Volume 2019. Altérités épiques : les œuvres extra-européennes face aux modèles venus d'Europe

Sous la direction de Cyril Vettorato

• Cyril Vettorato

Introduction. Altérités épiques : les œuvres extra-européennes face aux modèles venus d'Europe (2019)

• Elena Langlais

L'épopée de l'ambivalence : Meghanādabadh Kābya de M. M. Dutt

• Ève de Dampierre-Noiray

Faire résonner le chant des autres : quelques réflexions sur le "lyrisme épique" de Mahmoud Darwich

• Françoise Palleau-Papin

Métissage épique : Sesshu Foster, aède de Los Angeles

• Christina Ramalho

As Marinhas, de Neide Archanjo: traditions épiques réiventées

• Julie Brugier

Les modèles européens au prisme du régionalisme ou la réinvention singulière de l'épopée dans *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz

• Beate Langenbruch

"Les Douze Pairs de France viennent de Belém au Pará..." : héritages et mutations de l'épique médiéval français dans la culture populaire brésilienne

• Tristan Mauffrey

Les corpus canoniques de l'Antiquité grecque et chinoise au prisme de la littérature mondiale : quels territoires pour les poèmes homériques et le *Livre des Odes* (Shijing)?

• Andrea Ghidoni

Chansons de geste où épopée ? Tendances récentes et nouveaux développements "anthropo-littéraires" dans l'étude de l'épopée romane

• Christina Ramalho et Fernando de Mendonça

Cartographie des Œuvres Épiques, CIMEEP (Centre international et multidisciplinaire d'études épiques créé à l'Universidade Federal de Sergipe, Brésil)

• Léo-Paul Blaise

L'invention de l'histoire poétique de Dagobert. Un cycle épique mérovingien a-t-il été possible au XIV^e siècle ?

Présentations

Introduction. Altérités épiques : les œuvres extra-européennes face aux modèles venus d'Europe (2019)

Cyril Vettorato

Texte intégral

Les deux dernières décennies ont vu un net regain d'intérêt critique pour l'épique au sein des littératures du XX^e siècle, dans le sillage des multiples évolutions ayant marqué la discipline sur le plan de ses corpus comme de ses méthodes¹. Ces évolutions, parfois résumées de manière quelque peu hâtive comme un "retour de l'Histoire" après le règne du textualisme, ont permis de rendre compte de la persistance d'une ambition collective au sein d'une partie des littératures de la modernité, notamment (mais pas exclusivement) dans les espaces supposés "périphériques" ou "minoritaires", en dehors (mais de moins en moins loin) de l'Europe. Les perspectives "postcoloniales", "mondiales" et "connectées" ont permis de mettre en lumière ce phénomène qui, davantage qu'une persistance, serait bien plutôt une actualité de l'épique dans une littérature qui se pense désormais à l'échelle mondiale.

Sans nous inscrire pleinement dans aucun de ces paradigmes critiques mais en épousant certains de leurs constats, nous souhaitons ici faire valoir les apports de la littérature comparée, en montrant comment l'altérité qui se trouve au cœur des œuvres peut constituer l'une des clés essentielles de cette présence épique au vingtième siècle, en particulier dans les corpus émergents issus du monde extraeuropéen. Si une part de conflit peut s'exprimer dans les relations avec le canon culturel et littéraire européen, nous verrons comment l'accueil de "l'épopée des autres" au sein de la sienne propre ne saurait se résumer à un processus binaire de rejet ou d'adhésion, mais constitue un enjeu central pour penser les problématiques de la modernité à partir de ces littératures extra-européennes. Cette introduction sera l'occasion de poser un certain nombre de questions théoriques et méthodologiques préalables, qui nous amèneront à proposer d'associer des éléments d'anthropologie historique à la théorie de la traduction pour éviter un certain nombre d'impasses critiques dans l'approche de ces corpus.

Repenser l'altérité de l'épique dans la modernité

Y aurait-il donc, contrairement à une certaine idée recue, une forte compatibilité de l'épique et de la littérature moderne ? Il semblerait que oui, et c'est en nous tournant vers les œuvres du vingtième siècle et vers les efforts de leurs exégètes que nous en trouvons les gages les plus probants. Delphine Rumeau a richement déployé les enjeux de cette étiquette générique chez les poètes des Amériques que sont Édouard Glissant, Pablo Neruda et Walt Whitman, et, au-delà même du "Nouveau monde", Saulo Neiva a rappelé dans son avant-propos au volume Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle à quelle fréquence elle avait pu surgir au siècle dernier sous la plume des critiques comme des poètes eux-mêmes - tels Nazim Hikmet, Nikos Kazantzakis, Fernando Pessoa, Saint-John-Perse, ou encore Carl Spitteler². Parmi les spécialistes des littératures anglophones, l'idée d'une inspiration néoépique au sein de la poésie moderne (T.S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams³) fait depuis longtemps l'objet de travaux nombreux, et Kathy Lou Schultz a présenté la fortune qu'a pu rencontrer cette veine poétique parmi les écrivains de la diaspora africaine (Amiri Baraka, Langston Hughes, Melvin B. Tolson)⁴. Dans un volume consacré aux Épopées postcoloniales, Inès Cazalas et Delphine Rumeau explorent les enjeux de cette réhabilitation de l'épique dans les littératures issues de territoires anciennement colonisés, que ce soit dans le roman, la poésie ou même l'essai⁵. Autant de travaux qui donnent définitivement tort à Lukács lorsqu'il affirme que pour trouver sa place au sein de la modernité, l'épopée a dû donner

naissance au roman, genre apparenté à elle mais plus adapté à "un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate⁶". Dans un monde de la complexité et de la pluralité, le genre épique n'aurait eu d'autre choix que de rejoindre le musée des reliques d'un temps oublié. Une telle idée est sans doute devenue plus difficile encore à défendre depuis la première moitié des années 1990, qui a vu la parution successive de textes consciemment inscrits dans la veine épique aussi importants que l'Omeros de Derek Walcott (1990), les Onze astres sur l'épilogue andalou de Mahmoud Darwich (1992) et Wise, Why's, Y's d'Amiri Baraka (1995)⁷. Même l'actualité littéraire la plus récente nous conforte dans cette idée, avec la publication en 2019 de deux efforts d'élaboration poétiques d'une épopée européenne : Flache d'Europe aimants garde-fous de Patrick Beurard-Valdoye et Nous, l'Europe de Laurent Gaudé⁸.

Considérer l'épique comme incompatible avec la profonde pluralité (culturelle, sociale, philosophique, politique) du monde moderne, ce serait négliger la capacité des écrivains à penser la problématicité de leur propre époque non en donnant miraculeusement naissance à des formes nouvelles parfaitement adaptées à elle, mais en habitant les formes qui sont à leur disposition d'une manière qui fasse résonner, en tant que telle, cette problématicité. Si altérité il y a entre l'épique et la modernité, alors celle-ci prend moins la forme d'une exclusion (ou une extinction) que d'un appel d'air interprétatif et créatif. Sans doute souffrons-nous toujours de l'influence d'un paradigme évolutionniste appliqué aux genres littéraires, qui ne saurait rendre justice à ce qu'il y a de sauts et de gambades dans la liberté créatrice. Il ne s'agirait pas de concevoir la modernité comme un absolu qui s'imposerait aux écrivains, pour ainsi dire "du dehors", limitant au préalable l'éventail des décisions créatives qui sont à leur disposition. Le dépassement réel ou supposé d'une étiquette générique par l'histoire littéraire ne signifie pas que celle-ci ne conserve pas une forme de valeur heuristique, toujours actualisable dans l'esprit des auteurs comme des lecteurs⁹. Si tel ou tel genre peut certes traverser des périodes de plénitude et des phases de remise en question, il ne "meurt" jamais tant que son idée demeure disponible et opératoire dans l'esprit des créateurs potentiels, toujours prêts à s'emparer de formes et de pratiques passées pour penser leur propre place dans le monde en les réinterprétant.

C'est pourquoi il nous semble salutaire d'inscrire notre réflexion sur l'épique dans une conception "culturelle" de la modernité, à l'instar de celle proposée par Charles Taylor¹⁰. Cette vision ancrée de la modernité peut constituer un moyen d'échapper aux impasses de l'historicisme idéaliste pour montrer comment la modernité est toujours un "faire" plutôt qu'un "être", et se produit de façon spécifique dans des contextes multiples plutôt que de représenter un irrépressible mouvement vers la "raison" et l'abandon des traditions. De même que les religions monothéistes ont produit leurs paganismes comme autant de figures d'une altérité essentielle, définitoire, la modernité comme expérience de l'histoire a produit ses "traditions" non d'un seul coup, par une supposée coupure nette dans le flux du temps, mais de façon continue et toujours renouvelée, qu'il s'agisse de la phase "classique" des histoires européennes ou de la phase "primitive" projetée sur leurs territoires périphériques. Les œuvres d'inspiration épique qui nous occupent ne doivent en aucun cas être comprises comme des anomalies prémodernes égarées dans une époque adverse, mais comme autant de mises en jeu symboliques de l'articulation du moment moderne à un "autre" radical, selon des modalités différentes selon les lieux et les contextes. Dans cette optique, rien ne décrit mieux une culture que les modalités de la présence de ses "autres" en elle.

Au sein du champ qui est le nôtre, cette idée nous paraît des plus fructueuses dans la mesure où elle nous aide à comprendre l'historicité si particulière, non linéaire et d'une certaine manière, antihistorique, de la chose littéraire : tout comme l'on n'a jamais autant nommé l'être "classique" de l'époque classique (comme moment supposé de l'ordre, de l'unité du monde) qu'au moment de s'en distinguer à l'époque romantique et moderne, peut-être n'a-t-on jamais autant produit de discours sur l'épique traditionnel, mythique et holistique qu'au moment (et dans le

geste) de son dépassement moderne. Cette hypothèse anthropologique rejoint celle de Peter Burke sur l'apparition et la valorisation de l'idée de culture populaire dans l'Europe du 18e siècle comme phénomène accompagnant la disparition de celle-ci comme paradigme culturel concret¹¹. L'écriture consigne et interprète un monde ressenti comme perdu (et dont la parfaite unité reflète davantage la nostalgie ressentie dans le présent que ses caractéristiques réelles). L'écrivain moderne n'a de cesse de produire son "avant", qu'il soit chronologique ou anthropologique, qu'il soit placé sous le signe de la nostalgie ou de la récusation. L'importance, fût-elle purement quantitative, des corpus d'inspiration épique au vingtième siècle ne devrait guère nous surprendre : il s'agit toujours de mettre en jeu (et à l'épreuve) au sein d'œuvres littéraires les catégories dont nous avons hérité, et de nous mirer dans la problématicité de cette confrontation. L'altérité qui marque l'épique au vingtième siècle serait donc plutôt une auto-altérité, altérité de soi-même dans les matériaux de la "tradition" et déplacement des figures de l'altérité présente au sein des corpus classiques dans la confrontation à eux.

Un postulat particulièrement illuminant sur ce point nous semble être celui d'Edward Mozeiko, aux yeux duquel ce qui fait le moment moderne en littérature n'est pas une position chronologique, mais bien davantage une hésitation constante dans la relation établie avec les matériaux hérités du passé (intertextualité épique, religieuse, mythique), tantôt traités comme lointains mais "essentiels", animées par une forme de vie qui doit être respectée, tantôt comme des objets vides et sans vitalité, reliquats négligeables des incarnations passées de la société. La production de l'épique "traditionnel" comme autre se jouerait le long de cet axe paradigmatique, où il rejoindrait une multitude d'autres figures de l'altérité. L'un des enjeux de cette livraison du Recueil ouvert sera de mobiliser la référence épique pour proposer une compréhension de l'écriture moderne et mondiale qui donnerait à la question de l'altérité sa juste place. Cela implique un déplacement de paradigme, d'une compréhension historiciste de la modernité littéraire à une hypothèse qui nous tirerait davantage du côté d'une anthropologie historique, dans laquelle les formes ne seraient pas des "réponses" aux questions des hommes mais des moyens d'investigation ambivalents, animés par des courants complexes d'investissement et de désinvestissement. Tout en héritant de manière problématique des figures de l'altérité inscrites dans les textes épiques du passé, les auteurs modernes inscrivent au cœur des leurs de multiples figures de l'autre, avec sa langue et ses textes - présence qui s'articule de manière à l'invention d'une voix (epos) et d'un "nous" projectif.

L'autre en soi-même : absorber, traduire, interpréter

C'est tout le paradoxe de la grande fortune qu'a connu le genre épique au sein de la discipline comparatiste : genre associé à l'idée de destin collectif d'un groupe humain déterminé, qu'il s'agisse d'une cité-état, d'un empire, d'une communauté de croyants, d'une nation ou de toute autre forme de collectivité, l'épopée prend toute son ampleur comme objet intellectuel lorsqu'on la pense au pluriel. Si l'épique est le lieu d'interrogation et de mise en présence d'un "nous", il est aussi celui de la confrontation à de multiples "autres" linquistiques, culturels ou historiques ; et s'il met volontiers en scène les ancêtres et les récits hérités du passé collectif, le dialogue avec et l'importation d'éléments épiques venus d'ailleurs y est également un recours fréquent depuis fort longtemps, bien avant que les courants critiques de la fin du 20^e siècle ne mettent à la mode la réflexion sur le "mondial" et le "transnational". Le rapport d'imitation créative et d'émulation qui relie Virgile à Homère est bien connu, et l'on sait combien la circulation de chants épiques dans l'espace a pu venir fertiliser des espaces littéraires multiples au Moyen-Âge, comme l'illustrent les périples de la chanson de geste médiévale dans les Flandres, les pays scandinaves, en Europe centrale et au Proche-Orient¹². L'histoire moderne de l'épopée en Europe, elle, peut se comprendre comme une série de relectures et d'actualisations des classiques grecs et romains à partir de positions nouvelles, chrétiennes d'abord - Pierre Frantz ne disait-il pas que l'épopée de l'Europe renaissante était un "syncrétisme" entre culture antique et christianisme¹³ - puis séculière et nationale. Au seuil de ce volume sur la modernité, il est dès lors indispensable d'évoquer la fonction classique de cette relation aux modèles venus d'un autre temps et d'autres lieux pour réfléchir à nouveaux frais aux bouleversements qu'elle a traversés au cours des trois derniers siècle et aux outils théoriques susceptibles de nous donner prise sur elle.

Ni "même" ni "autre", le modèle classique est le moyen d'une invention de soi par imprégnation. Tout comme l'épopée est imitation, moyen de célébrer les actions louables des héros du passé, le poète épique lui-même est à l'époque renaissante un imitateur, il "écrit avec" (et en premier lieu bien sûr, avec Homère et Virgile¹⁴). Cette pensée de l'imprégnation (ou hexis), empruntée entre autres aux écrits de Quintilien (livre X de l'Institution oratoire), se retrouve au XVIe siècle dans les écrits de nombreux humanistes comme Giulio Camillo, Érasme et Marco Girolamo Vida. Cette pensée de l'imprégnation a été abondamment analysée par Terence Cave dans Cornucopia : figures de l'abondance au XVIe siècle. À la frontière de la philologie et de l'anthropologie, Cave démontre que les penseurs français de la Renaissance se sont beaucoup interrogés sur la question de la nature de l'écriture : que ce soit de façon théorique chez les penseurs humanistes ou par une pratique d'écriture chez Rabelais, Ronsard et Montaigne, cette réflexion se déploie à travers une série d'images récurrentes de natures diverses (alimentaires, économiques, sexuelles) qui placent symboliquement l'écriture au cœur d'un circuit d'échange et d'absorption. Pour les humanistes, il n'y a aucune contradiction entre imitation et originalité : l'"autre en soi" permet d'inventer l'epos, dans la fidélité la plus rigoureuse comme dans la prise de distance volontiers ironique voire farcesque courante chez les Italiens comme l'Arioste, Matteo Maria Boiardo ou Luigi Pulci¹⁵.

Ce qui se joue dans le sillage des Lumières et du premier romantisme, ce n'est pas une mort de l'épique comme genre obsolète aux portes de la modernité, mais une redéfinition des enjeux et des formes de cette présence de l'altérité épique en soi. Le contexte intellectuel des Lumières est marqué par une mise en cause de la supériorité de l'antique par rapport au présent comme de la figure du héros classique, peu à peu remplacé par le "grand homme¹⁶". La veine épique ne disparaît pas au 18^e siècle (en témoigne l'admiration des contemporains pour Homère, Virgile, Milton, ou encore Torquato Tasso) mais les bases intellectuelles de la nouvelle épopée (post)romantique se bâtissent petit à petit, sous l'effet d'évolutions culturelles, intellectuelles et sociales : les Lumières mettent en place "un regard anthropologique sur l'épique" qui font que le romantisme "ne pourra ressusciter l'épopée sans effet de pastiche¹⁷" ; l'idée romantique de l'épique comme une poésie "naïve", conséguence de (et réaction à) la remise en guestion critique de ses bases par les Lumières, va faire déplacer et complexifier le rapport de l'epos avec ses modèles ; la nature de cette relation d'altérité se transforme en même temps que les processus par lesquels s'établit la singularité du sujet¹⁸.

De l'autre côté de cette révolution romantique du rapport à l' "épopée des autres", apparaît un geste créatif-interprétatif paradoxal, qui dans le même mouvement repousse l'épique dans un passé lointain et l'actualise. L'écrivain postromantique et moderne marque par son effort de mise en relation avec l'épopée du passé son refus que celle-ci soit réduite à un simple document illustrant un contexte donné ; c'est le paradoxe que résume bien Cédric Chauvin lorsqu'il écrit que "la modernité semble désigner en l'épopée son autre : or le fait de la situer apparemment, selon la façon documentale, dans un ailleurs temporel trahit en réalité une mise en continuité historique qui relie le présent au passé de l'épopée¹⁹." Le jeu d'individuation et de distinction postromantique fait de l'autre un verso de soimême, l'embrasse en le tenant à distance. L'épopée des autres n'est plus un modèle au sens classique mais l'objet d'un investissement et d'une investigation ; elle pose la guestion de la possibilité d'exister collectivement pour le "nous". Ainsi de la référence à l'épopée africaine du Dausi chez Ezra Pound, des modèles homériques au sein de l'Ulysses de Joyce, figures d'une unité traditionnelle devenue impossible. On peut mentionner également le jeu de réécriture du Paradise Lost (1667) de John Milton entrepris par la poétesse irakienne Nazik Al-Malaïka en 1945 dans sa Tragédie de la vie (Ma'sât al-hayât), où le chef-d'œuvre britannique incarne un idéal à atteindre dans des temps troublés où les hommes ne font plus communauté; on citera aussi le roman *Gilgamesh* (2001) de l'Australienne Joan London où les échos avec la grande épopée sumérienne interrogent la condition humaine et le besoin de dresser des récits contre le chaos rencontré "au cœur du maelstrom [du] monde moderne", dans l'Europe de 1939²⁰. Avec l'essor de l'épopée moderne au XX^e siècle, cette part d'altérité intime qu'incarne l'épopée des autres en soi-même se rapproche de plus en plus d'un travail exploratoire et interprétatif que le texte littéraire s'autorise à présenter en tant que tel. L'autre comme point d'interrogation nourrit le questionnement sur soi-même et l'invention de soi au sein du poème. Sa présence, que ce soit sous la forme de fragments, de citations ou d'autres méthodes intertextuelles (réécriture, parodie, montage), interroge la capacité du poète (néo)épique à fédérer une communauté autour de la parole.

Pour éclairer ce processus complexe d'interprétation-création, un détour par le paradigme critique de la traduction peut s'avérer des plus précieux. La traduction est en effet un "écrire avec", un travail à la fois créatif et habité par un "autre" essentiel. En tant que telle, elle est également un geste interprétatif et un geste axiologique, qui crée du sens et de la valeur de façon performative, participant à la formation des canons. On suivra Gianfranco Folena lorsqu'il indique que le geste de traduction, qu'il soit pris au sens strictement linquistique ou de façon plus large comme confrontation à l'autre et comme démarche d'accueil de l'autre en soi, est toujours présent dans les moments littéraires conçus comme les plus "fondateurs²¹". Le sens même qu'attribuent les sociétés à la traduction est d'ailleurs profondément culturel et historique : aux périodes de crise (crise humaniste, crise rationaliste du 18^e siècle) on trouve plutôt des périodes d'ouverture vers l'étranger, généralement suivies de périodes de traductions "naturalisantes²²". Pour rendre plus concret le phénomène décrit par Folena, un exemple stimulant nous est fourni par Kadhim Jihad Hassan lorsqu'il étudie dans La Part de l'étranger la première traduction de l'*Iliade* en arabe, au 19^e siècle, sous la plume de Sulaymân al-Bustânî, montrant que celle-ci s'accompagne d'un effort d'arabisation culturelle typique du contexte plus général de la Nahda (ou "renaissance arabe") : bien plus que d'être fidèle au texte homérique, il s'agit de s'interroger sur les points communs entre tradition arabe et européenne, et d'enrichir la première d'un grand texte fondateur susceptible de devenir à son tour un "classique" et de stimuler la création épique en arabe²³.

La théorie récente de la traduction peut nous aider à penser le chanter-avec de l'écriture épique propre à notre littérature moderne et mondiale, en nous permettant de concevoir une forme d'écriture fondée sur le principe de l'"identité comme changement" ("identity as change") défendue par Alexandra Lianeri et Vanda Zajko dans un ouvrage collectif d'une indéniable ambition²⁴. On a souvent caractérisé le "grand texte" épique par sa capacité à continuer de parler à des lecteurs dont la culture et la langue sont devenues très différentes ; or le paradigme de la traduction comme création interprétative montre qu'identité et pluralité se rejoignent dans l'acte d'écrire : c'est en suscitant en permanence un désir de traduire et de réécrire, c'est par une multitude de gestes d'appropriation toujours un peu plus décalés que le classique survit ("généralement, la traduction attribue de la valeur au texte source mais elle le subvertit²⁵", écrivent Lianeri et Zajko). Ce paradigme nous aide à penser le rapport moderne à "l'épopée de l'autre" car loin d'enfermer textes et cultures dans des relations fixes et prévisibles, elle fait entrer cette altérité sur le terrain du devenir. On pourrait emprunter à ce titre sa belle formule à Clive Scott pour dire que ce chanter-avec épique, comme la traduction, "pose au texte non pas la question de ce qu'il est, mais de ce qu'il peut devenir²⁶".

Les œuvres extra-européennes face aux modèles venus d'Europe

Les articles qui composent cette livraison du *Recueil ouvert* s'interrogeront sur cette manière de faire figurer l'"autre" et ses épopées au sein de textes extra-européens du XX^e siècle, non pas de manière statique, à la façon d'une simple citation censée

l'exemplifier, mais sur un mode dynamique et, au sens étymologique de ce terme, poétique : comme manière de créer, d'inventer un lieu d'énonciation pour soi-même en manipulant un matériau épique venu d'Europe.

Dans son article "L'épopée de l'ambivalence : *Meghanādabadh Kābya* de M. M. Dutt", Elena Langlais part d'un exemple précis de texte épique moderne, l'œuvre poétique de Michael Madhusudan Dutt intitulée *Le Poème du Meurtre de Meghanāda* (1861), pour montrer comment son auteur y fait dialoguer les sources homérique et virgilienne avec l'épopée mythologique sanskrite du *Rāmāyaṇa*. Cette présence de l"autre" européen au sein d'une œuvre bengalie, tout en s'articulant à l'expérience coloniale et à la façon dont elle colore les types de positionnements face aux canons culturels, déjoue toute réduction binaire pour montrer la complexité et l'imprévisibilité des relations qui s'établissent entre le chant épique et ses "autres" intérieurs.

Eve de Dampierre présente dans son texte intitulé "Faire résonner le chant des autres : quelques réflexions sur le "lyrisme épique" de Mahmoud Darwich" un cas particulièrement éloquent d'incorporation de l'épopée des autres au sein de la parole poétique moderne. En repartant du qualificatif de "lyrique-épique" proposé par Yannis Ritsos pour qualifier le style du poète palestinien, Eve de Dampierre explore les enjeux de l'épique dans la poésie tardive de Darwich, entre inscription dans une tradition arabe et réécriture de l'*Odyssée* d'Homère. Si l'altérité, dans cette poésie, est toujours marquée d'une forme de gravité associée à la figure de l'ennemi et de l'envahisseur, elle transcende les catégories identitaires pour proposer une "épopée des Troyens" offerte à tous les perdants de l'histoire.

L'article de Françoise Palleau-Papin, "Sesshu Foster, aède de Los Angeles", examine l'œuvre de ce poète issu des quartiers populaires d'East L.A., habités en majorités par des immigrés hispaniques et leurs descendants. Son travail se donne pour ambition d'inventer une forme nouvelle, politique et polyphonique, pour conjuguer les ambitions collectives de l'épique avec un refus de l'exclusion. Ceci passe par un effort plurilingue qui fait du poème une chambre d'écho pour les voix des figures de l'altérité que l'épopée nationale et monolingue relègue dans ses marges, mais aussi par l'établissement d'un dialogue créatif avec des modèles épiques du passé comme la poésie de Walt Whitman.

Dans un numéro consacré à la dynamique complexe entre identité et altérité au sein des écritures épiques du vingtième siècle, il était important de donner au Brésil une place de choix : géant littéraire de moins en moins (mais toujours trop) méconnu en France, le pays sud-américain a conféré une place de choix à ces thématiques depuis les premiers temps de sa littérature nationale. Trois articles s'y intéresseront. Dans un premier, intitulé "As marinhas, de Neide Archanjo : traditions épiques réinventées", Christina Ramalho se penche sur cette œuvre singulière publiée en 1984 et dans laquelle la poétesse originaire de São Paulo compose un voyage allégorique où la question de l'identité brésilienne est explorée au travers d'une esthétique du fragment et de la citation épique.

Julie Brugier consacre pour sa part son étude au régionalisme brésilien, qui traverse à sa façon des questions similaires. Dans "Les modèles européens au prisme du régionalisme ou la réinvention singulière de l'épopée dans *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz", elle étudie la manière dont la romancière brésilienne fait jouer entre elles les échelles régionale, nationale et mondiale pour imaginer une "épopée refondatrice" dans un temps de crise. Julie Brugier aborde en particulier la "déterritorialisation" d'éléments empruntés à des épopées européennes antiques (*Énéide*), médiévales et renaissantes (*Roland Furieux*, *La Reine des Fées*, *La Jérusalem délivrée*) dans le roman nordestin de Rachel de Queiroz.

Enfin, l'article de Beate Langenbruch "Les Douze Pairs de France viennent de Belém au Pará...': héritages et mutations de l'épique français dans la culture populaire brésilienne" examine l'héritage de l'épopée médiévale française au Brésil, en particulier dans un certain nombre de formes dramatiques et dans le cordel

carolingien. Ce cas de figure constitue un exemple captivant de matière épique européenne qui a trouvé dans le "Nouveau monde" un terrain nouveau, donnant aux poètes l'occasion de jouer avec les décalages qu'introduisent cette forme de localité paradoxale.

Cette livraison du *Recueil Ouvert* contient également, comme à l'accoutumée, des articles hors-dossier voués à poursuivre l'état des lieux de la recherche épique mené dans les livraisons précédentes, et des présentations de thèses et travaux en cours.

État des lieux de la recherche

Tristan Mauffrey introduit dans son article un certain nombre de travaux récents qui permettent d'envisager le comparatisme entre Grèce antique et Chine d'une manière qui évite les écueils d'un certain essentialisme binaire. Partant de publications d'Alexander Beecroft en particulier, et de la manière dont ce dernier s'approprie les notions de littérature mondiale et d'écologie, Tristan Mauffrey s'interroge sur les lectures de ces grands textes épiques et/ou canoniques que ces notions rendent possibles, à l'inverse d'autres travaux qui les abordent du point de vue d'une monumentalité posée a priori.

Andrea Ghidoni, sous le titre "Chansons de geste où épopée ? Tendances récentes et nouveaux développements "anthropo-littéraires" dans l'étude de l'épopée romane", présente une série d'études récentes et très récentes (2016-2018) qui reprennent et poursuivent l'interrogation fondatrice de Daniel Poirion sur le statut épique de la chanson de geste. Ces réflexions sur la notion d'épique et sur la chanson de geste mobilisent des outils variés, critiques et anthropologiques, qui posent tous la question théorique des contours du genre épique lui-même.

Thèses et Projets de recherche en cours

Léo-Paul Blaise présente son travail en cours dans un article intitulé "L'invention de l'histoire poétique de Dagobert. Un cycle épique mérovingien a-t-il été possible au XIV^e siècle ?". Consacré à l'ensemble de chansons de gestes du XIV^e siècle qu'on désigne communément par le terme de "cycle de Dagobert", cette thèse soulève des questions à la fois méthodologiques et théoriques sur la possibilité même de constituer cet ensemble en "cycle" et sur les enseignements de cette réflexion sur le plan de l'histoire et du rapport au temps.

Fernando de Mendonça et Christina Ramalho présentent leur "Cartographie des oeuvres épiques" ce projet qui vise à réaliser une planisphère de la production épique mondiale ancienne et moderne. Ce travail sera réalisé par le CIMEEP (Centre international et multidisciplinaire d'études épiques, Université fédérale de Sergipe), en partenariat avec le Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées (REARE), le Projet Épopée et le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS).

- 1 David Adams, *Colonial Odysseys: Empire and Epic in the Modernist Novel*, Ithaca, Cornell University Press, 2003. Saulo Neiva (dir.), *Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2009. Delphine Rumeau, *Chants du Nouveau Monde. Épopée et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- 2 Saulo Neiva, op. cit., p. 5 et p. 18.
- 3 John Whittier-Ferguson, "Ezra Pound, T.S. Eliot, and the modern epic", *The Cambridge Companion to the Epic*, édit. C. Bates, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 211-233.
- 4 Kathy Lou Schultz, *The Afro-Modernist Epic and Literary History: Tolson, Hughes, Baraka*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- 5 Inès Cazalas et Delphine Rumeau (dir.), *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, Paris, Classiques Garnier, "Littérature, histoire, politique", 2020. Merci à Inès Cazalas et Delphine Rumeau de m'avoir donné accès à ce volume avant sa parution.
- 6 Georg Lukács, La théorie du roman (1920), Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, Tel, 1968, p. 49.
- 7 Derek Walcott, *Omeros*, Londres, Faber & Faber, 1990. Mahmoud Darwich, "Onze astres" (sélection), *La terre nous est étroite et autres poèmes*. 1966-1999, trad. Elias Sanbar, Paris, Poésie/Gallimard, 2000, p. 264-310. Amiri Baraka, *Wise Why's Y's*, Chicago, Third World Press, 1995.
- 8 Patrick Beurard-Valdoye, *Flache d'Europe aimants garde-fous*, Paris, Flammarion, 2019. Laurent Gaudé, *Nous, l'Europe. Banquet des peuples*, Arles, Actes Sud, 2019.
- 9 C'est l'argument déjà développé par Alastair Fowler en 1971 dans son article souvent cité "The Life and Death of Literary Forms", *New Literary History* vol. 2, n° 2, hiver 1971, p. 204
- 10 Charles Taylor, "Two Theories of Modernity", Alternative Modernities, édit. Dilip P. Gaonkar, Durham,

Duke University Press, 2001, p. 193.

- 11 Peter Burke, Popular Culture in Early Modern Europe (1978), Aldershot, Scolar Press, 1994, p. 3.
- 12 Judith Labarthe, L'épopée, Paris, Armand Colin, 2006, p. 96-98.
- 13 Pierre Frantz, "Introduction", L'épique : fins et confins, Besançon, PUFC, 2000, p. 3.
- 14 Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux (dir.), L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 10-12.
- 15 Ibid., p. 16.
- 16 Pierre Frantz, op. cit., p. 162.
- 17 Ibid., p. 5.
- 18 Sur l'épopée de l'âge classique, voir le prochain volume du Recueil ouvert (2020) qui élargira cette réflexion en se penchant sur les rapports entre cultures populaires et cultures savantes.
- 19 Cédric Chauvin, *Référence épique et modernité*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 46.
- 20 Joan London, Gilgamesh, Londres, Atlantic Books, 2003, p. 106.
- 21 Gianfranco Folena, *Traduire en langue vulgaire*, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2018, p. 7.
- 22 Ibid. p. 9.
- 23 Kadhim Jihad Hassan, *La Part de l'étranger. La traduction de la poésie dans la culture arabe*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 192-226.
- 24 Alexandra Lianeri et Vanda Zajko, "Still Being Read after so Many Years: Rethinking the Classic through Translation", Alexandra Lianeri et Vanda Zajko (dir.), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 1-23.
- 25 *Ibid.* p. 20. "translation typically ascribes value to the source, yet subvert it". Je traduis.
- 26 "asks of a text not what it is but what it can become". Clive Scott, The work of literary translation, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 220. Notre traduction.

Pour citer ce document

Cyril Vettorato, «Introduction. Altérités épiques : les œuvres extra-européennes face aux modèles venus d'Europe (2019)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2019_article_318-introduction-alterites-epiques-les-oeuvres-extra-europeennes-face-aux-modeles-venus-d-europe-2019.html

Quelques mots à propos de : Cyril VETTORATO

Cyril Vettorato est maître de conférences en littératures comparées à l'Université Paris Diderot et directeur du groupe de recherche en ethnopoétique (GREP). Ses travaux portent sur la poésie contemporaine de la diaspora africaine aux États-Unis, au Brésil et dans la Caraïbe, en particulier du point de vue des rapports entre l'écrit et l'oral. Il est l'auteur d'*Un monde où l'on clashe* (2008) et de *Poésie moderne et oralité dans les Amériques noires* (2018).

L'épopée de l'ambivalence : Meghanādabadh Kābya de M. M. Dutt

Elena Langlais

Résumé

Michael Madhususan Dutt, l'un des auteurs emblématiques de la modernité bengalie, propose dans *Meghanādabadh Kābya*, son poème le plus célèbre, une synthèse des traditions épiques occidentales et hindoues. Le fait de se référer constamment au modèle occidental pourrait laisser penser à un hommage servile à la culture coloniale. Dans les faits, Dutt, en naviguant avec aisance d'une tradition à l'autre, montre tour à tour les limites de la culture des paṇḍit et celles de la colonisation. Il se fait ainsi le chantre de la problématisation identitaire au cœur des préoccupations de son époque.

Michael Madhusudan, one of the most famous authors of the Bengali Renaissance, offers, in his epic *Meghanādabadh Kābya*, a true synthesis of the Hindu tradition and the Western one. As he constantly refers to the Western model, one could think that he just forges Homer's or Virgil's texts. Yet he goes artfully from one tradition to the other and, by doing so, shows both the limits of colonialism and of the pandits' culture. Thus, his work depicts subtly the identity crisis which was the core of his time.

Texte intégral

Le genre épique a, au cours de sa longue histoire, connu maintes redéfinitions. L'un des critères faisant consensus porte aujourd'hui sur sa dimension collective, un trait souligné par les théoriciens dès le XIX^e siècle. Ainsi, Georg Wilhelm Friedrich Hegel écrit : "L'ensemble des croyances et des idées d'un peuple, son esprit développé sous la forme d'un événement réel qui en est le tableau vivant, voilà ce que constitue le fond et la forme d'un poème épique proprement dit." (1998, p. 270). Mais les valeurs, les aspirations, les idéaux et l'histoire d'un groupe se forgent en confrontation avec d'autres groupes, eux-mêmes fréquemment représentés dans les épopées sous la forme d'alliés ou d'antagonistes. Il semble par conséquent que l'Autre ait toute sa place dans le genre épique. Bien souvent, néanmoins, son altérité est assimilée : vouée à disparaître ou au contraire érigée en ultime repoussoir, elle participe en définitive de la construction du groupe¹. Dans les textes antérieurs au XIX^e siècle, sa parole est quasiment toujours passée au tamis des certitudes collectives. La colonisation vient changer la donne en ébranlant ces dernières, particulièrement dans le cas des peuples colonisés, que les colonisateurs cherchent à acculturer. C'est ainsi que, en 1835 dans sa Minute sur l'Éducation, Thomas Babington Macaulay appelle à la création d'une élite "[indienne] de sang et de couleur mais [anglaise] par [ses] goûts, [ses] opinions, [son] sens moral et [son] intellect". Cette entreprise d'acculturation ouvre la voie à une vaste remise en question des traditions littéraires dont le genre épique, pourtant a priori commun à l'Europe et à l'Inde², sortira en partie transformé.

Né en 1824 au Bengale, Michael Madhusudan Dutt représente le paradigme de ce que Macaulay appelait de ses voeux. Fils d'un avocat soucieux d'élever sa famille dans la hiérarchie sociale et d'une mère qui lui lisait le *Rāmāyaṇa* bengali, Dutt intègre le Hindu College en 1837³. Pendant sa scolarité, Dutt étudie les littératures européennes, apprend le latin, le grec, l'anglais. Il découvre Milton, Byron et les romantiques anglais, pour lesquels il a une admiration immodérée. Il commence à écrire des pièces et poèmes en anglais, dont *The Captive Ladie, Rizia, Ratnavali.* Il voue un véritable culte à l'Angleterre – qui se concrétise jusque dans sa vie privée puisqu'il épouse une jeune fille d'origine britannique, avant de s'enfuir avec une autre Anglaise. Il se fait aussi baptiser en 1843. Dans les différentes institutions où il enseigne par la suite, il souffre néanmoins du racisme des Britanniques et des inégalités, ce qui le conduit à formuler diverses critiques du système colonial dès 1841⁴. Cette découverte de l'injustice coloniale tempère son enthousiasme pour la culture anglaise, dont il restera pourtant un ardent zélateur. À l'occasion de son

retour au Bengale en 1856, il abandonne l'anglais afin d'écrire en bengali, sa langue maternelle⁵. Il tâche de lui conférer la grandeur qu'il estime trouver dans la littérature occidentale, et adapte dans ce langage le sonnet ainsi que le *blank verse* (ou pentamètre iambique non rimé)⁶.

En 1861, il publie son œuvre, la plus fameuse *Meghanādabadh Kābya* ("Le Poème du Meurtre de Meghanāda"), un poème composé en *blank verses* qui mélange l'*Iliade* et le *Rāmāyaṇa*. Il transpose une partie du "Yuddha Kaṇḍa" ("Livre de la Guerre"), l'avant-dernier du *Rāmāyaṇa*. Le *rākṣasa*⁸ Rāvaṇa, roi de l'île de Laṅkā, a enlevé Sītā, l'épouse de Rāma. Pour la retrouver, ce dernier assiège Laṅkā avec l'aide de son frère Lakṣmaṇa, du *rākṣasa* Vibhīṣaṇa et d'une horde de singes menée par le roi Sugrīva. Rāma et son armée défont un à un les guerriers envoyés par Rāvaṇa. Seul Meghanāda, le fils de Rāvaṇa, parvient encore à les tenir en échec parce qu'il a obtenu des dieux le don d'invincibilité. Sa mort est la dernière chose qui sépare Rāma de la victoire et de ses retrouvailles avec sa bien-aimée. Le texte raconte comment il parviendra à cette fin.

Dutt exploite naturellement les ressemblances qui existent entre les intrigues de l'Iliade et celle du Rāmāyaṇa – tous deux font après tout le récit d'un siège destiné à regagner l'épouse ravie. Il va néanmoins plus loin en empruntant des éléments à l'Énéide ou à La Divine Comédie. Il pense que la grandeur de la littérature occidentale arrachera la poésie indienne à sa décadence, ce qui explique pourquoi il accomplit une telle synthèse⁹. Les poèmes occidentaux constituent en outre des figures d'autorité propres à légitimer son oeuvre. De cette façon, Dutt inscrit la culture de l'Autre au sein de son récit mais il le fait d'une façon ambiguë qui traduit vraisemblablement sa propre ambivalence envers la figure du colonisateur, à la fois détestée et adulée.

Cette ambiguïté n'est pas sans évoquer le concept d'hybridité forgé par Homi Bhabha dans Les Lieux de la Culture (1994). D'après ce dernier, l'hybridité naît en effet de la mise en présence mais aussi de l'interdépendance des cultures du colonisé et du colonisateur, conçues comme des entités pures. L'hybridité suppose d'abord que les colonisateurs mettent en place un certain impérialisme afin de rendre l'autre acceptable en le façonnant à leur image. Mais elle implique aussi en un double mouvement les stratégies de transculturation adoptées par les colonisés¹⁰. Le colonisé se fond dans le canon imposé en l'imitant. Toutefois, en s'appropriant les schémas culturels, linguistiques ou littéraires du dominant, il devient à même de les subvertir. L'hybridité permet alors la création d'un tiers espace dialectique d'où le colonisé peut contester la domination subie et mettre en place des stratégies de négociation entre identités, un espace où il n'est ni le colonisateur, ni le colonisé. Dans ce tiers espace, le colonisé n'échappe pas pour autant aux oppositions qui remettent en question la représentation de l'identité, ce pourquoi cette dernière cesse alors d'être harmonieuse et immuable. C'est précisément cette problématisation de l'identité qui affleure, grâce à l'inclusion de la parole de l'Autre, dans Le Poème du Meurtre de Meghanāda¹¹.

L'exaltation de la culture occidentale

Dès son invocation liminaire, Dutt témoigne de sa volonté de s'inspirer des épopées occidentales. Il est certes d'usage, dans l'épopée grecque comme dans la tradition épique indienne, d'introduire le poème par une référence à la divinité. Néanmoins, bien que Dutt s'adresse à la déesse Sarasvatī, qu'il multiplie les référents indiens comme le santal ou qu'il utilise des apostrophes typiques de la prière sanskrite¹², son invocation liminaire ressemble beaucoup plus à celle de l'*Iliade*. De fait, tout comme le narrateur homérique, il donne des ordres à son interlocutrice ("speak, O goddess of ambrosial speech"¹³), et multiplie les interrogatives afin de la pousser à parler. L'aède, qui utilise la première personne comme Homère, tient ainsi son récit d'une unique source divine, alors qu'en Inde, le narrateur est le successeur d'une longue lignée de conteurs divins ou apparentés au divin. Enfin, cette invocation fait fonction d'exposition, comme dans l'*Iliade*. Le début même du texte révèle ainsi la façon dont la tradition épique occidentale se superpose au modèle indien, le

réduisant en partie à un ensemble de topoi anecdotiques.

La prégnance du modèle homérique continue de se manifester à travers tout le poème et explique pourquoi Dutt introduit des personnages qui n'existent dans aucun des $R\bar{a}m\bar{a}yan$ a. La présence de Skanda, le dieu de la guerre, dans la bataille, s'explique-t-elle autrement que par sa possible identification avec Arès ? Il en va de même pour Kamalā, la déesse tutélaire de la ville de Laṅkā, une pure création qui intervient à plusieurs reprises, et qui constitue manifestement une imitation de Thétis la Néréide. Comme Thétis, Kamalā vient d'une lignée marine 14. Comme Thétis, Kamalā intercède auprès du roi des dieux en faveur du héros (ici, Rāma). L'influence homérique nuit d'ailleurs, dans ce passage, à la crédibilité du récit. Kamalā est la divinité tutélaire de Lankā : la victoire de Rāma signifierait la mort de ceux dont elle a la charge. Dutt, conscient de ce paradoxe, tente certes de justifier cette attitude étrange par la lassitude de la déesse devant les péchés de Rāvaṇa mais le procédé demeure pour autant très artificiel. L'imitation de l'Iliade se fait donc au détriment des qualités fictionnelles du texte.

L'inspiration homérique va même jusqu'à transformer les personnages, quitte à créer une dissonance avec le modèle originel. Le lecteur ne peut par exemple s'empêcher de ressentir de la compassion pour Rāvaṇa, qui, comme Priam au terme de la guerre de Troie, porte le deuil de cent fils¹⁵. Elle pousse aussi à la sympathie envers Meghanāda, nouvel Hector, alors que le prince $r\bar{a}k\bar{s}asa$ est traditionnellement une figure d'antihéros. Comme Hector avec Andromague, Meghanāda est en effet humanisé par le récit de l'amour qui l'unit à son épouse, Pramīlā, un personnage inventé par Dutt et qui ne semble avoir d'autre utilité dans le récit que susciter la compassion. La mort elle-même du héros, qui donne son titre à l'oeuvre, semble tout aussi injuste que celle d'Hector, différant en cela du Rāmāyaṇa, où elle constitue un véritable moment de triomphe et de soulagement. En effet, si, dans le texte indien, elle intervient au terme d'un terrible combat, chez Dutt, Meghanāda périt piégé. La déesse Māyā, dont l'intervention est elle aussi imaginée par l'auteur bengali, emprisonne le jeune homme dans un filet d'illusions contre lequel il ne peut rien, rappelant la tromperie dont se rend coupable Athéna pour garantir à Achille la victoire sur Hector. En suscitant de la sympathie pour Meghanāda, le modèle homérique amoindrit aussi le prestige de Rāma et de Lakşmana, qui cessent d'accomplir des exploits. Cette perte d'agentivité est particulièrement symbolisée par la façon dont Rāma a obtenu ses armes : alors qu'il les doit à un dur noviciat auprès d'un sage dans le Rāmāyaṇa, elles lui sont, chez Dutt, accordées par les dieux, à l'instar d'Achille. Le rapprochement avec la figure du Péléide pourrait être valorisante si elle englobait ses vertus (notamment sa supériorité au combat) or il ne souligne que la passivité de Rāma.

Le héros de la dynastie solaire pourrait pourtant agir à l'occasion d'une catabase visiblement inspirée de l'Énéide. Alors que Rāvaṇa a vengé la mort de son fils en tuant Laksmana, la déesse Māyā accompagne Rāma chez les morts afin qu'il apprenne de son père comment ressusciter son frère. Cette intrique rappelle fortement la descente aux Enfers d'Énée. La catabase n'est certes pas un motif uniquement occidental. Plusieurs personnages de la mythologie hindoue accèdent à l'au-delà de leur vivant, notamment Savītrī, Yudhiṣṭhira ou Naciketas¹⁶. Dutt choisit pourtant de davantage s'inspirer, là encore, du modèle occidental, ce qui confère à Rāma un rôle beaucoup plus passif. Alors que Savītrī, Yudhiṣṭhira et Naciketas vont seuls et affrontent, pour les deux premiers, une ordalie destinée à éprouver leur vertu, Rāma visite les Enfers sous la conduite d'une guide, qui n'est pas sans rappeler la Sibylle de Cumes ou le Virgile de l'Enfer. Il ne résout pas seul ses problèmes mais a besoin de consulter son père, comme Énée. Ce rapprochement implicite avec le héros troyen, d'autant plus évident que la catabase dans Meghanādabadh Kābya ressemble à bien des égards à un pastiche indianisé de l'Énéide'', pourrait augmenter encore le prestige de Rāma. Or comme le fait remarquer Alexander Riddiford¹⁸, cela induit au contraire un parallèle plutôt cruel. Lorsque Rāma finit par trouver son père, Dasaratha, ce dernier se met à prophétiser, comme Anchise dans l'Énéide. L'avenir glorieux d'Énée le fondateur

s'oppose toutefois à celui de Rāma qui est simplement destiné à vaincre Rāvaṇa. Dutt dévalorise ainsi subtilement l'un des héros indiens les plus populaires, comme pour indiquer que ceux-ci ne sauraient égaler les modèles occidentaux.

