштар* ("Légendes", 2014), *Үркүн* ("L'exode", 2016) et *Саякбай* (2017).

23 On parle véritablement d'"idéologie de *Manas*" au Kirghizistan. Voir note 18 : en 1995, *Manas* était propulsé sur le devant de la scène politique lors de son millénaire, et a servi de base à la construction de l'Etat-nation kirghiz. Voir les travaux de David Gullette, *The Genealogical Construction of the Kyrgyz Republic: Kinship, State and Tribalism*, 2010 et Erica Marat *National Ideology and State-building in Kyrgyzstan and Tajikistan*, 2008. Puis entre 1995 et 2009, on peut remarquer une certaine inertie de *Manas* sur cette même scène. Si l'épopée est restée rémanente dans la mentalité kirghize, je considère que sa réapparition politique et idéologique a eu lieu après 2009.

24 Les autres *Manas aytuu* évoqués (18 et 30 jours) ne bénéficient pas de la même organisation – toutefois, les observations spatio-temporelles que j'analyse plus bas sont également valables pour ces *aytuu*. J'ai préféré me pencher sur le cas de *Manas aytuu* du SMKf, et en particulier l'édition 2017, car c'est l'*aytuu* que j'ai pu suivre facilement d'un bout à l'autre.

25 Il existe également des rivalités entre *manasči* qui justifient l'absence de tel ou tel barde, ou bien que l'un ne récite pas après tel autre. Ce n'est pas mon propos ici.

26 Je reviendrai plus bas sur cet événement annuel qui peut servir de comparatif quant à la fréquentation du public et aux nouvelles adaptations de l'épopée.

27 Source : dossier de candidature Unesco, p. 8-9 (lien, voir note 19). La législation kirghize, à ce sujet, peut être consultée ici : <http://cbd.minjust.gov.kg/ru-ru>

28 On citera par exemple : Gulzada Riskulova (Гүлзада Рыскулова) : <https://www.youtube.com/watch?v=3xzUb0qzI8A>. Et Shirin Sarıgulova (Ширин Сарыгулова), présente au Philharmonie (2017) : <https://www.youtube.com/watch?v=DOVwWAXMEq4>. Un parallèle pourra être fait avec le travail de Clément Jacquemoud, "Éšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l'Altaï (Sibérie méridionale)", *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2017 – Auralité : changer l'auditoire, changer l'épopée.

29 Talantaali Bakchiev, né en 1971, présente la particularité d'être à la fois *manasči* et aussi chercheur en "*manasologie*", terme traduisant le russe манасоведение, le kirghiz манастануу. On trouve une page wikipedia en anglais (traduite du russe) consacrée à cette spécialité (<https://ru.wikipedia.org/wiki/Манасоведение>). Toutefois, j'insiste sur le fait qu'elle ne prend absolument pas en compte les changements récents de cette discipline, qui a vu apparaître un département de *manasologie* dans la plupart des universités de Bichkek. Cette floraison date de 2011... et est une conséquence directe des mesures mises en place par le Kirghizistan après l'affaire Unesco de 2009 (voir note 27).

30 Le chiffre 7 (жети, *jeti*, en kirghiz) apparaît avec une remarquable fréquence dans le *Manas* de Sayakbay – que ce soit pour parler des premiers exploits de *Manas* à cet âge, ou pour les multiples énumérations numériques d'amis, d'ennemis, d'âge, de temps (version consultable ici : <http://bizdin.kg/static/media/pdf/Manas-eposu-2010-S-Karalaev.pdf>). A noter que Sayakbay lui-même est né le 7 septembre 1894 et est décédé le 7 mai 1971. C'est également le 7 septembre 2017 que le film *Sayakbay* fut projeté la première fois au Kirghizistan. A propos de ce chiffre, on pourra également consulter l'article de Roux, Jean-Paul, "Les chiffres symboliques 7 et 9 chez les Turcs non musulmans", *Revue de l'histoire des religions*, tome 168, n°1 (1965), p. 29-53. Notons enfin qu'on l'on ne parle pas de la « semaine » (жума, *juma*, terme d'origine arabe que l'on retrouve en kirghiz) pour expliquer cette période de 7 jours. C'est bien ici une influence directe de la vie de Sayakbay et de son *Manas* qui est en

jeu, plutôt qu'une temporalité calendaire.

31 La « transe » telle qu'elle est décrite par les *manasči* eux-mêmes correspond au fait de « ne pouvoir s'arrêter », d'être « pris » dans une récitation que rien ne peut troubler, entraver. Seuls quelques-uns de mes interlocuteurs en ont eu l'expérience. Ce que le terme représente pour les Kirghizes est bien visible dans les vidéos du petit manasči Ümöt Döölötov (15 ans aujourd'hui). Elles le montrent en train de réciter, et à un moment on ne peut plus l'en « sortir », même si on l'interpelle, le secoue etc. (<https://www.youtube.com/watch?v=unvPWfOkvpU>).