Dénoncer la colonisation

Mais la faveur accordée aux textes épiques occidentaux au détriment du Rāmāyana ne suffit pas à expliquer ce basculement, même si Dutt la revendique dans une lettre écrite en 1860¹⁹. En bouleversant la tradition héroïque sanskrite, l'auteur se fait l'écho des interrogations de l'intelligentsia bengalie contemporaine, qui met en accusation les comportements de Rāma et Lakṣmaṇa lors de la mort de Vālīn ou du meurtre de Meghanāda²⁰. Il s'attaque aussi à la tradition des *paṇḍits*, mise à distance par l'éducation à l'occidentale qui avait contribué à forger cette intelligentsia. L'inscription de la parole de l'Autre dans Meghanādabadh Kābya transcrit ainsi une problématisation très moderne des grands récits directement induite par la colonisation. Elle s'accompagne néanmoins d'une indéniable ambivalence qui n'est pas sans rappeler le phénomène identifié par Homi Bhabha (1994). En effet, même s'il se distancie de la tradition sanskrite, Dutt loue aussi la beauté de la mythologie hindoue²¹, sans doute encouragé en cela par les travaux des orientalistes qui trouvaient de la grandeur à la culture védique. Le recours au modèle occidental lui permet alors d'exprimer plus pleinement cette noblesse, voire même de mettre en valeur une certaine supériorité hindoue.

Cette entreprise est d'autant plus aisée que le comportement de nombreux personnages homériques suscite l'incompréhension, tel celui du couple Zeus/Héra, célèbre par ses mésententes. L'époux impose brutalement ses décisions à l'épouse, qui, quant à elle, ne cesse de comploter contre lui. Elle ne le trahit d'ailleurs jamais aussi bien que lorsqu'elle s'offre à lui. Dans la tradition sanskrite, les couples divins, comme Indra et Śacī, Śiva et Pārvatī, ou Viṣṇu et Lakṣmī, privilégient au contraire la tendresse et l'harmonie. Dutt ne mangue pas de se souvenir de cette concorde, à laquelle lui-même aspire sans doute dans sa vie privée, lorsqu'il réécrit le passage de l'Iliade où Héra fait sombrer Zeus dans le sommeil. Il substitue au ménage terrible le couple Pārvatī/Śiva, connu pour son affection mutuelle. Comme Héra, Pārvatī décide de rendre une visite intéressée à son époux. Elle veut gagner ce protecteur de Rāvaṇa à la cause de Rāma, et, pour mettre toutes les chances de son côté, elle souhaite se montrer sous son jour le plus séduisant. Afin de se parer, elle demande alors de l'aide à Ratī, la femme du dieu de l'amour, de même qu'Héra fait appel à Aphrodite. Elle s'assure également le concours de Kāma, le dieu de l'amour pourtant réticent, et balaie ses objections, comme Héra surmonte celles d'Hypnos. Pimpante et parée, elle retrouve ensuite son époux dans le lieu désert où il s'adonne à l'ascèse. De la même façon que Zeus, Śiva pose un certain nombre de questions à sa bien-aimée. Il va même jusqu'à susciter un nuage doré afin de masquer leurs ébats. Mais la similarité avec l'Iliade s'arrête là : Pārvatī ne complote pas contre son époux. Elle lui explique clairement la raison de sa visite. Celui-ci acquiesce à ses arguments et se laisse convaincre. La superposition des récits fait alors apparaître une certaine forme de supériorité indienne : les dieux indiens se montrent bien plus civilisés et courtois que les dieux grecs. La confrontation des textes permet ainsi à Dutt de contester la culture occidentale et la colonisation.

Cette contestation est d'autant plus forte que Rāma et Lakṣmaṇa rappellent la figure du colonisateur à plusieurs égards. Ils sont certes des hindous, indéniablement, ainsi que le démontre leur profonde piété, leur appartenance à la caste des *kṣatriya*²² ou le soutien des dieux védiques. Mais, comme les Anglais, ils viennent de loin avec un groupe de guerriers étrangers. Ils parcourent aussi des territoires où ils n'ont *a priori* rien à faire : dans les *Rāmāyana* originels pourtant, les deux frères quittent uniquement leur camp pour le champ de bataille, un espace intermédiaire où ils ont le droit de circuler²³. Cette mobilité pourrait s'expliquer, une fois de plus, par l'inspiration de l'*Iliade*. Lakṣmaṇa surprenant Meghanāda dans le camp adverse rappelle Ulysse et Diomède qui, au plus noir de la nuit, parviennent à se faufiler entre les lignes ennemies, à assassiner le malheureux Rhésos et à emporter ses précieux chevaux. Toutefois, la liberté de mouvement des deux frères

outrepasse celle d'Ulysse et Diomède. Lakṣmaṇa arpente les terres de Lankā à deux reprises : lorsqu'il assassine Meghanāda mais aussi quand il offre des lotus à la déesse Caṇḍī – un épisode inventé par Dutt. Rāma explore quant à lui les enfers aux côtés de Māyā. Cette aptitude à arpenter des territoires les rapproche du Satan de Milton, une figure négative de la colonisation²⁴. La provenance lointaine de Rāma et de son armée, les déplacements des Rāghavas ou la subversion qu'ils subissent ne suffiraient néanmoins pas à les assimiler aux colonisateurs si Dutt n'apparentait pas en même temps les *rākṣasa* aux Indiens²⁵. L'inscription de la parole de l'Autre dans son récit lui permet alors de déplorer efficacement la fin d'un monde, symbolisé par la brillante Laṅkā.

Le sort de Meghanāda et Rāvaṇa semble, de fait, indubitablement tragique, comme le remarque Ashis Nandy (1988). À cause de son ubris, Rāvaņa subit la mort de ses alliés, de ses oncles et frères et surtout de ses cent fils : le récit commence par l'annonce du décès de Vīrabāhu et s'achève par les funérailles de Meghanāda, le dernier de ses enfants encore en vie. Du moins certains des enfants de Priam parviennent-ils à survivre selon la tradition post-homérique, comme Hélénos. Cette succession de deuils condamne Rāvana à la solitude du personnage tragique. Pire encore est le destin de Meghanāda. Dans les Rāmāyaṇa, le prince rākṣasa paraît tout aussi responsable que Rāvaṇa de ce qui arrive parce qu'il met lui aussi en péril l'harmonie des trois mondes. Mais chez Dutt, il subit une fatalité qui le réduit à l'impuissance²⁶ du fait de la faute paternelle²⁷. Lors du combat qui l'oppose à Lakşmaṇa, les dieux lui sont contraires : Māyā crée une illusion qui le paralyse et l'aveugle. Conscient de son implacable défaite, il se laisse alors abattre sans plus bouger²⁸. Son épouse Pramīlā, contrairement à Andromaque, ne manquera pas de le suivre dans la mort. Victime indirecte du destin de son bien-aimé, elle emporte avec elle la joie, la volupté et la beauté de Lankā. Or si la fatalité précipite les personnages vers leur mort inéluctable, néanmoins tempérée, dans le cas de Pramīlā et Meghanāda par la promesse d'une vie de délices dans l'au-delà, le tragique, comme le note Ashis Nandy (1988) est un emprunt aux modes narratifs occidentaux. En utilisant cette catégorie inconnue en Inde, Dutt subvertit le modèle colonial et le transforme en une lamentation qui déplore les conséquences de la colonisation.

Vers la naissance d'un tiers espace?

À d'autres moments pourtant, Dutt parvient à apaiser le conflit entre l'Inde et l'Occident en tirant heureusement parti des invariants qui unissent les textes des deux origines. Il paie ainsi un tribut réussi au comparatisme que les orientalistes n'ont eu de cesse de mettre en oeuvre²⁹. La descente aux enfers de Rāma est à cet égard exemplaire : le monde infernal, auquel on accède par un tunnel, comporte un fleuve (le Vaitaranī), un lac (le Raurava), des ponts, comme dans l'Énéide et comme dans les *Puraṇa* – Dutt choisit d'ailleurs d'attribuer à ces lieux leur nom puranique. Cette synthèse affecte également les déplacements des personnages. En Inde comme en Grèce, l'univers se répartit en trois niveaux : le monde souterrain, domaine des morts et de créatures hybrides, la terre où vivent les humains, la sphère céleste où évoluent les dieux. Zeus réside tout en haut de l'Olympe, comme Śiva au sommet du Kailāśa. Cependant la demeure de ce dernier reste accessible aux héros et aux ascètes, au contraire du domaine olympien.

Dans le *Rāmāyaṇa*, il y a très peu de mouvements entre la sphère céleste et la sphère terrestre. Les dieux semblent doués de la faculté de se déplacer instantanément. Dans l'*Iliade* au contraire, les déplacements sont multitude : Iris ou Thétis, par exemple, ne cessent d'aller d'une sphère à l'autre. Dutt emprunte beaucoup à ce modèle de représentation. La communication entre de tels espaces nécessite échanges et messagers : par exemple, la déesse Māyā envoie le dieu Songe à Lakṣmana, comme Zeus à Agamemnon. Dutt cite même quasi littéralement l'*Iliade*, puisqu'à son retour, la déesse se laisse tomber dans la mer, comme la mère d'Achille : "[she] descended, as gold icons sink in lucid waters, bright "³⁰. Ici, le mouvement est mis en valeur par un sème de brillance présent dans l'*Iliade*. Dutt parvient toutefois à faire coexister ce modèle de déplacement avec le modèle

indien, plus horizontal. Indra va trouver Śiva et Pārvatī sur le Kailāśa, accomplissant un voyage non marqué par la verticalité. Les dieux Śiva, Māyā, ou Caṇḍī apparaissent auprès des protagonistes sans qu'il soit fait mention d'un déplacement quelconque. L'espace du récit et la façon dont les personnages y évoluent matérialise ainsi la dialectique de deux cultures conçues alors sur un pied d'égalité, comme si Dutt avait littéralement bâti son épopée sur le tiers espace de Bhabha.

Cette dialectique est par moment d'autant plus forte que l'auteur parvient aussi à mettre en scène des maux communs aux humains de toute origine en tirant une fois de plus habilement parti du modèle virgilien. Au début de son expédition dans les enfers, Rāma aperçoit différents spectres à la porte de la ville, en une réminiscence des allégories entrevues par Énée aux portes d'Orcus³¹. Dutt hypertrophie ce passage en consacrant plus d'une page à un détail qui ne faisait que quelques lignes chez Virgile. Ce développement lui permet de mettre en scène les fléaux de son époque, dont certaines des calamités les plus craintes alors, comme le tétanos, la consomption, l'asthme, le choléra ou la folie³². Il offre des descriptions saisissantes de ces maux, privilégiant des détails sordides qui amènent une certaine forme de réalisme dans l'univers épique, pourtant traditionnellement exempt de telles trivialités. Certains de ces maux rappellent certes les sept péchés capitaux comme la Gourmandise, la Colère ou la Luxure et Dutt fait référence à des concepts médicaux forgés en Occident. Il n'en demeure pas moins que plusieurs de ces fléaux sévissaient aussi bien en Angleterre qu'en Inde et que Dutt, compte tenu des descriptions qu'il fait notamment de la fièvre, du choléra, de l'asthme ou de la phtisie semble y avoir été confronté d'une manière ou d'une autre – l'alcoolisme et possiblement la tuberculose précipiteront d'ailleurs son trépas, douze ans plus tard³³. En jetant un pont entre les cultures, il parvient donc à dresser un portrait troublant de la condition humaine, si précaire. Cette synthèse constitue sans nul doute la forme la plus aboutie des stratégies de négociation présentes dans le tiers espace. Le dialogue que Dutt a développé tout au long de son œuvre contribue en effet à l'émergence de l'identité culturelle de la modernité indienne.

Ainsi, Meghanādabadh Kābya manifeste-t-il la complexité de l'inscription de la parole de l'Autre à l'époque coloniale. Dutt écrit une véritable épopée de l'ambivalence, dans laquelle il passe de la célébration à la critique des deux cultures. L'épopée permet d'ordinaire d'exalter l'identité d'un groupe. Dans le cas de Meghanādabadh Kābya, elle met en scène une identité fracturée. Dutt navigue entre deux ports. Il parvient parfois à trouver un havre dans les eaux d'une synthèse paisible. Mais déjà se profile son séjour en Angleterre qui, loin de lui permettre de mûrir cette synthèse, accentuera encore la crise identitaire, somme toute constitutive des débuts de la modernité indienne.

1 C'est par exemple le cas dans l'Odyssée avec les différents personnages monstrueux rencontrés par Ulysse, mais aussi dans le Rāmāyana, où la collectivité des singes ressemble assez par ses mœurs à celle des humains, cependant que celle des rākṣasa choque par sa brutalité.

² Après leur découverte par l'Occident, le Mahābharata et le Rāmāyana ont été intégrés au corpus épique comme en témoigne L'Esthétique de Hegel.

³ Fondé à Calcutta en 1816 afin d'éduquer les Indiens aux langues et aux sciences asiatiques comme occidentales, le Hindu College était rapidement devenu un lieu de rencontres interculturelles. L'un de ses enseignants les plus emblématiques, Henry Derozio, un fin connaisseur de la culture occidentale qui y exerça de 1827 à 1831, remettait en question l'ordre social, littéraire, philosophique et religieux en s'inspirant de l'Europe. Il fit notamment la promotion du christianisme au détriment de l'hindouisme. Le baptême de plusieurs de ses disciples mena d'ailleurs à son renvoi. Voir à ce propos l'Introduction à la traduction de *The Slaying of Meghnad* faite par Clinton B. Seely.

⁴ Cf Murshid, Ghulam, *The Heart of a Rebel Poet, Letters of Michaël Madhusudan*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

⁵ Il participe alors au mouvement de la "Renaissance bengalie", qui s'étend essentiellement de la deuxième moitié du XIXe siècle à la mort de Tagore en 1941. Ce mouvement désigne une période extrêmement riche de renouvellement culturel, littéraire et intellectuel. Ses représentants exaltent la culture classique hindoue à laquelle ils intègrent les nouveautés introduites par la colonisation en littérature et philosophie mais aussi du point de vue des sciences, de la religion ou de l'organisation sociale. Les auteurs les plus emblématiques de la Renaissance bengalie sont Rām Mohan Roy, Michael Madhusudan Dutt, Ishvar Chandra Vidyasagar, Bankim Chandra Chattopadhyay et Rabindranath Tagore. Voir à ce propos Chaudhuri, Amit, *Clearing a Space Reflections on India*, Literature and Culture, Oxford: Peter Lang, 2008.

6 Ce vers est le plus utilisé dans la poésie anglaise depuis le XVIe siècle. C'est notamment le vers du Paradis perdu de Milton mais aussi d'un certain nombre de traductions de l'*Iliade*, de l'Énéide ou de La Divine Comédie. Il ne s'agit pas pour autant du vers épique par excellence puisqu'il est utilisé dans une grande variété de genres poétiques. Dutt l'a très bien compris. Il l'utilise aussi bien pour ses pièces de théâtre que pour ses poèmes lyriques ou narratifs.

7 Le Rāmāyaṇa canonique est attribué au légendaire sage Vālmīki et aurait été composé entre le IVe siècle av. J.C et le IVe siècle de notre ère. Il a subi de nombreuses réécritures et adaptations, en sanskrit ou dans les langues vernaculaires. Celles qui ont inspiré Dutt sont la version bengalie de Kṛttivāsa, que lui lisait sa mère, et la version tamoule de Kamban, qu'il a découverte lors d'un séjour à Madras. Notons que cette version tend à héroïser Rāvana.

8 Les rākṣasa, souvent qualifiés de "démons" dans les traductions occidentales, sont des créatures parfois monstrueuses aux capacités surnaturelles. Dans la littérature hindoue, ils s'en prennent souvent aux hommes, qu'ils dévorent volontiers, mais aussi aux dieux. Avant que ne commence le Rāmāyaṇa, Rāvaṇa a ainsi défait les armées divines avec l'aide de son fils, Meghanāda, rebaptisé Indrajit après sa victoire sur le roi des dieux, Indra. Il s'adonne impunément à ses méfaits et met en péril l'équilibre du monde, ce qui conduit le dieu Viṣṇu à s'incarner sous la forme de Rāma afin de l'arrêter.

9 Il avait déjà tenté une synthèse similaire dans une pièce, Padmābatī Nāṭak (1860), où il mêle le Jugement de Pâris à des mythes hindous. Voir à ce propos Riddiford, Alexander, *Madly after the Muses : Bengali Poet Michael Madhusudan Datta and his Reception of the Graeco-Roman Classics*, Oxford : Oxford University Press, 2013. p. 62-92.

10 La transculturation désigne la façon dont les groupes marginaux ou dominés sélectionnent des matériaux issus de la culture dominante pour inventer d'autres formes. Voir Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, Londres : Routledge, 1992.

11 Ne parlant pas le bengali, l'autrice de cet article a, pour travailler sur ce texte, eu recours à trois traductions : deux en anglais (Dutt, Michaël Madhusudan, *The Slaying of Meghanāda : A Rāmāyaṇa from Colonial Bengal*, [Meghnādbadh Kābya, 1861], traduction du bengali à l'anglais de Clinton B. Seely, Oxford : Oxford University Press, 2004 ; et Dutt, Michaël Madhusudan, *The Poem of the Killing of Meghnād : Meghnādbadh Kābya*, [Meghnādbadh Kābya, 1861], traduction du bengali à l'anglais de William Radice, New Delhi : Penguin Books India, 2010.) ainsi qu'une traduction en hindi (Dutt, Michaël Madhusudan, *Meghnād Vadha*, [*Meghnādbadh Kābya*, 1861], traduction du bengali au hindi de Maithilīśaraṇ Gupta [1927], in Gupta, Maithilīśaraṇ, *Maithilīśaraṇ Gupta Granthāvalī*, khaṇḍa 10, édition de Kṛṣṇadatta Pālivala, New Delhi : Vāṇī Prakāśana, 2008). Les citations viennent de la traduction de Clinton B. Seely.

12 Il est par exemple possible de relever : "chaste woman ", "compassionate one ", "enticer of the universe "ou "mother "(Dutt, Michaël Madhusudan, *The Slaying of Meghanāda : A Rāmāyaṇa from Colonial Bengal*, [Meghnādbadh Kābya, 1861], traduction du bengali à l'anglais de Clinton B. Seely, Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 71).

13 Dutt, Michaël Madhusudan, *The Slaying of Meghanāda: A Rāmāyaṇa from Colonial Bengal*, [Meghnādbadh Kābya, 1861], traduction du bengali à l'anglais de Clinton B. Seely, Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 71

14 Le dieu Indra la nomme ainsi "daughter of the Indra of the waters "(Dutt, Michaël Madhusudan, *The Slaying of Meghanāda: A Rāmāyaṇa from Colonial Bengal*, [Meghnādbadh Kābya, 1861], traduction du bengali à l'anglais de Clinton B. Seely, Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 78). Dans la mythologie hindoue, Kamalā, qui est l'une des formes de la déesse Lakṣmī, sort certes de la mer de lait. Elle est néanmoins considérée comme la fille du ṛṣi Bhṛgu ou de l'être primitif, Prajāpati

15 Rāvaṇa rétorque à son épouse Citrāṅgadā, qui se plaint de la perte de leur fils, qu'il est affligé par la perte de cent fils : "You are consumed by sorrow for one son, O gentlewoman, but my breast is / sundered both day and night from grieving for a hundred sons !", (Dutt, Michaël Madhusudan, *The Slaying of Meghanāda : A Rāmāyaṇa from Colonial Bengal*, [Meghnādbadh Kābya, 1861], traduction du bengali à l'anglais de Clinton B. Seely, Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 79). Dans le Rāmāyaṇa, Rāvaṇa ne perd certes pas cent fils, mais il en perd beaucoup.

16 Leurs histoires sont narrées dans le Mahābhārata. Savītrī refuse de laisser partir l'âme de son époux décédé. Elle suit le dieu de la Mort, Yama, dans son voyage et l'impressionne tellement par ses discours qu'il finit par lui accorder la résurrection de son bien-aimé. Yudhiṣṭhira voit les Enfers de son vivant peu de temps avant sa mort, une ultime épreuve envoyée par les dieux pour éprouver sa vertu. Naciketas, un brāhmane, est envoyé aux enfers par son père en l'absence de Yama. Comme celui-ci est incapable d'honorer les lois de l'hospitalité envers un brāhmane du fait de son éloignement, Naciketas menace le dieu. Celui-ci lui accorde alors la faculté de revenir à la vie et de rendre un sacrifice éternel afin d'éviter la deuxième mort (l'oubli). Notons que dans le Rāmāyaṇa de Kṛttīvāsa, Rāma et son frère sont emportés dans le Pātāla par Mahiṛāvaṇa, le fils de Rāvaṇa. Vālmīki, de son côté, raconte comment les fils de Sagara puis leur arrière-petit-neveu Bhagīratha, descendent à l'intérieur de la Terre. Mais chez Vālmīki comme chez Kṛttīvāsa, le Pātāla représente davantage un espace souterrain qu'un site infernal.

17 Rāma se confronte ainsi à des personnages qui, bien qu'Indiens, évoquent les habitants de l'enfer virgilien. L'un des séides de Yama rappelle Charon puisqu'il tente de le faire reculer. Comme la sibylle brandissant le rameau d'or, la déesse Māyā obtient alors le passage en interposant son trident doré. Elle guide ensuite Rāma à travers des contrées où celui-ci, à l'exemple d'Énée, croise ses alliés et ses ennemis morts, puis finit par trouver son père dans la Vaitaranī, miroir du Léthé au bord duquel repose

18 Riddiford, Alexander, *Madly after the Muses: Bengali Poet Michael Madhusudan Datta and his Reception of the Graeco-Roman Classics*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

19 "It is my ambition to engraft the exquisite graces of the Greek mythology on our own; in the present poem, I mean to give free scope to my inventing Powers (such as they are) and to borrow as little as I can from Valmiki. (...) You shan't have to complain against the un-Hindu character of the Poem. I shall not borrow Greek stories but write, rather try to write, as a Greek would have done. "Letter 57 datée de

juin 1860, in Murshid, Ghulam, The Heart of a Rebel Poet, Letters of Michaël Madhusudan, Oxford : Oxford University Press, 2004 p. 125.

20 Cf. sur ce sujet BOSE, 2004. L'intelligentsia bengalie mettait également en cause la façon dont Rāma abandonnait Sītā, enceinte de ses jumeaux, sur la foi de rumeurs.

21 "Though as a jolly Christian youth I didn't care a pin's head for Hinduism, I love the grand mythology of our ancestors. It is full of poetry. A fellow with an inventive head can manufacture the most beautiful things out of it (...) What a vast field does our country now present for literary enterprise! ", Letter 56 datée du 15 mai 1860, in Murshid, Ghulam, *The Heart of a Rebel Poet, Letters of Michaël Madhusudan*, Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 122.

22 Meghanāda rappelle cette appartenance à Lakṣmaṇa au moment où ce dernier lui refuse d'aller chercher des armes : "You are a blemish on the brotherhood of Kṣatriyas", (Dutt, Michaël Madhusudan, *The Slaying of Meghanāda : A Rāmāyaṇa from Colonial Bengal*, [Meghnādbadh Kābya, 1861], traduction du bengali à l'anglais de Clinton B. Seely, Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 168).

23 Dans les Rāmāyana, seul Hanumān se déplace en-dehors du camp ou du champ de bataille. Il va à Lankā ou dans les montagnes himalayennes. Chez Kṛttivāsa, Rāma accomplit l'offrande de lotus bleus à la Déesse dans son camp. Les deux frères sont certes capturés par Mahīrāvaṇa, le fils de leur adversaire, et emmenés sous terre, mais ce déplacement n'a rien de volontaire. Les Rāghavas n'ont de cesse de se libérer et de retrouver la surface, ce qui différencie fortement ce séjour de la visite volontaire que Rāma fait du Naraka.

24 Cf. à ce sujet Evans, John Martin, Milton's imperial epic: Paradise Lost and the discourse of colonialism, Ithaca: Cornell University Press, 1996.

25 Plusieurs éléments montrent ce rapprochement, comme la satī (immolation sur le bûcher de l'époux) accomplie par Pramīlā, l'épouse de Meghanāda, une pratique tombée en désuétude mais que les Bengalis se sont réappropriés en signe de résistance après son interdiction par les Anglais, en 1829. Dans un présage envoyé par une déesse, Dutt associe aussi les rākṣasa au paon, motif récurrent associé à Indra, Kṛṣṇa ou encore au pouvoir moghol, dont les souverains occupaient le fameux trône du paon. Lorsque Dutt écrit son texte, le dernier empereur moghol, Bahadur Shah, vient d'ailleurs d'être détrôné et exilé par les Occidentaux, en guise de représailles pour la Révolte des Cipayes (1857). 26 "For what false step has Providence meted out such punishment upon this humble servant – shall I ever understand?" (Dutt, Michaël Madhusudan, *The Slaying of Meghanāda : A Rāmāyaṇa from Colonial Bengal*, [Meghnādbadh Kābya, 1861], traduction du bengali à l'anglais de Clinton B. Seely, Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 172). Malgré ses questions rhétoriques, le père sait pourquoi il est puni. L'incompréhension du fils est sincère et justifiée.

27 Lakṣmaṇa explique: "For the father's faults, the son shall die.", (Dutt, Michaël Madhusudan, *The Slaying of Meghanāda: A Rāmāyaṇa from Colonial Bengal*, [Meghnādbadh Kābya, 1861], traduction du bengali à l'anglais de Clinton B. Seely, Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 117).

28 "and saw, with trepidation, the multitude of the god clan's charioteers in their / vehicles from heaven. Dejected, the hero sighed and / stood there enervated, ah me, like the moon when swallowed / up by Rāhu or like the lion caught within a snare. (...) the eye was dazzled by light from its broad blade. Alas, the / conqueror of foes, hero Indrajit, struck by that falchion fell upon the ground drenched with blood.", (Dutt, Michaël Madhusudan, *The Slaying of Meghanāda: A Rāmāyaṇa from Colonial Bengal*, [Meghnādbadh Kābya, 1861], traduction du bengali à l'anglais de Clinton B. Seely, Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 171).

29 Cf Riddiford, Alexander, *Madly after the Muses: Bengali Poet Michael Madhusudan Datta and his Reception of the Graeco-Roman Classics*, Oxford: Oxford University Press, 2013..

30 Dutt, Michaël Madhusudan, *The Slaying of Meghanāda: A Rāmāyaṇa from Colonial Bengal*, [Meghnādbadh Kābya, 1861], traduction du bengali à l'anglais de Clinton B. Seely, Oxford: Oxford University Press, 2004., p. 92;

31 "Before the gates that charioteer caught sight of Fever/ gaunt and frail. (...) Beside this malady sat Gluttony, gross of belly, regurgitating half-digested food (...) Near him Inebriation grinned (...) Next to him was nasty Prurience, body putrid as a corpse (...) There beside sat Consumption spitting blood and hacking,/ coughing night and day. Asthma wheezed and gasped, in gripping pain./ Cholera, his eyes lackluster, waved of blood from mouth and/ anus spewed like streams of purest water – in the form of thirst,/ this foe attacks repeatedly. There stood that frightful/ messenger of Yama, spasmodic Tetanus by name (...) Nearby, beside that sickness, sat Insanity. (...) At the chariot's prow stood Wrath (...) He noticed Murder", SM, p. 202- 203. Ce passage fait écho à l'Énéide: "Avant la cour elle-même, dans les premiers passages de l'Orcus, les Deuils et les Soucis vengeurs ont installé leur lit; les pâles Maladies y habitent et la triste Vieillesse, et la Peur, et la Faim, mauvaise conseillère, et l'affreuse Misère, larves terribles à voir, et le Trépas et la Peine; ", Virgile, Énéide, Paris: Les Belles Lettres, 1977, trad de Jacques Perret, p. 194

32 On retrouve ces maladies dans toutes les traductions, y compris celle de Gupta. Ce dernier rend en effet "consomption" par le mot yakṣma, "choléra" par le sanskritisme viṣūcikā, et "tétanos" par le terme angagrah, (Dutt, Michaël Madhusudan, *Meghnād Vadha*, [*Meghnādbadh Kābya*, 1861], traduction du bengali au hindi de Maithilīśaraṇ Gupta [1927], in Gupta, Maithilīśaraṇ, *Maithilīśaraṇ Gupta Granthāvalī*, khaṇḍa 10, édition de Kṛṣṇadatta Pālivala, New Delhi : Vāṇī Prakāśana, 2008, p. 299). Ce sont tous des composés sanskrits relativement récents, ce qui démontre la modernité de ces allégories.

33 Murshid, Ghulam, Lured by Hope A Biography of Michael Madhusudan Dutt, Oxford: Oxford University Press, 2003

Pour citer ce document

Elena Langlais, «L'épopée de l'ambivalence : *Meghanādabadh Kābya* de M. M. Dutt», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2019_article_322-l-epopee-de-l-ambivalence-meghana-

dabadh-ka-bya-de-m-m-dutt.html

Quelques mots à propos de : Elena Langlais

Elena Langlais est titulaire d'une licence de hindi et agrégée de Lettres Modernes. Elle a soutenu une thèse de Littérature Comparée portant sur les transformations et les réécritures des modèles épiques indiens et occidentaux. Ses axes de recherche portent notamment sur la poétique de l'épopée ainsi que sur la réécriture des grands mythes indiens, du *Mahâbhârata* ou du *Râmâyana*.

Faire résonner le chant des autres : quelques réflexions sur le "lyrisme épique" de Mahmoud Darwich

Ève de Dampierre-Noiray

Résumé

En prenant pour point de départ la notion de "lyrisme épique souvent convoquée à propos de Mahmoud Darwich (1941-2008), cet article s'interroge sur le sens de cette formule, et les enjeux d'une lecture épique de l'œuvre poétique du poète palestinien. Cette perspective semble éclairer la manière dont l'univers quotidien du sujet lyrique acquiert, dans ses poèmes, une dimension légendaire, mais aussi la capacité de son chant à accueillir d'autres chants (paroles de l'ennemi, chant du vaincu), pour donner voix à une histoire universelle de la défaite. Dans ce contexte, il s'agit d'analyser en particulier la référence homérique telle qu'elle se présente chez Darwich, à la fois modèle pour penser une contre épopée des perdants et intertexte qui permet, dans le dernier recueil (2009) de dire l'impossible retour d'un temps et d'un lieu perdus.

Abstract

Reverberating the song of the others: reflections on Mahmoud Marwish's "epic lyricism" Using as a point of departure the notion of "epic lyricism" often used when talking about Mahmoud Darwish (1941-2008), this article digs into the meaning of this formula, and the stakes of reading of the work of the Palestinian poet as epic poetry. This perspective sheds light on the ways in which the daily universe of the lyric subject in his poems acquires a legendary dimension, but also the capacity of his song to welcome other songs (the words of the enemy, the song of the vanquished) in order to voice a universal history of defeat. In this context, this paper will analyze in particular the Homeric reference as it presents itself in Darwish's poetry, both as a model to imagine a counter-epic of the vanquished and as an intertext which allows, in the last collection (2009), to express the impossible return of a lost time and place.

Texte intégral

Un "poète lyrique-épique!"

Le poète grec Yannis Ritsos (1909-1990), ami de Mahmoud Darwich, se doutait-il que son exclamation "tu es un poète lyrique-épique !" adressée à Darwich lors d'un récital à Athènes dans les années 1980, allait connaître une fortune si exceptionnelle ? Qu'il se soit agi d'une simple boutade semble improbable, même si l'exclamation était destinée à séduire par son caractère paradoxal : comment peut-on exceller en même temps dans le lyrisme et dans l'épopée ? Comment rassembler ces registres lyrique et épique que la tradition poétique occidentale, dans ses grandes lignes ou ses simplifications, a parfois tendance à séparer ? Cette expression, dont la force repose sur la rencontre de ces deux termes, est désormais presque systématique, comme une évidence lorsqu'il s'agit d'aborder l'œuvre poétique de Mahmoud Darwich. Si ses nombreux commentateurs et lecteurs l'ont, depuis trente-cinq ans, adoptée, c'est peut-être parce qu'il l'a lui-même largement utilisée pour illustrer certains aspects de son écriture. La formule revient à plusieurs reprises dans les entretiens éclairants rassemblés en français dans La Palestine comme métaphore ; elle fait ainsi écho, en les synthétisant en une même impulsion, à la mention fréquente, dans les poèmes eux-mêmes, de la double tentation du lyrisme et de l'épopée¹.

Du côté de la critique, il suffit de parcourir le dernier ouvrage collectif consacré à Mahmoud Darwich, la revue Europe qui rassemblait en 2017 plus de vingt contributions, pour trouver non seulement de multiples allusions à son lyrisme épique, mais aussi une référence continue, plus diffuse, à l'épopée, autrement dit une association presque toujours admise entre Mahmoud Darwich, considéré à la fois comme personnage d'une existence et auteur d'une œuvre, et l'épopée. Pour ce qui est de la formule, elle est souvent glosée par chacun de façon intuitive, personnelle : comment en serait-il autrement ? Les différentes élucidations du lyrisme épique propre à Darwich, et plus largement de son lien avec l'épopée, forment un ensemble d'hypothèses hétérogène. À l'heure où le champ des études sur son œuvre s'est enrichi de nombreux travaux en français, en plus de ceux qui existent en arabe, anglais, ou allemand, ce foisonnement d'hypothèses rend nécessaire, comme point de départ de cette réflexion, plusieurs questions : quel sens donner ce lyrisme épique que Ritsos, comme beaucoup après lui, prêtent à l'écriture poétique de Mahmoud Darwich ? Quels traits épiques dominent dans cette œuvre et à quelles traditions littéraires se rattachent-ils ? En quoi l'inscription de ses textes dans ce registre peut-elle en éclairer le sens ?

La postérité de la formule, qui ajoute à sa complexité, tient d'abord à ce que Darwich l'a faite sienne dans ses entretiens sur la poésie. Répondant au poète libanais Abbas Beydoun, il

adjectifs, le premier substantivé (mot à mot la lyrique, la forme lyrique ou le fait d'être lyrique), le deuxième dans une fonction d'épithète : épique. L'adjectif ghinâ'î traduit par lyrique est formé sur la racine [غناء] gui renvoie à l'action de chanter, à la mélodie, à la chanson, ce gui le distingue d'autres noms comme nashîd (hymne), ou qasîda (poème)². La notion semblerait en fait plus technique en arabe, comme si la connotation sentimentale associée à l'idée de lyrisme comme expression d'une subjectivité, et souvent d'une douleur, était moins présente, le terme renvoyant davantage à la musicalité, à la forme. Ainsi, la formule qui, en français (ou dans la langue dans laquelle elle a été prononcée par Ritsos³) crée bien une tension, une surprise, en accouplant des registres ou des imaginaires éloignés, ne produit pas nécessairement ce même effet en arabe dans la mesure où les deux termes se partagent les caractéristiques du poème : d'un côté, ses sonorités et sa musicalité désignées par ghinâ'iyya, de l'autre, ses thèmes, ses images et sa cadence, désignés par le terme malhamiyya. Si une telle séparation binaire de l'essence du poème est purement théorique, et pose d'emblée problème puisque le rythme participe à la fois de la mélodie et de la cadence, il y a toutefois l'idée d'une répartition, qui n'est pas ouvertement conflictuelle. Si une contradiction demeure, elle provient plutôt de la rencontre entre un chant individuel et un destin collectif, auquel renvoie l'adjectif traduit par épique. Celui-ci est formé sur le nom féminin malhama [ملحمة] qui rappelle par son étymologie [لحم] l'idée de la chair et du combat. Le préfixe ma- caractérise les schèmes de noms de lieux en arabe : la malhama est donc morphologiquement le lieu d'un affrontement des corps. D'où sa dimension physique et collective, en même temps qu'agonistique : le mot désigne le corps à corps charnel, l'engagement, et, par extension, l'épopée ou la geste - même si cette dernière est souvent désignée par le terme plus général sîra: la ligne de conduite, la biographie, la vie racontée.

emploie la formule en arabe : al-ghinâ'iyya al-malhamiyya, où elle se compose de deux

Au-delà de cette idée de combat sur laquelle nous reviendrons, l'épopée, en arabe, se confond moins avec la notion de voyage ou avec le récit du voyage - même si le déplacement y reste un élément structurellement et thématiquement indispensable – qu'avec celle d'héroïsme, ou encore de mythe. L'éclairante étude consacrée récemment par Muhammad Rajab An-Najjâr à la représentation du héros dans l'imaginaire littéraire arabe⁴ rend manifeste la superposition, dans les épopées, entre les étapes de la reconnaissance du héros ('Antara, Abû Zayd Hilâli, Hamza al-'Arab, et d'autres) et les phases du récit épique, mais aussi les processus de mythification du héros dans le récit populaire, la manière dont ses traits caractéristiques revêtent, à certains stades de son parcours, une dimension transcendante. Cette envergure mythique du héros d'épopée remettrait alors en cause l'idée, pourtant séduisante, selon laquelle "le caractère ouvert du combat et de la forme dans l'épopée" l'opposerait au "mythe [qui] est et a été historiquement fermé⁵". De même que les termes que nous tentons de distinguer se confondent parfois et se font écho dans la poésie de Darwich, à la manière des termes nashîd (chant collectif) et ughniyya (chanson ou chant individuel) dans le poème "La Qasîda de Beyrouth" (1984)⁶, l"impasse rhétorique⁷" ou terminologique se double des questions linguistiques et culturelles posées par la transmission des textes. Rappelons par exemple que les fameuses mu'allagât, traduites le plus souvent par "poèmes suspendus" ou "odes suspendues", appellation qui semble leur conférer une autonomie de joyau de la poésie préislamique, sont elles-mêmes extraites de ces ensembles plus vastes que sont les épopées. Là encore, les termes et registres que nous voudrions démêler se confondent perpétuellement, c'est donc avec une grande précaution, et en ayant conscience de la maladresse qu'il y a à appliquer des notions culturellement marquées à des littératures dont l'aire les dépasse, que je les manierai.

Mais ce qui importe ici, quelle que soit la langue dans laquelle on le désigne, est la manière dont Darwich défend précisément le caractère surprenant de cette alliance du lyrique et de l'épique. Dans le même entretien avec Abbas Beydoun, il argumente en faveur d'une polyphonie, d'un entremêlement d'éléments hétérogènes, en reprenant l'appellation de "lyrisme épique" pour désigner ce que son interlocuteur appelle "le poème à structure tramée qui relie des voix, des époques, des champs, des registres bien distincts⁸". Le lyrisme-épique est à ses yeux un droit que réclame le poète, droit de "compose[r] des symphonies" tout en "fredonn[ant] de temps en temps un air de danse"; d'allier le "trop-plein de chant" qui se trouve en lui à son "besoin d'expression journalistique, cinématographique, critique". Darwich revendique l'alliance de la légèreté et de la pesanteur, d'une certaine douceur harmonique avec une vivacité combative. Cette alliance des contraires prend toutefois un sens différent dans un autre entretien, où il répond à la poétesse israélienne Helit Yeshurun qui lui demande de préciser quelle "voix" parle dans ses textes, et ce qui "arrive au 'Je' dans une poésie qui a le devoir de dire 'Nous'" :

Je veux être précis : ai-je tellement écrit "Nous" ? Je ne suis pas d'accord avec cette impression. J'ai toujours été conscient du fait que la voix personnelle est celle qui instaure le rythme, le texte. Le "Nous" devient présent, obtient le droit à la parole lorsque le poème s'élève du lyrique

vers l'épique. Car dans l'épique il n'y a pas de "Je". Si vous regardez attentivement mon travail vous verrez que son lyrisme est épique. Légendaire et quotidien.⁹

Faire surgir le légendaire du quotidien

Ces quelques extraits donnent un aperçu de l'étendue des significations que l'on peut prêter à l'alliance des deux termes lyrique et épique, et des procédés d'écriture qui participent de ce registre : c'est d'abord, semble-t-il, une affaire d'énonciation, d'un "droit [du Nous] à la parole" : en ce sens la réponse de Darwich à Helit Yeshurun explicite l'idée exprimée avec Abbas Beydoun selon laquelle le poème doit relier les voix, élever le singulier au collectif. Mais en choisissant d'associer les adjectifs "légendaire" et "quotidien", Darwich prête au lyrisme épique un enjeu qui dépasse la transformation d'une voix singulière en voix collective. Les instances énonciatives véhiculent elles-mêmes des univers thématiques et poétiques propres, de sorte que le "quotidien" mentionné par Darwich éveille chez son lecteur l'image des éléments de la vie domestique qui habitent ses poèmes : le café, le seuil de la maison, la corde à linge. Si le lyrisme épique consiste dans l'alliance de cet univers avec un autre situé à un niveau historique ou légendaire, alors l'attention portée par Jean-Michel Maulpoix au vers "Nous les chasserons du pot de fleur et de la corde à linge¹⁰" peut illustrer cette spécificité darwichienne, ce registre en tension, à la fois entretissage et "télescop[age] entre "l'intime et le collectif¹¹". Le lyrisme épique ferait alors coexister les objets familiers renvoyant au *je* poétique et les pronoms inscrivant dans le texte le pluriel, sous la forme d'un nous (que Darwich, quoi qu'il en dise, emploie abondamment¹²), ou d'un eux plus ou moins défini, qui fait sentir la présence de l'ennemi. Dans le vers cité, la présence de collectif porte le souhait à un autre niveau, et fait résonner la voix du sujet en lui donnant un écho historique. Nombreux sont les exemples qui font entendre cette alliance du "légendaire" et du "quotidien", qui consiste moins en une transfiguration du quotidien en légendaire (laquelle impliquerait que le quotidien est prosaïque et doit subir une métamorphose) qu'en un mouvement d'amplitude, d'élargissement de la voix du sujet et des objets familiers à un autre espace, à un autre temps. Dans les recueils publiés à partir du début de l'exil de Darwich hors de Palestine, on voit émerger ces prémices de ce qu'il décrira des années plus tard comme la rencontre du lyrisme avec l'épique. Ainsi dans "Telle est son image et voici le suicide de l'amant" (1975), l'énumération des "noms" que le poète choisit "pour [l]a mère" rend perceptible ce télescopage:

Le jasmin est un nom pour ma mère. Le café du matin, Le pain chaud, le fleuve méridional, les chansons.

À l'heure où les maisons s'adossent au soir,

Sont les noms de ma mère.

[...]

Le jasmin est un nom pour ma mère. Le bouquet d'écume, Les chansons à l'heure où les montagnes s'inclinent jusqu'à l'automne, le

Les sirènes des bateaux lorsqu'elles me déchirent Et les noms des sabines et des victimes, Sont les noms de ma mère¹³.

و الياسمين اسم لأمي : قهوة الصبح الرغيف الساخن. النهر .الجنوبي. الأغاني

حين تتكىء البيوت على مساء

أسماء امي. و الياسمين اسم لأمي. باقة الزبد

الأغاني حين تنحدر الجبل الى الخريف. أصوات البواخرحين تمخرني

.وأسماء السبايا والضحايا

Ici, c'est la reprise syntaxique qui, créant l'illusion de l'identique, souligne la mise en parallèle des "maisons" et du "pain chaud" avec les "sirènes des bateaux" ou "les sabines", et explicite la rencontre du légendaire et du quotidien. Mais il arrive que l'élévation du lyrique vers l'épique soit elle-même décrite, comme dans ces vers de "Chroniques de la douleur palestinienne" (1970):

وعرفنا ما الذي يجعل صوت القبرةخنجراً يلمح في وخه الغزاة maintenant, nous savons ce qui transforme le cri de l'alouetteen un poignard éblouissant à la face des conquérants nous savons ce qui transforme le silence du cimetière en une apothéose et des jardins de vie¹⁴

وعرفنا ما الذي يجعل صمت المقبرة

! محرجاً .. و بساتين حياة

La construction de la strophe, avec ses échos sonores remarquables qui se perdent en français, rend visible cette transformation, tout en permettant d'identifier les univers distincts auxquels appartient chaque élément : l'univers ! domestique et l'univers légendaire. Le premier est signalé peut-être par ce "cri (ou chant) de l'alouette" que l'adverbe "maintenant" (dans la traduction) et le pronom "nous", l'un et l'autre déictiques, rendent familier et proche ; le second est symbolisé par ce "poignard éblouissant à la face des conquérants". Le surgissement de l'épique semble favorisé, dans ces passages, par la manière dont résonne la voix de la communauté, portée par le je devenant nous, voix qui dominera largement les recueils ultérieurs – notamment Blocus pour panégyriques de la mer (Hissârun li-madâ'ihi albahr, 1984), Moins de roses (Wardun aqall, 1986), et Onze astres (Ahada 'achara kawkaban, 1992), où la désignation collective est souvent associée à la menace d'une conquête. En outre, ils permettent d'éclairer des poèmes dans lesquels la rencontre du légendaire avec le quotidien se dit de manière plus hermétique, ainsi cette apostrophe au héros du célèbre poème-fleuve "Ahmad Azaatar" (1977):

Va loin dans mon sang ! Et va loin dans la farineQue nous soyons malades de patrie simple et d'un possible ي دمي ! واذهب بعيداً في الطحينلنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين jasmin.¹⁵

Ouvrir le chant à l'histoire des vaincus

Nous voyons également émerger à la surface de ces images un motif guerrier, non pas immédiat mais semble appelé par la particularité de l'énonciation. Devenant collectif, le sujet fait exister un Autre qui prend les traits d'un ennemi explicitement désigné comme "conquérant" ou rendu présent à travers les métonymes de la guerre : sang, patrie, poignard. Tandis que ce motif se dessine en crescendo dans les vers "Les sirènes des bateaux lorsqu'elles me déchirent / Et les noms des sabines et des victimes", dans l'exemple suivant l'image des "conquérants" semble naître de celle du poignard. Plus loin, c'est la mention du sang qui teintera l'évocation de la patrie d'une connotation épique et guerrière. Lorsqu'il ne naît pas d'une disposition agonistique de l'énonciation (sur laquelle nous reviendrons), le combat est inscrit dans la trame du poème, ou dans son titre, comme souvent dans les recueils suivants : "La Qasîda de Beyrouth", ou "poème de Beyrouth" (C'est une chanson, c'est une chanson, 1984), "Trêve avec les Mongols devant la forêt des chênes" (Je vois ce que je veux, 1990), "D'autres barbares viendront" ou "Le vent nous est hostile" (Moins de roses, 1986), "Dernier discours de l'homme rouge" (Onze astres, 1992).

La dimension référentielle de nombreux titres illustre souvent l'élargissement spatial et temporel, autrement dit historique, qui caractérise le lyrisme épique chez Darwich. C'est ce qui explique que la formule soit souvent associée, notamment dans les paratextes des éditions de son œuvre, à une étape précise de son écriture. Celle-ci correspondrait au début des années 1990, alors que le poète est "confronté aux deux événements considérables dont on célébrait partout, en 1992, le cinquième centenaire : l'expulsion des Arabes d'Espagne par les rois catholiques et la conquête de l'Amérique par Christophe Colomb¹⁶", selon Farouk Mardam Bey. De même, la "phase lyrique-épique" qu'identifie Subhi Hadidi est caractérisée par le retour de Darwich aux "pièces longues, fortement marquées par les expériences tragiques de l'humanité (les invasions mongoles, la guerre de Troie, la perte de l'Andalousie, le génocide des nations indiennes) et s'interroge sur la place du Palestinien dans le monde¹⁷". La possibilité d'identifier un tel tournant dans l'élaboration de l'œuvre poétique de Darwich n'est pas une fiction : on sait l'importance qu'eut dans son parcours le double anniversaire symbolique de 1992. Néanmoins, l'entreprise du lyrisme épique déborde largement ce cadre temporel et cette analogie historique et poétique qui fait de la Palestine une nouvelle Andalousie, du Palestinien une métaphore du Maure ou de l'homme rouge. Comme on a tenté de le montrer, on voit déjà se dessiner, dans les recueils antérieurs à cetet période, une impulsion du lyrisme vers l'épique qui apparaît comme un trait propre à la poétique darwichienne.

Le foisonnement d'interprétations et d'appropriations qu'a suscitées la formule de Ritsos (prononcée, rappelons-le, au début des années 1980) est d'ailleurs significatif, comme en témoignent les textes rassemblés dans la seule revue Europe déjà mentionnée. Tandis que Subhi Hadidi analyse l"'écriture d'amour épique" chez Darwich définie comme "la relation symbiotique entre poésie épique et lyrique amoureuse", et lit le recueil Le lit de l'étrangère (1999) comme une illustration de la manière dont "les circonstances historiques donnent une dimension épique au thème de l'amour¹⁸", Jihen Souki y relève quant à elle l'importance du détour narratif (procédés de "détour par le récit", "discours" plus souvent "détourné", que "frontal") dont elle fait "une composante essentielle de l'esthétique de Darwich et dans le même temps du lyrisme épique dont parle Ritsos¹⁹." De son côté, Evanghelia Stead s'appuie sur une retraduction du poème "Miroir brouillé" (1970) pour montrer que le "modèle poétique ancien et héroïque" de "l'épopée" est "récusé par Darwich, car il répand la guerre innombrable", et se demande "comment faire poème si l'épopée est exclue²⁰". Enfin, chez Najat Rahman l'analyse de la reprise des mythes originels par la poésie de Darwich devenant alors un "lieu intermédiaire entre l'histoire et le mythe", lieu où "il n'y a pas de contradiction [...] entre le lyrique et l'épique" suggère au contraire une réconciliation, qu'elle évique à travers une image on ne peut plus darwichienne : "l'épique c'est l'histoire étreinte par le lyrisme²¹." En somme, que certains textes de Darwich semblent incarner à un haut degré cet entremêlement lyrique-épique, ou que l'ensemble de son parcours poétique semble habité par un mouvement de l'un vers l'autre, idée que défend encore récemment le poète marocain Abdellatif Al-Warârî dans son étude sur l'évolution du "je lyrique" dans la poésie de Darwich, "de la romance à l'épopée²²", l'alliance de ces deux adjectifs continue d'inspirer, par sa complexité et son apparente contradiction, bien des lecteurs.

Par ailleurs, dans les paratextes cités, la mention des événements historiques associés au lyrisme épique fait apparaître le thème guerrier du point de vue du vaincu ou de la victime. C'est là, on le sait, une des caractéristiques d'un projet poétique que Darwich a souvent exposé, à la fois dans ses propres poèmes à travers un langage poétique et dans ses entretiens. Ceux de La Palestine comme métaphore explicitent longuement son choix d'être "un poète troyen", de "dire cette défaite", d'être ce poète qui dans Une mémoire pour l'oubli, souhaitait déjà, là où l'histoire "écrit l'épopée du fleuve", "en dir[e] le lit, les algues sur le rivage [...]²³". Sans cesse reformulée dans son œuvre, cette idée prend une force nouvelle au moment où Darwich externalise, en quelque sorte, le discours de la défaite, puisant dans d'autres expériences historiques, ouvrant le temps et l'espace hors de la question palestinienne. On ne saurait toutefois s'en tenir à une seule lecture politique, encore moins identifier cette entreprise à un simple parti pris historiographique. En effet, elle consiste moins à adopter une position de perdant ou un point de vue de subalterne, dans le but d'opérer une déconstruction historique (qui pourrait se prêter à une lecture postcoloniale, à mon sens peu convaincante), qu'à exposer un dessein poétique consistant à accueillir, dans le poème, d'autres voix auxquelles la défaite donne une puissance poétique singulière.²⁴ Or cette présence de la voix de l'Autre dans la poésie de Darwich, qui est peut-être une acception de ce lyrisme épique comme "poésie [qui] interpelle²⁵", est rendue possible par la mise en œuvre de procédés caractéristiques de son écriture polyphonique.

Le poème de mon semblable, le poème de mon adversaire

Certaines des caractéristiques les plus identifiables de l'écriture de Darwich participent des effets de polyphonie qui, d'une part, permettent au "poème [de] quitte[r] le niveau lyrique pour le périple collectif²⁶", d'autre part, font de lui ce que Darwich appellera, dans un de ses derniers textes, "le poème d'un autre que moi²⁷". L'emploi fréquent de formes dialoguées inspirées du Cantique des Cantiques, la mise en scène de la parole de l'autre, en particulier de l'ennemi, l'abondance des tournures interrogatives ont fait l'objet de relevés et de commentaires²⁸ qui pourraient éclairer notre examen du lyrisme épique de Darwich. Mais c'est surtout l'évolution de ces mêmes procédés à travers son œuvre qui nous intéresse, car elle semble suivre une trajectoire conduisant du lyrisme vers l'épopée. Ainsi le dialogue des amants dans "Écriture à la lumière d'un fusil", où alternent les voix de Shoulamit et de Shimon, laisse entendre l'affrontement de deux hommes : la voix de Mahmoud, ancien amant de Shoulamit, s'introduit dans l'intimité des amants pour rivaliser, le temps d'une rêverie de la jeune femme, avec Shimon. Leur affrontement fait écho au poème "Un soldat rêvant de lys blancs", dont la construction dialogique fait alterner l'hostilité et la compassion.

Le dialogue avec l'ennemi ressurgit sous une autre forme dans les poèmes du recueil Moins de roses (1986) où le face à face avec un conquérant, désigné d'abord au pluriel (dans "La terre ne nous contient plus" ou "Ils m'aiment mort"), devient plus direct, toutefois sans la violence de l'adresse frontale qui marque l'adresse "à un assassin" dans État de siège (2002). Dans "Ils m'aiment mort", le combat est mis en scène au sein même de la parole poétique, et au moyen d'elle, de sorte que l'ennemi n'est jamais représenté ni figuré, mais seulement entendu, et ce sont des "paroles" qu'il dérobe à la fin du poème :

La parole de l'autre semble ici instable, comme si les phénomènes de confusion des voix et d'inversion des rôles entre l'assassin et la victime (suggérée dans "Il étreint son meurtrier³⁰" et explicitement évoquée dans "Les pilleurs de tombe") anticipaient la fragilité du dialogue voire son effacement qu'exprimeront, par des moyens différents, des textes ultérieurs : on pense au long "Discours de l'homme rouge", ou à "Lorsqu'il s'éloigne". Lorsque cet Autre, à qui le poète offre sa voix ou son étrange compassion, reste sourd, invalidant ainsi le dialogue, seule demeure la parole du vaincu. Si l'écriture de Darwich est traversée par une représentation des mots comme arme, depuis les "lettres grasses" dont on bombarde l'ennemi dans le célèbre poème "Sirhane³¹" jusqu'au langage poétique de la victime dont le sens demeure obscur à son bourreau, impuissant à assassiner les images ("Ils m'aiment mort"), elle parvient surtout à donner à la parole du vaincu une puissance qui résiste au conquérant, ou qui englobe sa victoire dans le poème de la défaite.

D'autres procédés rendant manifeste cette ouverture du lyrisme au "périple collectif" mériteraient d'être ici examinés. L'usage fréquent de la modalité interrogative, qui s'intensifie entre les recueils *Moins de roses* et *Onze astres*, participe pleinement de cette ouverture à l'universel du chant. Mais la polyphonie prend aussi chez Darwich la forme d'une transmission,

par le sujet lyrique, de voix venues d'autres poètes et d'autres temps, que son chant permet d'accueillir.

Intertextes religieux et populaires : Héroïsme, périple, lamentation collective

La poésie de Darwich apparaît en effet comme le réceptacle d'autres voix, non seulement parce que le je y fait entendre un nous collectif qu'il porte et déploie, ou parce qu'il provoque la voix d'un adversaire, mais aussi en se faisant le relais d'autres chants. De ce "lyrisme montant dans de grands voyages, sur le chemin des épopées³²", que Darwich dit avoir appris de Neruda, à une "lamentation collective sur le paradis perdu³³", le lyrisme épique prend aussi ce sens : celui d'un accueil, dans la voix du sujet, d'héritages littéraires multiples. Il ne s'agira pas ici d'énumérer les traditions épiques dont la poésie de Darwich porte la trace, allant de la reprise thématique à l'intertextualité, de la réécriture à des formes de contre-écriture, mais de souligner leur entremêlement quasi syncrétique. L'image d'un chant qui se tisse sans cesse sur d'autres chants surgit d'emblée à notre esprit lorsque Darwich évoque la place prise par l'Andalousie dans son imaginaire poétique :

Dans la tradition arabe, l'Andalousie est la lamentation collective sur le Paradis perdu. Elle exerce une attraction dramatique vers le passé. L'Andalousie rappel la poésie antéislamique de la *Jâhiliyya* dans laquelle on pleure sur le lieu, sur la maison qui n'est plus. [...] C'est le chant des nomades qui passaient d'un lieu à l'autre. [...] L'Andalousie a pris la place du lieu perdu, et ensuite la Palestine s'est transformée en Andalousie. [...] J'ai écrit ces *Onze astres* en souvenir des cinq siècles écoulés depuis la sortie d'Espagne et l'arrivée [...] de Christophe Colomb en Amérique. Mes poèmes sont l'appel d'un poète arabe au sein de cet immense développement historique³⁴.

L'allusion au recueil Onze astres (1992) est significative : il s'agit des onze astres que Joseph, dans le récit de la Genèse et dans le Coran³⁵, voit en songe. Elle nous rappelle que le principal intertexte de la poésie de Darwich est la Bible hébraïque, référence souvent associée à sa poésie amoureuse, en raison de l'influence majeure du Cantique des cantiques sur certains poèmes construits comme un dialoque amoureux (de "Écriture à la lumière d'un fusil" à "S'envolent les colombes" ou "Je ne veux pas que ce poème finisse"). Mais les textes religieux sont avant tout, pour Darwich, une source d'inspiration épique. L'Exode, comme le Livre de Josué, où sont racontés des événements épiques par excellence –aussi contestée qu'ait pu être leur réalité historique³⁶ – comme la sortie d'Égypte et la conquête de Canaan, constituent ce matériau, en dialogue constant avec l'autre intertexte majeur qu'est le Coran. Or on sait que le récit coranique, notamment dans sa structure narrative initiale, modifiée par l'ordre des sourates, ne cesse de rencontrer les personnages et épisodes des épopées populaires. L'évolution du héros épique et des causes qu'il défend prendra ainsi une dimension politique et religieuse majeure dans les versions postérieures à l'Islam : en témoigne, par exemple, le regret exprimé par Mahomet de ne pas avoir eu à ses côtés 'Antara, qui avait vécu bien avant l'Islam mais dont la tribu avait embrassé la nouvelle religion³⁷.

L'exemple du célèbre poème de Darwich "Je suis Joseph, mon père" (*Moins de roses*, 1986), illustre cette convergence : au-delà de la lecture immédiatement politique que l'on peut en faire du texte où Joseph/Yûsuf figure l'abandon des Palestiniens par leurs frères arabes, la sourate de Joseph dont il s'inspire reflète les influences multiples et entrelacées de la poésie de Darwich, où le lyrisme se mêle encore à l'épopée. Car le sort de Joseph évoque à la fois la destinée des héros (et héroïnes) populaires des grandes épopées arabes³⁸ – on pense à Abu Zayd, Zât al-Himma, Mazlûm et bien d'autres – dont l'abandon par la mère ou par la tribu, mise à l'épreuve de leur bravoure et de leur élection, est un élément narratif classique, et la douleur existentielle des poètes exilés, que l'on songe à l'œuvre d'Al-Ma'ari (XI^e siècle) ou plus généralement au "sentiment de la perte" et à la "nostalgie redoublée" qui constituent la "double identité³⁹" – celle d'un exil dans l'exil – des poètes andalous.

Je suis Joseph, ô mon père. Mes frères ne m'aiment pas. Ils ne veulent pas de moi parmi eux. [...] Ils m'ont chassé du champ. Ils ont empoisonné mon raisin [...]. Lorsque la brise a soufflé et caressé mes cheveux, ils m'ont jalousé et se sont révoltés contre moi et contre toi. [...] Que leur ai-je fait, ô mon père ? Les papillons se sont posés sur mes épaules, les épis se sont penchés sur moi et les oiseaux ont plané au-dessus de mes mains ? [...] Quel crime ai-je commis quand j'ai dit avoir vu onze astres, le soleil et la lune, et que je les ai vus prosternés devant moi ?⁴⁰

```
[...].انا يوسوف يا ابي. يا ابي إخوتي لا يحبونني. لا يريدونني بينهم يا أبي
..هم طردوني من الحقل . وهم سمموا عنبي يا أبي
[...]
حين مر النسيم ولاعب شعرى غاروا و ثاروا على و ثاروا [...]عليك
```

.فماذا صنعت لهم يا أني؟ الفراشات حطت على كتفي و مالت على السنابل والطير حطت على راحتي .هل جنيت على أحد عندما قلت إنى : رأيت احد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين

Si l'on considère souvent que le recueil *Onze astres* réalise de la façon la plus aboutie l'entreprise du *lyrisme épique*, c'est aussi par sa manière de mettre en scène, ne serait-ce que dans sa composition, la rencontre entre la voix du poète et plusieurs épisodes dramatiques de l'histoire de l'humanité et de l'imaginaire collectif. La perte de l'Andalousie et la conquête du continent américain coïncident par la date symbolique de 1492, mais répètent, dans l'écriture darwichienne, la dépossession originelle d'Adam. En clamant "Je suis l'Adam des deux Eden", le poète fait du "dernier soupir de l'Arabe", entendu à la fois comme plainte et lieu symbolique, le théâtre d'une nostalgie universelle où les Perses rencontrent la "lance du Croisé", où Lorca surgit parmi les "palmiers assiégés", où "l'Homme rouge" invoque Euripide et "l'adieu à la Méditerranée⁴¹", comme si toutes leurs voix faisaient écho à cette phrase de Darwich:

Nous voyageons à travers la nostalgie et l'hymne ininterrompu jusqu'à un monde dans lequel ce ne sont pas les *Mille et une nuits* qui nous captivent mais mille et une défaites.⁴²

L'assertion semble condenser en quelques images l''élévation du lyrique vers l'épique' dont parlera Darwich dix ans plus tard lorsqu'il reviendra sur la nécessité pour le poème d''emporte[r] le Nous avec lui", mais aussi sur son choix d'être "du camp des perdants" son "droit" (et son devoir) de "proclamer la défaite⁴³". En nous rappelant cette ambition d'être un "poète troyen", elle attire notre attention sur la portée très ambiguë de la référence homérique dans son œuvre, qu'illustre admirablement l'un de ses derniers poèmes.

Il me suffirait de modifier la dernière scène du récit d'Homère

La pièce éponyme du dernier recueil, Je ne veux pas que ce poème finisse, paru en arabe à titre posthume en 2009, peut se lire à la fois comme l'aboutissement de la métaphore du poète troyen, et une mise en abîme de l'image odysséenne qui fut si souvent associée à Darwich, depuis son exil de Palestine et ce qu'il nommait sa "sortie" de Beyrouth, à travers ce que Kadhim Jihad Hassan appellera sa "splendide endurance⁴⁴". La dernière partie de ce très long poème est construite comme une réponse à cette référence à Homère et Ulysse qui traverse les textes de Darwich et ceux de ses commentateurs⁴⁵. En effet, dans ce poème qui met en scène le dernier voyage du poète après sa rencontre avec la mort qui lui accorde un sursis, celui-ci prend les traits d'Ulysse dans un passage qui récrit librement, mais explicitement, "la dernière scène du récit d'Homère⁴⁶", à savoir la reconnaissance d'Ulysse par Pénélope au chant XXIII de l'Odyssée. Il s'agit d'une longue adresse du voyageur à son épouse, qui reprend en les condensant ou les transformant plusieurs épisodes célèbres du retour d'Ulysse à Ithaque. Le récit, qui chez Homère met en scène le processus de reconnaissance, prend chez Darwich la forme d'une tirade dans laquelle le voyageur décline désespérément son identité:

C'est moi que tu attends : ne me ferme pas la porte de ta maison

ne me renvoie pas à la mer, ô mon épouse [...]C'est moi : l'esclave du lieu qui t'a vu naître ou son maître [...] moi qui n'ai épousé que toi n'ai jamais guéri de toi ni de ma cicatrice
Les déesses des mers n'ont pas su me séduire
Je suis celui pour qui tu défais le temps dans une pelote de laine [...]

Ton lit est caché dans le tronc d'un olivier $\rm Il$ est mon secret et ton secret $m ...^{47}$

[.أن] هو، لا تغلقي باب بيتكولا ترجعيني الى البحر يا امرأتي أنا هو، من كان عبدا لمسقت رأسك...او سيدا [...]
[...]
ولم الشف منك ومب ندبتي ابداً وقد راودتني الهات كل البحار سدى انا هو، من تفرطيني له الوقت انا هو، من تفرطيني له الوقت [...]
[...]
سريرك ، ذات المخبأ في جذع زيتونة

Mais à mesure qu'il multiplie les arguments destinés à persuader la femme aimée de le reconnaître, le ton du voyageur devient élégiaque, comme s'il pressentait que son identité ne lui serait pas rendue, ce qu'annonçait sa prophétie initiale :

ت تعرفينيلأن الزمان يشيخ الصدى Tu ne me reconnaîtras pascar le temps fait vieillir l'écho ن تعرفينيالأن الزمان يشيخ الصدى

Fidèle au récit d'Homère où l'olivier est l'élément déclencheur du processus de reconnaissance d'Ulysse par Pénélope, Darwich fait de l'olivier le point culminant de la supplication du héros, et de la réponse laconique de son épouse, mais il renverse l'enjeu du dialogue, de façon à invalider l'identité d'Ulysse :

قالت له : قد تزوجني يا غريبغريب _{سواك} Elle lui a dit : ô étrangerun autre étranger m'a épousée

il n'y a pas de tronc d'olivier ici ni de lit, car le temps est le piège /

فلا جذع زيتونة هخنا ،او سرير / لأن الزمان هو الفخ

À l'inverse de la Pénélope d'Homère dont la feinte sert à provoquer son époux, il n'y a pas de mise à l'épreuve dans la réécriture de Darwich, car le mouvement est inversé : si l'olivier reste un outil de persuasion, il est pour le voyageur un ultime recours, sa dernière chance, et non le déclencheur d'un long processus de dévoilement. En effet, il a déjà dévoilé son identité, et prouvé, grâce à plusieurs signes de reconnaissance, qu'il n'avait pas perdu la mémoire. Au moment où s'amorce un inventaire épique, le récit attendu de ses aventures (les sirènes, Calypso, le voyage incessant) rendu possible par l'arrivée dans un point fixe, la réponse de l'épouse brise l'élan narratif. La mémoire a été perdue, l'écho n'a pas été conservé : passé et présent ne peuvent se rejoindre. Si le passage reprend donc le thème de l'infidélité, motif ancien dans la poésie de Darwich où les femmes, comme Rita ou Shoulamit, appartiennent parfois à l'autre camp, ⁴⁸ l'enjeu ici semble être moins l'infidélité de l'épouse que le rejet d'Ulysse/Darwich hors du temps.

Mais l'olivier plus d'une fois associé à Ulysse dans *L'Odyssée*⁴⁹ rappelle aussi un autre arbre dont Darwich évoque la dimension symbolique et la puissance de remémoration dans une lettre de 1986 à son ami le poète Samih al-Qâsim, originaire du même village de Galilée, al-Birwa. Il s'agit d'un caroubier, qui dans cette anecdote agit lui aussi comme un révélateur d'identité, et incarne l'idée, récurrente dans les poèmes et entretiens de Darwich, selon laquelle l'enjeu du combat n'est plus la terre, déjà perdue, mais la mémoire du lieu, que l'on peut appeler avec Darwich la "terre du récit". Dans cette lettre, Darwich raconte une histoire qui s'est déroulée trente ans auparavant : un écrivain finlandais vivait en Israël jusqu'au jour où, devinant à l'épaisseur de son tronc l'âge d'un caroubier géant situé dans le kibboutz Yasur, sur les ruines d'al-Birwa, il prit conscience de l'ancienneté des Palestiniens sur cette terre, pourtant démentie par tous ses camarades, et décida de quitter Israël pour redevenir finlandais. Des années plus tard, l'écrivain, nommé Daniel Katz, raconta à Darwich son histoire et lui dédia un poème qui s'en inspirait. Ce qui nous frappe d'abord dans la lettre à Samih al-Qâsim est la manière dont l'histoire est racontée : Darwich retrace en premier lieu son échange avec l'écrivain, rencontré à Helsinki, au cours duquel "[s]es larmes [l]e confondirent. Il reproduit ensuite la "chanson courte" composée par Katz, avant de rapporter la question qu'il lui avait posée ("Qui vous a appris [...] que sous votre kibboutz se trouve mon village ?") et la réponse du Finlandais ("Le caroubier colossal !"). L'évocation du caroubier se poursuit à la manière d'une rêverie poétique adressée à son ami, le destinataire de la lettre :

Mais c'est le caroubier qui nous a signalés au colon étranger "innocent", moi et mes aïeux, c'est lui la gaine de mon identité, lui encore la peau de mon âme [...]. C'est là-bas que je suis né... C'est là-bas que je suis né... C'est là-bas que je suis né... Salue-le si l'on ne l'a pas encore coupé. Le caroubier – je me suis abrité dans son tronc creux colossal [...]. Mon cher, gardien du caroubier face aux chansons des autres. Je t'en prie... je t'en prie, si tu passes devant lui demain, étreins-le et grave dans son tronc ton nom et le mien... Ne perds pas de temps !50

Il n'est pas exclu que les images associées à l'olivier odysséen aient été déjà présentes à l'esprit de Darwich au moment d'évoquer ce caroubier, comme un substrat référentiel inconsciemment lié à l'imaginaire méditerranéen, mais les échos lexicaux et syntaxiques entre ce passage et le poème de 2009 n'en sont pas moins surprenants. Dans la tirade d'Ulysse/Darwich, les reprises anaphoriques et l'insistance trahissant le pressentiment d'une perte rappellent la syntaxe de la lettre et la manière dont s'y exprime l'urgence de la reconnaissance d'identité. Mais tandis que l'ami se fait gardien, complice fidèle de cette "identité" dont le tronc est la "gaine" protectrice (remarquons que, dans les deux cas, c'est le tronc qui révèle l'identité), l'épouse que retrouve le voyageur le trahit, en lui refusant à la fois son identité et la possibilité même d'un retour. Dans sa réponse, la redondance créée par la répétition du nom "étranger" dans des fonctions syntaxiques opposées, procédé fréquent dans l'écriture darwichienne où il signale souvent un renversement d'identité, fait écho à l'allusion au "colon étranger" dans la lettre, reprise par la périphrase "les chansons des autres". L'image figure l'idée d'une dépossession de la mémoire qui ressurgit sous diverses formes dans la même lettre, où Darwich évoque "leur chant qui nous a anéantis" et "la colonisation du langage de la nostalgie, du retour⁵¹". Enfin, la Pénélope infidèle du poème de 2009 relie, par son démenti, trois éléments symboliques majeurs : le tronc d'olivier, le secret (ou signe de reconnaissance), et le piège. Or on sait combien le piège est présent dans l'Odyssée, et caractéristique du héros Ulysse dont l'ingéniosité lui permet à la fois de le déjouer et d'en inventer.

L'anecdote du caroubier apporte un éclairage précieux à la réécriture par Darwich de cet épisode célèbre de l'épopée d'Homère, en quelque sorte son dénouement, car elle donne une autre résonance à cette volontaire distorsion de la scène de reconnaissance. Elle nous invite en effet à assimiler la fin du périple et l'échec de la reconnaissance à la présence de cet ennemi "qui occupe mon lieu à ma place⁵²". Le contre-récit du retour, ou récit d'un non-retour, est d'autant plus cruel cet ultime poème épique semblait vouloir se libérer de la question du lieu : la reprise de l'énigmatique refrain "le piège, ce n'est pas le lieu" trouve sa réponse dans la sentence finale : "le piège c'est le temps". Précisément, ce n'est plus du territoire qu'il est question, mais de la mémoire : ce qui a disparu n'est pas le "ici" mentionné par Pénélope, mais, le passé, l'Histoire, dont le chant seul peut garantir la survivance.

J'ai pour toi une paroleque je n'ai jamais dite encore :

l'ombre sur le balcon envahit la lune mon pays est une épopée j'en étais le musicien me voici devenu une simple corde de l'instrument⁵³ لك عندي كلمةلم اقلها بعد فالظل على شرفة القمر وبلادي ملحمة ! كنت فيها عازفاً.. صرت وتر

1 Nous avons brièvement rappelé la fortune de l'expression de Ritsos et les sens dont l'investit Darwich dans C. Boidin, E. de Dampierre-Noiray, E. Picherot, *Formes de l'action poétique*, Atlande, 2016 (p. 118 sq): "Apparemment oxymorique, cette formule est aussitôt adoptée par Darwich car elle lui permet de résumer plusieurs lignes directrices du projet poétique qu'il tente de mettre en place depuis l'exil. D'un point de vue interne, il s'agit tout d'abord de concilier l'expression du sentiment individuel et de celui de la communauté ainsi que le registre de la douleur et celui de la résistance, du combat. D'un point de vue externe, il s'agit de composer un "contre-discours", c'est-à-dire un discours qui s'articule à celui de l'adversaire, non pas pour le battre sur son propre terrain mais pour montrer l'inanité de son discours, la violence qu'il impose à l'autre.". Le présent article entend repartir de ces hypothèses pour rendre manifeste la trajectoire qui conduit de l'une à l'autre.

2 Sur la distinction entre ces trois formes dans la poétique de Darwich, voir Najat Rahman, "La nostalgie menacée et la quête perpétuelle", *Europe*, n° 1053-1054, janvier-février 2017, p. 223.

- 3 J'ignore dans quelle langue Ritsos a dit cette phrase. Si c'est en grec, il faut imaginer (d'après Apostolos Lampropoulos que je remercie ici !) quelque chose comme Είσαι ένας επικός λυρικός ποιητής / *Tse énas epikóslyrikós piitís* (dans cet ordre-là, l'adjectif "épique" précédant le syntagme "poète lyrique"). À moins qu'il n'ait créé un adjectif double επικό-λυρικός *lepiko-lyrikós*. Mais la phrase a pu être prononcée en français, ou en anglais.
- 4 Muhammad Rajab An-Najjâr, *Le Héros dans les épopées populaires arabes (Al-batal fi-l-malâmih ash-sha'biyya al-'arabiyya*), tome 2, Le Caire, Al-hay'a al-misriyya al-'âma li-l-kitâb, 2018, p. 263-299.
- 5 Voir Najat Rahman, op. cit. p. 216.
- 6 Ibid, p. 222.
- 7 l'emprunte la formule éclairante de Jean-Louis Backès (*L'impasse rhétorique*, PUF, 2002).
- 8 Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, Arles, Actes sud, 1997, coll. Babel, p. 41.
- 9 *Ibid.*, p. 132
- 10 L'image de la corde à linge revient souvent dans les poèmes rassemblés dans l'anthologie en français *Rien qu'une autre année*, d'où est apparemment tiré ce vers dont il ne m'a pas été possible d'identifier la provenance exacte. On peut relever d'autres associations à l'effet similaire : "ma patrie, une corde à linge" ou "j'étends mes mythes sur une corde à linge" (Mahmoud Darwich, *Rien qu'une autre année*, trad. A. Laâbi, Paris, Minuit, 1983, p. 47 et 62).
- 11 Jean-Michel Maulpoix, "Le chant de la Palestine de Mahmoud Darwich", *Europe, op. cit.*, p. 101-103. Il s'agit du remaniement d'un texte plus ancien paru sur le site de l'auteur [http://www.maulpoix.net/darwich.htm].
- 12 Voir *infra*, et de façon plus générale, une grande partie des poèmes de *Moins de roses/ Wardunn aqall* (1986) et de *Onze astres/Ahada 'achara kawkaban* (1992). Comme ici avec *Moins de roses*, que Laâbi traduit *Plus rares sont les roses*, j'ai parfois modifié les titres des poèmes et recueils traduits pour être au plus près de l'original, mais je renvoie aux pages dans ces éditions françaises. Pour des raisons de mise en page, j'utilise la transcription dans les notes.
- 13 "Telle est son image et voici le suicide de l'amant" (*Tilka sûratûhâ wa hazâ intihâru-l-âchiq*, 1975), trad. E. Sanbar, Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2000, coll. Poésie/ Gallimard, p. 110, *sic* (sans majuscule dans le texte).
- 14 "Chroniques d'une blessure palestinienne" (Yawmiyyât jurh filastini, 1970), Rien qu'une autre année, op. cit., p. 76.
- 15 La terre nous est étroite, op. cit., p. 174.
- 16 Mahmoud Darwich, Anthologie (1992-2005), édition bilingue, Arles, Actes sud, coll. Babel, p. 8.
- 17 La terre nous est étroite, op. cit., p. 384.
- 18 Subhi Hadidi, "Le poème d'amour de Mahmoud Darwich", Europe, op. cit., p. 174-175.
- 19 Jihen Souki, "Mahmoud Darwich. De l'exil au royaume", ibid., p. 164.
- 20 Ce poème est traduit par Laâbi sous le titre "Buée sur le miroir" (Rien qu'une autre année, op. cit., p. 49).
- 21 Najat Rahman, "La nostalgie menacée...", Europe, op. cit., p. 216.
- 22 Abdellatif Al-Warârî, *Al-Anâ al-ghinâ'î fi sh'ir Mahmûd Darwish : min al-rumâns ila sh'iriyyat al-ma'ich al-yawmî*, Londres, Al-Qods al-Arabî, 8/8/2018.
- 23 Mahmoud Darwich, *Une mémoire pour l'oubli (Zâkira li-l-nisyân*, 1987), trad. Y. Gonzales-Quijano et F. Mardam-Bey, Arles, Actes sud/ Sindbad, coll. Babel, p. 124-125.
- 24 Voir La Palestine comme métaphore, op. cit., p. 29-30.
- 25 Jean-Michel Maulpoix, op. cit., p. 102.
- 26 La Palestine comme métaphore, op. cit., p. 133.
- 27 Mahmoud Darwich, *Lâ urîdu li-hazîal-qasîdâ an tantahî (Je ne veux pas que ce poème finisse*), Beyrouth, Riad El-Rayyes Books, 2009, p. 75, trad. E. de Dampierre-Noiray et A. Khallouf ©.
- 28 Je renvoie notamment à C. Boidin, E. de Dampierre-Noiray et E. Picherot, Formes de l'action poétique, op. cit., p. 203 sq.
- 29 Mahmoud Darwich, "Ils m'aiment mort" / Yuhibûnani mayyitan, Moins de roses (Wardunn aqall, 1986), trad. A. Laâbi, Paris, Minuit, 1989, p. 40. Pour le texte arabe, je renvoie aux volumes des œuvres complètes : Mahmûd Darwîsh, Diwân, Beyrouth, Dar al-Awda, 1994, 2 vol. et Al-â'mâl al-jadîda al-kâmila, Beyrouth, Riad-el-Rayyes Books, 2009, 3 vol.
- 30 *Ibid.*, p. 23 et 40. Sur la relation à l'ennemi et l'échange de rôles entre bourreau et victime dans la poésie de Darwich, voir E. de Dampierre-Noiray, "Figures de l'ennemi dans l'œuvre de Mahmoud Darwich", dans *Formes de l'action poétique*, Hermann, coll. Cahier Textuel, 2017, p. 219-230.

- 31 "Sirhane prend le café à la cafétéria", La terre nous est étroite, op. cit., p. 71
- 32 Mahmoud Darwich, entretien avec Samer Abu Hawwash (2002) dans Europe, op. cit., p. 65.
- 33 Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore, op. cit.*, p. 117-118.
- 34 Ihid
- 35 Genèse, 37, 1-36 et 12^{ème} sourate du Coran.
- 36 Voir Israël Finkelstein et Neil Asher Silberman, *La Bible dévoilée* [*The Bible Unearthed*, 2001], Paris, Gallimard, 2002.
- 37 Voir la notice biographique sur Mahomet qui précède le chap. 1 (sourate "La vache") de la traduction de Kazimiski (*Le Koran*, Paris, Librairie Charpentier, 1869, p. 22).
- 38 Voir Muhammad Rajab An-Najjâr, Le Héros dans les épopées populaires arabes, op. cit. chap. 4 et 5.
- 39 Patrick Mégarbané et Hoa Hoï Vuong, *Le Chant d'al-Andalus. Une anthologie de la poésie arabe d'Espagne*, Arles, Actes sud/ Sindbad, 2011, p. 15.
- 40 Mahmoud Darwich, "Je suis Joseph, ô mon père" / Anâ yûsûfun ya âbî, Moins de roses, op. cit. p. 46.
- 41 Mahmoud Darwich, Onze astres sur l'épilogue andalou, Anthologie 1992-2005, op. cit., p. 27, 29, 35, 43.
- 42 Mahmoud Darwich, Trois lettres à Samih al-Qâsim, Europe, op. cit., p. 79.
- 43 Mahmoud Darwich, La Palestine comme métaphore, op. cit., p. 29.
- 44 Kadhim Jihad Hassan, "La splendide endurance", Europe, op. cit., p. 188 et 208.
- 45 Voir par exemple, de Darwich, les poèmes "Attente de ceux qui rentrent", "Mon père" (1966), "D'autres barbares viendront" (1986), et les textes d'Alaa Khaled, "Face au serviteur de l'invisible" et d'Elias Sanbar, "Maintenant, tu es toi !", Europe, op. cit., p. 186-187 et 240.
- 46 Mahmoud Darwich, *Lâurîdu li-hazîal-qasîdâ an tantahî (Je ne veux pas que ce poème finisse*), *op. cit.*, p. 77 47 *Ibid.*, p. 77-78.
- 48 Dans "Rita et le fusil" (*Un amoureux de Palestine*, 1966), le fusil est celui qui "s'interpose" entre les amants (dans Mahmoud Darwich, *Rien qu'une autre année*, p. 29) ; quant à la Shoulamit du poème "Écriture à la lumière d'un fusil" (*Ma bien aimée sort de son sommeil / Habibati tanbadu min nawmihâ*, 1970) aime Shimon, car il "la protégea de son amour ancien [pour Mahmoud] / Et du reniement des siens.", Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, *op. cit.*, p. 52.
- 49 Sur la fonction symbolique de cet arbre dans l'épopée homérique, voir François Dingremont, "Du sol phéacien au lit nuptial. Un arbre enraciné dans l'*Odyssée*", dans *Poétique*, n° 148, avril 2006, p. 435-453.
- 50 Mahmoud Darwich, Trois lettres à Samih al-Qâsim (1986-1987), Europe, op. cit., p. 73-78.
- 51 Ibid. Sur l'enjeu politique du chant et le rapport entre l'occupation du lieu et celle de la langue, voir aussi E. de Dampierre-Noiray, "Mahmoud Darwich et le lieu de la langue", *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], "Agrégation lettres 2017", n° 16, automne 2016 , mis à jour le : 14/11/2016, URL : https://revues.univ-pau.fr/opcit/143
- 52 Mahmoud Darwich, *Entretiens sur la poésie*, trad. Farouq Mardam-Bey, Arles, Actes sud/ Sindbad, 2006, p. 114-115
- 53 "Chroniques de la douleur palestinienne", *Rien qu'une autre année*, *op. cit., p.* 81. J'ai modifié la traduction très personnelle de Laâbi.

Pour citer ce document

Ève de Dampierre-Noiray, «Faire résonner le chant des autres : quelques réflexions sur le "lyrisme épique" de Mahmoud Darwich», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2019_article_324-faire-resonner-le-chant-desautres-quelques-reflexions-sur-le-lyrisme-epique-de-mahmoud-darwich.html

Quelques mots à propos de : Ève de Dampierre-Noiray

U. Bordeaux-Montaigne / EA Telem / LGC-MAÈve de Dampierre-Noiray est maître de conférences en littérature comparée à l'université Bordeaux-Montaigne. Ses travaux portent sur les littératures européennes et arabes du XXe siècle (domaines français, arabe, italien, anglais), en particulier sur les enjeux de la fiction à l'époque postcoloniale, la poésie arabe contemporaine (œuvre de Mahmoud Darwich, poésie égyptienne et syrienne XX-XXIe), la traduction. Elle a publié *De l'Égypte à la fiction* (Classiques Garnier, 2014, prix D. Potier-Boès de l'Académie Française 2015) et, avec C. Boidin et E. Picherot, *Formes de l'action poétique* (Atlande, 2016). Elle est rattachée à l'équipe Telem (UBM) ainsi qu'au réseau de chercheurs LGC-MA.

Métissage épique : Sesshu Foster, aède de Los Angeles

Françoise Palleau-Papin

Résumé

Le poète américain contemporain Sesshu Foster inclut les voix des immigrants hispaniques habitants *d'East L.A.*, des artistes et critiques littéraires, des laissés-pour-compte, ainsi que des lecteurs construits par le texte, dans une poésie épique et très inclusive sur son quartier hispanique, le *barrio*. Depuis son histoire métisse jusqu'à son présent toujours tourné vers le rêve d'un avenir commun, Los Angeles devient l'incarnation d'une poésie de la relation au sens qu'Edouard Glissant appelle de ses vœux, celle de la mise en lien intuitive et libre d'archipels, sans système ni hiérarchie.

Abstract

Contemporary American poet Sesshu Foster includes the voices of Hispanic immigrants living in East L.A., of artists and critics, of the down-and-out, as well as his implied readers, in his all-inclusive, epic poetry centered on the *barrio*. From its multicultural past to its present dream of a common future, Los Angeles incarnates the poetics of relation in the sense that Edouard Glissant calls for, establishing free connections between islands, without systems or hierarchies.

Texte intégral

"Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée ; détestable colère, qui aux Achéens valut des souffrances sans nombre et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes fières de héros, tandis que de ces héros mêmes elle faisait la proie des chiens et de tous les oiseaux du ciel – pour l'achèvement du dessein de Zeus."

- Iliade, incipit

Le chant de l'Iliade s'adresse à la Muse, fille de Zeus et de Mnemosyne (Mémoire). Il est empreint d'une colère divine (*mênis*), funeste et dangereuse, bien qu'Achille soit mortel. Il regarde le passé pour mieux comprendre le présent, à la manière dont la poésie française de Jean Follain, mentionnée dans l'ouvrage le plus récent de Sesshu Foster (City of the Future, p. 123), interroge à sa manière son présent mystérieux. Selon l'analyse que W. S. Merwin fait de Follain: "Memory, as distinct from the past it draws on, is what makes the past a key to the mystery that stays with us and does not change: the present." (Préface, p.xii). "La mémoire, à distinguer du temps révolu dont elle s'inspire, fait du passé une clé du mystère qui perdure en nous inchangé." Si la poésie de Follain est empreinte d'un lyrisme intime qui n'a rien d'épique, celle de Foster la mentionne néanmoins dans son épopée de Los Angeles, pour en proposer une réécriture élargie à ses rencontres au cours de ses périgrinations dans le Wyoming, au Maroc ou au Nicaragua, où cours desquels il voyage avec son ami "Zoose" (2018, p. 123), avatar contemporain du dieu de l'Olympe. L'intimité du poète rencontre celle des anonymes qui l'aident à s'adapter à l'inconnu, dans un élan de solidarité et une mise en relation à la manière d'Edouard Glissant, qui font de lui un citoyen du monde. Son odyssée a pour centre sa patria california, à partir de East L.A., qui reste son ancrage, son point d'observation.

Les principaux recueils de poésie de Sesshu Foster sur Los Angeles (*Angry Days*, 1987, *City Terrace Field Manual*, 1996, et *City of the Future*, 2018), publiés au cours d'une trentaine d'années, inscrivent à leur manière le chant de colère de certains protagonistes ou voix narratives dans des ouvrages à portée épique, qui parlent du passé de la ville, lointain comme récent, pour s'étonner de son présent, et de sa

projection vers un avenir toujours fuyant ou amnésique, au moment de l'embourgeoisement d'East L.A. Ces recueils incluent les voix d'une large communauté dans leur chant qui fait grand usage des répétitions, des retours à des formes reconnaissables (dont la "carte postale", on y reviendra), des anaphores à la manière de Whitman et des épithètes définitoires à celle d'Homère, chaque reprise acceptant des variations, et l'ensemble étant résolument polyphonique, pour chanter les héros disparus, la plupart anonymes et sans sépulture, depuis la colonisation du continent et la conquête de la Californie. Ils cherchent à définir une nation par la poésie, celle qui émerge du barrio hispanique, mais aussi du camp de concentration pour Nippo-américains pendant la Deuxième guerre mondiale, dans une littérature anglophone plurielle et centripète, à travers une épopée fondatrice et programmatique.

Une problématique centrale à la poésie de Foster est liée à la double tension de l'épopée, issue d'un récit de conflit ou d'un périple semé d'embûches. Si l'épopée a pour fonction de fédérer une communauté naissante par un récit poétique à la gloire de ses héros, la communauté ainsi chantée risque alors de se fonder en opposition à une autre, qu'elle ressentirait comme une menace. La communauté soudée par l'exclusion de ce qui pourrait gêner la cohérence du groupe ne ferait qu'appliquer le principe unificateur d'un bouc émissaire en renversant le rejet subi jusqu'alors, surtout si c'est de la part de l'oppresseur historique. L'œuvre de Foster interroge cette limite : comment parvenir à la glorification d'un groupe jusqu'alors marginalisé, si ce n'est par l'exclusion d'un autre, historiquement dominant, en particulier si ce dernier cristallise la colère de l'aède par son idéologie suprématiste ? Y aurait-il un moyen moins binaire de résoudre cette tension entre appartenance et exclusion, pour dépasser la cohésion unificatrice du groupe et sa tentation unilatérale, elle-même en miroir de l'exclusion combattue, afin d'espérer atteindre une pluralité ? Ou, pour le dire autrement, Foster envisage-t-il d'écrire l'épopée des autres, de tous les autres, malgré la mémoire des blessures, toujours vive dans le mystère du présent?

I. L'aède en colère : entre autobiographie et dépersonnalisation.

Si la voix narrative autobiographique se fait entendre, que ce soit par sa colère, sa mise en retrait ou son autodérision, elle évolue à des degrés variables de ventriloquie, allant de la prise de position directe à l'inclusion dans un groupe narratif proche d'un choryphée, voire à une dépossession complète de la voix autobiographique, quand divers protagonistes parlent au discours direct dans une parole poétique à la première personne.

L'aède prête sa voix aux victimes des exclusions tacites. Il combat les nantis historiques de l'édition littéraire, les programmes d'écriture créative universitaires, dont la violence du conformisme, pour être cachée, n'en est pas moins réelle. Ce n'est guère un hasard si deux recueils du poète ont été publiés par Kaya Press, une maison d'édition qui rend visibles les auteurs de la diaspora asiatique, et dont Sesshu Foster fait désormais partie du comité de rédaction. Son roman *Atomik Aztex* (2005) et un recueil de textes poétiques en prose, *World Ball Notebook* (2008), sont publiés par City Lights, maison historiquement ancrée dans le mouvement contestataire de la Baie de San Francisco.

Dans *City of the Future*, la colère de l'auteur envers le conservatisme des programmes littéraires universitaires et des maisons d'édition *mainstream* s'exprime en union avec d'autres voix, dont celle de Sandra Simonds², et prend une portée programmatique : celle de mise en relation entre les créateurs isolés et sans réseau, pour favoriser leur prise de parole et de pouvoir dans le milieu très fermé de l'édition, trop souvent sexiste et raciste. Il y a un didacticien de l'épopée inclusive, un passeur dans le poète et enseignant de soixante-et-un ans (né le 5 avril 1957), qui souhaite voir s'épanouir les plus jeunes.

Ou encore, l'aède exprime sa colère envers les cousins socio-culturels des nantis de

l'édition, ceux qui, depuis leur position politique, raciale et sociale dominante, celle d'un ordre établi (*establishment*), ont envoyé les hommes d'une autre classe sociale au front, comme le père de Sesshu Foster, ancien combattant dont l'alcoolisme et l'incapacité à être père ou grand-père sont décrits dans plusieurs poèmes, depuis le recueil *Angry Days*³. Les éléments autobiographiques abondent dans les recueils de Foster, mais se combinent avec ceux d'une communauté, pour créer un effet choral d'une grande variété de tons et de voix.

Autobiographie et militantisme sont liés chez lui, pour s'inscrire dans une communauté qui dépasse le cas particulier et ouvre l'espace collectif à des lecteurs ou artistes, conviés dans plusieurs poèmes à la seconde personne. Sur son blog, Sesshu Foster présente aussi des liens actifs vers d'autres sites d'écrivains (dans la rubrique "click on a link" https://atomikaztex.wordpress.com), comme celui de Ben Ehrenreich (http://benehrenreich.net), auteur également mentionné dans le recueil *City of the Future* (p.28 fait allusion à son ouvrage sur les Palestiniens, *The Way to the Spring : Life and Death in Palestine*).

Un poème didactique adressé à un vaste pluriel de créateurs commence ainsi: "1. all you mfa candidates, all you college students, all you awp hangers-on, all you high school students wondering what to do [...] all you secret poets looking for support, all you striving artists who need a job, what about you?" (2018, p. 196). "1. Vous, étudiants d'un master de lettres; vous, étudiants de la faculté; vous, qui vous accrochez aux conférences des programmes d'écriture; vous, lycéens qui ne savez pas vers quoi vous orienter...; vous, poètes inconnus qui cherchez un appui; vous, artistes qui cherchez à percer et avez besoin d'un emploi, parlez-moi de vous."