32 On peut être *manasči* suivant divers degrés : «жаттама» (*jattama*, qui connaît un texte par cœur et le récite) ou bien «чоң» (*tchon*, «grand», dans le sens de «maître»). Suivant les chercheurs, voire parfois les *manasči* eux-mêmes, on peut trouver différentes typologies, hiérarchies, classifications, de *manasči*. Elles sont plus ou moins liées à la question de l'apprentissage et de la maîtrise de la récitation.

33 On ne saurait non plus parler de connaissance *parfaite* de l'épopée, ce qui, dans le cadre de la récitation ne signifie pas grand-chose. Et ce type d'énoncé pourrait induire également une connaissance préalable et fixe à partir d'un texte – ce qui n'est pas systématiquement le cas. En tout cas, on se bornera à dire que la connaissance d'une trame dite «classique» (connue par le biais de l'oral ou de l'écrit) reste toutefois une base à la récitation, et à l'apprentissage du *manasči*.

34 Les filles ne sont pas exclues de la récitation de *Manas* (même si on ne trouve pas ou très rarement de femme *manasči*) – notamment à l'école, où l'épopée est parfois apprise par cœur et figure au rang des festivités scolaires. Ces récitation scolaires semblent être le lieu privilégié pour rencontrer une fille-*manasči*. Voir par exemple la vidéo suivante (ville d'Och) : <https://www.youtube.com/watch?v=4z-HQKgf1so>.

35 Un excellent exemple figure dans le film *Sayakbay* (voir note 9) assis en tailleur devant une assemblée, Sayakbay récite avec entrain. Puis, sa récitation s'interrompt brusquement : il se racle la gorge, boit quelques gorgées de *koumis* (кымыз, lait de jument fermenté), et reprend le cours de son histoire.

36 À cette absence de ritualisation concernant le barde, on ajoutera celle concernant la récitation : on n'attend pas que les Pléiades soient visibles, on peut réciter de jour, hiver comme été. Voir Hamayon 1990 et Stein 1959 qui relèvent cet impératif des Pléiades comme moment opportun à la récitation ailleurs.

37 Voir note 15

38 «Баракелди», «Бале» signifie «bien joué». J'ajouterai que c'est l'unique mot qu'il m'ait été donné d'entendre ; les autres sons – encore une fois : très rares – consistant en cris ou hululements.

39 Épisode où Kanikey, la femme de Manas, pleure la mort de son époux. Cet épisode se trouve dans *Semetey*.

40 L'*aytish* est, contrairement à *Manas*, pleinement improvisé de façon orale devant un public. Si *Manas* est le gardien de la tradition, l'*aytish* est beaucoup plus libre et satirique sur le temps présent.

41 Sagımbay (ou parfois Sagınbay) Orozbekov – ou Orozbek uulu (Сагымбай Орозбак уулу), 1867-1930. L'un des deux *manasči* les plus célèbres du Kirghizistan, dont la version a été publiée dès 1922. L'étude de l'enregistrement, l'édition et la publication de ces versions démesurées de la trilogie a fait l'objet de travaux préliminaires de la part de Daniel Prior (2000) et de Nienke Van der Heide (2008, 2015) entre autres.

42 Le terme «canonique» fut souvent employé par mes interlocuteurs occidentaux à propos de *Manas*. Un Kirghiz dira plutôt «classique». Quoi qu'il en soit, il n'y a pas de remise en question de la haute valeur que ces deux versions ont au Kirghizistan, comme si elles formaient un pinacle et un parangon indépassables. Voir note 10.

43 Notion soumise à caution. Au Kirghizistan, cependant, au cours de mes entretiens, j'ai en tiré l'idée que «la transe fait le bon *manasči*», étant donné la fréquence et l'insistance avec laquelle on m'en parlait. Voir III, 2.

44 Ce qui serait une manière de distinguer, *in actu*, les *jattama manasči* des autres. Voir note 31.

## Pour citer ce document

Julien Bruley, «*Manas aytuu* – anthropologie d'une récitation de l'épopée de Manas», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : [http://epopee.elan-numerique.fr/volume\\_2018\\_article\\_314-manas-aytuu-anthropologie-d-une-recitation-de-l-epopee-de-manas.html](http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2018_article_314-manas-aytuu-anthropologie-d-une-recitation-de-l-epopee-de-manas.html)

## Quelques mots à propos de : Julien BRULEY

Julien Bruley est doctorant en anthropologie sous la direction de Brigitte Steinmann à l'Université Lille I (laboratoire CLERSE-UMR 8019, école doctorale SESAM). Après un cursus en lettres classiques, puis en histoire, il a découvert l'Asie centrale et poursuivi ses études en anthropologie. Sa thèse est centrée sur l'étude de *Manas aytuu* (la récitation de *Manas*), comme laboratoire d'analyse de la relation barde-public, avec l'hypothèse que celle-ci a pu subir, tout comme *Manas*, de profondes mutations. Il mène en parallèle, sur le terrain, une observation anthropologique de «Manas», le personnage étant l'objet d'une cristallisation idéologique, culturelle et politique, qui déborde largement du cadre strict de l'épopée. Il a proposé des communications à l'EHESS (École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris) et à l'IFEAC (Institut Français d'Études sur l'Asie centrale – Bichkek). Il contribue régulièrement au journal en ligne *Novastan* (nouvelles d'Asie centrale, en