L'adresse à la seconde personne s'inscrit dans la tradition du manifeste, proche d'un discours politique avec un sujet de réflexion sur l'artiste hors de toute institution culturelle établie, universitaire ou gouvernementale. Ce poème en prose a un long titre qui semble refuser l'expression littéraire : "how is the artist or writer to function (survive and produce) in the community, outside of institutions ?" (2018, p. 196). "comment l'artiste ou l'écrivain peut-il exister (survivre et produire) dans la communauté, en dehors des institutions ?" L'essentiel de l'art poétique se réduit ici au rythme oratoire, proche du sermon ou de la harangue, avec une énergie argumentative non dénuée d'ironie sur la pollution de l'espace culturel : "5. you must get outside and feel all right, producing some creativity that can stand the daylight (and the smog)." (2018, p. 196). "5. Il faut sortir, aller bien, et créer des choses qui supporteront la lumière du jour (et la brume de la pollution)." La pollution de Los Angeles devient métaphore de la pollution culturelle qui fait étouffer les créateurs anonymes, non reconnus par les institutions conservatrices et endogènes.

Le poème/sermon est structuré en une série de paragraphes numérotés, d'abord par des chiffres pour la première partie, puis par des lettres dans la seconde partie, après la question "how to survive?" "comment survivre?" (2018, p. 197), et enfin par une nouvelle numérotation par chiffres dans la troisième et dernière partie. La seconde partie personnalise l'abstraction politique de la première, par un exemple concret, bien qu'anonyme, de la souffrance du jeune poète, que le narrateur aide personnellement par un soutien amical et financier. L'ouverture au personnel s'accompagne d'une plongée dans l'inconscient étrangement réuni des deux amis, dans une communauté de rêve à la lettre t, comme temps zéro, à l'origine d'un processus: "t. don't hesitate to appear in my dreams" (2018, p. 199). "t. n'hésitez pas à vous inviter dans mes rêves". L'invitation au rêve commun est suivie d'une description d'une lecture publique de l'auteur dans un "community college", une université publique, qui sort du réalisme pour progresser insensiblement vers un univers onirique étrange et désolé, image du psychisme mis à mal par la mise à l'écart et signalé par les italiques dans le texte : "it's an old abandoned garage, debris, blue paint blistered and peeling, and i've been standing there so long only one person's left" (2018, p. 200). "c'est un vieux garage abandonné, dilapidé, à la peinture bleue lépreuse et cloquée, et je suis là depuis si longtemps qu'il n'y a plus personne d'autre." Le spectre de la solitude ici entrevu est exorcisé par l'œuvre commune que le poème évoque pour finir, le travail de longue date des créateurs précédents dans lequel l'artiste solitaire peut choisir de s'inscrire pour trouver la force de produire une œuvre, à la fois dans la filiation et dans la transmission nécessaire, parce qu'utile à tous : "Your community-building not only helps you survive, it helps you produce." (2018, p. 204). "Quand vous établissez des liens avec votre communauté, non seulement ça vous aide à survivre, mais aussi, ça vous aide à créer." Le parallélisme de la formulation renforce l'appui mutuel entre la communauté et le poète.

Ce n'est quère un hasard si, de manière sélective, Foster retrouve l'utilisation traditionnelle des lettres capitales, omises depuis le début : il utilise UC pour le nom de l'Université de Californie et son programme de Master de lettres MFA (Master of Fine Arts), qui ont pourtant interrompu la bourse de son amie, mais aussi pour le C.V. de celle-ci, jusqu'à la mention du syndicat ouvrier du Comté de Los Angeles, "the Los Angeles County Federation of Labor" (2018, p. 201). Mentionner des syndicats dans un poème en prose, voilà ce qui est finalement osé, selon les critères implicites du snobisme intellectuel dominant qu'il combat et selon le présupposé que la politique et la poésie n'auraient rien en commun, que l'une serait un discours souvent corrompu et éloigné de l'intimité, tandis que l'autre serait l'expression forte ou belle d'un lyrisme personnel et authentique, quand bien même ce lyrisme individuel chanterait la collectivité à la manière de Whitman (un exercice auguel Foster se prête avec "Ode 2", un des poèmes les plus anaphoriques et whitmaniens du recueil, 2018, p. 189). La majuscule omise correspond à la mise à plat dans la langue de toute hiérarchie entre les mots, le nom propre n'ayant pas davantage de valeur que le nom commun, et le "je" anglais perd ainsi sa traditionnelle majuscule pour ne pas dominer les autres pronoms personnels. Retrouver les majuscules pour nommer une université, un programme de master et un syndicat revient finalement à rétablir une hiérarchisation, à exercer un jugement de valeur qu'on avait d'abord proscrit pour chambouler le statu quo grâce à l'idéologie de bell hooks qui abolit les majuscules, signes de hiérarchie dans la langue⁴. Inscrire l'égalitarisme visiblement dans la taille identique de chaque lettre de la langue écrite revient à estimer qu'on peut traiter le racisme, le sexisme, ou les exclusions sociales linguistiquement, par le discours avant même l'action politique ou la persuasion, sans pour autant exclure ces dernières. La lettre met l'accent sur le logos, pourtant décrié par d'autres penseurs comme un ordre établi, plutôt que sur l'ethos et le pathos. Après cette table rase relative, par l'arasement de certaines lettres, retrouver la majuscule à partir d'un syndicat qui organise un groupe s'estimant opprimé par le capital, au sens marxiste, ou pour une université d'état qui semble faillir à son engagement, constitue un rassemblement paradoxal des antagonistes. Cela peut attirer l'attention en vue d'un rappel à l'ordre, mais aussi proposer un programme poétique et politique ouvert à d'autres manifestes, dont celui de Sandra Simonds, mentionné en fin du poème long : "6. See also, "Letter to a Young Nonprivileged Poet" by Sandra Simonds, http://blog.bestamericanpoetry.com/the_best_american_poetry/2015/06/advice-toa-young-nonprivileged-poet-by-sandra-simonds.html" (2018, p. 204). "6. cf. "Lettre à un jeune poète non nanti" par Sandra Simonds".

Cette page de militantisme contre les nantis du monde de l'édition et de conseils à un jeune poète sans réseau élitiste, digne d'un programme politique pour poète indigent, est encore disponible sur la toile au moment où j'écris cet article, et apporte son point de vue sur ce que le poème traite à sa manière, poly-poétique et poli-poétique, au sens où il parvient à mon sens à joindre plusieurs discours à portée politique dans une expression poétique large, celle de la ville ouverte, à citoyenneté métisse (au sens de la cité romaine telle que l'analyse Florence Dupont dans *Rome, la ville sans origine*⁵) — ici, Los Angeles.

II. Un chant polyphonique contemporain

Outre ce site, qu'il faut consulter en dehors du poème de Foster par métalepse, en passant de l'ouvrage imprimé à un support digital connecté à la toile, le recueil

invite à des prolongements intermédiaux sur la page électronique de l'auteur hébergée par WordPress.com, dont de nombreux poèmes du recueil sont extraits (https://atomikaztex.wordpress.com). Ce site est riche en échanges sur son blog, mais aussi riche en intermédialité, avec des photographies d'autres artistes et des liens vers d'autres pages d'écrivains ou d'organisations. Dans le recueil imprimé, Foster exploite les possibilités foisonnantes du digital, en les figeant pour les faire perdurer. Le dialogue intermédial s'y retrouve amputé des images, et d'autant plus troublant qu'il met en avant un interlocuteur absent, dont les œuvres sont mentionnées hors livre, et qui prend une valeur fantomatique.

En jouant sur la frustration du lecteur, et en diminuant la distanciation d'un didactisme brechtien, Foster augmente le dialogisme bakhtinien par tous les moyens disponibles. L'absence de photographie dans le poème du recueil qui ouvre un dialogue intermédial avec les photos de pélicans de Charlie Riedel ("The Pelicans by AP photographer Charlie Riedel" 2018, p. 209) accorde ainsi à l'œuvre visuelle de Riedel une présence sous mode d'absence, invitant à la croyance que le poème se prolongerait d'une prise sur un autre médium, et par extension, sur la vie, l'art et la vie se rejoignant dès la première phrase du poème qui décrit les pélicans pris dans la pensée poétique : "They fly low, slung along a horizontal line of thought." (p.209). "Ils volent bas, le long d'une ligne à l'horizon de la pensée." De même que les pélicans étaient englués dans le fioul, puis capturés dans les clichés de Riedel, le poème les pose physiquement ("horizontal") le long de son vers ("line" en anglais) qui suit la pensée du poète ("line of thought", enchaînement d'idées), en une expression qui condense plusieurs métaphores, figée pour la dernière.

Suggérant l'intermédialité ou l'emprunt, le dialogisme actif est interne aux poèmes, lorsque Foster mélange des formes littéraires inattendues dans un recueil de poésie.

Il emprunte des codes variés, encore plus publiques que le manifeste poétique, dont la rubrique nécrologique, par exemple, qu'il redynamise. Dans les journaux, l'hommage aux morts célèbres dresse un récapitulatif de leur vie et de leur œuvre. Foster investit cet espace public avec ses notices nécrologiques fictives, non sans humour, puisqu'il inclut sa propre page nécrologique, dans une ébauche ("draft", 2018, p. 99) où il imagine dans la même page plusieurs âges différents pour son décès, allant de vingt-neuf à soixante-six ans. Les causes du décès sont de plus en plus fantasques, l'une étant la mort "par chips de pommes de terre", sans préciser si c'est par empoisonnement brutal ou par ingestion régulière de junk food, dont les chips seraient emblématiques, la malbouffe ayant entrainé la mort prématurée ("he died the other day at age 29 from potato chips" "l'autre jour, il est mort pour cause de chips de pomme de terre ; il avait 29 ans"). Cette ébauche rend la rubrique nécrologique pour le moins parodique et la mort, un simple moment anodin, inscrit dans le paysage urbain le plus quotidien : "and is survived by his family and the light poles along the avenues, winking out one by one at dawn." "il laisse une famille et les réverbères des avenues, qui s'éteignent un à un à l'aube." (2018, p. 99). Si les réverbères s'éteignent un à un avec un clin d'œil qui semble complice de la mort du poète, ils le font chaque matin, et la lumière électrice laisse place à la lumière naturelle, comme si la ville refusait sa mort, comme si la métaphorisation de la réception publique de sa mort annulait sa disparition, en la réitérant quotidiennement. Le poète fait corps avec sa ville, et disparaît derrière chaque poème où il fait entendre la voix des autres, avec un clin d'œil, là aussi.

La voix des autres se fait déjà entendre dans le recueil publié en 1996, par l'inclusion de nombreux personnages tous regroupés sous la première personne, dans une nécrologie qui rassemble sept morts différents en un même poème, ces personnages, allant du nouveau-né au vieillard, tous ayant en commun d'avoir été des émigrant d'Amérique du Sud aux Etats-Unis et d'y être morts. La dernière phrase du poème en prose ne donne pas d'âge de décès, et généralise la première personne du singulier à toutes les autres, anonymes aussi, qui auraient immigré et auraient implicitement, trouvé la mort au Nord par la loi des séries : "I gave up

immigration for the time being, and did not affix my name to papers." (1996, p. 33). Ces morts sont non seulement anonymes, mais encore non documentés, sans postérité autre que celle du poème. L'expression des immigrés prend un ton plus lyrique et personnel quand, dans un autre poème du même recueil, une prière en espagnol jaillit en une supplique : "por favor que Dios lo repare" trouve en suite un écho dans la reprise en anglais, à la fin du poème : "please Lord have mercy on us, we will do anything, just let my child live, orchards of grapefruit and citrus trees, stretching to the border." (1996, p. 16). Grâce à l'alternance de code linguistique, ou code-switching, selon l'excellente étude de Penelope Gardner-Chloros, qui distingue l'alternance, le mélange et l'emprunt de la créolisation de contact⁶, Foster fait retentir l'intraduisible des langues en utilisant l'alternance, mais aussi les convergences, en particulier par le mélange et l'emprunt, entre l'anglais et l'espagnol de la communauté hispanique. Dans une perspective sociologique, une autre langue, même brièvement incluse dans l'anglais, introduit un point de vue souvent muet dans la poésie anglophone américaine, celle de l'illettré qui s'exclame en espagnol plus facilement qu'en un anglais hésitant, et qui n'a pas voix au chapitre parce qu'il travaille de longues journées dans les vergers frontaliers. D'autres poèmes incluent dans le recueil suivant des passages en espagnol, mis en relief par l'anaphore, dans des expressions de Spenglish mêlant l'espagnol et l'anglais:

"más guerra más luv siglos más siglos más tortura más escuela más universities más tiny spiders más toilets flushing ammoniac vast night ponds of cattle waste immense stench filtering purplish" (2018, p. 34)

"más guerramás amour siglos más siglos más tortura más escuela más universités más araignées minuscules más toilettes épandant de l'ammoniaque, larges mares nocturnes de lisier, gigantesque puanteur déposant un filtre pourpre sur l'air"7

De manière provocatrice, le mot espagnol n'est pas mis au négatif (il n'y a aucun "no más"), alors qu'il est suivi d'éléments pour le moins disparates et contradictoires. L'énumération n'en est que plus troublante, puisqu'elle rassemble des calamités et ce qu'on serait enclin à considérer comme des bienfaits, comme l'amour (transcrit phonétiquement en "luv", non sans ironie ?) ou des écoles ou des universités, autour de l'énigmatique écoulement des siècles ("siglos más siglos"). Si l'anaphore et l'allongement des vers libres font écho à Whitman dans son poème *Song of Myself*, 8 l'inclusion des multitudes chères au barde s'entend ici linguistiquement, dans l'expression de Foster qui se sent proche de la communauté hispanique (par mariage, résidence et choix politique), et surtout dans l'élargissement de son identité à celle des autres, sans que le message ne constitue un programme politique clair. Son expression poétique préfère le plus souvent ce qui achoppe, ce qui résiste à tout message simple.

Dans le recueil *City Terrace Field Manual*, plusieurs poèmes reprennent le trope d'un "je" pluriel, anaphorique, incantatoire, dont la voix du poète se fait ventriloque avec la force cumulative de l'énumération. Le poème commence ainsi:

"I was the needle in the rain. I fell through years like a character in the Mayan calendar. I was the Chinese woman a floor below the street, bent over her machine in the dusty half-dark. I was the only white guy on the Mexican railroad crew, I was the breed who caught it from three sides. I was the one always on the out." (1996, p. 85)

"J'étais une aiguille sous la pluie. Je traversais les années comme le personnage d'un

calendrier maya. J'étais la Chinoise à l'entresol, voûtée sur sa machine à coudre dans la pénombre poussiéreuse. J'étais le seul blanc parmi les ouvriers du chantier ferroviaire, tous mexicains. J'étais le métis qui prenait des coups de tous les côtés. J'étais l'éternel laissé-pour-compte."

L'exclusion, comme le racisme, n'a pas de couleur ni d'ethnie, chaque groupe humain étant capable d'en exclure un autre. Le "je" du poème se place résolument du côté de l'exclu, quel.le qu'il ou elle soit, avant de généraliser le principe de son combat, "I was the one always on the out" ("J'étais l'éternel laissé-pour-compte.") C'est le laissé-pour-compte qui trouve ainsi sa place dans la poésie de Sesshu Foster, depuis son recueil publié en 1996. Si l'on entend l'héritage de Walt Whitman dans cette expression inclusive, c'est néanmoins sur un mode différent, avec moins d'unification des voix, par un effacement du barde au profit des voix qui l'habitent et font de lui un "je" pluriel, sans chef de chœur. Plusieurs poèmes du recueil suivant s'attachent aussi à rendre les personnages qui les habitent interchangeables, comme dans le poème intitulé "it's not just you", "y'a pas que toi", qui invite à comprendre que l'autre, que tous les autres décrits, ce pourrait bien être soi, dans le dernier vers mis entre parenthèses comme une didascalie : "(look at that blue light up there, maybe it is you)" (2018, p. 70) ; "(regarde la lumière bleue là-bas, c'est peut-être toi)".

Un poème d'une page complète illustre la versatilité des voix et des regroupements. Il s'ouvre sur la première personne du pluriel, "We live in this place where earthquakes happen" (1996, p. 69). "On habite dans un endroit où il y a parfois des tremblements de terre", pour décrire un monde hostile, au Mexique, observé en transit, depuis l'autoroute : "The world shivers, a dead mule by a Mexican highway spins out of the dark, the night is a black volcano.". "Le monde frémit, une mule crevée au bord d'une grand-route mexicaine émerge de la nuit, les ténèbres sont un volcan noir". La voix narrative s'adresse à un interlocuteur anonyme, un homme qui traverse ces zones hostiles: "You spend your life sojourning on this landscape, in transit through ruined countryside and burnt-out city blocks, passing military checkpoints." "Toute votre vie, vous êtes un passant dans le paysage, vous traversez une campagne détruite, des quartiers calcinés, vous franchissez des barrages militaires." Cet observateur ne fait que passer, il a survécu aux tremblements de terre, à une hostilité diffuse non contextualisée, qui ressemble à une guerre, et il est blessé. Ce héros épique des temps contemporains n'a pourtant pas de conscience politique, tant il est obnubilé par ses souffrances : "It's fucked up, all of it, but you're distracted, thinking about yourself and your wants all the time" (1996, p. 69). "C'est la merde, tout ca, mais vous avez la tête ailleurs, vous ne pensez qu'à vous et à vos besoins." L'expression orale avec sa vulgarité restitue le point de vue de l'homme blessé à qui s'adresse la voix narrative. Elle laisse entendre que l'homme se rend compte de ce qu'il voit, mais qu'il l'enregistre en deçà de sa conscience, ses préoccupations personnelles ne lui laissant pas le loisir d'analyser la situation. On peut aussi supposer que la voix narrative assume la vulgarité comme sienne, en une voix commune entre l'observateur et le personnage narré à la deuxième personne, proche du discours indirect libre. Glissant définit justement le genre épique comme "l'expression de la conscience commune au moment où elle n'est pas encore conscience politique, c'est-à-dire au moment où la communauté n'est pas encore sûre de son existence en tant que communauté." (Glissant 2008, p. 118). Si dans ce cas précis le narrateur semble avoir une conscience politique plus grande que celle du personnage narré, leur union et les fluctuations des voix et de la focalisation construisent chez Foster une communauté poétique d'expression qui se cherche dans le transit épique entre le Nord et le Sud de l'Amérique, et qui construit sa vision politique, sans le luxe d'un retour complet sur l'expérience, ni d'une réflexion politique a posteriori sur ce que ces voix produisent ensemble.

Dans le recueil publié deux décennies plus tard, *City of the Future*, la communauté des voix a atteint un autre degré de conscience de soi, et une plus grande réflexivité sur son militantisme. La maquette de l'ouvrage en atteste, en particulier dans les 34 pages bordées d'un cadre noir, ce fascicule étant encadré lui-même d'une page

entièrement noire au début et à la fin, pour marquer le deuil, à la manière de Laurence Sterne dans *Tristam Shandy*, mais moins ironiquement, ce deuil rendant hommage aux victimes des révolutions avortées et aux opprimés. L'auspice de Laurence Sterne est néanmoins assumé, par l'humour de l'apostrophe, le fascicule s'ouvrant sur une invocation à la muse de la souffrance sur l'autel de laquelle ces pages sont inscrites, l'Ange de la Migraine ("Angel of Headache", 2018, p. 27).

III. Une poésie de la relation

Il n'y a pas de poésie épique sans groupe constitué par le poème. Le poète rassemble les voix nombreuses, anonymes ou non, mais il essaime aussi en un mouvement centrifuge, en un envoi qui inclut et dépasse le dernier poème. Celui-ci s'inscrit clairement dans la tradition ancienne du "go little book" (à la manière de Chaucer dans son épiloque de Troilus & Criseyde), mais avec une forme résolument américaine, puisqu'on peut entendre un écho très déformé de Fitzgerald à la fin de The Great Gatsby ("So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past" "C'est ainsi que nous avançons, barques luttant contre un courant qui nous rejette sans cesse vers le passé."9) dans l'expression "We go on, coated in the particulate, in lung and tears, our tongues and cavities, wear buildings like worn-out ideologies, wear worn-out ideologies like sunshine divided into columns." (2018, p. 214). "Nous avançons, la langue, les caries enduites d'exceptions, de larmes et de plèvre, revêtus de nos maisons comme autant d'idéologies dépassées, et de nos idéologies dépassées comme autant de colonnes de lumière alignées." Le passé des vieilles idéologies hante encore l'activiste contemporain et l'enseignant qui a connu Los Angeles en feu dans sa jeunesse (des épisodes mentionnés dans le recueil Angry Days en particulier), mais qui se projette vers l'avenir, un avenir collectif et combatif, si l'on comprend les "colonnes" des rayons du soleil comme une armée en déplacement. Cet avenir est néanmoins métaphorisé de manière vague, et évoqué avec moins de force lyrique que le passé. Dans son appel à "continuer", à "poursuivre", le poète envoi des missives à ses proches, mais surtout aux lecteurs inconnus, et il appelle ses courriers des cartes postales. Envoyée à une communauté de lecteurs et amis, cette carte ouverte, sans enveloppe, se diffuse à tous les regards. Elle se poursuit aujourd'hui dans le blog de Foster, mis à disposition en libre accès sur la toile, mais elle rappelle le mode d'expression choisi par l'artiste britannique Tom Phillips entre les années 1960 et les années 1990. Brève et d'une expression dense, elle implique un lien à sens unique, sans réponse nécessaire, et surtout, elle permet de rendre hommage à un peuple d'anonymes, dont l'expression reste souvent jugée triviale ou strictement personnelle, comme l'ouvrage de Tom Phillips au titre évocateur, We are the People, le souligne 10. L'artiste définit par ses cartes postales une communauté large et démocratique, dont il reproduit ou imite la communication et pour laquelle il compose des images nouvelles au verso de la carte en un dialogue artistique inclusif. Il évoque ainsi le circuit de la distribution postale, peu onéreuse, pour acheminer les cartes chez chaque destinataire. Cette diffusion court-circuite les institutions, et chez Foster les maisons d'éditions auxquelles les anonymes n'ont pas accès. Chez lui, la distribution se fait à partir du barrio, le quartier hispanique, décentré à la fois linguistiquement et géographiquement. Ecrire du quartier City Terrace et envoyer ses missives alentour, c'est mettre le barrio au centre de la cartographie mythique de Los Angeles, avec son mystère quasi religieux. Dans le poème d'envoi, on entend ainsi des échos de la prière "Notre Père" ironiquement désacralisée par l'automobile qui règne dans la ville tentaculaire: "Give us this day, this day of petroleum." (2018, p. 214). "Donne-nous aujourd'hui notre jour de pétrole." Dans une perversion de l'objet direct christique, le pain quotidien devient littéralement notre ère du pétrole ("this day of petroleum"), appelée en une supplique non dénuée d'humour, mais aussi de colère, puisque le recueil évoque ailleurs l'invasion de l'Irak ("War for oil bankrupting everyone's soul over and over", 2018, p. 131. "La guerre pour le pétrole damne l'âme de chacun, sans relâche."), et de sérieux aussi, puisqu'il s'agit de circuler dans la ville comme dans le texte, de manière individuelle mais pour aller à la rencontre d'autres.

cette circulation populaire, aujourd'hui relayée par les blogs. C'est un poème en prose, composé de courts paragraphes qui rassemblent des travailleurs anonymes, dont on peut deviner à l'occupation décrite qu'un grand nombre d'entre eux sont hispaniques, selon la sociologie actuelle de la Californie du Sud. Des anonymes chargent les camionnettes des vendeurs de tacos, ou bien celles des maraîchers, et il y a des gens qui se lèvent tôt ou qui se couchent tard, comme les gangs meurtriers évoqués énigmatiquement par le paragraphe "In the infinite city, somebody is going down." "Dans la ville infinie, il y a toujours quelqu'un qui est assassiné." (2018, p. 13). Le huitième paragraphe (sur quatorze) passe à la première personne du singulier, et le narrateur anonyme se définit par ses trois journées successives de travail à 12 ou 14 heures par jour, et la "montagne" de vaisselle qu'il lave. Le plongeur revient sur la taille gargantuesque de sa pile de vaisselle dans trois paragraphes consécutifs, avant de reprendre à son compte l'anaphore "In the infinite city" ("Dans la ville infinie") qui ouvrait le poème, à cinq reprises. Le dernier paragraphe ne comporte qu'une phrase brève qui tombe, lapidaire : "My father died today." (2018, p. 14) "Mon père est mort aujourd'hui." L'élan anaphorique presque whitmanien qui habite le poème tombe brutalement, en une chute marquée par une phrase dénuée d'affect qui n'apporte qu'une information factuelle. Ces quatre mots, sans adjectif ni modalisation adverbiale, suffisent à dire le deuil, tandis que les seules élaborations stylistiques relatives à l'emphase concernent les piles de vaisselle, comparées d'abord à des montagnes comme le Mt. Wilson, puis en une comparaison épique, viennent s'étendre à toute la ville et à son système d'approvisionnement en eau : "3 AM I am washing a pile of dishes as big as my house, with the density of the Hoover Dam, this pile of dishes built the West and the cities draw water from it through a great system of silent green water canals." (2018, p. 13). "3 heures du matin, je lave une pile de vaisselle aussi haute que ma maison, de la densité de la retenue au Hoover Dam, cette pile de vaisselle a bâti l'Ouest américain et les villes y puisent leur eau par un grand réseau de canaux d'eau verte et silencieuse."

Dès le prologue de l'ouvrage, le premier poème s'intitule "Carte postale de Los Angeles" ("Los Angeles Postcard" 2018, p. 13) et inscrit le recueil sous l'égide de

Le collectif du début du poème s'individualise peu, et vient à englober sans élaboration l'histoire du détournement de l'eau de la Colorado River pour approvisionner les conurbations (de Los Angeles et San Diego) construites sur le désert, mais ce mouvement vers la souffrance d'un unique employé signale néanmoins que le groupe d'anonymes se compose de drames individuels, silencieusement agrégés. Le bref message personnel sur la mort du père n'arrive qu'après coup, sur un répondeur téléphonique, avec la distance de la machine. Le poème laisse deviner une histoire personnelle dans ses hiatus, invitant les lecteurs à composer la journée de ce plongeur épuisé qui entend le message en différé, après avoir lavé des montagnes de vaisselle qui condensent aussi l'histoire de la conquête de l'Ouest sur le Mexique et d'autres peuples.

La poésie de Foster rassemble ainsi des silences, des expressions denses et parfois énigmatiques, associées à des passages plus triviaux. C'est une poésie qui achoppe, qui résiste à l'explicite, y compris dans des moments d'écriture les plus prosaïques et les moins structurés. Des moments, parce que son expression s'inscrit résolument dans la durée, elle invite à remonter le temps épique pour mieux comprendre le présent.

Pour mieux cerner la durée épique dans laquelle le recueil s'inscrit, bien que les sujets des poèmes semblent plutôt tournés vers le contemporain ou le passé proche, une lecture attentive d'un poème permet d'entrevoir l'histoire poétique que Foster convoque.

Foster utilise quelques huitains (selon la définition de Michèle Aquien dans son dictionnaire de poétique¹¹) dans ce recueil, soit en une strophe de huit vers dans un poème d'autre découpe strophique (la strophe centrale du poème "Taylor's Question" est un huitain, 2018, p. 165), soit en tant que poème à part entière, dont

les poèmes "Common Grackle Postcard" (2018, p. 96) et "for julia" (2018, p. 195). Il semble paradoxal que la forme ramassée du huitain (les deux quatrains qu'on trouve aussi au début d'un sonnet) soit remarquablement utilisée trois fois dans un ouvrage où les vers libres et même la prose dominent, formes plus laxistes, pour dresser l'épopée englobante de *East L.A.* Dans leur concision, les huitains marquent justement des étapes importantes du recueil, récapitulatives de la geste épique, dont on peut lire en détail un exemple. Je cite "for julia" en entier ci-dessous:

"drink this glass of wine <u>that</u> the broken glass rights itself in the hand and the cracks vanish from the crystal, <u>that</u> the shattered glass reassembles inside bright furnace and inert sand, <u>that</u> the stain flies up from the floor and sinks into the liquid like refracted light, <u>that</u> the juice flows through the grapes and vine and the leaf-borne dew of another season, <u>that</u> the storm-wrecked thing on the sand flies tonight as a gull, <u>that</u> the hard rain soaks the debris and stumps of the clearcut, and when clouds descend, there emerges the forest without end." (2018, p. 195, c'est moi qui souligne)

"bois ce verre de vin pour que le verre se redresse dans la main, pour queles fêlures disparaissent du cristal, pour que le verre brisé se reconstitue dans le foyer incandescent et redevienne sable inerte, pour que la tache de vin remonte du sol et s'épanche, rougeoyante à la lumière, pour que le jus gonfle la grappe et la vigne et la rosée qui s'égoutte de la feuille nouvelle, pour que les débris jetés par la tempête dans le sable s'envolent ce soir tels une mouette, pour que la pluie drue mouille les bris et les souches de la clairière, et pour que les nuages s'abaissent et qu'émerge la forêt infinie."

Ce n'est pas un poème en prose, bien que ça y ressemble. Les enjambements ne sont pas de simples retours à la ligne dans un paragraphe de prose, puisqu'il reste par exemple la place de glisser le mot suivant à la fin du premier vers. La forme du huitain est repérable au nombre de vers, avec des restes de rimes encore audibles dans les échos sonores de fin de vers (avec, pour les consonances : glass/juice, ou the/another, et pour les assonances : up/qull, et when/end). Le schéma des rimes s'articule ainsi approximativement en a, b, c, b, a, c', d, d' — ce qui émancipe la forme des possibilités de rimes explorées dans le huitain depuis la Renaissance. La flèche du temps s'inverse dans le poème, qui remonte à un avant la colonisation, ou à ce qu'Edouard Glissant appelle la digenèse, pour les civilisations colonisées qui composent leur compréhension du présent à partir d'une double genèse culturelle, celle d'avant et d'après une rupture telle que la colonisation (Glissant, 1996, p. 267). Les marques temporelles se doublent de marques syntaxiques, puisqu'à chaque articulation de la conjonction "that", qui marque une conséquence, une visée, on remonte un peu davantage vers l'antériorité ; en paraphrasant à rebours la chaine d'événements depuis la déforestation, sans que le colonisateur ne soit nommé dans cette dernière action, en paraphrasant ici, le lecteur est invité à boire un verre de vin pour que le verre brisé se reconstitue, pour que le cristal redevienne sable, pour que la tache de vin remonte du sol en se transformant en vin, pour que le vin retourne au raisin, pour que l'abri construit dans la clairière parte au vent comme une mouette, pour que la pluie disperse les "débris" et vienne arroser les souches tronguées de la clairière, de sorte que la forêt repousse, contrecarrant la déforestation, et vienne à la rencontre du ciel. Les conjonctions "that" se décalent aussi le long des vers, de gauche à droite d'abord, pour marquer les étapes, puis en remontant vers la gauche dans les vers 6 et 7, comme elles sont soulignées de ma main dans la citation. Ce poème à la mémoire d'un avant fait aussi structurellement allusion à la célébration de la première Eucharistie, où le Christ invite ses disciples à boire le vin en mémoire de lui (selon les évangiles et Saint Paul, 1 Corinthiens, 11), en un retour aux origines.

Deux mouvements se rejoignent dans le dernier vers, avec l'abaissement des nuages et l'assomption de la forêt, unis en une communion de la nature, déjà suggérée dès le premier vers entre les humains : "bois ce verre de vin" serait la

Julia du titre ?), évocatrice d'une intimité autour d'un verre partagé. La communion des éléments, du ciel et de la forêt, semble pourtant dépasser l'humain à la fin de cette anamnèse récapitulative. La mémoire d'une digenèse avant et après la déforestation, celle d'une relation amoureuse, et celle, plus allusive, d'une communion spirituelle : trois commémorations se mêlent ainsi dans ce huitain, forme ancienne d'une expression condensée, pour dire beaucoup en seulement huit vers, ici très structurés syntaxiquement en une seule phrase, ce qui est assez rare dans la poésie de Foster par ailleurs. Dans un genre bien différent, avec des péripéties développées dans une intrigue, c'est aussi la réalité virtuelle d'un passé avorté par la colonisation qu'explore le roman de Foster intitulé Atomik Aztex, où les protagonistes remontent le temps pour superposer un double héritage et construire un présent plus riche, en un rapprochement entre deux lignes du temps, celle qui n'eut pas lieu et celle qui arriva. Ce poème, comme le roman, combat ainsi la solitude et l'isolation qui résultent d'un passé occulté, d'un héritage non exploré, quand bien même virtuellement. Le vin partagé donne la possibilité d'une communion entre narrateur et interlocutrice, parce qu'ensemble, ils ont remonté l'anamnèse, ils ont fait retour sur ce qui aurait pu ne pas avoir lieu, et leur présent s'est enrichi de la mémoire du parcours virtuel, qui renforce leur sentiment d'héritage.

version laïque et peut-être amoureuse entre le narrateur et son interlocutrice (la

Conclusion

American Loneliness, ou la solitude américaine, le titre d'un recueil publié en 2006 par la maison d'édition californienne Beyond Baroque, est révélateur d'un objectif du poète, qui est d'établir une mise en relation, au sens qu'Edouard Glissant donne à la poétique de la relation : une poétique qui résiste à la pensée de système et qui établit des liens entre les archipels des cultures composites, de manière inductive, mêlant oralité et écriture. Foster inclut des bribes d'espagnol pour donner à son anglais la souplesse du code-switching, cette capacité à passer aisément d'une langue à une autre, d'une vision du monde à une autre, sans choisir d'exclure l'une ni l'autre. La solitude serait stérile, si la poésie américaine reniait les traces de son métissage. En explorant cet héritage du barrio, en le recomposant, en croisant les relations multiples de ses cartes postales, l'œuvre poétique de Foster construit l'épopée programmatique et collective, au moment où le quartier de City Terrace est menacé par l'embourgeoisement et le déni de son héritage hispanique : City of the Future invite à penser un avenir collectif que le poète souhaite définir plutôt que subir.

1 Les traductions non référencées sont de ma main.

Pour citer ce document

Françoise Palleau-Papin, «Métissage épique : Sesshu Foster, aède de Los Angeles», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2019_article_326-metissage-epique-sesshu-foster-aede-de-los-angeles.html

² June 24, 2015, "Letter to a Young Nonprivileged Poet" by Sandra Simonds, https://blog.bestamericanpoetry.com/the_best_american_poetry/2015/06/advice-to-a-young-nonprivileged-poet-by-sandra-simonds.html, page consultée le 29 août 2019.

^{3 &}quot;GRANDPA", 1987, p. 40-47.

⁴ Voir bell hooks, *De la marge au centre. Théorie féministe*, trad. Noomi B. Grüsig, Paris, Cambourakis, 2017.

⁵ Dupont, Florence. *Rome, la ville sans origine*. Paris, Le Promeneur, 2011.

⁶ Gardner-Chloros, Penelope, *Code-Switching*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 20-41.

⁷ Par choix de traduction et afin de conserver l'étrangeté de l'espagnol dans un texte principalement en anglais, je n'ai traduit que l'anglais dans ce poème en deux langues.

⁸ Walt Whitman, "Song of Myself." *Leaves of Grass*, édition de 1891-2. https://iwp.uiowa.edu/whitmanweb/en/writings/song-of-myself/section-1, page consultée le 29 août 2019.

⁹ Traduction Victor Llona, *Gatsby le magnifique*, Paris, éditions Simon Kra, 1926, Collection Européenne. 10 Phillips, Tom. *We Are the People : Postcards from the Collection of Tom Phillips*. Londres, National Portrait Gallery Publications, 2004.

¹¹ Aquien, Michèle. Dictionnaire de poétique. Paris, Livre de Poche, Librairie Générale française, 1993.

Quelques mots à propos de : Françoise Palleau-Papin

Université Paris 13Françoise Palleau-Papin est professeur de littérature américaine à l'Université Paris 13. Auteur d'une thèse sur Willa Cather et d'une étude critique du roman My Ántonia (Atlande, 2016), elle a également publié une monographie sur l'écrivain contemporain David Markson (en français chez ENS Editions, en anglais chez Dalkey Archive), dirigé une lecture critique d'un roman de William T. Vollmann (*The Rifles* — étude publiée en français chez Presses Sorbonne Nouvelle, en anglais chez Peter Lang). Elle a co-dirigé l'ouvrage *An Introduction to Anglophone Theatre* (Presses Universitaires de Rennes) et écrit de nombreux articles sur la littérature et la poésie nord-américaine contemporaine.

As Marinhas, de Neide Archanjo : traditions épiques réiventées

Christina Ramalho

Résumé

L'article traite du poème *As marinhas* (1984), de la poétesse brésilienne Neide Archanjo, en soulignant le recours au mélange créatif de référents provenant de la tradition épique occidentale, et en particulier tirés des *Lusiades* (*Os Lusíadas*), de l'*Odyssée*, de *Message* (*Mensagem*) et de *L'invention d'Orphée* (*Invenção de Orfeu*). Le langage métaphorique, avec lequel est présenté l'héroïsme ambigu incarné par une femme, ainsi que les aspects de la "brésilianité" du poème sont également le cœur de cet article. En naviguant sur l'océan historique et mythologique, dans une "barque de papier" métalinguistique - la poésie même - le sujet épique accompagne l'équipage de Cabral vers le Brésil jusqu'à parvenir au XX^e siècle, dans un voyage symbolique et allégorique, qui permet à *As marinhas* de transgresser l'espace et le temps, en rendant contemporaines des expériences éparses, reliées par l'expérience de la navigation (que ce soit sur mer ou sur terre).

Abstract

The article deals with the poem *As marinhas* (1984), by the Brazilian poet Neide Archanjo, highlighting the use of the creative mixture of referents from the Western epic tradition, and in particular from *The Lusiads* (*Os Lusíadas*), *Odyssey*, *Message* (*Mensagem*) and *The Invention of Orpheus* (*Invenção de Orfeu*). The metaphorical language, with which is presented the ambiguous heroism embodied by a woman, as well as aspects of the "Brazilianity" of the poem are also the heart of this article. By navigating the historical and mythological ocean, in a metalinguistic "paper boat" - poetry itself - the epic subject accompanies the crew of Cabral to Brazil until reaching the twentieth century, in a symbolic and allegorical journey, which allows As marinhas to transgress space and time, making contemporary experiences scattered, connected by the experience of navigation (whether at sea or on land).

Texte intégral Introduction¹

Não canto rioscascatas cachoeiras regatos. Canto o mar.²

Je ne chante pas les fleuves les cascades les chutes d'eau les ruisseaux. Je chante l'océan. 3

Navegação de quem nada sabe de mare das peregrinações/ de quem acompanha aviões debaixo de céus tropicais e busca naus galés deuses helênicos que já não habitam nenhum ponto deste Atlântico⁴

Navigation de qui ne sait rien de l'océanet des pèlerinages/ de qui accompagne les avions sous des cieux tropicaux et cherche des navires galères dieux helléniques qui n'habitent plus aucun point de cet Atlantique

Olhai-nos, lusitanos, nós que somosvossa fantasia e aventura edificada achamento de um mundo novo foz atlântica enfim reencontrada.⁵

Regardez-nous, lusitaniens, nous qui sommesvotre fantasme et aventure édifiée découverte d'un monde nouveau embouchure atlantique enfin retrouvée.

As marinhas⁶, poème épique composé par Neide Archanjo⁷, publié en 1984 et réédité en 2001, indique une filiation explicite de l'auctorialité féminine avec la production épique : dans diverses déclarations, l'autrice a révélé avoir cherché, avec ce texte, à s'exprimer sur le mode épique à propos du désir de l'aventure maritime, imprégné dans la subjectivité des Brésiliens, par les voies de la contamination culturelle portugaise. Écrit au Portugal, à l'occasion d'une bourse-prix de la fondation Calouste-Gulbenkian, le poème, formellement, est constitué de vers libres et livre une invocation syncrético-chrétienne insérée dans le chant III. Dans celui-ci, le je lyrique/narrat.eur.rice⁸ se lance dans un voyage vers les profondeurs de l'océan, pénétrant dans des métaphores maritimes et entremêlant son identité avec des identités mythiques et historiques d'autres navigateurs (comme Ulysse ou Vasco de Gama). En se projetant tantôt dans l'océan mythique, tantôt dans l'océan historique, le JLN construit une identité hybride, bisexuelle, en recourant pour ce faire à l'expression subjective lyrique elle-même, que la référence à d'autres poètes, poèmes et mythe lui apporte.

Ainsi, en réunissant une proposition épique, un environnement esthétique postmoderne, un questionnement sur l'identité - qui contourne les points de vue masculin et féminin quant au lyrisme amoureux – et une posture intéressante en ce qui concerne les interrelations culturelles luso-brésiliennes, le poème offre au lecteur un "océan" de possibilité de lectures et réflexions sur la condition de l'être humain face à la postmodernité chaotique.

Dans cet article, nous présenterons la façon dont, en termes épiques, le poème a été conçu et structuré, mais soulignerons aussi deux aspects fondamentaux qui démontrent, d'un côté comment la tradition épique a été réinventée pour que se crée un nouvel héroïsme, qu'incarne la figure de la femme, et, de l'autre, comment la question de la "brésilianité" est rendue présente dans l'œuvre.

I. Autour du poème

Le poème porte, dès sa présentation, l'intention épique de l'autrice ; mais sa conception littéraire postmoderne⁹ s'affiche comme définitive à partir de la strophe : "Não tenho ainda/ a linha d'água do poema/ nem encontrei/ o conhecimento socrático de mim mesma./ Apenas sei o que me falta :/ um grande mar sereno/ onde o coração pudesse mergulhar em paz" (Canto II - Litorais, p. 35)¹⁰ ("Je n'ai pas encore/ la ligne d'eau du poème/ ni n'ai trouvé/ la connaissance socratique de moi-même./ Je sais seulement ce qui me manque :/ un grand océan serein/ où le cœur pourrait plonger en paix.") Voilà ici l'être humain postmoderne, écrasé par la conscience de ne pas avoir d'identité et prêt à vivre le chaos, comme forme de sauvetage d'un état d'équilibre.

Dans de nombreux autres passages du poème, le JLN souligne la nécessité d'établir pour soi-même une identité et, en même temps, la conscience du chaos régnant dans le monde réel : "e nada pressentia o advento destes séculos/ onde o homem está sozinho/ sem o Verbo/ em meio às palavras que o consomem" (p. 26) ("et rien ne prédisait la venue de ces siècles/ où l'homme est seul/ sans le Verbe/ au milieu des mots qui le consument"), "quando o sol nela se mistura/ fazendo o poeta ali encontrar a eternidade" (p. 27) ("quand le soleil se méle à elle/ faisant rencontrer, là, l'éternité au poète"), "Não há novas terras nem um novo oceano/ o que há é este domingo aflito/ que me põe dentro de mim mesma" (p. 43) ("Il n'y a pas de nouvelles terres ni de nouvel océan/ ce qu'il y a c'est ce dimanche angoissé/ qui me met à l'intérieur de moi-même"), "Há uma biografia pessoal e coletiva/ em algum lugar perdida na memória/ procuro aí" (p. 49) ("Il y a une biographie personnelle et collective/ dans un lieu perdu dans la mémoire/ je cherche de ce côté-ci"), "Ah, mundo inicial a que assisto/ desta esquina do planeta/ eu, selvagem, mulher silvestre/ manuelinamente descoberta" (p. 71) ("Ah, monde originel duquel je suis témoin/ depuis cet angle de la planète/ moi, sauvage, femme sylvestre/ découverte sous Manuel I^{er}"), "Daqui da margem da consciência/ ninguém se move/ temendo que o planeta arda/ em novo apocalipse" (p. 83) ("Depuis la marge de la conscience/ personne ne bouge/ craignant que la planète ne brûle/ dans une nouvelle apocalypse"), "Expondo-me ao

suicídio brando/ de estar sempre incompleta" (p. 86) ("En m'exposant au doux suicide/ de toujours être incomplète"), "há coisas que adiam meu inteiro estar no mundo" (p. 88) ("il y a des choses qui retardent mon être entier dans le monde") et "Às vezes/ freqüentemente às vezes/ quero um reino/ que não existe/ senão debaixo da minha pele" (p. 105) ("parfois/ fréquemment parfois/ je veux un royaume/ qui n'existe pas/ sinon sous ma propre peau").

Pour la formation de la matière épique, il suffira que cet être angoissé, portant la voix du JLN, se projette dans le monde, disposé à expérimenter le chaos, en se reliant avec les fragments du réel qui configureront le plan historique de l'épopée. Le plan merveilleux apparaît quand ce JLN réalise son expérience mythique au travers de l'expression subjective de l'espace lyrique.

Les dimensions réelle et mythique seront diluées dans l'océan, qui est, dans le poème, une métonymie du "monde" : "Terra : ¾ de água. Escapar como ?" (p. 38). ("Terre ¾ d'eau. Échapper comment ?"). En se projetant tantôt dans l'océan mythique, tantôt dans l'océan historique, le JLN construit son identité, en recourant pour ce faire à une expression subjective et lyrique propre, que les références à d'autres poètes et poèmes permettent. Ces poètes et poèmes sont eux aussi insérés dans l'océan, ou, plus précisément, l'océan est agent, il élabore le matériel épique, tandis que le poème est un instrument pour l'expression subjective lyrique du je. Nous pouvons retrouver le champ sémantique de l'"océan mythique" dans des passages tels que : "O mar não é acidente geográfico. É essa carne verde-azulada/ pele/ cujas escamas brilham/ quando o sol nela se mistura/ fazendo o poeta ali reencontrar a eternidade" (p. 27), ("la mer n'est pas un accident géographique. Elle est cette chair vert-bleu/ peau/ dont les écailles brillent/ quand le soleil se mêle à elle/ faisant rencontrer, là, l'éternité au poète.") "Do mastro diviso ao longe/ Proteu e Tristão fantásticos/ trabalhando sobre as ondas/ em movimentos e ruídos cornucópicos/ a colorir o som dos peixes" (p. 62) ("Depuis le mât j'aperçois au loin/ Protée et Tristan fantastiques/ travaillant sur les ondes/ dans des gestes et des bruits débordants/ à colorier les sons des poissons"), "por mares e cardumes/ que tão longe vão/ que cheqam a alcançar/ as costas da minha nostalgia" (p. 63) ("à travers les mers et les bancs de poisson/ qui vont si loin/ qu'ils parviennent à atteindre/ les côtes de ma nostalgie"), "O mar/ magna medusa/ devora o pedaço de rocha/ ao nosso redor" ("La mer/ grande méduse/ dévore le bout de roche/ autour de nous") (p. 126), "Ondas azulam/ o grande corpo que respira./ Entre elas/ ainda/ Ulisses marinha" (p. 146) (" Les ondes bleuissent/ le grand corps qui respire./ Entre elles/ encore/ Ulysse navigue"). Ainsi, l'océan de la mythologie classique et des références épiques classiques est réinventé et mêlé à l'océan de l'expansionnisme portugais jusqu'à devenir l'océan mythique du Brésil même, le JLN assistant à sa découverte en accompagnant la flotte de Cabral à son arrivée sur les terres qui deviendront le Brésil.

Ce même océan mythique dans lequel le JLN fait émerger son expression subjective lyrique, et où émergent aussi les mythes épiques, comme Sébastien I^{er}, Ulysse, Achille, Iara, Hélène, Pénélope et d'autres, se transforme cependant en océan historique pour accueillir les histoires de conquêtes et découvertes et pour servir de référentiel de réalité pour le JLN. Cet "océan historique" se rencontre dans des passages tels que : "Era uma vez um povo/ que olhava para o mar" (p. 50) ("Il était une fois un peuple/ qui regardait la mer"), "Neste momento a formosa nau de um mercador/ viaja pelo Atlântico" (p. 52) ("À ce moment-là la belle nef d'un marchand/ navique sur l'Atlantique") , "No mar profundo desde Lisboa até a Índia/ dela a todo Oriente e Ocidente/ naus e galeões aviões de carga e gente/ cujos olhos ainda brilham acordados/ dormem capturados sem nem sequer saber/ quão profundas águas atravessaram" (p. 52) ("Sur les profondeurs de l'océan de Lisbonne jusqu'à l'Inde/ de celle-ci jusqu'à tout l'Orient et l'Occident/ nefs et galions avions de cargaison et personnes/ dont les yeux brillent encore éveillés/ dorment sans même savoir/ quelles profondes eaux ils ont traversées"), "Entre lágrimas e medo/ vigiam-lhe a memória/ cinco séculos atlânticos" (p. 59) ("Entre larmes et peur/ clarifiaient sa mémoire/ cinq siècles atlantiques"), "de Aquém e de Além-Mar em África/ Senhores da Guiné/ da Conquista Navegação e Comércio/ da Etiópia Arábia Pérsia Índia" (p. 59) ("de la mer d'en deçà et de celle d'au-delà en Afrique/ Seigneurs de Guinée/ de la Conquête Navigation et Commerce : de l'Éthiopie Arabie Perse Inde"), "Deixa-me ver os 477 navios/ os 24.000 homens e os 6.000 nautas/ que Afonso, o Africano/ pôs nas águas portuguesas" (p. 68) ("Laisse-moi voir les 477 navires/ les 24000 hommes et les 6000 marins/ qu'Alphonse, l'Africain/ a mis sur les eaux portugaises"), "no ilhéu da Coroa Vermelha/ em Porto Seguro/ Bahia - Brasil/ no dia vinte e seis de abril/ dos anos mil e quinhentos/ da idade de Pentecostes" (p. 71) ("sur l'îlot da Coroa Vermelha/ À Porto Seguro/ Bahia - Brésil/ au jour vingt-six d'avril/ des années mil cinq cent/ de la période de Pentecôte").

Et le référentiel de réalité du XX^e siècle, dans lequel s'insère le JLN, peut être perçu dans les vers tels que ceux de la seconde épigraphe qui ouvre ce texte, et dans d'autres tels que : "Estou aqui/ numa das esquinas do planeta/ entre o Mediterraneu e o Oceanus Atlanticus/ nestas costas/..." (p.70) ("Je suis là dans un des recoins de la planète/ entre la Méditerranée et l'Océan Atlanticus/ sur ces côtes/...") ou dans "Lembro : era verão em Nova Iorque/ e eu nem sabia/ que tudo aquilo era um mar/ era uma ilha" (pág. 102) ("Je me souviens : c'était l'été à New York/ et je ne savais même pas/ que tout cela était un océan/ était une île"). Ainsi, projeté dans l'océan mythicohistorique, qui intègre le passé historique au présent, contemporain à sa propre voix, le JLN agence sa double condition existentielle et légitime dans le matériau épique.

La temporalité implicite du poème est, dès lors, un autre point qui mérite réflexion. Au sein du poème, un chemin parallèle entre les dimensions mythique et réelle se présente. À plusieurs endroits, As marinhas dévoile son inscription dans la temporalité et les problématiques postmodernes (il s'agit de fait d'une œuvre de 1984), marquée, comme nous l'avons vu, par la conscience aiguë de l'expérience chaotique. "A manhã passa/ debaixo do som oco/ dos tenistas na praia/ engenheiros e claros" (p. 37) ("La matinée passe/ sous le son creux/ des joueurs de tennis sur la plage/ ingénieurs et hommes blancs"), "Então sento-me no dia/ como se sentasse na cadeira " (p. 39) ("Alors je m'assois dans la journée/ comme si je m'étais assise dans le fauteuil"), "Não há novas terras nem um novo oceano/ o que há é este domingo aflito/ que me põe dentro de mim mesma" (p. 43) ("Il n'y a pas de nouvelles terres ni de nouvel océan/ ce qu'il y a c'est ce dimanche angoissé/ qui me met à l'intérieur de moi-même"), "Porque o assoalho marítimo se movimenta/ e a manhã se multiplica/ escrevo" (p. 87) ("Parce que le plancher maritime se meut/ et la matinée se multiplie/ j'écris"), "Neste começo de noite/ em que os cachorros latem lá fora/..." (p. 140) ("En ce début de nuit/où les chiens aboyent au loin dehors"). Le récit n'obéit pas, dans cette optique, à une séquence temporelle. La temporalité fragmentée est implicite dans l'expression subjective lyrique, qui permet au le d'expérimenter les fragments du monde simultanément, en englobant diverses périodes de l'histoire, dans un voyage d'un seul jour.

Il faut également étudier la forme choisie par l'autrice pour agencer les plans merveilleux et historique dans la structure du poème. Divisé en quatre chants, ce qui en souligne l'intention épique, le poème a été articulé dans son entier à partir de la figure métonymique de la mer.

Le chant I s'intitule "Preamar" et fait référence au choix de la mer comme moyen d'articulation des plans historique et merveilleux. En tant que représentation du monde, réel et mythique, la mer renferme toutes les métaphores que la poésie peut faire naître. C'est pourquoi, également dans "Preamar", l'autrice désigne la poésie comme instrument pour la navigation épique de cette mer métonymique et métaphorique : "A poesia dorme nos pomares de água/ à espera de instrumentos/ navios plumas cavalos/ perdida entre sentimentos azuis/ e coisas amarelas" (p. 27) ("La poésie dort dans les vergers de l'eau/ dans l'attente d'instruments/ navires plumes chevaux/ perdue entre des sentiments bleus/ et des choses jaunes").

Dans le chant II – "Litorais", ("Littoraux") – le je, lui aussi métonymique, en tant que synthèse de l'être humain angoissé face à l'incompréhension du monde, se prépare pour se jeter à la mer, mythique et historique, en s'emparant, pour ce faire, du

verbe : "Os dedos seguram o lápis como um leme/ e o papel, água lisa e limpa,/ espera os ventos" (p. 38) ("Les doigts tiennent le crayon comme un gouvernail/ et le papier, eau lisse et nette,/ attend les vents"). En se faisant accompagner par Fernando Pessoa, et récupérant, de cette manière, l'image de Mensagem, épopée de ce dernier, le JLN renvoie sa trajectoire à la liste des trajectoires épiques et prend une identité métonymique : "fazendo vir à tona um rosto coletivo/ uma pessoa plural/ na qual estávamos incluídos nós/ e a nossa pequena solidão" (p. 43) ("faisant surgir à la surface un visage collectif/ une personne plurielle/ dans laquelle nous étions inclus/ et notre petite solitude").

Le chant III se divise en trois parties : "Oceânico" ("Océanique"), "Cais da agonia" ("Quais d'agonie") et "Linha de flutuação" ("Ligne de flottaison") le JLN expérimente les deux plans que comporte l'océan : le plan historique, qui inclut les voyages et conquêtes faites au travers de l'océan, et le plan merveilleux, qui comprend les éléments mythiques entourant ces conquêtes et voyages. C'est "Océanique" parce qu'on se réfère au sens le plus profond de la mer. En se projetant, alternativement, dans la mer historique et dans la mer merveilleuse, le JLN établit une relation avec le monde : "E ouvindo meu lamento/ esgarcado azul entre as areias/ vieram Vasco Cabral¹² e o próprio Infante/ assinalar a navegação/ rosa lacrada sobre este meu peito" (p. 66) ("Et entendant ma lamentation/ déchirure bleue entre les sables/ vinrent Vasco Cabral et l'Infant lui-même/ pour signaler la navigation/ rose cachetée sur mon sein") et permet la réalisation de la matière épique. Dans "Quais d'agonie", le JLN peint la tristesse de la ville et formule ses interrogations concernant le monde : "Ele sabe que na desordem/ desses lugares extremos/.../ há uma solidão babilônica/ vulgar e tangível" (p. 89). ("Il sait que dans le désordre/ de ces lieux extrêmes/ .../ il y a une solitude babylonienne/ vulgaire et palpable".) Dans "Mas ausente de mim mesma/ sou apenas/ partícula d'áqua na massa espessa/ que nos repele" (p. 92) ("Plus absente de moi-même/ je suis seulement/ une particule d'eau dans la masse épaisse/ qui nous repousse"), le JLN est déjà intégré à la mer, à la recherche d'une identité perdue. Enfin, dans "Ligne de flottaison", il s'inscrit dans l'océan lyrique et métaphorique, comme s'il plongeait en lui-même : "E saio em busca desse reino/ enfiando-me nos mares/ dobrando cabos e tormentas/ perdendo-me nas rotas/ de um cone sombreado" (p. 105) ("Et je sors à la recherche de ce royaume/ en me faufilant dans les mers/ dépassant caps et tempêtes/ me perdant sur les routes/ d'un sombre cône alluvial").

Le chant IV comporte également trois parties : "País de Circe" ("Pays de Circé"), "Ilhas idílicas" ("Îles idylliques") et "Mar aberto" ("Mer ouverte"). "Pays de Circé", qui se réfère à l'Odyssée, parle de la mer mythique contrôlée par Circé, avec laquelle le ILN s'assimile: "Sorvo a criatura/ que estremece/..." (p. 115) ("J'aspire la créature/ qui tremble/ ..."). Et dans "Îles idylliques, il fait son voyage lyrique, — en prenant une identité double, masculine et féminine, se liant amoureusement à un être de nature indéfinie –, qui rend possible la relation de l'être avec le monde : "Estou debaixo do olhar/ de um ser/ que neste momento/ é meu ponto de ligação/ com o universo" (p. 139) ("Je suis sous le regard/ d'un être/ qui en ce moment/ est mon point de liaison/ avec l'univers"). Le voyage sur mer a favorisé la relation du je avec le monde, mais n'a pas fourni de réponses, ni n'a établi un lien définitif : "E não me decifras./ E não te devoro" (p. 140) ("Et tu ne me déchiffres pas./ Et je ne te dévore pas"). "Mer ouverte" achève le poème en laissant ouvertes les réponses recherchées durant le voyage : "Nunca soubemos bem/ cretenses/ fenícios/.../portugueses e seus filhos/ que coisa é o mar" (p. 147) ("Jamais nous n'avons vraiment su / Crétois/ Phéniciens/ .../ Portugais et leurs fils/ ce que c'est que l'océan"). En même temps, l'identité historique du je, marquée par la brésilianité revisitée¹³, est rétablie. En découle la légitimité du héros et du matériau épique, insérant le poème dans le parcours épique brésilien et occidental.

Sur la conception du poème, il faut encore souligner le recours à l' "hétéro-référence épico-lyrique"¹⁴, à propos de la présence de référents divers dans le corps du poème de Archanjo et sur le sens que les liens entre ces référents créent.

II. L'hétéro-référence épico-lyrique

Le poème d'Archanjo comporte un large spectre de références extraites de la tradition épique occidentale et brésilienne, de même que des référents culturels divers. Tous ces référents, néanmoins, plus que de simplement souligner l'intentionnalité épique de l'autrice, consolideront le profil inédit de l'héroïsme travaillé dans l'œuvre et la "brésilianité" même du poème, comme nous le verrons plus loin. Commençons par étudier l'invocation du poème.

L'invocation syncrético-chrétienne¹⁵ (insérée au chant III, dans la partie intitulée "Océanique") à Notre Dame de la conception des Navigateurs/ Oshun, suivie d'une invocation païenne, faite à Uiara, figure mythique brésilienne, exemplifie le recours à l'hétéro-référence poétique, ou, plus précisément, met en exergue la construction hybride qui insère dans son répertoire référentiel des univers culturels distincts, imbriqués et reliés, afin de créer un nouveau sens. Observons :

Senhora Conceição 16 Senhora dos Navegantes ouvi meu apelo enclausurado em torno destas dunas e fazei cantar o coro de Oxum vossas sereias mágico lamento a me espinhar sob a oferenda que espalhei saudando as estrelas-quias as ondinas¹⁷ e os indaiás¹⁸ os calungas¹⁹ e os tarimás²⁰ enfunada procissão que abre agora esta estrada de mar. Oh, bela Uiara, vem coberta de esperança que preciso contornar o labirinto e entrar no vosso reino rosácea azul brilhante onde há centenas de milhões de anos fez-se a vida onde sentada em seu mistério a eterna mãe me espera marinha água cintilante (p. 61).

Notre-Dame de la ConceptionNotre Dame des Navigateurs entendez mon appel captif près de ces dunes et faites chanter le refrain d'Oxum vos sirènes lamentation magique pour me piquer sur l'offrande que j'ai épandue en saluant les étoiles-quides les ondines et les indaiás les calungas et les tarimás procession agacée qui ouvre maintenant cette route de mer. Oh, belle Uiara, viens couverte d'espérance car je dois contourner le labyrinthe pour entrer dans votre royaume rosace bleu brillant où depuis des centaines de millions d'années se crée la vie où assise dans son mystère la mère éternelle m'attend eau marine scintillante

de proposition²¹, dans laquelle l'autrice cite des vers de Jorge de Lima et de Fernando Pessoa. Il est intéressant de constater que les vers choisis par la poètesse dialoguent entre eux ou donnent lieu à un échange sémantique : "Chamo as coisas com os versos que eu quiser/os mistérios, os medos, os três reinos,/e esse reino que eu vim reiniciar" (Jorge de Lima) "Je nomme les choses avec les vers que je veux/ les mystères, les peurs, les trois royaumes,/ et ce royaume que je suis venu recommencer" et "E é para além do mar a ansiada Ilha" (Fernando Pessoa) "L'île, tant désirée, est au-delà des mers"22. Cet échange sémantique intervient au moment où le passage tiré de L'invention d'Orphée, de Jorge de Lima, se réfère sémantiquement à la matière épique de Message, de Fernando Pessoa, c'est-à-dire la rédemption du royaume du Portugal à travers Don Sébastien ; tandis que le passage tiré de Message se réfère sémantiquement à la matière épique de l'Invention d'Orphée, dans laquelle l'Île est une métaphore qui sous-tend le mythe de la création. Ainsi, proposant un dialoque entre deux poètes qui la précèdent chronologiquement dans le parcours épique, Neide Archanjo établit également un dialogue avec son propre poème, dans lequel l'océan mythique, présent tant dans Message, que dans l'Invention d'Orphée, sera le lien entre le poète et le poème lors du processus de création littéraire. C'est dans ce dialogue triple que la proposition demeure, implicite.

De la même manière, explicitant l'intention littéraire épique, se détache une sorte

Tout au long du poème, d'autres formes de référence apparaissent, telles que des citations d'auteurs épiques (Pessoa, page 42 ; Camões, page 50 ; Jorge de Lima, page 79) ; des citation d'héros, des personnages, des figures mythologiques et muses d'autres épopées (Don Diniz, page 53 ; Don Sébastien, page 56 ; Protée et Tristan, page 62, Achille, Agamemnon, Ménélas, Hélène, page 65 ; Vasco, Cabral, page 66, et de nombreux autres) ; et, en outre, le JLN se fait accompagner, durant son voyage maritime, par ces personnages épiques.

Notons, d'un autre côté, en ce qui concerne la contextualisation géographicohistorique, la mention d'épisodes historiques et de localités géographiques. Les grandes navigations portugaises sont le point de départ à des réflexions implicites au sein des métonymies et métaphores qui constituent la conscience culturelle de l'être qui "doit naviguer".

Sur le plan du présent, les références construisent une modernité chaotique, dont la TV, le supermarché, le peignoir de nylon de la grosse voisine (page 138) sont autant de signes expressifs.

As marinhas, ainsi, transgresse espace et temps en rendant des épisodes disparates proches, inter-reliées par l'expérience de la navigation (que celle-ci soit maritime ou terrestre).

III. Autour de l'héroïsme épique.

Le héros épique est celui qui combine les dimensions réelle et mythique de la matière épique, c'est-à-dire qu'une double condition, sur le plan historique et sur le plan merveilleux, lui permet d'intégrer les deux plans, constituant dès lors l'épopée (SILVA & RAMALHO, 2007). Ces caractéristiques connaissent, parallèlement à la conception littéraire qui les influence, des évolutions égales aux évolutions des modèles épiques mêmes. Il est ainsi possible de dessiner le profil du héros épique classique, du héros épique de la Renaissance, du héros moderne et post-moderne.

La figure du héros dans *As Marinhas*, est, par-dessus tout, polémique. Et ce constat est dû au fait que l'œuvre a été écrite par une poétesse. L'auctorialité féminine dans les épopées est rare et cette réalité est facilement explicable²³. Dans la structure de l'épopée, la figure du héros est très importante, puisque c'est lui qui, agissant dans la dimension réelle et dans la dimension mythique simultanément, les fait fusionner, rendant possible la formation de la matière épique, base de toute épopée. Mais, le plus intéressant est de se demander qui serait ce héros, c'est-à-dire : quel serait le profil de ce héros, en prenant en compte, évidemment, le modèle épique auquel il est lié ?

caractère spécifique, parvenait à se projeter dans le plan merveilleux, au travers de grandes actions sur le plan historique, gagnant ainsi l'adhérence mythique qui le caractérisait comme héros. La figure du héros était directement reliée à la figure de l'homme, associée à la masculinité, à la force physique, au courage et à la noblesse de caractère. Même les héros par nature, c'est-à-dire, ceux qui ont reçu génétiquement la condition héroïque, étant fils d'un être divin et d'un être mortel, possédaient une complexion masculine spécifique au héros classique. En contrepoint par rapport à la figure du héros, la figure de la femme avait un rôle défini dans deux dimensions parallèles ; ou bien elles étaient des déesses et des muses, agissant dans la dimension mythique, ou bien elles étaient femmes, mortelles, agissant dans la dimension réelle. Dans chacune de ces deux dimensions, sa fonction était de contribuer à l'héroïsme de l'homme, que ce soit par une influence positive ou par une influence négative : au travers de l'amour comme de la haine, les figures féminines servaient d'instrument pour la formation du héros. Existait également la figure féminine de la muse inspiratrice qui agissait sur le poète, racontait au travers de ce dernier le parcours du héros. Avec le temps, la femme aussi, être humain mortel, gagna le titre de muse en tant qu'inspiratrice du sentiment amoureux chez le héros. Existent ainsi dans la figure féminine la muse inspiratrice du poète, comme la muse inspiratrice du héros.

Le héros épique classique, être humain et mortel, avec des attributs généreux et un

Dans le modèle épique de la Renaissance, le type du héros reste pratiquement le même, ce qui change est son action dans la dimension mythique. Pour gagner l'adhérence mythique, le héros va recevoir l'aide du poète qui, au travers d'épisodes lyriques, créés littérairement, rend possible la transfiguration mythique du héros, ce qui légitime sa double condition existentielle. Le profil masculin, comme nous l'avons déjà dit, reste néanmoins le même, tout comme le rôle bien défini de la femme dans l'épopée.

Dans le modèle épique moderne, le processus de formation du héros est inversé. Une structure mythique vide est projetée sur le plan historique, où le héros construit sa double condition existentielle. Pour des raisons de tradition épique, le héros est construit et projeté dans une figure masculine. Nous pouvons citer à titre d'exemple : Don Sébastien (mythe de la rédemption dans *A Mensagem*), Cobra Norato (mythe de la séduction dans *Cobra Norato* de Raul Bopp), l'être humain (mythe de la création dans *Invenção de Orfeu*), entre autres. Il n'y a pas, dans la construction moderniste du héros épique, les mêmes prérequis que dans les modèles antérieurs. Il y a cependant une adéquation purement référentielle à l'archétype sémantique du héros, c'est-à-dire que le héros est, par tradition littéraire et même historique, un homme. De la même manière, les muses continueront à être des entités qui inspirent les poètes, ou, parfois, ce seront des femmes réelles qui inspirent les héros. L'unique poétesse qui écrivit un poème épique moderne rentrant dans le canon²⁴ de la littérature brésilienne est Cecília Meireles²⁵. Et le héros de son *Romanceiro da Inconfidência* est un homme – Tiradentes.

Avec l'avènement de la postmodernité, une nouvelle conception du héros apparaît : le héros est l'être mythique représenté par un Je métonymique, impersonnalisé, qui, au travers de son expression subjective, se met en relation avec le monde réel chaotique du présent, dans une véritable mission héroïque (SILVA & RAMALHO, 2007). L'être qui se confronte au chaos de la postmodernité porte déjà en lui la dimension mythique, il ne reste qu'à rétablir sa condition historique. La voix du héros postmoderne est assumée par la première personne de l'énonciation lyrique, ce qui explique que l'épopée postmoderne est essentiellement lyrique. Néanmoins, lorsque la première personne de l'énonciation cache une poétesse, une série de contrepoints surgissent entre l'expression subjective du je lyrique et les voix de la tradition épique en ce qui concerne la figure du héros. Ainsi, ayant pour caractéristique la référence à d'autres constructions poétiques, le poème postmoderne, épique ou non, réalise un dialogue voilé avec d'autres expressions subjectives.

Dans As marinhas l'être se retrouve d'abord face à sa propre solitude devant un monde chaotique: "O mundo apenas comecava/ e nada pressentia o advento destes séculos/ onde o homem está sozinho/ sem o Verbo/ em meio às palavras que o consomem" (p. 26) ("Le monde commençait à peine/ et rien ne prédisait ce qui adviendrait dans ces siècles/ où l'homme est seul/ sans le Verbe/ au milieu des mots qui le consument"). C'est par le Verbe, dans sa manifestation poétique, que l'être, récupérant l'expression subjective du Je dans la mer mythique, rendra vivants les fragments du réel, en y intégrant les deux dimensions de la matière épique et réalisant ainsi l'épopée. Dans le chant II - Littoraux - la poétesse révèle son identité féminine et poétique en se laissant accompagner par Fernando Pessoa, et prête à se jeter dans la mer et dans le poème. Dans le même chant, dans : "fazendo vir à tona um rosto coletivo/ uma pessoa plural/ na qual estávamos incluídos nós/ e a nossa pequena solidão" (p. 43) ("en faisant surgir un visage collectif/ une personne plurielle/ dans laquelle nous étions inclus nous/ et notre petite solitude"), la poétesse réaffirme l'existence d'un je métonymique s'appropriant l'angoisse existentielle de l'être humain, qui transforme l'être individuel en être collectif.

Dans Océanique (chant III), une biographie personnelle et collective/ dans un lieu, perdue dans la mémoire qui doit être recherchée dans la carte et dans la boussole du rêve, est mise en évidence. C'est-à-dire qu'au travers de l'intégration entre l'expression subjective et l'identité historique, le Je navigateur et la poétesse, unis, construiront une biographie. Dans "Océanique", nous rencontrons même une troisième personne de l'énonciation, qui narre des faits historiques à propos de la mer mythique, et qui se confond avec la première personne de l'énonciation qui témoigne de ces faits et les vit, se projetant dans ceux-ci. Dans "Vozes desgarradas passam pela aurora./ A partida se apresenta e nela choram/ mães esposas irmãs que os julgam/ já perdidos nos vastos oceanos" (p. 51) ("Des voix déchirées passent dans l'aurore. / Elles pleurent dans le départ qui se présente/ les mères épouses sœurs qui les voient/ déjà perdus dans les vastes océans."), nous percevons la construction classique du héros épique, implicite dans l'image de l'être masculin projeté dans la mer mythique, tandis que les mères, les épouses et les sœurs pleurent sur le bord du quai. La femme était, dès lors, à la marge de l'aventure héroïque, comme c'était le cas dans Les Lusiades, de Camões. Le passage suivant va dans le même sens : "perdida como Helena entre os troianos/ noiva amaríssima/ ah, louco amor sem lume iluminado/ Eu sei dessa mulher/ feita de morte e tragédia/ a que deu sete voltas à vida e ao mar/ A que cindiu ao meio/ tempos deuses reinos/ e barcos e homens/..." (p. 65) ("perdue comme Hélène parmi les Troyens/ fiancée amère/ ah, fol amour illuminé sans feu/ Je connais cette femme/ faite de mort et de tragédie/ celle qui fit sept fois le tour de la vie et de la mer/ Celle qui divisa en deux/ les temps les dieux les royaumes/ et les navires et les hommes/ ..."), quand le JLN se projette dans la figure féminine d'Hélène, en mettant en avant sa dimension héroïque, même si cette dimension est une construction du JLN et pas de la tradition épique. Consciente de ce que cette condition héroïque n'est pas le fruit de la tradition épique, la poétesse se demande : "Que notícias temos nós/ da tua alma e do teu corpo/ espelhos onde se acenderam/ todos os negrumes ?" (p. 66) ("Quelles nouvelles avons-nous/ de ton âme et de ton corps/ miroirs où s'allumèrent/ toutes les noirceurs ?").

En se déployant, donc, dans la mer mythique au travers du JLN, la voix féminine passe outre l'identité construite par la tradition patriarcale et vient se confondre avec la voix du Je héroïque, traditionnellement masculine : "Infantas silenciosas/ que passais por estes chãos/ bem desejo acordar/ vossas pálpebras/ suaves e conventuais/ (debaixo das violetas)/ para voluptuosamente vos beijar" (p.55) ("Infantes silencieuses/ qui passez par ces lieux/ je désire bien éveiller/ vos paupières/ douces et religieuses/ (sous les violettes)/ pour vous baiser voluptueusement").

En prenant en charge l'instance lyrique, le JLN soumet ainsi, pour mieux transgresser ensuite, la voix féminine de la poétesse à la voix masculine de la tradition épique littéraire. Cette soumission initiale suit une logique, puisque l'aventure héroïque était interdite à la femme. À partir de là, une troisième personne prend de nouveau en charge la narration historique, et c'est seulement

présente comme féminine : "A nostalaia com que vos contemplo/ terra minha é imensa/ debruçada que estou/ aqui onde a terra se acaba/ e o mar começa" (p. 60) ("La nostalgie avec laquelle je vous contemple / ma terre est immense/ penchée que je suis/ ici où la terre se termine/ et où commence la mer"). L'identité première du je, même si cette identité est affaiblie par sa relation défaillante avec le monde réel, est celle d'une femme brésilienne, éloignée de sa réalité ; tandis que l'expression subjective du je lyrique est influencée par une identité masculine liée à la tradition épique. Cela se retrouve également dans : "Do alto dos rochedos/ esse Brasil me acena/ gritando saudades amores/.../ O grande hospício da América Latina me chama./ Será que eu serei o dono desta festa ?" (p. 63) ("Du haut des rochers/ ce Brésil me salue/ criant des saudades des amours/.../ Le grand hospice de l'Amérique latine m'appelle./ Je serais donc l'hôte de cette fête ?"). Le terme "dono", transposé dans le poème depuis un autre discours, n'obtient pas l'adhésion de la voix féminine, c'està-dire que, le vers étant une expression subjective du JLN devant une proposition d'expérience du monde réel, l'identité féminine de la poétesse reste voilée. Reste alors une problématique : ce voile est-il intentionnel ou bien est-il seulement la conséquence naturelle de l'absence d'un espace pour la manifestation d'un Je lyrique héroïque féminin ? Certains passages, à défaut de répondre à cette question, peuvent du moins éclairer certains aspects de cette dualité entre la voix de la poétesse et la voix du Je lyrique face à la condition épique du héros.

lorsqu'est rappelé l'état initial de l'être avant le voyage que la voix de la poétesse se

À la page 79, dans "Océanique", le JLN se réfère à la figure du poète épique brésilien Jorge de Lima. Au travers de cette mention, est une nouvelle fois mis en évidence le caractère traditionnellement masculin du héros, ici héros moderne, en pleine réalisation métalinguistique et littéraire. Dans "Quais de l'Agonie" (p. 83 à 93), le JLN manifeste à nouveau sa perplexité face à la réalité chaotique. À cet endroit, la voix féminine s'exprime : "Continuamos nosso passeio pela praia/.../ numa procissão monumental/ desenho exato do semblante deste século/.../expondo-me ao suicídio brando/ de estar sempre incompleta/.../ é uma sombra de figuras a me vigiar/ princesa descomposta/ nos altos andares cuja escada/ não conduz ao palácio/..." ("Nous continuons notre balade sur la plage/.../ en une procession monumentale/ dessin exact du visage de ce siècle/.../ m'exposant au doux suicide/ d'être toujours incomplète/.../ c'est une ombre de figures me surveillant/ princesse défaite/ dans les hauts étages dont les escaliers/ ne conduisent pas au palais/..."). Parler du quai c'est retourner à l'état initial, réaffirmer la recherche d'identité.

Dans "Pays de Circé" (chant IV), le JLN répète le parcours du héros qui se laisse séduire par l'étrange figure de Circé : "Sibila a criatura/ e viscosa me encarcera" (p. 114) ("La créature siffle/ et visqueuse m'emprisonne"), mais la relation entre le JLN et la créature de la mer mythique est établie à partir d'une vision traditionnelle du héros séduit par la figure magique telle qu'elle apparaîtra avec Ulysse : "Em remoinhos/ sobe o desejo/ leito feroz/ feroz bruxedo compartilhado ao largo" (p. 114) ("Dans des volutes/ le désir monte/ lit féroce/ sort féroce partagé au large") La femme sur le quai, métaphorise l'emprisonnement, tandis que l'autre, dans la mer, libère l'expérience héroïque du voyage.

C'est néanmoins dans la partie "Îles Idylliques", dans le chant IV, que la figure du héros acquiert une identité ouvertement duelle quant à la voix masculine et la voix féminine. Dans la mesure où l'épisode lyrique vécu par le je est influencé par la tradition épique, il lui faudrait vivre les relations amoureuses à partir du point de vue masculin. Néanmoins, la femme libérée de l'emprisonnement au travers de l'autre, intègre et rend plein ce je, yin et yang, homme et femme, en incarnant tantôt une identité féminine, tantôt une identité masculine : "Tua presença irreal/agora presença/ é figo maduro/ que colho/entre o contorno rouco dos teus seio/e a cabeleira que ondula/ quase mel quase perfume/ roçando a pele dura." (p. 122) (Ta présence irréelle/ présence maintenant/ est une figue mûre/ que je cueille/ entre les contours rauques de tes seins/ et la chevelure qui ondule/ presque miel presque parfum/ effleurant la peau dure") ; "viajamos no vazio/ como dois monges" (p. 122) ("nous voyageons dans le vide/ comme deux moines") ; "És/ um jovem deus/ ou quem

hindoue"); ".../ vou penetrando/ a madrugada dos teus verdes/ como chuva/ ou/ insônia" (p. 126) (".../ je pénètre peu à peu/ l'aube de tes yeux verts/ comme pluie/ ou/ insomnie") ; "Posta em sossego²⁶/ debruça o olhar/ sobre o livro/ lendo os mesmos versos/ que eu leio" (p. 128) ("Au calme/ elle penche le regard/ sur le livre/ lisant les mêmes vers/ que je lis"); ".../ na cama desfeita/ tua imagem me surpreendia/ cravando um punhal doce/ no meio do meu corpo/ onde o desejo renascia" (p. 129) (".../ dans le lit défait/ ton image me surprenait/ enfonçant un doux poignard/ au milieu de mon corps/ où le désir renaissait"); "Atende-me/ (quem quer que sejas)" (p. 130) ("Répondsmoi/ (qui que tu sois)"); ".../ encontro uma ninfa/ de fulvos cabelos/..../ que me acolhe e exerce comigo/ os trabalhos agrestes do amor./ E vamos juntas pressentidas/ pelo rio e pela tarde iluminada./ Caule e flor somos./ Mais nada" (p. 129) (".../ je rencontre une nymphe/ aux cheveux cuivrés/ .../ qui m'accueille et pratique avec moi/ les rudes travaux de l'amour./ Et nous allons toutes deux senties/ par le fleuve et par le soir illuminé./ Nous sommes fleur et tige./ C'est tout") ; "Passa pelo poema/ um herói Adidas" (p. 131) ("Passe par le poème/ un héros Adidas") ; "Ama solto/ como um tigre/(água que me cerca/ por todos os lados)" (p. 132) ("Il aime librement/ comme un tigre/ (l'eau qui m'entoure/ de toutes parts)") ; ".../ se me olhas/ simplesmente desinteressada/ e num gesto muito teu/ tiras da sacola Peg Pag/ uma maça dourada/ que mordes/ de estalo/ e que deixa/ entre os lábios e os dentes/ um espaço de desejo/ preenchido vorazmente/ pela fruta/ não pelo meu beijo ?" (p. 132/133) (".../ Si tu me regardes/ simplement désintéressée/ et dans un geste qui te ressemble beaucoup/ tu tires du sac Peg Pag/ une pomme dorée/ que tu mords/ en la croquant/ et qui laisse/ entre les lèvres et les dents/ un espace de désir/ rempli avidement/ par le fruit/ et pas par mon baiser ?"); "Amo-te/ descendo sobre mim/.../ E o fundo sombrio/ do meu corpo/ ama teus dedos loucos" (p. 134) ("Je t'aime/ en descendant en moi/.../ Et le fond sombre/ de mon corps/ aime tes doigts fous") et ".../ na moldura de uma tela de Hopper/ o enigma permanece" (p. 140) (".../ dans le cadre d'une toile de Hopper/ demeure l'énigme"). Tous ces passages sont des exemples de l'hétérogénéité de cet être qui se construit au travers de la conciliation lyrique des antithèses, mais, dans les deux derniers vers, il est clair que l'ambiguïté n'a pas seulement été intentionnelle, mais qu'elle résulte bien d'une relation énigmatique du JLN avec l'idylle amoureuse : "e não me decifras./ E não te devoro" (p. 140) ("et tu ne me déchiffres pas. / Et je ne te dévore pas").

sabe uma menina hindu" (p. 125) ("Tu es/ un jeune dieu/ ou qui sait une jeune fille

Il faut encore souligner que, à la page 130, dans "encontro uma ninfa/ de fulvos cabelos/.../ que me acolhe e exerce comigo/ os trabalhos agrestes do amor" ("je rencontre une nymphe/ aux cheveux cuivrés/ .../ qui m'accueille et pratique avec moi/ les rudes travaux de l'amour"), surgit un personnage qui passe outre son "papel social" ("rôle social"): la nymphe. Dans la relation amoureuse avec le JLN, la figure de la nymphe rompt les barrières de la sexualité et impose une conscience critique quant à cette sexualité. À la page 131 également, dans les strophes qui font allusion au "héros Adidas", le lecteur perçoit un ton ironique qui porte une critique implicite du vide dans lequel l'identité masculine est projetée dans la modernité. Ainsi, l'identité du sujet héroïque intègre à la fois des profils classiques des épopées canoniques (Ulysse, Circé, Inês de Castro, dieux, nymphes, etc.) et des images actualisées et déconstruites du masculin.

En voyageant parmi les références de la tradition épique et en se mêlant avec des héroïsmes divers, marqués par un érotisme ambigu, bisexuel, le JLN est donc entouré d'une structure symbolique qui lui permet d'expérimenter la tradition dans laquelle il évolue, tout en rompant les bases patriarcales qui la définissent. Et toute cette expérience symbolique prend place au milieu de la force placentaire de l'élément maritime. Dans cette perspective, nous mentionnons ce que Raïssa Cavalcanti nomme les "symboles du centre"

A entrada na dimensão simbólica provoca a transformação da consciência, eleva a percepção e torna possível a emergência da realidade psíquica oculta e desconhecida. O alcance do sentido transcendental do símbolo e a participação vívida e emocional na experiência que ele oferece, por sua vez, transmutam a consciência racional em

consciência intuitiva. Os símbolos sempre causam a expansão da consciência para além da ilusão da dualidade, para a percepção da unidade e da integração entre todas as coisas.

L'entrée dans la dimension symbolique provoque la transformation de la conscience, élève la perception et rend possible l'émergence de la réalité psychique occulte et inconnue. L'atteinte du sens transcendantal du symbole et la participation vécue et émotionnelle à l'expérience qu'il offre transmutent néanmoins la conscience rationnelle en conscience intuitive. Les symboles provoquent toujours l'expansion de la conscience au-delà de l'illusion de la dualité, jusqu'à la perception de l'unité et de l'intégration entre toutes les choses (2008, p. 9).

D'un autre côté, en termes de structuration et d'interconnexions entre les référents épiques choisis par Archanjo, nous pouvons noter une stratégie allégorique qui, pour elle seulement, dialogue également avec les éléments allégoriques des *Lusiades*. Rappelons ce que Clécio Quesado affirme à propos de l'épopée de Camões:

As alegorias d'Os Lusíadas são os momentos em que mais explicitamente e em síntese aparecem os suportes ideológicos em que se fundamenta o poema. Através delas se manifesta a contradição (e a coexistência harmônica) entre a postura do narrador épico comprometido com a ideologia expansionista e a do pensador humanista que a questiona e denuncia. Ao longo do curso narrativo do poema, elas representam o processo de afirmação histórica e geográfica do homem, decantado como o dominador do espaço (Terra – Mar - Céu) e do tempo (passado – presente – futuro) no seu caminho de transespacialização.

Les allégories des *Lusiades* sont le moment dans lequel apparaissent les supports idéologiques qui fondent le poème de la manière la plus explicite et synthétique. Au travers de celles-ci se manifeste la contradiction (et la coexistence harmonieuse) entre la posture du narrateur épique engagé avec l'idéologie expansionniste et celle du penseur humaniste qui la questione et la dénonce. Tout au long du cours narratif du poème, elles représentent le processus d'affirmation historique et géographique de l'homme, célébré comme le maître de l'espace (Terre – Mer – Ciel) et du temps (passé – présent – futur) dans son parcours de trans-spacialisation (1978, p. 28).

Quesado a étudié la valeur allégorique des épisodes "Sonho de D. Manuel" ("Rêve de Don Manuel"), "Velho do Restelo" ("Le Vieux de Restelo"), "Gigante Adamastor" ("Le Géant Adamastor") et "Ilha dos Amores" ("Ile des Amours") en soulignant les images allégoriques mises en relation avec trois compositions spécifiques significatives : l'allégorie de la Carence ("Rêve de Don Manuel"), l'allégorie de l'Épreuve ("Le Vieux de Restelo" et "Le Géant Adamastor") et l'allégorie de la Conquête ("Ile des Amours"), entre lesquelles les injonctions et les contradictions de l'expansionnisme portugais ont été problématisées de implicitement.

Nous rencontrons un procédé similaire dans "Pays de Circé" et "Îles idylliques", où l'expérience lyrico-érotico-amoureuse vécue, respectivement, par Ulysse, dans l'Odyssée, et par Vasco de Gama et les navigateurs portugais, dans Les Lusiades, est réinventée à partir d'une perspective, comme nous l'avons vu, symbolique, transspatiale et trans-temporelle.

Dans la dernière partie du poème, sur le chemin du retour, le JLN se retrouve à nouveau face à la solitude : "Nenhum deus a me fazer companhia/ ou qualquer humano" (p. 144) ("Aucun dieu pour me tenir compagnie/ ou n'importe quel humain"), mais l'océan reste mythique : "Ondas azulam/ o grande corpo que respira./ Entre elas/ ainda/ Ulisses marinha" (p. 146) ("Les ondes bleuissent/ le grand corps qui respire./ Entre elles/ encore/ Ulysse navigue"). Le poème est fait et le JLN continue à plonger, autant dans la mer mythique que dans ses questionnements : "Quem tece meu retorno/ por este mar/ de lodo e seda ?" (p. 146) ("Qui tisse mon retour/ dans cette mer/ de vase et soie ?") ou "Nunca soubemos bem/ cretenses/.../portugueses e

seus filhos/ que coisa é o mar" (p. 147) ("Jamais nous n'avons vraiment su/ Crétois/.../ Portugais et leurs enfants/ ce que c'est que la mer").

Dans *As marinhas*, nous pouvons dès lors observer la construction d'une héroïne épique. La poétesse cite Hélène et Pénélope plusieurs fois, en essayant d'insuffler dans ces personnages un caractère plus proche du héros que celui des simples adjuvants dans la trajectoire épique ; elle projette un JLN ambivalent qui vit l'idylle sans se soumettre totalement à la voix masculine, en créant un espace pour la manifestation du je féminin, bien que l'archétype masculin du héros reste présent dans divers passages du poème. Néanmoins, cette soumission est bien plus due aux conditions historiques propres, qui sont rapportées par le JLN, qu'à une véritable aliénation passive de la voix féminine. Pour toutes ces raisons, il est intéressant de montrer le caractère innovant de l'approche ambivalente, en ce qui concerne le genre, que le/la héros/héroïne reçoit au fil du poème, et il est également important de souligner qu'ouvrir un espace aux manifestations du discours épique, dans lesquels le système de l'héroïne s'impose comme possible face au système de la tradition épique, c'est donner une nouvelle voix à la femme, un nouveau moyen d'exprimer son identité.

IV. À propos de la brésilianité

Débattre de l'intégration ou de l'aliénation de la brésilianité dans une épopée nationale est, sans aucun doute, un sujet important, principalement du fait de la nécessité qu'a toute culture ayant enduré un processus de colonisation de développer une conscience critique qui permette de construire une individualité nationale. Dans le même temps, néanmoins, le récit épique occidental apporte avec lui une série d'éléments qui projettent le poète qui écrit une épopée dans un champ sémantique chargé de signes universels. Dans cette optique, l'épopée acquiert une dimension double : elle doit être à la fois nationale et universelle. La question de la nationalité a cependant un caractère englobant, qui ne sera pas discuté ici. Il faut savoir que, en construisant l'harmonie historico-culturelle du Brésil avec le monde, le poème épique national pourra ou non transmettre une vision critique de la nationalité, ou porter une conscience littéraire de la nationalité comme medium de cette harmonie. Lorsqu'il est composé à partir de cette conscience littéraire de la nationalité pour réaliser l'épopée, le poème intègre la brésilianité dans le texte ; lorsque tel n'est pas le cas, c'est-à-dire quand il part de l'universel pour analyser le national, le poème aliène la brésilianité dans le texte. À ce propos, voyons ce que dit Silva:

O que importa acompanhar na análise particular da obra, é o desenvolvimento de uma consciência literária da nacionalidade, mediadora dessa sintonia, de que dependerá a integração da brasilidade. A brasilidade poderá estar, de acordo com a ótica cultural estruturante do relato épico, integrada ou alienada. Quando a estruturação do relato épico se fizer com a adoção da ótica cultural do colonizador, a sintonia histórico-cultural se fará sem a mediação da consciência literária de nacionalidade, e a brasilidade estará alienada. Caso contrário, se a ótica cultural estruturante do relato épico é a do colonizado, a mediação da consciência literária integrará a brasilidade.

Ce qui doit être pris en compte dans l'analyse particulière de l'œuvre, c'est le développement de la conscience littéraire de la nationalité, moyen de cette harmonie, de laquelle dépendra l'intégration de la brésilianité. La brésilianité pourra être, selon une optique culturelle structurante du récit épique, intégrée ou aliénée. Lorsque la structuration du récit épique se fait en adoptant l'optique culturelle du colonisateur, l'harmonie historico-culturelle se fera sans qu'intervienne la conscience littéraire de la nationalité, et la brésilianité sera aliénée. Dans le cas contraire, si l'optique culturelle structurant le récit épique est celle du colonisé, la médiation de la conscience littéraire intègrera la brésilianité. (1987, p. 12)

La conscience critique est une caractéristique très individuelle. Certains poètes et certaines poétesses ont un grand sens critique et des préoccupations sociales qui circulent dans leurs textes littéraires. D'autres, toutefois, font preuve de sensibilités

plus égocentriques, de préoccupations philosophico-existentielles de dimension plus universalisante, voire même, établissent un espace lyrique de création particulier, dans lequel le social ne se manifeste pas de manière latente.

Bien évidemment, plus un poète ou une poétesse est critique, plus grande sera sa tendance à incorporer la conscience littéraire nationale comme moyen permettant de faire advenir l'harmonie historico-culturelle du Brésil avec le monde. Cela ne veut pas dire pour autant qu'un poète ou une poétesse moins rattaché.e à la réalité historico-sociale nationale ne puisse pas intégrer la brésilianité dans son texte littéraire. Il y aura toujours des éléments qui trahiront l'appartenance à la brésilianité. Ce qui importe est d'analyser l'optique culturelle qui a structuré la réalisation du texte et distinguer à partir de là le positionnement du poète ou de la poétesse à propos de la brésilianité.

La question de la brésilianité dans l'épopée postmoderne requiert, pour que l'analyse soit pertinente, des attentions particulières répondant aux caractéristiques propres du héros postmoderne. Le héros/ l'héroïne postmoderne, dans la mesure où il/ elle peut vivre dans le chaos, et se réintégrer, au travers de ce vécu, dans le monde historique et réel, extrait des fragments de la réalité historique. Ces fragments n'obéissent cependant pas à une logique géographique et chronologique, c'est pourquoi ils peuvent endosser des identités variées, nationales et universelles. Du fait de cette fragmentation, il est parfois difficile de discerner à quel point intervient la conscience littéraire nationale. Le chaos de la postmodernité est un chaos universel par nature, mais des fragments qui peignent les réalités sociales spécifiques à diverses nations se trouvent au sein de ce chaos, et ces réalités ont souvent bien peu à voir avec les autres types de réalités, et vice versa. En établissant les fragments particuliers de sa réalité nationale au niveau de la réalité universelle, le poète ou la poétesse postmoderne intègre le national à l'universel.

L'optique culturelle structurant le poème au niveau de la relation colonisateur/ colonisé est elle aussi difficile à définir, car elle est également fragmentée. Le JLN, être perdu dans le monde, s'approprie l'optique du colonisé et du colonisateur, simultanément ou alternativement. Ainsi, pour discerner la présence de la brésilianité dans l'œuvre, il faut appréhender dans quelle mesure l'une des optiques s'impose par rapport à l'autre.

Dans As Marinhas, le JLN ayant une nature profondément lyrique et vivant son "malêtre dans le monde" dans un espace lyrique de création particularisé et projeté géographiquement et historiquement dans la mer mythique, les fragments de chaos sont extrêmement universels. Néanmoins, il serait trop rapide de dire que la poétesse part de l'universel pour aller vers le national en aliénant pour cela la brésilianité, et il faut s'intéresser à d'autres éléments pour discerner la présence de cette brésilianité dans le texte.

Dans le Chant I, "Preamar", le poème débute sur les vers : "O planeta d'água gira/ e com ele gira o mar" ("La planète d'eau tourne/ et avec elle tourne la mer". Dans ces vers, nous pouvons voir que le voyage poétique commence sémantiquement à partir d'une conception universelle de la planète Terre, dans laquelle la mer, l'océan est le grand élément structurel, l'élément constitutif prépondérant. Dans le chant II, "Littoraux", à la page 42, le JLN cite l'océan Atlantique ou, plus précisément, au sein de la mer universelle, le Je se situe géographiquement dans l'océan Atlantique.

Dans le chant III (partie I), "Océanique", la mer dont il est question est la mer portugaise : "Era uma vez um povo/ que olhava para o mar" (p. 50) ("Il était une fois un peuple/ qui regardait la mer"). La référence historique s'arrête sur les voyages maritimes portugais à la recherche de l'Inde : "No mar profundo desde Lisboa até a Índia/ dela a todo Oriente e Ocidente/..." (p. 52) ("Sur les profondeurs de l'océan de Lisbonne jusqu'à l'Inde/ de celle-ci jusqu'à tout l'Orient et l'Occident"), et le Brésil surgit en tant que nouvelle terre à conquérir : "e o Brasil, amada pátria, surge nu/ carregado de sumos ouro espanto/ sol poderoso onde se banha o poema/ este que

escrevo contemplando opostamente/ a Terra de Vera Cruz assim nomeada" (p. 59) ("et le Brésil, chère patrie, surgit nu/ chargé de jus or merveilleux/ puissant soleil dans lequel se baigne le poème/ celui que j'écris en contemplant à l'opposé/ la Terre de Vera Cruz ainsi nommée").

Dans ce passage, nous pouvons observer que la poétesse s'approprie le point de vue du colonisateur, même si sa conscience lyrique reste attachée à la patrie brésilienne, objet de son amour. Elle contemple la mer brésilienne comme le ferait un colonisateur portugais arrivant, mais le sentiment qui l'unit à la mer brésilienne est un sentiment nationaliste : "A nostalgia com que vos contemplo/ terra minha é imensa/ debruçada que estou/ aqui onde a terra se acaba/ e o mar começa" (p. 60) ("La nostalgie avec laquelle je vous contemple / ma terre est immense/ penchée que je suis/ ici où la terre se termine/ et où commence la mer". En s'appropriant la mer brésilienne, le poème conte la formation de son peuple mixte : "Outros rostos a esses se juntaram/ negros vermelhos amarelos pardos/ emigrantes do sal dos mares/ coincidência coletiva a formar/ nós, os brasileiros" (p. 63) ("D'autres visages se joignirent à ceux-ci/ noirs rouges jaunes gris/ émigrants du sel des mers/ coïncidence collective à former/ nous, les Brésiliens"). Le "nous" intègre le JLN à la nationalité brésilienne.

Mais le Brésil de la postmodernité est également évoqué de manière critique dans ces vers :

Do alto dos rochedosesse Brasil me acena gritando saudades amores ensolarados orixás bancarrotas financeiras convulsões abraçadas a surtos e moratórias cordiais e paticumbuns nacionais.

O grande hospício da América Latina me chama. Será que eu serei o dono desta festa ? (p. 63)

Du haut des rochersce Brésil me salue criant des saudades des amours des orixás ensoleillés des banqueroutes financières convulsions embrassées à des épidémies et moratoires cordiaux et des paticumbuns nationaux Le grand hospice de l'Amérique latine m'appelle. Je serais donc l'<u>hôte</u> de cette fête ?

Ce passage met ainsi en exergue une vision critique de la patrie, mais le point de vue structurant cette critique reste flou : qui appelle l'Amérique latine une folle, la brésilienne/ latino-américaine qui la critique ou bien le JLN influencé par le regard portugais et européen ?

Nous pouvons formuler de nouvelles considérations à partir de "Anseio por vós águas infindas do meu país/ muito graciosas e exóticas/ que enxaguais heróis nacionais" (p. 64) ("J'ai soif de vous eaux sans fin de mon pays/ très drôles et exotiques/ qui rincent les héros nationaux"), où le poème, au travers des adjectifs utilisés, semble être structuré par l'optique du colonisateur. Néanmoins, même dans "Océanique", le JLN porte son identité personnelle et patriotique : "eu, selvagem mulher silvestre/ manuelinamente descoberta/ no painel da primeira missa/ rezada por um franciscano/ no ilhéu da Coroa Vermelha/ em Porto Seguro/ Bahia- Brasil" (p. 71) ("moi, sauvage, femme sylvestre/ manuelinamente découverte/ sur le tableau de la première messe/ récitée par un franciscain/ sur l'îlot da Coroa Vermelha/ À Porto Seguro/ Bahia - Brésil") et "E, todavia,/ no cadinho transparente/ que o Atlântico molha e amplia/ meu país brilha" (p. 78) ("Et, toujours/ dans le creuset transparent/ que l'Atlantique mouille et agrandit/ mon pays brille"). À la fin d' "Atlantique", le point de

vue culturel structurant est celui du colonisé, juste après que Jorge de Lima, poète brésilien, auteur de *L'invention d'Orphée*, a été loué en tant que mentor d'une patrie inventée, qui est la patrie aimée elle-même : "Depois ele suspende/ a mão divina/ marejada de palavras/ a mão que inventa/ a pátria amada/ e oceânico repousa/ em absoluta solidão transfigurado" (p. 79) ("Ensuite il suspend/ sa main divine/ gonflée de mots/ la main qui invente/ la patrie aimée/ et l'océanique est posé/ transfiguré en solitude absolue").

Dans le chant III (partie 2), "Quais de l'agonie", la conscience littéraire a un caractère universel : "E a cidade não tem fim/ nem direção nem mares/ é uma soma de figuras a me vigiar" (p. 86) ("Et la ville n'a pas de fin/ ni de direction ni de mers/ c'est une somme de figures qui me surveillent"); "há coisas que adiam/ o meu inteiro estar no mundo" (p. 88) ("il y a des choses qui retardent/ mon être entier dans le monde") ; "Podem brotar maravilhas/ nestas poéticas sodomas/ cidades de telhados assombrosos/ de onde alguém alça vôo/ à procura de brilhos interiores/ viagens que não há" ("Des merveilles peuvent jaillir/ dans ces sodomes poétiques/ villes de toits sombres/ desquels quelqu'un vole jusqu'au sommet/ à la recherche d'éclats intérieurs/ voyages qu'il n'y a pas"); et dans le chant III (partie 3), "Ligne de flottaison", le JLN erre dans le monde, cite Venise et New York (p.101), les Indes (p.104), mais sa quête concerne son identité : "Do outro lado do mar/ afastado de mim/ há um continente azul/ a resqatar" ("De l'autre côté de la mer/ loin de moi/ il y a un continent bleu/ à sauver"). La poétesse, même plongée dans un plan lyrique bien particulier, fait ressortir des indices de sa nationalité et, par la force lyrique du sentiment qui l'unit à sa patrie, par la nécessité même d'établir une identité, elle intègre la brésilianité à son texte.

Dans le chant IV (partie 1), "Pays de Circé", le poème parle d'un pays mythique, sans dimension universelle ou nationale. C'est l'espace lyrique du je projeté dans le merveilleux. Dans la partie 2 "Iles idylliques", des références à la vie moderne apparaissent dans des passages tels que : "Esse divino atleta move-se/ a vitamina de abacate/ filé com fritas/ ou hambúguer salada" (p. 131) ("Ce divin athlète se déplace/ la vitamine d'avocat/ filet avec des frites/ ou hamburger salade") ; "tiras da sacola Peg Pag" (p. 132) ("tu tires du sac Peg Pag") ; "A gorda senhora/ da casa ao lado/ vestiu o penhoar de náilon/ ligou a TV/..." (p. 138) ("La grosse dame/ de la maison d'à côté/ a revêtu son peignoir de nylon/ allumé la TV/...", ces références n'ont pas de caractère national, mais ont seulement pour fonction de situer le je dans la modernité. Dans la troisième partie, "Mer ouverte", avec la fermeture du poème, la poétesse incarne l'être universel. Le vers "portugais et leurs fils" évoque l'idée d'un brésil "fils" du Portugal mais, dans le même temps, les "fils" du Portugal font partie de l'être universel en relation avec la mer.

Ainsi, nous pouvons conclure que, bien que certains passages adoptent le point de vue culturel structurant du colonisateur, le JLN dit entre les lignes à quelle nationalité il est lié et attribue à un poète épique brésilien (Jorge de Lima) le pouvoir de l'invention de la patrie aimée. Ainsi, l'optique culturelle du colonisateur est un moyen pour la poétesse d'insérer l'épique national dans le parcours épique occidental.

Conclusion

As marinhas, en réalisant la pulsion migratoire duelle – car historico-collective et mythico-individuelle – se traduit comme une épopée du sujet culturel hybride, aux multiples facettes, qui se situe à l'intersection des races, cultures et expériences individuelles, qui ne lui permettront pas d'accéder à une plongée définitive. Le JLN du poème, qui se présente explicitement comme femme, symbolise le sujet qui a conquis le droit au plongeon, le droit de naviguer. Mais le chemin suivi, pour permettre l'insertion épique de ce sujet femme dans le corps de la tradition épique occidentale, ne pourrait s'empêcher de revisiter et réinventer cette même tradition. Pour cette raison,

Sem odisseias ou heroísmosnaturalmente pois

torna-se absolutamente necessário inventar qualquer coisa infinda que nos arranque da calçada do passeio público desta amurada do pequeno ou do grande cais e que prontamente nos arremesse ao mar (p. 33).

Sans odyssées ou héroïsmesnaturellement donc il devient absolument nécessaire d'inventer n'importe quoi d'infini qui nous arrache de la chaussée de la promenade publique de cette rambarde du petit ou du grand quai et qui rapidement nous rejette à la mer

Odyssée, Les Lusiades, Message et Invention d'Orphée, entre autres références d'ordre littéraire et culturel, sont, donc, amalgamés dans le poème pour lui conférer une substance épique et, en même temps, deviennent des ingrédients pour la composition d'une matière épique propre, inventive et particulière, qui part de l'expérience subjective commune et quotidienne d'une femme qui écrit et qui se transforme, dans la fusion entre le réel et le mythique, à partir du voyage métalinguistique dans l'épique.

Pour conclure, nous pouvons dire que, dans *As marinhas*, Neide Archanjo fait de l'expérience maritime un jeu de miroirs, dans lequel le je s'abstrait de lui-même pour expérimenter l'autre jusqu'à l'arrivée dans le port sûr de la terre, moment où l'identité est retrouvée dans une nouvelle perspective : celle de la conscience de l'incomplétude et du désir de maintenir vifs les questionnements qui mènent à la connaissance propre qui en découle. Dans l'interpénétration des contraires, la totalité de l'être simultanément brésilien, portugais, femme et homme se révèle.

1 Texte originellement publié en portugais, sous le titre "As marinhas, de Neide Archanjo: une plongée luso-brésilienne", dans le livre *Refazendo nós*, dirigé par Izabel Brandão et Zahidé Muzart (Florianópolis/Santa Cruz do sul : Ed. Mulheres ; EDUNISC, 2003, p. 199-224). La présente version comprend quelques modifications et ajouts.

2 ARCHANJO, Neide. *As Marinhas.* Rio de Janeiro : Salamandra, 1984, p. 27

3 Sauf mention contraire, les traductions sont de notre fait.

4 ARCHANJO, Neide. As Marinhas. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984, p. 66

5 *Ibidem*, p. 77

6 Épopée post-moderne de 2 341 vers répartis en quatre chants (Chant I, 126 vers ; Chant II, 251 vers ; Chant III, 1309 vers ; Chant IV, 655 vers), elle a pour matière épique la mer, avec une mise en avant des navigateurs portugais, de leur arrivée au Brésil, ainsi que de la mer comme espace épique et lyrique.

7 Née à São Paulo, Neide Archanjo est diplômée en Droit et Psychologie. Actuellement établie à Rio de Janeiro, elle a travaillé comme conseillère de la Fundação Biblioteca Nacional et comme membre du comité de rédaction du magazine Poesia sempre. Activiste et engagée dans la diffusion de la culture brésilienne, elle est considérée par les critiques comme un des auteurs les plus importants de la génération des années 1960. Ses poèmes sont publiés dans des anthologies nationales et internationales. Parmi ses publications les plus importantes, citons : *Primeiros ofícios da memória*. São Paulo: Massao Ohno, 1964; *Poesia na praça (poesia)*. São Paulo: Ed. IIIa Palma, 1970; *Quixote tango e foxtrote*. São Paulo: Ed. do Escritor, 1975; *As marinhas*. Rio de Janeiro : Salamandra, 1984 ; *Poesia 1964 a 1984* (recueil de son œuvre poétique). Rio de Janeiro : Ed. Guanabara, 1987 ; *Tudo é sempre agora*. São Paulo : Ed. Maltese, 1994 ; *Epifanias*. Rio de Janeiro : Record, 1999 ; *Todas as horas e antes*. São Paulo : A Girafa Editora, 2004.

8 Double instance d'énonciation du genre épique, en lien avec la présence simultanée d'aspects lyriques et d'aspects narratifs. Nous le nommerons désormais JLN. Voir SILVA, Anazildo Vasconcelos da ; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira*. vol. 1 . Rio de Janeiro : Garamond, 2007.

9 Sur l'expérience postmoderne, voir HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

10 Toutes les citations sont tirées de l'édition de 1984.

11 En portugais, le titre "Preamar" signifie à la fois "marée haute", "pré-mer" et "pré-aimer". (Note des traducteurs).

12 Ici l'autrice mêle deux héros des navigations portugaises : Vasco de Gama, qui parvint aux Indes, et

Pedro Álvares Cabral, qui parvint au Brésil.

- 13 voir le point 4 de ce texte.
- 14 Terme crée par Anazildo Vasconcelos da Silva. Voir A semiotização literária do discurso (1984).
- 15 Sur les formes d'invocation, voir RAMALHO, Christina. *Poemas épicos : estratégias de leitura.* Rio de Janeiro : UAPÊ, 2013 ou RAMALHO, Christina. « Poèmes épiques brésiliens : stratégies de lecture ». In : *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2015 Journée d'études du REARE.
- 16 Invocation triple et syncrétique (chrétienne, afro-brésilienne et indigène) qui est insérée dans le Chant III, sous la rubrique "Oceanic", la Notre-Dame de Conception ou Notre-Dame des Navigateurs, Oxum, une figure de la mythologie afro-brésiliene, et Iara, figure mythique indigène du Brésil.
- 17 Êtres élémentaires, femmes de l'eau (rivières, fontaines, etc.).
- 18 Une sorte de palmier. Tupi. Utilisé comme nom des femmes.
- 19 Ce mot vient de la langue Kimbundu (ka'lunga), que signifie " mer ", mais cela peut vouloir dire " esprit ".
- 20 Sirènes.
- 21 Sur les formes de proposition épique, voir RAMALHO, Christina. *Poemas épicos : estratégias de leitura*. Rio de Janeiro : UAPÊ, 2013 ou RAMALHO, Christina. « Poèmes épiques brésiliens : stratégies de lecture ». In : *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2015 Journée d'études du REARE.
- 22 Traduction française tirée de l'édition Pléiade, Pessoa, p. 1014.
- 23 J'ai traité cette question dans la thèse de Doctorat *Vozes épicas : história e mito segundo as mulheres.* Rio de Janeiro : UFRJ, 2004, 825 p. (Voix épiques : histoire et mythe selon les femmes).
- 24 Il y a d'autre poétesses. Néanmoins, leurs productions n'étaient même pas mentionnées dans les histoires de la Littérature Brésilienne jusqu'à il y a peu de temps.
- 25 Voir MEIRELES, Cecilia. Romanceiro da Inconfidência. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.
- 26 Référence à l'épisode d'Inês de Castro dans *Les Lusiades*. Inês de Castro est également présente dans *Message* et l'*Invention d'Orphée*, œuvres auxquelles Archanjo fait aussi référence.

Pour citer ce document

Christina Ramalho, «As Marinhas, de Neide Archanjo: traditions épiques réiventées», Le Recueil Ouvert [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2019_article_328-as-marinhas-de-neide-archanjo-traditions-epiques-reiventees.html

Quelques mots à propos de : Christina 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 Clérmont-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 calva de Deus, de Corsino Fortes : l'epos d'une nation solaire dans le cosmos de l'épopée universelle] (2015).

Les modèles européens au prisme du régionalisme ou la réinvention singulière de l'épopée dans *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz

Julie Brugier

Résumé

Cet article propose d'interroger le recours au registre épique et la densité des références intertextuelles dans *Memorial de Maria Moura* (1992) de Rachel de Queiroz, en le replaçant dans le contexte de sa parution. Alors que le Brésil, à peine sorti de la dictature, fait face à une intense crise politique et alors qu'elle est attaquée pour sa proximité avec le régime militaire, Rachel de Queiroz crée une "épopée refondatrice": à un moment où le régionalisme est en passe de disparaître de la scène littéraire brésilienne, elle choisit de revenir à la région afin d'interroger les possibilités qui s'ouvrent à la nation et afin de réaffirmer la singularité de sa plume, en réinventant le lieu de son énonciation à travers la déterritorialisation des modèles européens.

Abstract

This article aims to analyze the use of the epic as well as the numerous intertextual references in Rachel de Queiroz' novel *Memorial de Maria Moura* (1992), by recasting the book in the context of its publication. As Brazil faced a political crisis of major proportions, little after the end of the military dictatorship, and as the writer was facing scrutiny over her proximity with the military regime, she chose to write a "refounding epic": regionalism was about to disappear from the Brazilian literary scene, and yet she chose to turn back to the region in order to rethink the nation's political options and to reaffirm her own singularity as a writer, recreating the place from which she writes, through the deterritorialization of european models.

Texte intégral

Introduction

En 1992, quand paraît *Memorial de Maria Moura*, l'écrivaine et journaliste *cearense*¹ Rachel de Queiroz, alors âgée de quatre-vingts deux ans, occupe une place ambivalente dans le panthéon des lettres nationales, entre reconnaissance institutionnelle et oubli critique, notamment à cause de son soutien au coup d'état militaire de 1964 et de sa collaboration avec la dictature². Cette épopée romanesque est le dernier livre de fiction publié par Rachel de Queiroz : elle retrace la trajectoire de Maria Moura, une orpheline qui, au XIX^e siècle, après avoir tué son beau-père et mis le feu à la maison maternelle pour se protéger, devient le chef d'une troupe de bandits de grand chemin. Avec sa bande, elle traverse le sertão du Ceará pour fonder une communauté de hors-la-loi, dans la Serra dos Padres, des terres ancestrales léguées par son père. Elle fait bâtir une forteresse, baptisée Casa Forte, depuis laquelle elle exerce son pouvoir, mais, après une trahison amoureuse, elle se lance dans une dernière expédition, suicidaire, qui s'apparente à un départ en guerre. Le roman mêle des éléments de l'histoire et de la culture du Nordeste⁴ à un fonds culturel européen : il dialogue notamment avec la chanson de geste et la figure de la donzelle-guerrière, toutes deux présentes dans la culture régionale, qui a assimilé une partie de cet héritage épique grâce à la littérature orale et aux feuillets de *cordel*⁵. S'y ajoutent des références spécifiques à l'écrivaine, notamment la reine Élisabeth I^{re} d'Angleterre, dont la biographie sert de modèle à l'intrigue, après avoir été mélangée à des sources mythologiques et à des personnages historiques du Nordeste.

Le livre rappelle à certains égards les œuvres précédentes de Rachel de Queiroz, avec ses personnages féminins indépendants, qui cherchent à échapper à la sphère domestique⁶. Néanmoins, au sein d'une production romanesque caractérisée par des intrigues plus ou moins contemporaines et réalistes, il y a quelque chose d'incongru dans ce texte, avec son foisonnement de références à des figures

historiques et légendaires et avec une intrigue qui est située dans le contexte du Brésil impérial, après l'indépendance⁷, à un moment crucial pour la construction de l'identité nationale⁸. Il se singularise aussi par sa construction : si la critique a reproché à Rachel de Queiroz la structure trop linéaire de son roman précédent⁹, le *Memorial* se construit au contraire de façon complexe et polyphonique, dans un entrelacs de voix mêlant des plans temporels distincts : trois personnages, Marialva, le Beato Romano et Maria Moura, narrent leur traversée du *sertão* jusqu'à la Casa Forte et les péripéties rencontrées sur leur chemin. Alors même que la romancière déclare *"Eu sou a pessoa menos épica do mundo"*¹⁰ ("Je suis la personne la moins épique au monde"), les exploits de Maria Moura, le thème de la traversée, de la conquête du territoire et de la fondation de la communauté, le mélange des plans historiques et merveilleux rapprochent implicitement le roman du registre épique.

Il faut interroger le choix apparemment étonnant de ce registre, ainsi que le foisonnement intertextuel de cette geste romanesque et son dialogue avec la culture régionale et européenne, à l'aune du contexte particulier de sa parution, qui n'a été que peu analysé par la critique. En effet, au début des années 1990, le Brésil, tout juste sorti de la dictature, fait face à une intense crise politique. Fernando Collor de Melo, ancien gouverneur du petit état d'Alagoas, se fait élire président en 1989, lors des premières élections au suffrage universel direct après la fin de la dictature. Sa victoire est fortement liée au soutien des médias et à une campagne au ton moraliste dans laquelle il s'était présenté comme un homme providentiel, qui allait moderniser le pays et éradiquer la corruption. Sa présidence ne dure que deux ans, puisqu'il est destitué à la fin de l'année 1992 : elle est marquée par une grande instabilité économique et politique, avec une inflation vertigineuse, l'épisode catastrophique de la confiscation des épargnes et des dépôts bancaires en 1990 et d'immenses scandales de corruption¹¹. Un an avant la parution du roman, lorsqu'elle est interrogée au sujet du gouvernement Collor, Rachel de Queiroz reconnaît l'importance de cette crise, en déclarant : "acho a hora muito aflitiva, muito dramática que nós estamos atravessando" ("je trouve que la période que nous traversons est très inquiétante, très dramatique"). Par ailleurs, c'est un moment où se pose de façon aique la question de la mémoire de la dictature et l'écrivaine fait l'objet de critiques virulentes à cause de sa proximité avec les militaires, lesquelles ne s'atténuent qu'à la fin des années 90. Le recours à l'épique est peut-être une façon pour Rachel de Queiroz de penser ce moment de crise que traverse le pays, tout en interrogeant sa place dans le champ de la littérature brésilienne des années 1990.

Il n'est pas anodin non plus que dans ce dernier roman Rachel de Queiroz revienne une fois de plus à sa terre natale, dont elle disait que c'était le lieu où s'enracinait son écriture : le Nordeste, région qui s'est construite dans l'imaginaire national¹² tout à la fois comme un espace où serait préservé un esprit national authentique, mais aussi comme "a social, racial, and political 'other' that was contrasted with the supposedly more developed regions and populations of southern Brasil"¹³ ("un 'autre' social, racial, politique, que l'on compare à les régions et les populations du Sud-Est supposément plus développées"). Située dans cet espace ambivalent, la geste de Maria Moura s'apparente à une "épopée refondatrice" 14, pour reprendre le concept de Florence Goyet. Si l'intrique se déroule à une période de construction nationale, c'est peut-être précisément imaginer une refondation de la nation à partir de la région, en lui redonnant une place centrale qu'elle n'a plus dans l'imaginaire national. À cette ambition collective et projective de refondation d'un "nous" de la communauté nationale, s'ajoute aussi celle, individuelle, de la romancière : retrouver un lieu d'énonciation, à partir d'une réinvention de la région où se mêlent la familiarité des références locales et l'altérité des références européennes, déterritorialisées dans le Nordeste.

I. L'épique du *Nordeste* et la voix singulière de la romancière

1. Créer un lieu d'énonciation stratégique dans un contexte trouble

En 1992, Rachel de Queiroz jouit du statut ambigu de célébrité littéraire et d'écrivaine réactionnaire¹⁵. Première femme à entrer dans l'Académie brésilienne de lettres, journaliste de renom, traductrice prolifique, dramaturge et grande romancière du *Nordeste*, elle est encore peu étudiée dans le milieu académique des années 1990. Selon Heloísa Buarque de Hollanda, la mise à l'écart de l'écrivaine, liée à sa trajectoire politique, commence à la fin des années 1960, au moment où s'élabore au Brésil un corpus d'œuvres académiques¹⁶. Après avoir été communiste dans sa jeunesse¹⁷, Rachel de Queiroz soutient le coup d'état militaire de 1964¹⁸ et la dictature qui s'ensuit, en poursuivant son activité journalistique même aux pires heures de la censure, avec des chroniques volontiers pamphlétaires¹⁹.

Au moment où commence l'ouverture du régime et pendant les années qui suivent sa chute, cela lui vaut les foudres des milieux intellectuels, si bien que dans un entretien qu'elle accorde à l'émission "Roda Viva", en 1991, la romancière se plaint d'être la cible constante d'une patrouille idéologique (toute relative, eu égard au prestige de l'émission qui lui est dédiée). Au cours de cet entretien, après avoir expliqué son soutien au coup d'état militaire, elle est ouvertement critiquée par Caio Fernando Abreu, l'un des écrivains qui mènent l'entretien, qui déclare : "estou me sentindo extremamente constrangido de estar na posição de render homenagem a um tipo de ideologia que profundamente desprezo"²⁰ ("je me sens extrêmement embarrassé d'être dans une situation où je rends hommage à un type d'idéologie que je méprise profondément"). L'historienne Natália de Santanna Guerellus souligne le ton accusateur des questions adressées à l'écrivaine dans les interviews de la fin des années 1970 jusqu'au début des années 1990²¹. Rachel de Queiroz élabore une stratégie pour y répondre, en justifiant son soutien au coup d'état par l'idée que le président élu, João Goulart, surnommé "Jango", représenterait une menace communiste²². Elle minimise ses liens avec le pouvoir pendant la dictature et affirme à plusieurs reprises qu'elle aurait cessé de soutenir le régime à partir du départ de Humberto de Alencar Castelo Branco²³ (ces affirmations ont depuis été contredites par des études portant sur ses chroniques politiques après 1964²⁴).

En outre, à mesure que le régionalisme perd sa place dans la production littéraire brésilienne, les œuvres de la romancière commencent à être perçues comme les expressions d'une vision politique conservatrice, qui valoriserait une sociabilité communautaire et idéaliserait des formes de pouvoir oligarchiques. Dès 1970, dans *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi fait de Queiroz l'héritière du régionalisme traditionaliste de Gilberto Freyre²⁵, teinté d'une "nostalgie du bon vieux temps"²⁶. L'écrivaine reste attachée au courant régionaliste, dont elle se revendique ouvertement, en dépit de l'hétérogénéité des espaces et sujets qu'elle aborde dans ses romans. Au cours de l'entretien dans "Roda Viva", elle se montre néanmoins consciente de ne plus être en phase avec la littérature brésilienne contemporaine. Quand on lui demande si elle estime que le cycle régionaliste est terminé, elle répond :

"Bem, que eu saiba quase todos já morremos, restam eu e Jorge [Amado] daquela onda de 30, [...] porque o grande, dentre nós, sobrevivente que era Adonias Filho acabou de morrer [...] ficamos Jorge [Amado], eu, que somos os remanescentes, ainda agarrados ao velho osso, ainda agarrados ao Nordeste. Não creio que a gente saia dessa²⁷."

"Eh bien, que je sache nous sommes presque tous morts, il ne reste plus que moi et Jorge [Amado] de cette vague des années 30, [...] parce que le plus grand d'entre nous, le survivant, Adonias Filho, vient de mourir [...] il ne reste plus que Jorge [Amado] et moi, qui sommes les vestiges, encore en train de ronger le vieil os, encore accrochés au Nordeste. Je ne crois pas que nous en sortions."

Le ton mélancolique et légèrement ironique avec lequel elle répond à la question, en se décrivant, avec Jorge Amado, comme la survivante d'une génération éteinte, fait des deux écrivains les vestiges d'une époque révolue. Tout en prononçant ce constat désabusé, elle affirme l'impossibilité de faire autrement, de sortir du Nordeste, c'est-à-dire d'écrire sur autre chose que sur la région. La question qu'elle pose ainsi est donc bien celle de sa situation dans le champ littéraire brésilien,

surtout après un hiatus de près de dix-sept ans sans publier de roman : quelle voix peut adopter en 1992 une écrivaine qui a fait ses débuts sur la scène littéraire en 1930 et qui s'est fait connaître grâce au régionalisme²⁸?

Dans ce contexte, où elle est la cible de nombreuses critiques et où elle prononce elle-même son obsolescence, le choix d'écrire la geste d'une donzelle-guerrière dans le sertão du XIX^e siècle ne semble pas anodin. Il est peut-être lié à une stratégie éditoriale. Márcia Cavendish Wanderley et Sandra Reimão notent un essor des romans à thème historique dans la fiction brésilienne à partir des années 1980 et elles placent toutes deux Memorial de Maria Moura parmi des publications qui s'inspirent de l'histoire ancienne du pays²⁹. Le roman ne prétend pas, néanmoins, narrer des faits historiques : ses sources très hétérogènes, entre l'Angleterre élisabéthaine, les figures de donzelles-guerrières, les chansons de geste et le banditisme social du Nordeste, et l'absence quasi totale de références temporelles précises l'éloignent cependant de cette veine. Il n'est pas impossible, néanmoins, que Rachel de Queiroz ait profité d'un moment éditorial pour retrouver une place au sein des parutions contemporaines, alors qu'elle n'a pas publié de roman depuis 1975. Son approche pragmatique du rapport entre l'écrivain et ses lecteurs tend à corroborer cette hypothèse : à João Cabral de Melo Neto, qui déplore l'oubli dans lequel est tombé le roman du Nordeste, elle répond en 1997 que c'est à l'écrivain de se plier aux lecteurs et à "o que o momento literário quer"³⁰ ("ce que veut le moment littéraire").

L'épopée romanesque de Maria Moura remporte un franc succès : l'œuvre est acclamée par la critique et, après son adaptation à la télévision deux années plus tard, elle entre dans la liste des best-sellers nationaux, devenant l'un des cent livres les plus vendus des années 1990³¹. Le succès populaire du roman se double d'un regain d'intérêt académique pour son œuvre et les études universitaires sur l'écrivaine se multiplient à partir des années 2000. Reçu comme une œuvre féministe mettant en scène une héroïne épique, le Memorial contribue à renouveler les approches critiques de la romancière et devient son œuvre la plus étudiée après son premier roman, O Quinze. Le succès immédiat du Memorial, son adaptation à la télévision, rappellent l'un des critères de l'"épopée refondatrice" selon Florence Goyet : sa popularité, intimement liée au plaisir qu'elle suscite chez les lecteurs. Elle note que la popularité est le signe "non pas tant qu'une œuvre a trouvé son public [...] mais bien qu'un public a trouvé un livre, l'œuvre qui correspond à ce dont il a besoin"³² : avec le *Memorial*, Rachel de Queiroz a peut-être réussi à saisir un moment littéraire et à donner au lectorat brésilien une œuvre tout à la fois politique et divertissante, dont il aurait besoin à un moment de crise.

2. Le Nordeste du XIX^e siècle : un lieu propice pour repenser la nation ?

En choisissant de situer le geste de Maria Moura dans une période et dans un lieu reculé du *Nordeste*, Rachel de Queiroz contribue à l'image qu'elle construit au fil de ses entretiens et qui n'a que peu de rapport avec sa place réelle dans le champ des lettres brésiliennes : celle d'une écrivaine en marge du monde lettré. Elle résume sa position ainsi :

"[O meu approach] é o da mulher totalmente integrada na vida nordestina. [...] Eu não sou uma pessoa deslocada, sou aquela que não sai de lá mesmo quando sai. Essa diferença eu me reservo e cobro dos outros quando me confundem com a tropa geral dos literatos, eu me isolo disso³³."

"[Mon approche] est celle de la femme totalement intégrée dans la vie *nordestina*. [...] Je ne suis pas une personne déplacée, je suis celle qui ne sort pas de là-bas même quand elle en sort. Cette différence, je me la réserve et je l'exige des autres quand ils me confondent avec la cohorte des lettrés, je me mets à l'écart de tout cela."

Sous la plume de Rachel, sa situation en tant qu'écrivaine et le lieu auquel elle se rattache se confondent. Le *Nordeste* semble donc avoir une fonction stratégique : il

lettrés"), c'est-à-dire la singularité de sa plume. Le retour à l'espace sertanejo³⁴ auquel on l'a tant associée, et auquel elle ne s'est pourtant pas limitée, est peut-être une façon de la réaffirmer. Il témoigne également de l'intention de repenser la place de la région au sein de la nation. En effet, la génération des romanciers du Nordeste de 1930, dont fait partie Rachel de Queiroz, revendiquait l'idée que la région était le lieu d'où pourrait émerger une nouvelle identité nationale : la région révèlerait la nation, comme lieu primitif où l'esprit national aurait trouvé sa plus pure expression. Dans sa jeunesse, Rachel de Queiroz reprend à son compte cette rhétorique : dans un poème s'adressant aux modernistes du Sud ("Aos Novos do Sul")³⁵, l'écrivaine déclare que son texte est une contribution à la "grande harmonia" nacional"³⁶ ("grande harmonie nationale"), qu'ils cherchent à atteindre "no afa de despirem o o Brasil da velha e surrada casaca europeia, de o fazerem vestir uma roupa mais nossa, feita do algodão da terra"37 ("afin de dévêtir le Brésil de son vieux manteau européen élimé, pour l'habiller d'un vêtement qui nous appartienne davantage, fait du coton de la terre"). Le Nordeste serait à ses yeux l'un des lieux où pourrait s'esquisser l'esprit de cette jeune nation, matière authentique pour l'écriture : c'est le "coton de la terre", humble et tellurique, dans lequel elle propose de tailler un nouvel habit.

lui permet de revendiquer sa différence avec "a tropa dos literatos" ("la cohorte des

Le fait qu'elle situe l'épopée de Maria Moura au XIX^e siècle semble confirmer l'idée que ce roman épique ferait du Nordeste le lieu propice pour refonder la nation au moment de sa crise. En effet, le XIXe siècle est un moment où se construit le nationalisme brésilien et où la région apparaît déjà comme l'un des lieux où pourrait s'inventer une culture véritablement nationale³⁸. Le régionalisme se développe dans la littérature brésilienne avec le romantisme : à défaut de pouvoir contempler un Moyen Âge brésilien, comme les écrivains romantiques européens, les auteurs brésiliens cherchent des types nationaux pour donner au pays des origines mythiques, en prenant d'abord pour objet l'indien, puis le sertanejo, l'homme du sertão³⁹. Dans la littérature du XIX^e, le sertão est un espace mythique, perçu comme "la matrice, le lieu par excellence où réside la source première de la vie brésilienne, où l'on trouve les racines de sa personnalité et de son identité nationale"40. Loin des métropoles, situées sur les côtes, le sertanejo serait un type brésilien plus authentique car libre des influences étrangères⁴¹; ce type met aussi en évidence une dichotomie récurrente qui partage le Brésil entre le littoral, moderne et urbain, et l'intérieur des terres, traditionnel et rural.

L'épopée sertaneja de Rachel de Queiroz s'inscrit en partie dans le prolongement de cet imaginaire et de l'ambition fondatrice des écrivains romantiques, comme le montre la présence discrète de l'intertexte de O Guarani (1875) de José de Alencar⁴². La Casa Forte, la forteresse érigée par la protagoniste, horizon de sa quête et de la traversée des autres personnages, rappelle en effet la maison du fidalgo portugais Dom Antônio de Mariz dans O Guarani (1857), de José de Alencar. Dom Antônio la fait édifier dans un lieu reculé, une sesmaria⁴³ attribuée par Mem de Sá ; Maria Moura fait construire sa forteresse dans l'espace mythique et isolé de la Serra dos Padres, une sesmaria héritée de la fidalqa Brites. La maison de Dom Mariz est entourée de murailles et comparée à un château féodal, lieu de refuge et d'asile. Entourée d'une palissade qui rappelle les premières installations des colons dans l'intérieur des terres, la Casa Forte fonctionne aussi selon une logique féodale : les hommes, soumis à une discipline militaire, donnent le butin de leurs pillages à Maria Moura et lui jurent loyauté et, en échange, elle leur fournit les armes et la protection, dans un rapport qui rappelle celui des vassaux et des suzerains⁴⁴. L'ambition de José de Alencar est de construire une épopée nationale : les personnages héroïques rejouent la fondation du peuple brésilien, dont il imagine l'origine dans l'union harmonieuse entre le colon portugais et l'indien⁴⁵. L'allusion au roman d'Alencar et le contexte dans lequel Rachel de Queiroz situe sa geste pourraient donc corroborer l'idée d'une épopée refondatrice moderne, permettant à la romancière de réinventer son écriture et son lieu d'énonciation, notamment à travers la déterritorialisation des modèles européens.

II. Déterritorialiser les modèles européens

1. Reine anglaise, cangaceira, matriarche et donzellequerrière : Maria Moura, une héroïne hybride

Le Memorial de Maria Moura débute par une étrange dédicace à la reine Élisabeth I^{re} d'Angleterre : "A S. M. ELISABETH I, Rainha da Inglaterra (1533-1603), pela inspiração" ("À S. M. Élisabeth I, Reine d'Angleterre (1533-1603) pour l'inspiration"). Accompagnée de la mention de ses dates de naissance et de mort, qui en soulignent l'anachronisme, cette dédicace est un clin d'œil espiègle au lecteur, invité à chercher dans l'univers fictif du sertão du XIX^e siècle des similitudes avec l'histoire de la souveraine anglaise du XVI^e, qui se trouve ainsi déterritorialisée, dans l'espace et dans le temps. L'histoire de la reine sert en effet de trame à une grande partie de l'intrique : comme la souveraine anglaise, Maria Moura revendique l'héritage paternel et occupe une place de pouvoir habituellement réservée aux hommes, elle refuse de se marier pour ne pas abdiquer de son pouvoir et elle n'a pas d'enfants. Élisabeth a deux favoris : Robert Dudley, puis le jeune comte d'Essex, à la fin de sa vie, qui la trahit et qu'elle fait exécuter ; de même, Maria Moura, d'abord proche de son conseiller Duarte, le délaisse pour le jeune Cirino, qui la trahit et qu'elle fait exécuter. Le règne d'Élisabeth I^e est un moment de construction historique de la nation anglaise, qui correspond aux débuts de l'Empire britannique et de l'expansion coloniale. À l'image de la reine anglaise, Maria Moura a pour ambition d'étendre son pouvoir à travers la conquête du territoire : elle rêve de voir s'étendre ses terres à perte de vue et s'imagine que la Casa Forte remplacera la Casa da Torre d'Ávila, bastion du pouvoir au Nordeste depuis l'époque coloniale, dont elle note le déclin. Déplacée dans l'espace et dans le temps pour servir de structure à la geste épique queirozienne, l'histoire d'Élisabeth I^{re} fait aussi l'objet d'une hybridation culturelle singulière, expliquée par la romancière :

"[A] primeira grande seca registrada oficialmente aconteceu em Pernambuco em 1602. Nesta seca, uma mulher chamada Maria de Oliveira tornou-se conhecida, porque juntamente com os filhos e uns cabras, saiu assaltando fazendas. Pois eu fiquei com essa mulher na cabeça. Uma mulher que saía com os filhos e um bando de homens assaltando fazendas — era a "Lampiona" da época, pensei. Ao mesmo tempo eu sempre admirei muito a rainha Elisabeth I da Inglaterra, que morreu no início do século XVII (...) A certa altura, eu pensei: "Essas mulheres se parecem de algum modo". E comecei a misturar as duas."

"La première grande sécheresse dont on ait un registre officiel a eu lieu dans le Pernambuco en 1602. Pendant cette sécheresse, une femme nommée Maria de Oliveira est devenue célèbre, parce qu'avec ses fils et quelques hommes, elle s'est mise à piller des fermes. Eh bien, cette femme est restée dans mon esprit. Une femme qui se mettait avec ses fils et un groupe d'hommes à piller des fermes — c'était la "Lampiona" de l'époque, je me suis dit. En même temps j'ai toujours beaucoup admiré la reine Élisabeth I^{re} d'Angleterre, morte au début du XVII^e siècle. [...] À un moment donné je me suis dit : "D'une certaine façon ces femmes se ressemblent". Et j'ai commencé à les mélanger."

Deux références se mêlent à l'histoire d'Élisabeth dans le discours de Rachel de Queiroz : une figure historique du XVII^e siècle, Maria de Oliveira, et une figure historique du XX^e siècle, le *cangaceiro* Lampião, qu'elle féminise en *Lampiona*. Quelques précisions s'imposent ici : bandit de grand chemin et figure légendaire du Nordeste, Lampião devient après sa mort l'emblème d'une révolte sociale brutalement réprimée par l'État. Or, sa compagne, tout aussi célèbre que lui, surnommée Maria Bonita, s'appelait Maria Gomes de Oliveira, (ce que Rachel de Queiroz savait sans doute, puisqu'elle écrit en 1953 une pièce au sujet du *cangaceiro*) : Maria de Oliveira et Maria Bonita se superposent ainsi, par l'intermédiaire de Lampião, rajoutant une strate supplémentaire au feuilletage intertextuel du *Memorial*.

Par ailleurs, la Maria de Oliveira mentionnée par l'écrivaine, cette Lampiona du

romancière à la même période et qui font partie de la mémoire régionale : les matriarches du Ceará, Bárbara de Alencar Araripe, Dona Federalina de Lavras et Maria Macedo, au sujet desquelles elle publie un article avec Heloísa Buarque de Hollanda en 1990. Grandes propriétaires terriennes, souvent veuves, ces femmes auraient assumé la place de leur mari et conquis un espace de pouvoir au-delà de la sphère domestique. Réputées pour leur cruauté et leurs exploits sexuels, elles s'affranchissent des modèles féminins traditionnels, comme le notent les deux autrices ; elles ne correspondent pas pour autant à un idéal d'émancipation, dans la mesure où le pouvoir arbitraire et violent qu'elles exercent n'échappent pas au "modelo patriarcal no seu pior estilo"⁴⁷ ("modèle patriarcal de la pire espèce"). Il est possible que Rachel de Queiroz ait vu une parenté entre ces figures et les Amazones, qui ont souvent été associées au Nouveau Monde à partir des Grandes Découvertes et dont l'histoire s'est mêlée à la mythologie des indiens du Brésil⁴⁸. Dans les archives de l'écrivaine, se trouvent des notes pour un roman qui se serait intitulé As Amazonas⁴⁹ et qui est sans doute devenu le Memorial. L'intrique ébauchée dans ces notes aurait porté sur une communauté de femmes, une veuve et ses filles, fonctionnant de façon matriarcale et fondée sur l'exploitation des hommes, utilisés pour procréer et travailler ; leur cruauté et leur liberté sexuelle rappelle celles des matriarches. Pour créer son personnage épique, Rachel de Queiroz semble mêler l'indépendance et le pouvoir oligarchique des matriarches au caractère guerrier des Amazones et à l'inversion sexuelle qu'elles sont censées représenter dans l'Antiquité : comparée à Saint-Georges guerrier, toujours juchée sur son cheval Tyran et refusant de se soumettre aux hommes, Maria Moura se trouve ainsi à la croisée de ces imaginaires historiques et légendaires.

début du XVIIe siècle, évoque d'autres figures légendaires qui intéressent la

À ces sources explicitement revendiquées par la romancière, s'ajoute aussi la référence plus diffuse à la figure de la donzelle-guerrière, proche des Amazones, et que l'on trouve dans l'Antiquité et dans les épopées chevaleresques de la fin du Moyen Âge: Camille, dans l'Enéide, Bradamante et Marphise dans le Roland Furieux de l'Arioste, Britomart dans La Reine des Fées de Spenser, Clorinde, dans La Jérusalem délivrée du Tasse. Selon Walnice Noqueira Galvão, l'histoire des donzelles-querrières suit une trame récurrente : elles se coupent les cheveux, se travestissent en homme pour faire la guerre et leur sexe finit par être dévoilé au moment de leur mort au combat. Cette figure est amplement diffusée dans le Nordeste à travers l'héritage de la littérature orale portugaise transmise par la littérature de cordel ; elle semble inspirer de façon plus ou moins explicite certains romans régionaux qui précèdent l'épopée de Maria Moura, comme Dona Guidinha do Poço ou Luzia-Homem. Sa réécriture la plus célèbre est sans doute Diadorim, dans la grande fresque épique de Guimarães Rosa, Grande Sertão : Veredas. Diadorim, dont tombe amoureux Riobaldo, est une femme travestie en homme, qui rejoint un groupe de cangaceiros afin de venger son père : Riobaldo ne découvre son secret qu'après sa mort, tout comme Achille ne découvre le sexe de l'Amazone Penthésilée qu'après l'avoir tuée, ou comme Tancrède, dans La Jérusalem délivrée, qui découvre qu'il a tué Clorinde au combat. Le personnage de Maria Moura s'inspire, en effet, de l'imaginaire des donzelles-guerrières⁵⁰ : en particulier lorsqu'elle performe devant ses hommes l'inversion des rôles de genre en se coupant les cheveux, en s'habillant avec les vêtements de son père et en s'appropriant son arme afin de défendre son héritage.

À travers ce feuilletage très complexe de références, dont la critique a souligné l'opacité⁵¹, Rachel de Queiroz semble pousser à son comble la déterritorialisation des modèles européens, tout en rappelant la puissance d'inventivité de la culture régionale et nationale. L'histoire d'Élisabeth I^e, les gestes des donzelles-guerrières et le mythe des Amazones sont rapprochés de la culture régionale et réinterprétés pour servir une réflexion ambivalente sur le pouvoir féminin et sur la tentation autoritaire. Tout en s'affranchissant de la tutelle masculine et en refusant le mariage, Maria Moura ne réinvente pas, en effet, la structure sociale du *Nordeste* : elle semble plutôt s'inscrire dans le prolongement des oligarchies locales, dont elle ne remet pas en cause le fonctionnement. Elle fonde son pouvoir sur la violence et sur l'exploitation des hommes, comme les matriarches et comme les Amazones, elle

maintient les femmes qui l'entourent dans la sphère domestique à laquelle elle a échappé et, bien qu'elle soit opposée à l'esclavage, les frontières raciales et sociales ne sont jamais abolies⁵² (elle ne peut envisager d'épouser Duarte, son favori, qui est le fils illégitime de son oncle et d'une esclave affranchie). La romancière suggère ainsi qu'en fondant la *Casa Forte* Maria Moura ne fait que refonder la *Casa Grande*, l'habitation des maîtres. Le texte semble donc aboutir à une impasse, signalant l'impuissance à penser de nouveaux modèles politiques, ce qui ne peut manquer de faire penser à la crise dans laquelle le pays est enlisé à l'époque de la parution, qui témoigne d'un échec à renouveler la politique nationale et à modifier en profondeur les structures profondément inégalitaires de la société brésilienne. Peut-être est-ce aussi une façon, du point de vue singulier de la romancière, de s'interroger sur les limites de la logique oligarchique qu'elle a pu défendre, sur ses dérives autoritaires, aussi bien que sur les difficultés qu'elle éprouve à la dépasser⁵³.

2. Chanson de geste et imaginaire médiéval

Le roman revendique également l'héritage de la chanson de geste par l'intermédiaire des allusions au cordel : il est mis au service d'un imaginaire anachronique du sertão comme espace féodal. En faisant référence à Lampião et au cangaço, Rachel de Queiroz renforce le lien entre le roman et l'épopée médiévale. En effet, le canqaceiro appartient au cycle héroïque moderne de la littérature de cordel : selon Maria Isaura de Queiroz, c'est la légende carolingienne qui est la matrice des cordéis consacrés aux exploits de Lampião et des cangaceiros, qui auraient euxmêmes servi de matière pour la formation d'une épopée nationale⁵⁴. Dans les cordéis, Lampião, souvent comparé à Roland ou à Charlemagne, est un personnage épique au destin hors du commun⁵⁵. Or, c'est précisément l'histoire de Charlemagne qui est la seule référence littéraire de la protagoniste. Quand son amant Cirino fait allusion à une histoire sentimentale lue dans un roman, Maria Moura lui déclare qu'elle n'en a jamais lu et que son père qui lui a appris à lire dans Vida do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França (La Vie de l'Empereur Charlemagne et des Douze Pairs de France), présenté comme l'histoire vraie du "maior rei do mundo"⁵⁶ ("plus grand roi du monde"⁵⁷). Ce dialogue entre Maria Moura et Cirino suggère le rejet d'un roman sentimental au profit de la geste médiévale : il s'agit, évidemment, de subvertir les stéréotypes de genre, puisque c'est la femme qui revendique l'héritage de l'épopée guerrière et l'homme qui défend le roman sentimental.

L'histoire de Charlemagne met en évidence l'anachronisme volontaire du Memorial. Pendant longtemps, la Vie de Charlemagne aurait été, avec la Bible, l'un des seuls livres diffusés dans le monde rural brésilien⁵⁸ : il serait "l'ancêtre commun"⁵⁹ du cycle héroïque ancien dans les feuillets de cordel⁶⁰. Le succès de la légende carolingienne s'expliquerait, selon Maria Isaura de Queiroz, par le fait qu'elle serait perçue comme une image de l'ordre social du sertão, dans lequel "os grandes chefes das parentelas não estão longe de se acreditar outros tantos pequenos Carlos Magno, rodeados de seus pares"61 ("les grands chefs de clan ne sont pas loin de croire qu'ils sont d'autres petits Charlemagne, entourés de leurs pairs"). L'importance de cet imaginaire féodal est aussi soulignée par Walnice Nogueira Galvão, qui souligne que les intellectuels brésiliens ont eu tendance à "representar o sertão como um universo feudal" ("représenter le sertão comme un univers féodal")⁶². La quête de Maria Moura n'échappe pas à cet imaginaire médiéval, pas plus que sa forteresse : comme on l'a noté, la Casa Forte, tout en étant décrite comme les premières implantations coloniales, fonctionne selon une logique féodale. L'écrivaine multiplie ainsi les décalages temporels, interprétant le Brésil contemporain au prisme de ces anachronismes successifs. Elle déclarait en 1997 que le Brésil contemporain est encore d'une certaine façon "relíquia do Brasil Império"⁶³ ["un vestige du Brésil Impérial"] : or, le Brésil Impérial où se déroule la geste de Maria Moura est luimême le vestige du Brésil colonial et la survivance d'un Moyen-Âge européen, comme si l'épopée de Maria Moura remontait le cours du temps pour montrer la permanence anachronique de formes de domination ancestrales, héritées de la colonisation européenne, dont la nation n'aurait jamais pu s'affranchir.

Le roman se structure, on l'a vu, autour de trois traversées du *sertão*, qui correspondent à trois voix distinctes au sein du roman : celle de Maria Moura, celle de sa cousine Marialva et celle du prêtre José Maria, rebaptisé Beato Romano ; ces trois lignes narratives permettent de multiplier les récits secondaires au sein de la trame principale, rappelant le foisonnement narratif du genre épique. L'histoire de Marialva, inspirée de celle de Maguelonne et Pierre de Provence⁶⁴, fonctionne comme un contrepoint à celle de Maria Moura : enfermée par ses frères, elle est délivrée par le saltimbanque Valentim, qui l'enlève et l'épouse. Cependant, une fois arrivée avec lui à la *Casa Forte*, la voix de Marialva disparaît du roman, alors que celle de Maria Moura devient de plus en plus présente, comme si la polyphonie se résorbait en monologisme et que la geste guerrière était la seule issue possible du roman.

Dans cette structure tripartite, les péripéties de Maria Moura et du Padre José Maria, *alias* Beato Romano rappellent le plus l'intertexte épique ; elles semblent interroger toutes deux les origines de la communauté nationale. Après une liaison avec une femme de sa paroisse, tuée par son mari à la découverte de l'adultère, le Prêtre José Maria est forcé à prendre la fuite de crainte d'être lui-même assassiné. Juché sur son cheval, Venin, il s'enfonce dans l'intérieur des terres qui sont pour lui une *terra incognita* : sa longue et "sofrida odisséia" ("douloureuse odyssée") dans le *sertão* s'assimile aux années d'errance d'Ulysse. Il déclare ainsi :

"Em frente, todos os caminhos para mim eram um mistério [...] aquele grande sertão, diante de mim, nunca vi mapa que o retratasse. Era como se eu avançasse por sobre as águas do mar. Tudo igual, sem horizonte⁶⁵."

"Devant moi, tous les chemins étaient mystérieux [...] de cet immense sertão, je n'avais jamais vu aucune carte. C'était comme si j'avançais sur la mer, de vague en vague, toutes les mêmes, à l'infini⁶⁶."

Au cours de cette navigation métaphorique dans une mer inconnue, il s'éloigne de plus en plus de la civilisation : à chaque étape de son voyage, une mésaventure le force à reprendre la route. Il arrive un jour dans un lieu étrange, qui évoque de façon très allusive l'histoire d'Ulysse et de Circé : c'est un petit village très isolé, dont le nom, Bruxa, ou "as Bruxa" selon les habitants du coin, se traduit littéralement par sorcière, comme si le Beato débarquait, lui aussi, dans l'île inquiétante d'une magicienne. Il parle d'ailleurs de son arrivée comme d'un naufrage dans une île déserte : "Às vezes parecia que eu tinha naufragado numa ilha deserta, no meio de carinhosos selvagens, pagãos"⁶⁷ ("Parfois il me semblait que j'avais fait naufrage sur une île déserte, au milieu de bons sauvages, de païens")⁶⁸. Le prêtre joue à l'évidence le rôle du colonisateur, Père Jésuite amenant la civilisation dans une contrée nouvelle qu'il juge primitive. Avec un regard curieux et méprisant, il note minutieusement les coutumes de cette communauté étrange où il n'existe ni école, ni argent, ni religion. Leur portugais est décrit comme une langue dégradée et quasiment incompréhensible dont il dit, en reproduisant les préjugés des colons, qu'il est "até pior que o saido da boca dos indios mansos ou dos negros de senzala"⁶⁹ ("pire que celui qui sortait de la bouche des Indiens baptisés et des nègres de senzala") 70 .

Or, ce village étrange et primitif est un lieu où tous les habitants sont blancs et blonds, où "não se via um pretinho, um caboclo, um mulato"⁷¹ ("on ne voyait pas un négrillon, pas un métis, pas un mulâtre"⁷²). Quand le prêtre cherche à éduquer les enfants, c'est lui-même qui se transforme, en s'habillant presque comme eux, en parlant comme eux, como eles, "naquela algaravia impossível de reproduzir"⁷³ ("dans ce charabia impossible à reproduire"⁷⁴) et jusque "a [sua] pele de homem branco"⁷⁵ ("[s]a peau d'homme blanc"⁷⁶) se met à roussir comme la leur. Le prêtre découvre bientôt que Bruxa est la déformation de *Prússia*, le nom d'une propriété fondée par un allemand, et que les prénoms étranges des enfants sont le résultat de la déformation de prénoms allemands⁷⁷. Le texte subvertit les rapports entre colons

qui sont ici découverts. Néanmoins, ce qui est inquiétant dans la rencontre entre le prêtre et cette communauté n'est pas l'altérité mais plutôt l'homogénéité dans laquelle le prêtre est lui-même absorbé en devenant comme eux : les habitants du village pratiquent l'inceste et le prêtre observe que dans ce lieu "não só se perdia cedo a memória, também se morria cedo"78 ("non seulement on perdait tôt la mémoire, mais on mourait tôt"79), où naissent "muita criança defeituosa, 'criança boba"⁸⁰ ("beaucoup d'enfants anormaux, un peu zinzins"⁸¹). L'héritage européen, dégradé et rejeté, est figuré par les documents que laisse à ses descendants l'ancêtre allemand, fondateur de la communauté. À part une Bible en lettres gothiques, il ne reste que quelques papiers, dont un où est annoncée la mort du père de l'ancêtre et dans lequel il est sommé de se rendre au consulat : il y trouve l'inscription "Gehem Zum Tefeul !"82 (qu'on peut traduire par "Allez en enfer"). Seule occurrence directe de la langue allemande dans le texte, cette phrase non traduite démystifie l'héritage culturel européen de façon parodique, tout en indiquant la rupture avec celui-ci. Le prêtre ne tarde pas à fuir ce lieu, perçu comme un espace de déchéance morale et intellectuelle : l'Europe, isolée dans son homogénéité, est rejetée, abandonnée au profit de l'espace hétérogène de la Casa Forte de Maria Moura, qu'il ne tarde pas à rejoindre. Après avoir été prêtre jésuite découvreur de "bons sauvages", qui connaissait les cartes de Portugal, de France et de la Terre Sainte⁸³, mais pour qui le *sertão* était un lieu inconnu, il devient *Beato*⁸⁴, faisant ainsi une traversée symbolique de l'Europe au Nordeste : il abandonne définitivement l'Église pour se rapprocher d'une religion plus proche de la dévotion populaire et du messianisme, dont le Nordeste connaît de nombreux avatars. Vêtu d'une simarre, le Beato ne se sépare plus de son "bordão, que era um grande cacete de madeira de jucá, o castão enrolado num C"85 ("son bâton de pèlerin, un grand gourdin en bois de yucca, avec le pommeau recourbé en C"86) : cet objet, ainsi que son apparence physique, évoquent la figure historique d'Antonio Conselheiro, surnommé le Pèlerin ", beato mystique à la tête de Canudos⁸⁷, dont la résistance contre le gouvernement rappelle aussi le caractère antiétatique de la communauté de Maria Moura. Ayant quitté les oripeaux du prêtre jésuite pour s'incarner en beato, il suit Maria Moura dans sa dernière expédition, en tant que "capelão de sua tropa"88 ("chapelain de [sa] troupe"89), revenant en dernière instance à l'héritage médiéval au moment où la geste est relancée.

et colonisés en inversant la perception de l'altérité raciale : ce sont les européens

Quant à la trajectoire de Maria Moura jusqu'à la Serra dos Padres, elle est orientée par une ambition fondatrice, celle de la construction d'une communauté. Cet espace est lié aux origines coloniales du pays et aux conflits entre colonisateurs et colonisés : ancienne sesmaria, elle a ensuite été occupée par des indiens après le départ des Jésuites au XVIIe siècle. Son itinéraire jusqu'à ce lieu est tout à la fois une Iliade et une Odyssée: départ en guerre et retour à une maison natale imaginaire, celle de son père, où elle rêve de s'enraciner. Habile manipulatrice, elle dispose d'une intelligence semblable à la mètis d'Ulysse, qui lui permet de vaincre ses adversaires par la ruse, alors qu'elle est en position de faiblesse face à eux. Cependant, l'objectif de sa quête semble facilement atteint : nul combat spectaculaire ne vient signifier son triomphe et la conquête de la Serra dos Padres, qu'elle prépare comme un départ en guerre, ne demande aucun effort. Quand Maria Moura l'atteint avec sa bande, elle rencontre trois habitants qui vivent en marge de la civilisation : la veuve Jove et son fils, mais aussi un homme seul, Seu Luca. Le fils de Jove se nomme Paqão, Païen, et Seu Luca dit qu'il est devenu semblable à un indien⁹⁰ : face à ces personnages, Maria Moura joue le rôle de colonisatrice, en accaparant le territoire et en proclamant elle-même sa légitimité, comme le firent les colons. Sa conquête n'est donc pas subversive, mais rejoue des structures de domination ancestrales en refondant un pouvoir oligarchique, comme si elle signalait que le pays s'enlisait dans une histoire qu'il ne cessait de répéter.

Conclusion

Profondément pessimiste, l'épopée refondatrice de Rachel de Queroz ne parvient pas à imaginer un renouvellement politique pour la communauté nationale. Le

sertão de Rachel de Queiroz, s'il est une métaphore de la nation, évoque surtout un univers écartelé par la violence, dans lequel les structures de pouvoir oligarchiques, héritées de la colonisation, résistent à toute tentative de renversement. Les fractures entre les classes sociales, entre les races, entre les genres ne sont jamais comblées ; Maria Moura n'est pas la femme providentielle qui parviendra à refonder une communauté nationale, elle est la continuation mélancolique d'une histoire qui ne cesse de se répéter. Pour reprendre les catégories proposées par Florence Goyet, le suspens dans lequel est laissé le roman est peut-être le signe de ce travail épique inachevé des épopées modernes, "produisant la déconstruction, mais non la reconstruction"91. Cette déconstruction est aussi celle des modèles européens : si la refondation politique échoue, la refondation poétique est au contraire productive. Formidable machine intertextuelle, l'épopée mélancolique de Rachel de Queiroz réinvente l'écriture de la romancière à la fin de sa carrière. Érudite et singulière, cette geste réaffirme la puissance créative du régionalisme, en déterritorialisant les références européennes et en réactivant la mémoire de l'histoire et de la culture sertanejas. Tout en proclamant une dernière fois sa différence, Rachel de Queiroz produit un texte tout à la fois contemporain et anachronique, couronnement d'une longue carrière littéraire, dont il réoriente en grande partie la perception.

1 Le terme désigne quelqu'un originaire de l'état du Ceará, dans le Nord-Est du Brésil.

2 En 1964, le président, João Goulart, surnommé "Jango", est renversé par un coup d'état militaire. Le Brésil devient une dictature civile-militaire jusqu'en 1985.

3 Au XIX^e siècle, le mot *sertão* désigne, au sens large, tout l'intérieur des terres brésiliennes, à la fois dans le Nord et dans le Sud ; au cours du XX^e siècle, le mot deviendra de plus en plus étroitement associé au *Nordeste*, aux terres semi-arides de l'intérieur (Muniz de Albuquerque Jr., Durval, *A invenção do Nordeste e outras artes*, Recife/São Paulo, Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana/Cortez Editora, 1999, p. 117).

4 Le *Nordeste* est l'une des cinq régions brésiliennes, il regroupe neuf états situés dans le Nord-Est du pays. Le mot lui-même n'émerge qu'en 1919 pour désigner la région, qui prend les contours actuels de façon institutionnelle en 1969 (*Ibid.*, p. 68).

5 Le terme *cordel* désigne des récits populaires, en vers rimés, hérités le plus souvent de la littérature orale, imprimés sur des feuillets et suspendus à des ficelles pour être vendus à très bas prix. La littérature de *cordel* est très populaire dans le *Nordeste*. De nombreux *cordéis* s'inspirent de récits venus de l'Europe médiévale, en particulier de la légende carolingienne.

6 Notamment de son roman précédent, Dôra, Doralina (1975).

7 Le roman omet toute référence historique précise, mais quelques éléments de détail permettent de situer approximativement l'intrigue dans cette période : une référence aux billets de banque imprimés et sans images, qui datent de 1833, la mention du déclin de la Casa da Torre d'Ávila, forteresse qui fut le centre du pouvoir dans le Nord-Est du Brésil pendant plusieurs siècles mais qui est abandonnée à partir de 1835, et enfin l'allusion à une guerre dans le Sud du pays, vraisemblablement la Guerre de Cisplatine (1825-1828). L'indétermination de cette dernière mention peut cependant brouiller les pistes, car sous le règne de Dom Pedro II, le Brésil connaît trois autres guerres qui l'opposent à des pays du Sud de l'Amérique Latine (la guerre de la Plata entre 1851 et 1852, la guerre de l'Uruguay entre 1864 et 1865, la guerre du Paraguay, entre 1864 et 1870).

8 Le Brésil perd brièvement le statut de colonie pendant les invasions napoléoniennes: en 1808, la cour portugaise fuit Napoléon et s'installe à Rio de Janeiro qui devient alors capitale du royaume portugais. En 1821, quand la cour rentre à Lisbonne, le fils du roi Dom João VI, Dom Pedro I, devient le prince régent du pays. Il proclame l'indépendance en septembre 1822, devient empereur en octobre et fait rédiger la première constitution brésilienne en 1824. Le Brésil est un Empire jusqu'à la destitution de son fils, Dom Pedro II, en 1889.

9 Hélio Pólvora déclare au sujet de *Dôra, Doralina* que "o longo hiato apresenta a autora defasada em relação a certas conquistas estruturais que o nosso romance absorveu a partir do ciclo nordestino, o qual ela ajudou a fundar com *O Quinze* (1930)" ["Le long hiatus met en évidence un déphasage de l'autrice par rapport aux acquis structurels que le roman a intégrés à partir du cycle *nordestino*, qu'elle a contribué à fonder avec *O Quinze* (1930)"]. (Pólvora, Hélio, "Dôra, Doralina", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 mars 1975 in *Cadernos da literatura Brasileira*, n° 4, Instituto Moreira Salles, 1997, p. 123).

10 "As três Rachéis", entretien avec Rachel de Queiroz, Cadernos da literatura brasileira, op. cit., p. 23.

11 Premier président élu au suffrage universel direct après la fin de la dictature. Sa présidence est une période de grande instabilité économique et politique : elle est marquée par la confiscation des épargnes et des dépôts bancaires en 1990, une inflation vertigineuse et des scandales de corruption qui commencent à émerger au début de l'année 1991, qui débouchent sur le processus d'impeachment. Le président est écarté du pouvoir en octobre 1992 et renonce en décembre 1992.

12 Cette construction est étudiée en détail dans *A invenção do Nordeste e outras artes* (op. cit.) : le chercheur Durval Muniz de Albuquerque Jr. y retrace l'histoire du *Nordeste* dans l'imaginaire national, en montrant comment la région se construit à partir des discours institutionnels, politiques, artistiques et littéraires. En adoptant une démarche proche de celle d'Edward Saïd dans *L'Orientalisme*, il montre que cette construction régionale est relationnelle et oppose le *Nordeste* au *Sul* et au *Sudeste*, faisant progressivement de la région une marge au sein de la nation.

13 Blake, Stanley E., The Vigorous Core of Our Nationality: Race and Regional Identity in Northeastern Brazil,

Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2011, p. vii.

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

15 Le terme est utilisé explicitement par Caio Fernando Abreu au cours de l'entretien que Rachel de Queiroz accorde à l'émission Roda-Viva en 1991. Il rapporte à l'écrivaine une anecdote, au sujet de ses orientations politiques contradictoires : "E o meu pai dizia assim : 'Não leia essa mulher, ela é comunista'. E depois, anos mais tarde, na faculdade, já em 67, 68, eu andava com um livro seu embaixo do braço, acho que era *O quinze*. E um colega meu disse assim : 'Não leia essa mulher, ela é uma reacionária'." ["Et mon père me disait : "Ne lis pas cette femme, c'est une communiste". Et après, quinze ans plus tard, à l'université, en 67, 68, je me promenais avec un de vos livres sous le bras, je pense que c'était *O Quinze*. Et un collègue me dit ainsi : 'Ne lis pas cette femme, c'est une réactionnaire'."]

- 16 Buarque de Hollanda, Heloísa "O éthos Rachel", Cadernos da literatura brasileira, op. cit., p. 104.
- 17 Pendant l'Estado Novo, elle est emprisonnée à deux reprises et placée sous surveillance.
- 18 Le tournant conservateur de l'autrice a lieu pendant les années 1950-1960 ; dans les années qui précèdent le coup d'État, Rachel de Queiroz tient un salon fréquenté par des intellectuels et des hommes politiques de droite et d'extrême-droite, ainsi que par des militaires haut gradés, parmi lesquels se trouvait le maréchal Humberto de Alencar Castelo Branco, son cousin éloigné, qui deviendra le premier président de la dictature militaire. Elle profite de son influence en tant que journaliste pour diffuser le sentiment anti-communiste
- 19 Rachel de Queiroz continue à écrire ses chroniques journalistiques et à soutenir les militaires pendant les "années de plomb" (1968-1974), qui commencent avec l'AI-5, décret émis par le général Costa e Silva, qui donne le pouvoir législatif à l'exécutif, institutionnalise la censure, interdit les réunions politiques, suspend l'habeas corpus et instaure la répression des opposants. Celle-ci s'intensifie pendant le gouvernement du général Gastarrázu Médici (1969-1974).
- 20 Néanmoins, le fait qu'elle participe à cette émission culturelle suffit à démentir en partie la position qu'elle s'attribue.
- 21 Santanna Guerellus, Natália de, *Como um Castelo de cartas : culturas políticas e a trajetória de Rachel de Queiroz (1910-1964)*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Soihet, Rachel, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2015, p. 58. URL : http://www.historia.uff.br/stricto/td/1774.pdf. Dernier accès le 23 mars 2019.
- 22 Le coup d'État militaire de 1964 a souvent été justifié par l'idée que João Goulart, le président élu, représenterait une menace communiste. En déclarant qu'elle s'opposait à Jango plutôt qu'en affirmant qu'elle soutenait les militaires, Rachel de Queiroz reprend à son compte cette rhétorique conservatrice, que l'on voit ressurgir aujourd'hui dans le débat politique brésilien, avec un révisionnisme historique qui cherche à réhabiliter la dictature, en niant ses crimes ou en les présentant comme un mal nécessaire dans une guerre contre le communisme. Émission "Roda Viva" avec Rachel de Queiroz, diffusée sur la TV Cultura le 1^{er} juillet 1991. Transcription disponible dans les archives de l'émission, numérisées par la FAPESP. URL :

http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/407/entrevistados/rachel_de_queiroz_1991.htm. Dernier accès le 1^{er} avril 2019.

23 Elle minimise les exactions des militaires pendant cette première période de la dictature, en niant, par exemple, la torture ou la répression. Elle reprend donc une distinction courante entre les militaires du courant modéré (*linha moderada*), autour de Castelo Branco, qui verraient dans le régime militaire un moment transitoire avant le retour à la démocratie, des militaires du courant radical (*linha dura*), partisans de la prolongation du régime militaire et de son durcissement, initié par Costa e Silva. Cette distinction est désormais contestée, notamment parce que Castelo Branco a pris de nombreuses mesures antidémocratiques : il ferme le Congrès, dissout des partis politiques, instaure le SNI (*Serviço Nacional de Informação*) et commence la répression.

24 Deux thèses et un mémoire de master en histoire au sujet des chroniques journalistiques de Rachel de Queiroz ont montré récemment l'ampleur de son soutien au régime militaire, en dépit des quelques critiques qu'elle a parfois adressées au gouvernement : Santanna Guerellus, Natália de, op. cit. ; França dos Santos Ferreira, Raquel, A "Última Página" de O Cruzeiro : crônicas e escrita política de Rachel de Queiroz no pós-64, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Martins Venancio, Giselle, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2015, URL : http://www.historia.uff.br/stricto/td/1744.pdf, dernier accès le 10 avril 2019 ; Coelho Mendes, Fernanda, A "fiadora do governo" : Rachel de Queiroz na revista O Cruzeiro (1960-1975), mémoire de master sous la direction de Grinberg, Lúcia, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2017, URL : http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/dissertacao_fernanda-mendes-1, dernier accès le 3 avril 2019.

25 Dans les années 1920, un nouveau régionalisme nordestino se configure autour du sociologue Gilberto Freyre, à un moment où le déséquilibre économique entre les régions s'accentue et le Sudeste affirme son hégémonie culturelle ; il s'agit de revendiquer une place pour la région dans la construction de l'identité nationale, conçue comme la somme des particularismes locaux. Freyre organise en 1926 le premier Congrès Régionaliste de Recife, réunissant des intellectuels de la région ; le congrès cherche à justifier a posteriori le découpage spatial qui institue le Nordeste, en lui donnant une épaisseur culturelle, à travers la revendication des traditions et coutumes liées à un passé rural, pré-capitaliste. Cet espace archaïque, figé dans le passé colonial, s'oppose imaginairement au Sud et en particulier à São Paulo, fer de lance de l'industrie et de la modernité, vers lequel le centre économique du pays s'est progressivement déplacé. Le modernisme de São Paulo est également visé par ce régionalisme : audelà de la rivalité notoire qui opposait Freyre à Mário de Andrade, figure centrale du modernisme, les régionalistes des années 1920 jugeaient le modernisme élitiste et trop proche des influences étrangères, dans la mesure où le désir d'affirmation nationale des modernistes s'accompagne aussi d'un esprit d'émulation des avant-gardes européennes. Contrairement à l'affirmation d'Alfredo Bosi qui l'inscrit dans la droite lignée de Freyre, Rachel de Queiroz est très admirative des modernistes et cherche à réconcilier modernisme et régionalisme.

26 Alfredo Bosi, História concisa da literatura brasileira [1970], São Paulo, Editora Cultrix, 1994, p. 396:

"nostalgia do bom tempo antigo". Je traduis.

27 Émission "Roda Viva" avec Rachel de Queiroz, diffusée sur la TV Cultura le 1er juillet 1991. Transcription disponible dans les archives de l'émission, numérisées par la FAPESP. URL : http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/407/entrevistados/rachel_de_queiroz_1991.htm. Dernier accès le 1er avril 2019.

28 Son premier roman, *O Quinze* (1930) (traduit en français par *L'année de la grande sécheresse* puis *La Terre de grand soif*), inaugure, en effet, le cycle du régionalisme des années 30, en racontant l'histoire des populations forcées à l'exode par la sécheresse et parquées dans des camps de concentration à Fortaleza, la capitale du Ceará ; ses romans ultérieurs s'éloignent des thématiques régionalistes, avec des intrigues réalistes, qui ne se limitent pas aux frontières géographiques du *sertão* et dressent le portrait complexe d'une nation et d'une région en pleine modernisation.

29 Márcia Cavendish Wanderley parle d'un essor de la "métafiction historiographique", selon les termes de Linda Hutcheon, parmi les écrivaines en particulier et place Rachel de Queiroz aux côtés d'Ana Miranda, Maria José de Queiroz, Esther Regina Largman, Rita Ribeiro, Heloísa Maranhão et Maria Lucia Garcia Pallares (Cavendish Wanderley, Márcia, *Mulheres : Prosa De Ficção No Brasil, 1964-2010*, Rio De Janeiro, Ibis Libris/FAPERJ, 2011, p. 56). Un article de Sandra Reimão souligne le succès des romans historiques dans les années 1990-2000, qui ne se limitent pas aux ouvrages écrits par des femmes, avec des *best-sellers* d'inspiration historique publiés par José Roberto Torero, Jorge Amado et Jô Soares (Reimão, Sandra, "Os *best-sellers* de ficção no Brasil – 1990/2000", in Jorge, Carlos J. F. (éd.) et Zurbach, Christine. (éd.). *Estudos Literários/ Estudos Culturais*, vol. 1 (2001), p. 1-15. L'article a été mis en ligne sur le site du centre de recherches "Livro e outras midias" de l'Université de São Paulo, avec une pagination différente. URL : http://livroseoutrasmidias.org/papers/os-best-sellers-de-ficcao-no-brasil.pdf).

- 30 "As três Rachéis", art. cit., p. 24.
- 31 Reimão, Sandra, art. cit., p. 14.
- 32 Goyet, Florence, art. cit.
- 33 Queiroz, Rachel de, in Buarque de Hollanda, Heloísa "O éthos Rachel", art. cit., p. 114.
- 34 Adjectif qui désigne ce qui se rattache au sertão.
- 35 Rachel de Queiroz écrit les poèmes l'année de la parution du premier numéro de la *Revista de Antropofagia* où est publié le "Manifesto antropofágico" [Manifeste anthropophage] d'Oswald de Andrade, l'une des principales figures du modernisme : composé de 51 aphorismes, ce manifeste est une revendication d'autonomie de la littérature brésilienne qui veut s'affranchir du modèle lusitain et européen, en opposant au mythe du bon sauvage le modèle de l'anthropophage, qui dévore littéralement et symboliquement le colonisateur.
- 36 Queiroz, Rachel de, "Aos Novos do Sul", *Mandacaru*, Rio de Janeiro, IMS, 2010, p. 64. Les poèmes, écrits en 1928, n'ont été publiés qu'à titre posthume.
- 37 Ibid., p. 63.
- 38 *Ibid.*, p. 48.
- 39 Le type de l'indien donne naissance au courant indianiste, dont l'auteur *cearense* José de Alencar, de la même famille que Rachel de Queiroz, est le plus grand représentant avec ses romans *O Guarani* (1857) et *Iracema* (1865). , décrit de façon idéalisée par le même auteur dans *O Sertanejo* (1875).
- 40 Mérian, Jean-Yves, "La construction d'un imaginaire sur le *sertão* : le roman réaliste du Nord (1890-1905)", in Olivieri-Godet, Rita et Wrege-Rassier, Luciana (éd.), *João Guimarães Rosa* : *mémoire et imaginaire du sertão-monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 222.
- 41 Muniz de Albuquerque Jr., Durval, op. cit., p. 54.
- 42 Il est d'ailleurs l'un des aïeux de Rachel de Queiroz.
- 43 Concession de terres accordée par la couronne portugaise.
- 44 Le personnage rêve d'ailleurs de rivaliser avec un autre bastion du pouvoir au *Nordeste,* dont l'organisation est elle aussi médiévale, la Casa da Torre d'Ávila.
- 45 Cette union est représentée à la fin du roman par la relation entre Ceci, la fille de Dom Antônio de Mariz, et l'indien Peri.
- 46 Les *cangaceiros* sont des bandits de grand chemin dans le *Nordeste*. Ils font partie du *cangaço*, une forme de banditisme social qui émerge au Brésil dès le XVIII^e siècle et se développe à la fin du XIX^e et début du XX^e. Il prend fin dans les années 1930 quand Getúlio Vargas fait arrêter, exécuter et décapiter le *cangaceiro* Lampião et sa bande.
- 47 Buarque de Hollanda, Heloísa et Queiroz, Rachel de, "Matriarcas do Ceará : D. Fideralina de Lavra", *Papéis Avulsos, n° 24*, Rio de Janeiro, Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais (CIEC/ECO/UFRJ), 1990. URL : www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p =667. Dernier accès le 30 mars 2019.
- 48 On en trouve la trace dans *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, grand roman sur le mélange culturel et ethnique qui constitue la nation brésilienne. Dans ce roman que l'auteur qualifiait de rhapsodie, à la manière de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*, Macunaíma est l'amant de la reine Ci mère-de-laforêt, souveraine des Icamiabas, un peuple d'indiennes guerrières, qui ont été assimilées aux Amazones.
- 49 Queiroz, Rachel de, Carnet de notes pour *Memorial de Maria Moura*, s/l, s/d, Arquivo IEB USP, Acervo Rachel de Queiroz, caisse n° 1 (non catalogué, consulté le 1^{er} septembre 2016).
- 50 Voir à ce sujet : Matos Vilalva, Walnice Aparecida, "A problemática da condição jagunça em *Memorial de Maria Moura*", *Polifonia*, vol. 17, n° 22, 2010, p. 75-85. URL : http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/17. Dernier accès 30 mars 2019. 51 Voir, par exemple, l'article de Martins, Wilson, "Rachel de Queiroz em perspectiva", in *Cadernos da literatura brasileira*, *op. cit.*, p. 69-86.
- 52 À ce sujet voir l'article très éclairant de Schpun, Mônica Raísa, "Lé com lé, cré com cré ? Fronteiras móveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*", in Chiappini, Lígia et Bresciani, Maria Stella (éd.), *Literatura e cultura no Brasil : identidade e fronteiras*, São Paulo, Cortez Editora, 2002, p. 177-186.
- 53 Plus largement, aussi, sur sa place exceptionnelle dans le panthéon des lettres nationales, qui la distingue de celle de ses consœurs : si Rachel de Queiroz a réussi à se frayer un chemin dans le champ littéraire brésilien des années 1930 et qu'elle intègre le canon, tel n'est pas forcément le cas d'autres

écrivaines de la même période. À ce sujet, voir Manera, Giulia, Femmes écrivains et représentation du féminin dans le "romance de 30" au Brésil, thèse de doctorat sous la direction de Muzart Fonseca, Idelette et Rios Pinheiros Passos, Cleusa, co-tutelle Université Paris Nanterre/Universidade de São Paulo, 2016.

- 54 Queiroz, Maria Isaura de, Os Cangaceiros, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977, p. 213.
- 55 França Bastos, Raísa, "Sur les pas de Raymond Cantel : de l'Europe carolingienne au Brésil contemporain", *Escritural*, n° 10, juin 2018. URL : http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL10/ESCRITURAL_10_SITIO/PAGES/11_Bastos.html#a10. Dernier accès le 10 avril 2019.
- 56 Queiroz, Rachel de, Memorial de Maria Moura, op. cit., p. 363.
- 57 Queiroz, Rachel de, Maria Moura, op. cit., p. 381.
- 58 Queiroz, Maria Isaura de, op. cit., p. 37.
- 59 França Bastos, Raísa, art. cit.
- 60 Pour plus de précisions sur la transmission de la légende carolingienne voir ibid.
- 61 Queiroz, Maria Isaura de, op. cit., p. 37.
- 62 Nogueira Galvão, Walnice, *As Formas do Falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 12.
- 63 "As três Rachéis", art. cit., p. 24.
- 64 L'histoire date du XIV^e siècle et est amplement diffusée en Europe ; elle est particulièrement populaire dans le *cordel*. Pierre de Provence s'enfuit avec la belle Maguelonne, dont il est amoureux. Pendant leur fuite, les amants sont séparés et vivent de nombreuses péripéties avant de se retrouver et se marier.
- 65 Queiroz, Rachel de, *Memorial de Maria Moura* [1992], Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2005, 17^e édition, p. 191.
- 66 Queiroz, Rachel de, Maria Moura, trad. Cécile Tricoire [1995], Paris, Métailié, 2003, p. 202.
- 67 Queiroz, Rachel de, Memorial de Maria Moura, op. cit., p. 316.
- 68 Queiroz, Rachel de, Maria Moura, op. cit., p. 332.
- 69 Queiroz, Rachel de, Memorial de Maria Moura, op. cit.., p. 315.
- 70 Queiroz, Rachel de, Maria Moura, op. cit., p. 331.
- 71 Queiroz, Rachel de, Memorial de Maria Moura, op. cit.., p. 280.
- 72 Queiroz, Rachel de, Maria Moura, op. cit., p. 295.
- 73 Queiroz, Rachel de, Memorial de Maria Moura, op. cit.., p. 315.
- 74 Queiroz, Rachel de, Maria Moura, op. cit., p. 331.
- 75 Queiroz, Rachel de, Memorial de Maria Moura, op. cit.., p. 315.
- 76 Queiroz, Rachel de, Maria Moura, op. cit., p. 331.
- 77 Queiroz, Rachel de, *Memorial de Maria Moura*, *op. cit.*, p. 291 : "Cau era Karl, Rana, Hanna, Vico, Viktor, Joseph, Zefe. E Franco Franz" (Maria Moura, op. cit., p. 306 : "Cau c'était Karl ; Rana, Hanna ; Vico, Viktor ; Zefe, Joseph. Et Franco, Franz").
- 78 Queiroz, Rachel de, Memorial de Maria Moura, op. cit.., p. 317.
- 79 Queiroz, Rachel de, Maria Moura, op. cit., p. 333.
- 80 Queiroz, Rachel de, Memorial de Maria Moura, op. cit.., p. 317.
- 81 Queiroz, Rachel de, Maria Moura, op. cit., p. 333.
- 82 Queiroz, Rachel de, *Memorial de Maria Moura, op. cit.*, p. 290.
- 83 Ibid., p. 191; Queiroz, Rachel de, Maria Moura, op. cit., p. 202.
- 84 Dans le *Nordeste*, le *beato* est une figure de dévotion populaire. Il s'agit d'hommes ou femmes qui, sans disposer d'un sacerdoce, prêchent dans le *sertão*, en mélangeant souvent le christianisme à des croyances et des superstitions populaires et en faisant parfois des prophéties. Ils vivent de la charité des croyants.
- 85 Queiroz, Rachel de, Memorial de Maria Moura, op. cit., p. 385.
- 86 Queiroz, Rachel de, Maria Moura, op. cit., p. 403.
- 87 En 1893, un groupe de *sertanejos* organise une communauté armée dont le chef est le *beato* Antonio Mendes Maciel, dit Antônio Conselheiro, qui s'oppose à la République par fidélité à l'Empire. Inquiet de la croissance de cette communauté, le gouvernement envoie l'armée qui, après plusieurs expéditions infructueuses, décime Canudos en 1897. *Os Sertões [Hautes-Terres]*, la fresque de Euclides da Cunha, à mi-chemin entre le reportage et la littérature, prend pour objet cette bataille dont il a témoigné en tant que correspondant de guerre.
- 88 Queiroz, Rachel de, Memorial de Maria Moura, op. cit., p. 492.
- 89 Queiroz, Rachel de, Maria Moura, op. cit., p. 516.
- 90 Queiroz, Rachel de, Maria Moura, op. cit., p. 260; Memorial de Maria Moura, op. cit., p. 248.
- 91 Goyet, Florence, art. cit.

Pour citer ce document

Julie Brugier, «Les modèles européens au prisme du régionalisme ou la réinvention singulière de l'épopée dans *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2019_article_329-les-modeles-europeens-au-prisme-du-regionalisme-ou-la-reinvention-singuliere-de-l-epopee-dans-memorial-de-maria-moura-1992-de-rachel-de-queiroz.html

Quelques mots à propos de : Julie Brugier

Université Paris NanterreAncienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et agrégée de lettres modernes, Julie Brugier est doctorante en littérature comparée à

l'Université Paris Nanterre. Elle prépare une thèse au sein du Centre de recherches en littérature et poétique comparées, sous la direction de Camille Dumoulié, intitulée : "Communauté et marginalité dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé, William Faulkner et Rachel de Queiroz". Les liens entre la communauté et les récits de fondation épique sont l'un des aspects de ce travail de recherche, ayant donné lieu à deux articles : "Maria Moura : de l'ambivalence d'une héroïne épique brésilienne", Revista Épicas, vol. 1, n° 1, août 2017 [https://docs.wixstatic.com/ugd/ccf9af_35538715fc2843dfb38ca8eeabc18174.pdf]; "'L'épique erratique et trouble' : William Faulkner et Rachel de Queiroz, migrations de l'épique dans le Sud des Etats-Unis et le Nord-Est du Brésil", Actes du 41e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (à paraître).

"Les Douze Pairs de France viennent de Belém au Pará..." : héritages et mutations de l'épique médiéval français dans la culture populaire brésilienne

Beate Langenbruch

Résumé

Le présent travail analyse les multiples façons dont la culture populaire brésilienne réactualise l'héritage épique médiéval français. Arrivée dans le Nouveau Monde *via* la *História do Imperador Carlos Magno*, la matière carolingienne y connaît un large succès auprès de tous les publics. Les prises de voix individuelles et collectives en sont la preuve : l'opposition structurante païens-chrétiens reste opérante et signifiante jusqu'à aujourd'hui dans les conflits politiques, les manifestations culturelles, le folklore afro-brésilien, la littérature de *cordel* et la musique populaire. Et si Charlemagne et ses Douze Pairs étaient finalement Brésiliens ?

Abstract

"The Twelve Peers arrive from Belém in Pará...": Legacy and Transformations of Medieval French Epics in Brazilian Popular Culture

The present work investigates on how Brazilian popular culture actualizes its legacy of Medieval French epics. The Carolingian material, transmitted to the New World via the História do Imperador Carlos Magno, knows indeed a large reception by all kinds of readers. Individual and collective voices witness this appropriation: the structural binarism Pagans — Christians is still operating and significant today in political conflicts, cultural events, Afro-Brazilian folklore, cordel (chapbook literature) and popular music. What if Charlemagne and his Twelve Peers were finally Brazilians?

Texte intégral

Os Doze Pares de FrançaVêm de Belém do Pará...

- Toquinho

Les Douze Pairs de France sortiraient-ils tout droit de la forêt amazonienne ? C'est ce qu'affirme en tout cas l'auteur-compositeur Toquinho dans sa chanson "Os Doze Pares de França", enregistrée sur l'album *Toquinho Cantando — Pequeno Perfil de um Cidadão Comum* ("Toquinho chante — Petit profil d'un citoyen commun") de 1978. Si cette vision peut étonner jusqu'aux spécialistes d'autres genres médiévaux, les férus d'épopée romane connaissent cependant depuis quelques décennies la survivance des thèmes et personnages des chansons de geste en Amérique latine. Parmi les nombreuses genres et formes de culture savante et populaire qui ont absorbé et transformé l'héritage épique européen, le *cordel* brésilien est peut-être la plus éminente, et d'importants travaux critiques, pas toujours accessibles en français toutefois, lui ont été consacrés¹.

Le cheminement qui va de la chanson de geste *Fierabras* (xII^e siècle) jusqu'aux textes du *cordel* carolingien, lui aussi, est connu dans ses grandes lignes. Rappelons-le très brièvement : c'est l'un des dérimages ultérieurs de *Fierabras* (entre 1470 et 1478), celui de Jehan Bagnyon, notaire originaire de Lausanne, qui, dans sa traduction espagnole par Nicolas de Piemonte (1521), constitue l'hypotexte de la *História do Imperador Carlos Magno* composée en portugais par Gerônimo Moreira de Carvalho (1728), puis encore augmentée par cet auteur, puis par un autre, Alexandre Gaetano Gomes Flaviense, réduite à plusieurs reprises par la suite, et réimprimée tant au Portugal que dans sa grande et lointaine colonie ultramarine².

La cellule matricielle des manifestations brésiliennes est donc pour l'essentiel cette *História do Imperador Carlos Magno*, qui aurait voyagé dans les bagages des colonisateurs³, sans doute déjà dans la version espagnole de Piemonte. Publiée pour la première fois en 1521 à Séville par l'Allemand Jacob Cromberger, dont les travaux d'impression circulent jusqu'au Nouveau Monde, elle entre aussi sur le marché portugais. Les impressions des siècles suivants, de Lisbonne (1615) et de Coïmbra (1732), sont d'autres canaux de diffusion : l'*História del Emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia...*⁴ peut ainsi passer l'Atlantique en partant de l'un ou de l'autre côté de la péninsule ibérique, avant même d'être traduite vers le portugais.

La chanson de geste initiale *Fierabras*, entrée dans neuf domaines linguistiques par ses héritiers directs ou indirects entre le Moyen Âge et le début du XVIII^e siècle, est peut-être le texte épique médiéval qui a connu la plus vaste diffusion géographique et culturelle⁵. Sa matière s'est réellement mondialisée, ayant rayonné sous forme épique ou dramatique (via l'*Auto de Floripes*, notamment) sur le globe entier : originaire d'Europe, elle a créé des traditions vivaces en Amérique du Nord et du Sud comme en Afrique⁶ ; de récentes manifestations culturelles ont pu les diffuser jusqu'en Asie⁷. Les nombreuses captations des spectacles circulent aujourd'hui sur les canaux de diffusion en ligne, sans plus aucune limitation géographique.

Après avoir récemment étudié le passage des frontières linguistiques et culturelles par cette matière⁸, puis certains enjeux traductologiques qu'implique son mouvement de va-et-vient entre la France et l'Outre-Atlantique⁹, enfin l'image de Charlemagne dans la littérature de cordel¹⁰, nous nous consacrons aujourd'hui à ses échos épiques dans plusieurs manifestations de la culture populaire brésilienne : ludiques et politiques, dramatiques, littéraires et musicales. Comment le groupe qui dit Nous dans ces représentations modernes s'est-il approprié la très ancienne matière européenne, réinvestissant le legs médiéval avec une nouvelle créativité et renouvelant son point de vue, son idéologie et ses ambitions originels ? Nous réfléchirons au préalable à la façon dont cette matière épique européenne, mais passablement hybride déjà à son arrivée, a pu être accueillie par ceux qui vivent au Nouveau Monde. Ce sont ensuite deux types de réactualisations de la matière carolingienne au Brésil qui nous intéresseront : collectives, à savoir des manifestations socio-politiques et socio-culturelles (la Guerre du Contestado, les congadas et cavalhadas), puis individuelles, dans le cordel et un exemple de lyrisme musical.

I. Un épique métis ? Hypothèses sur l'accueil de la matière médiévale au Brésil

Quand on pense aux divers héritiers que l'épopée médiévale Fierabras a produits au Brésil, on est tenté de leur appliquer l'étiquette d'un épique métis¹¹, conformément aux stéréotypes rattachés à ce pays d'incontestables mélanges, celui des populations autochtones avec celles qui sont venues et qui viennent encore du monde entier, et bien sûr des différentes cultures qui sont les leurs¹². Or, outre le fait que l'idée même du métissage reste parfois articulée à une perspective européocentriste, consciemment ou inconsciemment, le livre de Serge Gruzinski, La Pensée métisse, a mis en évidence toutes les insuffisances que le mot peut impliquer : comme s'il y avait des êtres, communautés ou cultures "pures" en soi, comme si l'identité était un fait unique et non pluriel¹³. Le cas concret de la chanson de geste Fierabras en est un excellent exemple : ayant déjà voyagé d'une langue à l'autre et franchi nombre de frontières avant d'arriver au Brésil, la matière médiévale y parvient déjà intrinsèquement métisse ou mêlée, s'étant enrichie sur son chemin historique de plusieurs co-textes, médiévaux (comme la Chronique du Pseudo-Turpin ou Speculum historiale de Vincent de Beauvais) ou renaissant (l'épopée italienne), érudits ou populaires (tels les folhetos ibériques), pour former la História do Imperador Carlos Magno dans ses multiples versions¹⁴. Sans totalement l'abandonner pour autant, il convient donc de manier le concept du métissage littéraire et culturel avec circonspection et précision, en prêtant une particulière attention aux importantes zones d'incertitude, d'aléatoire et parfois d'insaisissable — caractéristiques clés du métissage pour S. Gruzinski, qui construit à partir d'elles son "modèle du nuage"¹⁵ pour décrire cette notion.

La matière de Fierabras est de facto un apport européen, d'origine et d'essence médiévale, donc exogène, quelle que soit sa propre hétérogénéité, qui rencontre le Nouveau Monde. Comment imaginer sa réception dans ce nouveau territoire, et par un public différent ? À dire vrai, même pour les colonisateurs qui sont les médiateurs de cette conquête du Brésil par la História do Imperador Carlos Magno (et c'en est bien une), la lecture du texte, émanant de leur propre horizon culturel, est différente sous ces nouvelles latitudes. Ce n'est pourtant pas le texte qui a changé en traversant l'Atlantique par bateau, mais ce sont bien ses lecteurs et leur prisme de regard. Qu'y trouvent dorénavant les Portugais et Espagnols originaires de la Vieille Europe ? À une probable nostalgie et émotion de ces expatriés qui lisent la História comme un élément de leur patrimoine individuel et collectif peuvent s'ajouter des effets de lecture particuliers créés par la superposition du chronotope originel aux données de la terre et la situation d'accueil. Les conquistadores ou colonisateurs n'auront ainsi certainement pas manqué d'actualiser dans leur imaginaire le texte qu'ils véhiculent en tenant compte de l'épopée de conquête militaire, commerciale et culturelle qu'ils étaient eux-mêmes en train de vivre et surtout de construire mentalement comme telle. Concrètement, aux guerres de Charlemagne contre l'Autre sarrasin, l'émir Balan et ses païens en Italie, en France, en Espagne et en Terre Sainte, univers carolingien fantasmé dans le contexte médiéval des croisades et de la Reconquista, se superposent alors les affrontements militaires sanglants, les échanges marchands ou autres contacts entre chrétiens d'Europe et populations indigènes ou africaines réduites en esclavage et bien sûrs métissés, qui ont lieu notamment dans le sertaő du Nordeste et en Amazonie.

Le manichéisme épique que présente la *História do Imperador Carlos Magno* peut donc être facilement réinvesti, mais sans doute de façon ambivalente. Dans un premier moment, l'intrigue permet aux colonisateurs de s'identifier aux chrétiens du texte et de projeter schématiquement sur les païens du Nouveau Monde les contours des Sarrasins épiques, en les rejetant dans une altérité globale que n'aurait pas reniée le Moyen Âge — où tous les adversaires non-chrétiens de Charlemagne, qu'ils soient saxons, slaves ou sarrasins, peuvent se trouver catégorisés par une appellation-tiroir, telle que *paien*, *sarazin* ou *turc*. Mais dans ce Nouveau Monde de la Conquête, les imaginaires anciens, indiens ou européens, se troublent, comme le constate Serge Gruzinski pour le Mexique :

Quant aux conquistadores, ils s'aperçurent rapidement que les vaincus n'étaient ni des juifs ni des musulmans, et que la réalité qu'ils découvraient était plus déroutante qu'ils ne l'avaient imaginée au premier abord. Si tout au début les images tirées des romans de chevalerie leur avaient servi à interpréter ce qu'ils ne pouvaient eux-mêmes s'expliquer, elles se révélèrent d'un faible secours quand il leur fallut entreprendre de gouverner cette terre étrange et diabolique¹⁶.

Si l'expérience décrite semble transposable dans ses grands traits au Brésil du XVI^e siècle, il convient aussi d'en apprécier le contexte particulier. Pas moins meurtrière, ni moins brutale pour les Indiens ou les esclaves d'Afrique que les conquêtes du Mexique ou du Pérou, celle du Brésil se serait caractérisée par une remarquable lenteur et inefficacité administratives, dues à la "faiblesse de la présence portugaise", qui laissait aussi "une plus grande marge de manœuvre aux groupes d'intérêts et aux individus fixés sur cette terre nouvelle". Or, ces derniers sont "en partie des *degradados*, c'est-à-dire des délinquants portugais condamnés à l'exil outre-Atlantique, en partie des aventuriers européens", électrons libres dont les penchants seraient à l'origine de métissages plus nombreux au Brésil qu'ailleurs : "Davantage que dans les Andes et davantage qu'au Mexique, les frontières entre les populations — Européens, métis, Indiens convertis, Indiens de la forêt — sont mouvantes et floues¹⁷."

Quelle signification cela a-t-il pour la lecture, ou plutôt, les possibles lectures historiques de notre texte ? Sans qu'on puisse aujourd'hui reconstituer exactement

la réception de la *História do Imperador Carlos Magno* au Brésil par ces différents groupes — hétérogènes en tant que tels par ailleurs — et de siècle en siècle, faute de sources spécifiques, son succès témoigne d'un intérêt très largement partagé. "[H]istória de grandeza"¹⁸, histoire de grandeur, la matière épique médiévale permet une identification à quiconque voudrait établir une filiation réelle ou imaginaire avec de lointains ancêtres dont le prestige et l'ancienneté rêvés remonteraient jusqu'à Charlemagne.

Du côté des populations colonisées et réduites en esclavage, peut-on réellement imaginer une identification positive avec cet héritage littéraire des envahisseurs meurtriers et oppresseurs ? Aussi surprenant que cela puisse paraître, rien n'interdit de le penser, bien au contraire. On sait qu'en tout cas, au plus tard au XIX^e siècle, la *História de Carlos Magno* s'est imposée dans la quasi-totalité des foyers nordestins, où elle est souvent le seul livre¹⁹. Les grands écrivains brésiliens Oswald de Andrade, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Cyro dos Anjos ou Monteiro Lobato font des emprunts explicites à sa matière dans leurs œuvres ; le philosophe João Cruz Costa se rappelle d'avoir entendu, enfant, la cuisinière noire de la maison raconter les histoires de Charlemagne ; les intellectuels et leaders de tout bord politique y réfèrent²⁰, jusqu'à aujourd'hui même, prenant l'empereur franc comme modèle, à tort ou à raison²¹. Tous les groupes sociaux, alphabétisés ou non, ont ainsi accès, d'une façon ou d'une autre, à la matière épique médiévale, la considérant souvent comme une lecture fondamentale et un pilier du patrimoine nordestin, sinon brésilien.

Aux convertis de la Conquête, la *História do Imperador Carlos Magno* (et avant elle, la *História del Emperador Carlomagno* espagnole) peut en effet offrir des attraits. Vecteur du christianisme dans le Nouveau Monde, elle y est utilisée comme un instrument d'endoctrinement religieux²². Nombreux et prestigieux sont ses *exempla* de conversion : le baptême du roi Clovis par saint Rémi (Livre I, ch. 4²³) sous l'instigation de sa femme Clothilde, la défaite honorable de Fierabras (*Ferrabrás*) contre Olivier (*Oliveiros*), suivie de sa conversion (Livre II, ch. XVI), l'ascension de la belle païenne Floripas (*Floripes*), baptisée, puis mariée à Gui de Bourgogne (Livre II, ch. XLVI). Femmes et hommes sont ainsi invités, sinon encouragés à se reconnaître dans les héros d'un livre populaire, séduits par un colonisateur qui, *manu militari*, devient dominant aussi socialement et culturellement. Le rôle des reliques joué dans le texte, notamment celui du saint Baume, est également important : les miracles produits (comme au livre II, ch. XLVII) confèrent une aura magique à ces héros littéraires convertis, au moyen ou au profit desquels les manifestations transcendantes ont précisément lieu.

Attestée en Amérique dès 1536, seulement quinze ans après sa première édition à Séville, la História del Emperador Carlomagno s'apprécie outre-Atlantique individuellement, mais aussi, et peut-être surtout, lors de lectures collectives à haute voix²⁴. Ce qui est sans doute commun aux différents groupes de lecteurs ultramarins de ces héritiers de la chanson de geste Fierabas en espagnol et en portugais, c'est la fascination exercée par la matière épique médiévale, qui offre incontestablement un rêve de grandeur en temps de crise aigüe, quel que soit le camp dont on est issu. Issue d'une grande et ancienne matière, trouvant une nouvelle légitimité et reconnaissance dans le Nouveau Monde, la História de Carlos Magno peut se réactualiser dans l'hémisphère sud à juste titre comme une épopée : un texte qui permet une sortie honorable d'une réalité en crise²⁵, celle de la Conquête militaire, spirituelle, économique et culturelle, et ce à tous ses lecteurs. Il n'est pas impossible que ce soit précisément l'instabilité constante de ce nouveau contexte qui soit en partie responsable du succès du texte au Brésil, peut-être devenu ainsi, à l'instar de son aînée, la Chanson de Roland, un "outil pour penser le politique", selon la formule de Florence Goyet²⁶. Comme il offre par ailleurs simplement un bon et passionnant récit de faits d'armes et d'héroïsme, une partie des auditeurs-lecteurs peut aussi y être acquis en épousant le prisme chrétien qu'il propose sans se poser d'autres questions que celle du plaisir du texte.

Bien évidemment, un rejet total de la matière peut exister : chez des lecteurs refusant d'entrer en contact avec toute manifestation culturelle liée aux colonisateurs ou, symétriquement, par ceux qui, en dépit de leur appartenance au groupe dominant, répugnent à accepter l'idée de la conversion à la pointe de l'épée, et tout texte qui pouvait légitimer et représenter

[...] a ordem unitária que se pretendeu implantar a ferro e a fogo no Novo Mundo: uma fé, uma lei, um rei. O conjunto Carlos Magno-Doze Pares serviu no Brasil para dizer contradições, nostalgias, visões de mundo, da História, pelo que também veicula, numa representação simbólica, da rede de relações que se estabelece e se reproduz na terra colonial. A marca dessas relações: a violência.

[...] l'ordre unitaire qui prétendait s'implanter par le fer et par le feu dans le Nouveau Monde : une foi, une loi, un roi. L'association Charlemagne — Douze Pairs servit au Brésil à dire les contradictions, les nostalgies, les visions du monde, du temps, de l'Histoire, en ce qu'elle véhicule également, dans une représentation symbolique, le réseau de relations qui s'établit et se reproduit dans la terre coloniale. La marque de ces relations : la violence²⁷.

Il n'en demeure pas moins que la diversité et le nombre des témoignages recueillis par la critique attestent l'ampleur de la réception qu'a connue la *História do Imperador Carlos Magno*.

De quelle manière cette matière épique d'origine européenne est-elle réinvestie par les Brésiliens de tous les milieux ? Quelles sont les récréations épiques, ludiques et dramatiques ou musicales produits par les milieux populaires, quelles les appropriations politique, spirituelle et artistique de la matière, et comment l'opposition entre les *Nôtres* et les *Autres* s'y articule-t-elle ?

II. Réinvestissements politiques et folkoriques de la matière carolingienne au Brésil : le mouvement du Contestado, les congadas et les cavalhadas

Les réemplois du matériau épique véhiculé par la *História de Carlos Magno* sont nombreux au Brésil. Souvent marqués par un réel métissage culturel, ils ont été favorisés également par d'autres possibles intertextes carolingiens²⁸. Nous nous intéresserons ici à des manifestations issues de la culture populaire, capables de témoigner à une large échelle de la manière dont un groupe s'empare des rapports du *Nous* avec les *Autres* que lui lègue l'héritage épique médiéval. Les trois exemples étudiés, le mouvement du Contestado, les *congadas* et les *cavalhadas*, illustrent en particulier la façon dont est réactualisé le groupe que forment Charlemagne et les Douze Pairs, et dont est préservé le manichéisme épique dans de nouveaux contextes sociaux et historiques.

Le Moyen Âge français, en créant les chansons de geste au tournant des XIe et XIIe siècles, se réapproprie la figure aussi historique que mythique de l'empereur franc, alors que celui-ci est mort depuis trois siècles déjà : l'aura qui l'entoure et la charge symbolique qu'il représente sont encore d'utilité pour la société qui produit ces textes d'un nouveau genre, dans le processus séculaire qui est l'ethnogenèse française²⁹. De façon analogue, le mouvement messianique et social du *Contestado* au Brésil (1912-1916) renoue avec la matière carolingienne. Les revendications de cette rébellion contre le jeune État brésilien dans le Sud, aux confins du Paraná, de Santa Caterina et de l'Argentine, portent sur la défense des petits fazendeiros et paysans expropriés, parmi lesquels beaucoup sont des caboclos, métis euro-indiens. Le conflit se mue en querre en 1912, à l'époque du leader charismatique José Maria de Agostinho. Ce dernier succède à deux illustres prédécesseurs, qui avaient fait éclore un grand mouvement messianique, moines portant ou adoptant chacun le nom João Maria³⁰. José Maria, ce (faux ?) moine, guérisseur et "messie *caboclo*"³¹, inspire les foules en teintant le conflit d'une savante sémiotique de guerre sainte, dans laquelle est intégré l'héritage épique médiéval :

[...] para si mesmo e para seus seguidores fazia a leitura da História de Carlos Magno e

dos Doze Pares de França. *No primeiro ajuntamento que organiza, e de* Taquaruçu, *há atividades devocionais diárias. Rezas, leitura pública da* História de Carlos Magno. *Mas, também, organização dos primeiros* Pares de França.

[...] pour lui-même et pour ses disciples, il faisait la lecture de la *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Lors du premier rassemblement qu'il organise, celui de *Taquaruçu*, il y a des activités dévotionnelles quotidiennes. Prière, lecture publique de la *História de Carlos Magno*. Mais aussi l'organisation des premiers *Pairs de France*³².

L'efficacité de l'actualisation de la matière carolingienne repose sur le binarisme épique, qui rejette l'État fédéral dans l'altérité, en le diabolisant explicitement. De l'autre côté, le groupe du *Nous* investit le camp chrétien, par la désignation d'un souverain, de sa garde d'honneur de vingt-quatre chevaliers, nommés les "Douze Pairs de France", munis d'épées en bois³³, et créés à l'occasion du conflit armé de Caraguatà³⁴, puis d'un conseil délibératif et multiplicateur d'annonces du même nom, formé déjà lors du rassemblement de Taquaruçu³⁵. Un drapeau, une croix verte sur fond blanc³⁶ à la façon des étendards croisés médiévaux, représente la monarchie céleste d'un nouveau type qu'ambitionne d'établir le mouvement. La fréquentation intense de l'hypotexte littéraire ainsi que d'autres festivités folkloriques³⁷ entretiennent aisément cette actualisation auprès des révoltés, créant une forte adhésion émotionnelle entre eux et avec le rôle investi : celui de nouveaux croisés.

Le Brésil a développé d'autres réappropriations de la matière épique médiévale, à plus vaste échelle spatio-temporelle : cette fois-ci des mélanges du modèle carolingien avec des traditions africaines. Considérée comme manifestation folklorique du syncrétisme religieux, la *congada* est un théâtre de rue ou procession afro-brésilienne qui associe musique, chant, danse et éléments historiques³⁸. Elle n'est pas, quant à elle, nordestine, ayant ses hauts lieux dans les états fédéraux plus méridionaux de São Paulo, Espírito Santo, Goiás et Minas Gerais, donc les régions *Sudeste I* Centre. On y célèbre le couronnement du Roi du Congo (*Reis do Congo*) et de sa Reine, dans lequel intervient comme trouble-fête l'Ambassadeur d'Angola, en fait fils illégitime du souverain, qu'il provoque militairement à plusieurs reprises, avant d'être pardonné et reconnu. Ce n'est là qu'un exemple de canevas très sommaire pour un spectacle total, dont l'intrigue et la réalisation précises varient de localité en localité. Certaines municipalités, comme celle d'Ilhabela, travaillent sur un texte arrêté et même édité³⁹, alors qu'en d'autres lieux, une part importante est laissée à l'improvisation.

Ces *congadas* ont lieu en général le jour d'un saint vénéré par la communauté noire, Notre-Dame du Rosaire (*Nossa Senhora do Rosário*) ou saint Benedito (*Santo Benedito*), ou un jour d'importante fête catholique (comme Noël ou le 6 janvier, fête des Rois Mages). Ce sont en effet les confréries noires des paroisses qui sont les porteurs et acteurs de cette fête, dont les origines remontent au tout début du XVIII^e siècle⁴⁰, à tout le moins. Un élément de structuration important sont les *ternos* (compagnies ou bataillons) : les participants à la fête, costumés, s'organisent par bataillons et défilent selon une hiérarchie sociale stricte, en précédant ou en suivant le groupe central, à savoir le couple royal et ses groupes d'élite, les *congos*⁴¹. La particularité de cette fête réside dans son lien étroit à la violence bilatérale :

A guerra é apresentada em forma de festa, enquanto na festa se apresenta um conteúdo de guerra. Contexto representado : guerra em forme de festa. Contexto da representação : festa em conteúdo de guerra.

La guerre est représentée sous forme de fête, tandis que dans la fête se présente un contenu de guerre. Contexte représenté : guerre sous forme de fête. Contexte de la représentation : fête au contenu de guerre⁴².

Le manichéisme du spectacle est nourri par l'opposition religieuse : le groupe des chrétiens (les représentants du Congo) s'oppose aux païens, associés aux

Mozambicains ou Angolais. Roger Bastide mentionne dans son étude de la *congada* que l'opposition de groupes nationaux africains recoupe aussi des différences sociales notables : l'aristocratie congolaise y fait ainsi face au milieu plus populaire des Mozambicains⁴³. On devine facilement pourquoi le poète Mario de Andrade associe le "thème de Charlemagne et des Pairs" à la *congada*, qu'il compte parmi les "danses dramatiques"⁴⁴ : le combat entre chrétiens et Maures, que de nombreuses régions du Brésil (et notamment le *Nordeste*) connaissent comme thème structurant folklorique ou dramatique (dans l'*Auto de Floripes*), y est réinvesti et fondu avec les danses et traditions africaines, dont les oppositions historiques et sociales présentent des similitudes. Qui plus est, parfois le souverain carolingien figure en personne dans le spectacle, et à ses côtés, les pairs. En effet, le thème carolingien

[p]ode subsistir numa seqüência completa, como é a do cortejo e batalha singular entre Oliveiros e Ferrabrás, sob os olhos do majestoso Carlos Magno, belo mulato vestido de veludo azul celeste, desfilando na Congada de Sao Benedito em Poços de Caldas, sob a batuta de Sé do Brejo, memória do texto.

[p]eut subsister en une séquence complète, comme celle du cortège et du duel entre Olivier et Fierabras, sous les yeux du majestueux Charlemagne, beau métis vêtu de velours bleu ciel, défilant dans la Congada de São Benedito à Poços de Caldas, sous la baquette de Zé do Brejo, mémoire du texte⁴⁵.

Dans la manifestation de Poços de Caldas dans le Minas Gerais, Charlemagne (Carlos Magno) et les Douze Pairs forment en effet un congo, un bataillon⁴⁶. Témoignage de la congada d'Ilhabela à l'appui, un critique évoque aussi la proximité phonétique entre l'épée Durendal, espada durindana en portugais, que Charlemagne ceint au côté de Roland lors de son adoubement dans la chanson de geste⁴⁷, et l'épée durumbamba ou zurumbamba que le Roi Congo présente dans un moment crucial de l'intrigue à l'Ambassadeur dans la performance dramatique brésilienne⁴⁸. Comme l'attestent les nombreuses captations vidéo des *congadas* disponibles sur internet, la sémiotique du Nous chrétiens et des Autres païens est très accentuée. Costumes, couleurs et symboles consacrent cette opposition binaire, facilement repérable : aux chevaliers chrétiens en couleur bleu ciel, accompagnés par les étendards des saints patrons des Noirs comme Saint Benedito, Sainte Iphigénie et Notre Dame du Rosaire, font face les bataillons païens costumés en rouge, dont certains couvre-chefs sont ornés de cornes diaboliques ; parfois, un leader d'un de ces congos peut même s'appeler Ferrabrás, à l'instar du Sarrazin vaincu par Olivier, puis converti dans la chanson de geste médiévale.

L'origine de la *congada* est obscure. D'aucuns pensent que le canevas dramatique de la *congada* émane d'*autos* (jeux dramatiques) composés par les jésuites ibériques à des fins de catéchèse, possiblement déjà en Afrique, et que c'est par le biais des esclaves noirs que ce folklore-carrefour est parvenu au Brésil : l'hypothèse de production est séduisante et possible, mais sans preuves concrètes⁴⁹. Pas toujours appréciée, ni toujours autorisée par l'Église dans les siècles précédents⁵⁰, la *congada* est aujourd'hui un élément important du folklore afro-brésilien, mais de façon non exclusive : les rôles des chrétiens et des Maures ne sont pas forcément distribués en fonction de l'origine supposée des acteurs, et ce sont des manifestations populaires à vaste échelle, accueillant les Brésiliens de toutes les origines⁵¹.

Là où la *congada* associe la vénération rituelle au rire, affectionne les détournements burlesques, les renversements des hiérarchies sociales et de l'épique par la provocation, bref, fait preuve de son caractère carnavalesque, d'autres manifestations folkloriques sont plus proches du premier degré, sans exclure pour autant totalement le comique. Les *cavalhadas*, "chevauchées", qui reprennent l'opposition chrétiens — païens, sont largement répandues dans le pays et emploient les mêmes codes couleurs que les précédentes manifestations⁵². Flexibles dans leur place et rôle, ces défilés et affrontements à cheval peuvent intégrer une *congada*, en tant qu'événement matinal, ou se célébrer de façon autonome, et ce pendant plusieurs jours. La *cavalhada* de Pirenópolis dans l'état fédéral du Goiás, qui s'étire sur trois journées, voit ainsi se succéder les éléments

structurants de l'épopée médiévale, le combat entre les Douze Pairs chrétiens et les Douze Pairs sarrazins (*mouros*), puis, la conversion de ces derniers, avant que la liesse populaire ne culmine dans l'ultime journée, un tournoi, où se produit un nombre de participants beaucoup plus important, dans une grande chevauchée costumée et des danses⁵³.

Ces trois exemples de réappropriations de la matière carolingienne ont illustré son réinvestissement collectif : celui d'un groupement social et politique dans un contexte historique donné, puis ceux d'une paroisse, d'un quartier ou parfois d'une ville entière, mobilisés autour d'un patrimoine folklorique encore vivant aujourd'hui. Nous focaliserons désormais maintenant notre regard sur le phénomène de l'énonciation individuelle, dans deux autres expressions populaires de l'épique d'inspiration médiévale au Brésil.

III. Les voix discrètes du *cordel* et de la chanson : la poésie populaire d'inspiration carolingienne

1. Nous et les Autres dans le cordel

La História de Carlos Magno n'est en effet pas la seule narration à avoir transmis la matière épique médiévale. Vers la fin du XIX^e siècle naît, en particulier grâce au poète nordestin Leandro Gomes de Barros, un genre promis à un énorme succès populaire au Brésil, le cordel. Contrairement aux folhetos en prose du même nom produits au Portugal, le cordel brésilien est versifié ; ses strophes sont régulières, composées de six (sextilha), sept ou dix vers (décima). Leandro Gomes de Barros produit plus de deux cent cordeis, dont deux textes inspirés de la História de Carlos Magno, le diptyque A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás et A Prisão de Oliveiros e seus companheiros. Il s'agit là du double noyau du cordel carolingien, groupement libre d'une petite dizaine de textes non directement reliés entre eux et composé par la suite par divers auteurs⁵⁴, ensemble qui reconduit ainsi une matière active jusqu'à aujourd'hui.

Empressées d'entrer dans l'histoire passionnante afin de la transmettre au lecteur, qu'on adresse parfois directement, les voix des auteurs se font souvent discrètes au seuil des tout premiers cordeis carolingiens, ceux de Leandro Gomes de Barros, déjà évoqués, puis Roldão no Leão de Ouro de João Melchíades Ferreira ou O Cavaleiro Roldão de Antonio Eugênio da Silva. Mais bientôt, la plupart des récits se dotent de prologues dont certains n'ont rien à envier à ceux des chansons de geste médiévales : c'est là le lieu où s'affirme le plus clairement la conscience auctoriale. Ils illustrent un prisme de regard qui jusque-là est seulement sous-entendu : "Em geral, o poeta popular nordestino é católico ortodoxo." ("En général, le poète populaire nordestin est catholique orthodoxe.")55. Cette perspective, ne fût-elle qu'un ethos de narrateur, reste globalement valable même chez les auteurs les plus récents, comme Stélio Torquato Lima ou Marco Haurélio. Aussi la frontière entre Nous et les Autres qu'amène la matière épique médiévale s'actualise-t-elle aisément : c'est celle qui sépare les chrétiens, défenseurs de l'Église et de "Deus poderoso" ("le puissant Dieu", Malaco, p. 1) des traîtres perfides comme Ganelon, "grande canalha" ("grande canaille", AR, p. 14), et des païens, "o inimigos / da cristã religião" ("les ennemis / de la religion chrétienne ", Malaco, p. 1), adeptes de la "doutrina diabólica" ("doctrine diabolique", GBC, p. 31). Dans O Guerreiro Bernardo de Cárpio. Exímio vencedor dos doze pares de França de Severino Borges da Silva, cette dernière paraît inclure jusqu'aux rites métis :

Bernardo de Cárpio, [sic] foiO herói do mundo inteiro, Reagiu lutas tremendas, Guerrilhou o estrangeiro Estraçalhou os Magomas, Símbolo catimbozeiro. FIM

Bernard de Cárpio étaitLe héros du monde entier, Il affronta d'énormes luttes, Guerroya contre l'étranger, Déchiqueta les macumbas, Symbole de sorcellerie⁵⁶. FIN

La volonté explicite des auteurs est de montrer les exemples d'un héroïsme exceptionnel : l'ambition épique est donc parfaitement intacte dans cette littérature populaire, qui déclare que les Douze Pairs n'ont pas leur égal aujourd'hui (cf. PO, p. 6), et parmi, eux Roland et Olivier en particulier (M12P, p. 2), suivis de Renaut de Montauban, sans pair dans la chrétienté (Malaco, p. 40) ; même le "fameux" empereur Charlemagne ("famoso", GPCM, p. 1) rejoint le rang des héros, bien que, dans le cordel de Severino José, ce soit curieusement à titre d'amant exceptionnel et non de guerrier.estement, la valeur exemplaire des héros hérités du Moyen Âge européen et leur "história / de grande admiração" ("histoire admirable", HCM, v. 4) n'ont pas perdu son intérêt pour les lecteurs modernes brésiliens, susceptibles d'en recevoir des chocs émotionnels tels que leurs cœurs s'arrêteront de battre ("Nesta história, os leitores sentirão choques de parar o coração", GBC, p. 1). Plus exactement, ces héros ont la propension d'être de vrais emblèmes nationaux, dont la vie est relatée "pour être remémorée dans le cœur brésilien" ("pra ficar memoriáda / no coração brasileiro", GBC, p. 1). Le long épilogue de la História de Carlos Magno insiste sur le lien entre l'œuvre missionnaire de Charlemagne, défenseur de l'Église et dévoreur de païen (cf. HCM, p. 42), et le devoir de reconnaissance et de mémoire formulé par "[n]ossa pátria brasileira" ("[n]otre patrie brésilienne", ibid.) en l'année 1978 — anniversaire non de la mort de Charlemagne, mal gré qu'en ait le poète, mais de la bataille de Roncevaux. S'il n'est pas sûr que "todos os brasileiros" ("tous les Brésiliens", ibid.) aient pieusement commémoré le 15 août 1978, le texte de João Lopes Freire est cependant un cordel-mémoire créé spécifiquement pour cette occasion :

Será lançado este livroentregue de mão em mão em memória de Carlos Magno que lutou com devoção defendendo a santa igreja só devorando pagão.

Ce livre sera lancéEt passé de main en main En la mémoire de Charlemagne Qui lutta avec dévotion Pour la défense de la sainte Église, Se vouant à la destruction des païens. (ibid.)

Le lien entre le catholicisme brésilien et la matière carolingienne ne joue pas un rôle majeur dans le *cordel* le plus récent, les *Aventuras de Roldão*. Marco Haurélio, en auteur finement documenté et conscient des nombreuses strates dont est composé son hypotexte principal, la *História do Imperador Carlos Magno* de Jerônimo Moreira de Carvalho, se montre en revanche très attaché à la dimension patrimoniale du modèle épique médiéval, ce Roland, "qui a inspiré, à d'autres époques, les cowboys du Far West américains et les *cangaceiros* [partisans du banditisme révolutionnaire au Brésil] et vachers nordestins" (*AR*, préface, p. 2):

Seus feitos ainda hojeSão cantados no sertão, Nos romances, cavalhadas, Nos versos de tradição. A França o chamou RolandE o Brasil chama Roldão. (AR, p. 47).

Ses faits encore aujourd'huiSont chantés dans le *Sertão*, Dans les *romances*, *cavalhadas*, Dans les vers de tradition. La France l'appela *Roland*, Le Brésil l'appelle *Roldão*.

Pendant que les termes-clés *romances*, *cavalhadas* et *versos* illustrent les diverses manifestations d'une présence de la matière carolingienne au Brésil, la *tradição*

("tradition") autant que Roland (*Roldão*) riment ici avec le *Sertão*, l'arrière-pays métonymique du *Nordeste*. La double appartenance du neveu de Charlemagne aux deux pays et aux deux langues, qui clôt ce *cordel*, est pour sa part l'affirmation ultime que la tradition épique médiévale fait partie intégrante désormais du patrimoine non seulement français mais aussi brésilien :

Carlos Magno é sertanejo.

Charlemagne est homme du Sertão⁵⁷.

2. "Os Doze Pares de França" de Toquinho e Belchior

La nostalgie et le désir qu'est capable de susciter l'épique carolingien encore au XX^e siècle, dans un contexte social et historique très particulier, se lit aussi dans la chanson écrite par les auteurs-compositeurs Toquinho (Antonio Pecci Filho) et Belchior (Antonio Carlos Belchior) : "Os Doze Pares de França" ("Les Douze Pairs de France"), citée en exergue. Le titre de l'album *Toquinho Cantando — Pequeno Perfil de um Cidadão Comum* est exactement contemporain du *cordel* de João Lopes Freire, *A História de Carlos Magno e os doze pares de França*, paraissant également en 1978, 1200^e anniversaire de la bataille de Roncevaux, associé à l'empereur Charlemagne et à l'épopée médiévale : est-ce une pure coïncidence ?

Au rythme nordestin d'un *côco* lent (ou d'une *ciranda* ?)⁵⁸, elle se passe pourtant de Charlemagne, qui dans certains *cordeis* semble également passer au second rôle, derrière ses paladins célébrissimes, fondus ici en un groupe de chevaliers indistincts, qui, en l'absence de souverain, congédié (cf. v. 11 sq.), plantent à eux seuls le décor carolingien, aux seuils de cette chanson aux contours de rêve. Un double enracinement est d'emblée perceptible : sortant de Belém, au cœur de l'Amazonie, les Douze Pairs ne sont pas moins originaires de France, et associés à un contexte guerrier, grâce à leurs épées et leurs montures. Plus que dans la matière médiévale cependant, leur effet sur la gent féminine est mis en évidence : l'épique semble s'être mué en force érotique et en lyrisme amoureux, grâce aux chansons gaiment produites par ces chevaliers pour impressionner les jeunes filles là où ils passent (au v. 8 sq., le rejet du groupe au vers final crée un certain effet de surprise), puis grâce à l'inventivité des Douze Pairs en matière d'amour (v. 16), et non en faits de guerre.

Même les emblèmes phares du chevalier subissent une modification substantielle de leurs connotations traditionnelles. Les montures, dont la blancheur lunaire est onirique, sont accompagnées de la lance, qui, en double rime, fait écho à la France (v. 1 et v. 5), soulignant son origine ancienne et mythique. Si l'anneau ne fait pas régulièrement partie de l'équipement chevaleresque médiéval, la possible intertextualité avec certains textes épiques anciens, mais aussi avec un *cordel* de Severino José⁵⁹ l'associe à la magie, qui a également envahi les épées. Reprenant l'idée d'une particulière lueur qui émane de ces dernières déjà dans le *cordel* fondateur du corpus carolingien brésilien, *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*⁶⁰, cette luminosité, là encore, n'est pas un élément de la puissance guerrière, mais reliée ici, en place et lieu de la deuxième, à la troisième fonction indoeuropéenne, que Georges Dumézil associe à l'idée de fécondité et d'abondance : les preuves en sont le retour à la matérialité terrestre (v. 14), la production agricole (v. 15), enfin l'amour et la sexualité (v. 16).

Pourtant, la violence n'est pas totalement absente de la chanson — seulement, elle semble s'être reportée sur le *Je*, dont la voix est plus perceptible dans la strophe finale, qui recentre en définitive la vision épique des Douze Pairs sur l'énonciateur. L'admiration qui émane du rêve carolingien est toujours collective, certes, ce qu'illustre la reprise de l'apostrophe initiale du *cavaleiro*, "chevalier" (v. 6), au vers 18, accompagnée cette fois, comme les refrains, d'un chœur féminin. Cependant, la focalisation se faisant désormais sur le *Je*, c'est le cœur de ce dernier qui est enlevé, comme dans le lyrisme médiéval tardif. Mais contrairement à celui-ci, ce n'est pas la bien-aimée ou le Dieu Amour, mais le rêve des Douze Pairs de France qui déplace le *Je* au-delà de l'Océan et de la nuit, l'attirant vers les lueurs de l'aube. Le lever du

soleil finit par éclairer littéralement le sens de cette transplantation : opposée au Brésil de la nuit, l'aurore désirée vient de l'Est, de l'Europe. L'indécision plane sur le référent de l'épithète "rouge comme une grenade" : les rayons du soleil matinal ? La poitrine du Je, au cœur arraché ? Il n'en demeure pas moins que dans un cas comme dans l'autre, la formulation bate meu peito renvoie à l'expression ancienne battre sa coulpe. Subtilement, le Je s'identifie à un Roland, martyr des temps anciens, ce qui explique aussi le choix particulier de l'orchestration : au bugle (Flügelhorn) guilleret fait face, avec son timbre intrinsèquement élégiaque et sa ligne mélodique plus mélancolique, le cor anglais, qui rappelle l'olifant de Roncevaux...

La censure de l'époque de la dictature militaire, qui en a interdit la diffusion, ne s'est pas trompée : bien que le message de cette complainte soit bien plus subtil qu'un simple désamour ou un dénigrement du Brésil au profit de la France⁶¹, on y constate un refus de l'épique là où il pourrait signifier la violence. Pourtant, les auteurs maintiennent le rêve carolingien, dans une version nostalgique, mais aussi plus démocratique et populaire, dénuée de souverain, et donnent au *Je* une discrète silhouette de martyr : sans qu'elle soit expressément nommée, la dictature hérite du rôle traditionnel des *Autres* païens.

Os Doze Pares de França

Os doze pares de FrançaVêm de Belém do Pará Montando doze ginetes Mais brancos do que o luar Vêm de França, anel e lança Cavaleiro, olê-olá Cantando uma loa alegre Para as moças do lugar

Tendo a luz dessas espadasNão carece o sol raiar Nem de rei, nem de princesa Ninguém mais vai precisar A verdade tem um brilho Que põe a terra a rodar Faz nascer mais cedo o milho Inventa modos de amar

Os doze pares de FrançaCavaleiro, olê-olá
Vão levar meu coração
Pro outro lado do mar
Pro lado de lá da noite
Lá pras bandas da manhã
Onde o sol bate em meu peito
Vermelho como romã

Les Douze Pairs de France

Les Douze Pairs de FranceViennent de Belém du Pará Montant douze destriers Plus blancs que le clair de lune Ils viennent de France, anneau et lance Chevalier, olé-olà Contant fleurette en chantant gaiment Aux jeunes filles du lieu

Quand il y a la lumière de ces épéesL'aube ne manque pas Ni de roi, ni de princesse Plus personne n'en a besoin. À vrai dire, il y a là une luminosité Qui met la Terre en mouvement Fait naître plus tôt le maïs Invente des façons d'aimer Les Douze Pairs de FranceChevalier, olé-olà Vont enlever mon cœur Vers l'autre côté de la mer Du côté de là-bas, de la nuit Là-bas, vers les lueurs du matin Où le soleil frappe ma poitrine Rouge comme une grenade

Conclusion

À l'instar des appropriations de la figure mythique de Charlemagne au Moyen Âge, que ce soit du côté français, dans les chansons de geste, ou du côté allemand, via la canonisation de 1165, le Brésil fait pleinement sienne la matière épique médiévale. L'héritage de la História do Imperador Carlos Magno n'y appartient pas à un groupe en particulier : nombreux sont les réinvestissements dans la culture populaire, dont nous avons à peine effleuré quelques exemples et genres, auxquels on pourrait ajouter le repente (le lyrisme populaire nordestin), voire le rap. Même là où une voix individuelle et non un groupe s'en réclame, c'est en tant qu'héraut d'un collectif, d'un Nous qui renvoie dans le cordel à une culture régionale, nordestine, et au-delà, parfois explicitement, à l'identité brésilienne. Dans le cas de la chanson de Toquinho et Belchior encore, l'expression la plus lyrique de notre corpus, l'artiste s'apparente à un Roland : bien que la violence du registre épique ne semble plus le faire rêver, il la subit, en adéquation avec son rôle.

L'opposition constamment réactualisée entre chrétiens et Maures se prête ainsi et se prêtera encore à des relectures à la lumière des conflits sociaux brésiliens, qu'elle pourrait ainsi sublimer. Pour l'historienne Marlyse Meyer, ce manichéisme est à lire comme "uma grande metáfora que permitiu compreender o Brasil" ("une grande métaphore qui a permis de comprendre le Brésil"⁶²), et on s'aperçoit que même la critique brésilienne actuelle ne se veut pas toujours exempte de cette identification émotionnelle avec la matière médiévale, qu'elle vienne de France ou de Bretagne, dont le registre épique invite à choisir le camp du *Nous*:

Carlos Magno é como o nosso querido Rei Artur, que com os seus cavaleiros luta a favor da justiça e contra todos aqueles que possam ameaçar a paz de seu Império.

Charlemagne est comme notre bien-aimé Roi Arthur, qui, en la compagnie de ses chevaliers, lutte pour la justice et contre tous ceux qui pourraient menacer la paix de son Empire⁶³.

1 Pour une première orientation à propos du cordel carolingien en particulier, on pourra consulter le travail pionnier de Ferreira, Jerusa Pires, Cavalaria em cordel. O passo das aguas mortas [1993], São Paulo, Edusp, 2016; puis Correia, João David Pinto, "L'épopée médiévale dans les traditions populaires portugaise et brésilienne", in Bianciotto, Gabriel et Galderisi, Claudio (éd.), *L'Épopée romane*. Actes du XVe Congrès international Rencesvals, Poitiers, 21-27 août 2000, Poitiers, Université de Poitiers, CESCM, 2002, t. 1, p. 15-29 ; Borges, Francisca Neuma Fechine, "Tradição e contemporaneidade no ciclo carolíngio da literatura de cordel brasileira", ibid., t. 1., p. 87-95 ; Cantel, Raymond, "De Roland à Lampião ou la littérature populaire du Nordeste brésilien", Études, Littératures orales, Paris, 1979, p. 27-63, réédité dans Cantel, Raymond, La Littérature populaire brésilienne, nouvelle édition augmentée, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 2005, p. 47-84. Sur le cordel plus généralement, voir Slater, Candice, Stories on a string: The Brazilian Literatura de Cordel, Berkeley, University of California Press, 1982; Meyer, Marlyse, Caminhos do imaginário no Brasil, São Paulo, Edusp, 1993; Santos, Idelette Muzart Fonseca dos, La Littérature de cordel au Brésil : mémoire des voix, grenier d'histoires, Paris, L'Harmattan, 1997 (Recherches et documents Amériques latines). Nous signalons également la thèse en cours de Bastos, Raïsa França, Mouvance de la légende carolingienne jusqu'au XX^e siécle brésilien : étude d'un transfert culturel, sous la direction d'Idelette Muzart Fonseca dos Santos et Camille Dumoulié, à Paris Ouest Nanterre.

- 2 Voir Cascudo, Luís da Câmara, "Informação sôbre a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*", in *Cinco livros do povo*, João Pessoa, Editora Universitária UFPB, 2^e éd., 1979, p. 439-445, et Correia, João David Pinto, "L'épopée médiévale...", *art. cit.*, notamment p. 20-24.
- 3 Voir Meyer, Marlyse, "Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno 'Reis' do Congo", in *Caminhos do imaginário no Brasil, op. cit.*, p. 149, qui réfère à Leonard, Irving, *Los Libros del Conquistador*, Mexico, Fondo de Cultura, 1953.
- 4 Voir Cascudo, Luís da Câmara, "Informação sôbre a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*", *art. cit.*, p. 444 sq.
- 5 Voir Le Rayonnement de Fierabras dans la littérature européenne, Actes du Colloque international des 6

et 7 décembre 2002, dir. Marc Le Person, Lyon, APRIME, "C.E.D.I.C, 21", 2003.

6 Voir Mandach, André de, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe, V. La Geste de Fierabras. Le jeu du réel et de l'invraisemblable*, Genève, Droz, 1987 (Publications romanes et françaises CLXXVII), p. 178-184. La thèse de doctorat d'Alexandra Gouvêa Dumas, soutenue à 2011 à Nanterre, codirigée par Armindo Jorge de Carvalho Bião (UFBA) Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (Paris Ouest Nanterre La Défense) présente une étude comparative de deux traditions dramatiques carolingiennes, l'*Auto de Floripes* à Príncipe, São Tomé e Príncipe, et la *Lutte des Maures et des Chrétiens* à Prado, Bahia, au Brésil: https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2011PA100221-1.pdf [consulté le 16/10/2019].

7 Le 19^e Festival Lusofonia à Macao en 2016 a diffusé la tradition de l'*Auto de Floripes* de Príncipe, il en existe en ligne des captations intéressantes, mais d'une qualité assez moyenne, voir https://www.youtube.com/watch?v=f9mbgFFpEHE [consulté le 16/10/2019].

- 8 Langenbruch, Beate, "La Frontière : défi et richesse pour les recherches sur l'épique médiéval", in Lodén, Sofia et Obry, Vanessa (éd.), *L'expérience des frontières et les littératures de l'Europe médiévale*, Paris, Champion, 2019 (CCCMA, 26), p. 153-174.
- 9 Langenbruch, Beate, "Pérégrinations transeuropéennes et transatlantiques de la matière épique médiévale : enjeux de traduction, entre la France et le Brésil", in Lautel-Ribstein, Florence et Buhot de Launay, Marc-André (éd.), *Archéologies de la traduction*, Classiques Garnier (Translatio), à paraître en 2019.
- 10 Langenbruch, Beate, "Charlemagne le Brésilien : la figure de l'empereur construite par le *cordel* du *Nordeste*", in Kullmann, Dorothea, *XXI*e Congrès International de la Société Rencesvals, 13-17 août 2018, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, à paraître en 2020.
- 11 C'est par exemple l'approche de Kunz, Martine, "Cordel, criaçon mestiça", *Cultura critica*, n° 6 (2008), p. 26-32.
- 12 Saillant, Francine et Araujo, Ana Lucia, "L'esclavage au Brésil : le travail du mouvement noir", *Ethnologie française*, vol. 37, n° 3 (2007), p. 457-466, relativisent la réalité du "mythe de la démocratie raciale", dont le sociologue brésilien Gilberto Freyre fut l'un des promoteurs : "Ce mythe suppose une vision harmonieuse du vécu des rapports sociaux et interraciaux, étant entendu que la 'race' prend ici un sens plus culturel que biologique. Il implique une incorporation phagocytaire de la diversité des apports historiques et culturels de diverses populations à la société brésilienne, au profit d'une identité unique." (p. 457).
- 13 Voir Gruzinski, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Arthème Fayard, 2012 (Pluriel), ch. II, "Mélanges et métissages", p. 33-57.
- 14 Voir Cascudo, Luís da Câmara, "Informação sôbre a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*", *art. cit.*, et Correia, João David Pinto, "L'épopée médiévale...", *art. cit.*, notamment p. 20-24.
- 15 Voir Gruzinski, Serge, La Pensée métisse, op. cit., p. 55 sq.
- 16 *Ibid.*, p. 72.
- 17 *Ibid.*, p. 76, pour ce paragraphe et toutes les citations.
- 18 Kunz, Martine, "Cordel, criaçon mestiça", art. cit., p. 26.
- 19 Voir Cascudo, Luís da Câmara, "Informação sôbre a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*", *art. cit.*, p. 441.
- 20 Meyer, Marlyse, "Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno 'Reis' do Congo", art. cit.
- 21 Voir l'interview avec l'éphémère président de la République Michel Temer avec le journal conservateur *O Globo* en septembre 2016 https://oglobo.globo.com/brasil/me-sinto-como-carlos-magno-diz-presidente-michel-temer-20087374, [consulté le 17/10/2019], et les réactions controversées que ses affirmations ont suscitées, https://oglobo.globo.com/brasil/temer-reconhece-que-se-confundiu-ao-relacionar-carlos-magno-tavola-redonda-20091911 [consulté le 17/10/2019].
- 22 Voir Montero, Luis Humberto Olera, "La 'Historia de Carlo Magno' en el desarrollo del romancero a la décima espinela", *Revista Chilena de Literatura*, n° 78 (2011), en ligne : https://web.archive.org/web/20131231074431/http://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11021/11437 [consulté le 16/10/2019].
- 23 Nous renvoyons à la version augmentée du texte par Alexandre Gaetano Gomes Flaviense, Historia do imperador Carlos Magno e dos doze paros de França, traduzida do castelhano, por Jeronymo Moreira de Carvalho... e seguida da de Bernardo del Carpio que venceu em batalha aos doze pares de França, Rio de / Paris / Lisbonne, Garnier, 1892, disponible sur Gallica, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11648284/f5.image [consulté le 16/10/2019], ainsi qu'à la version de 1780, également en ligne http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/consulta/registro.cmd?id=1641 [consulté le 16/10/2019].
- 24 Voir Montero, Luis Humberto Olera "La 'Historia de Carlo Magno' en el desarrollo del romancero a la décima espinela", *art. cit.*, qui réfère à Saavedra, Yolando Pino, "*La Historia de Carlomagno y de los Doce Pares de Francia en Chile*", *Folklore Américas*, n° 26 (1966), p. 1-29, pour la première attestation américaine et celle de l'envoi de 10 exemplaires de la *Historia* vers les Amériques en 1586.
- 25 Cf. Goyet, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006, p. 557 : " [...] l'épopée est un texte qui résout une crise politique contemporaine, insoluble autrement, en affrontant les valeurs antagonistes dans des personnages qu'elle construit pour cela. Elle permet ainsi au public de voir ces valeurs 'jouer' devant lui, elle lui donne une prise intellectuelle sur le présent chaotique."
- 26 Ibid., p. 349.
- 27 Meyer, Marlyse, "Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno 'Reis' do Congo", *art. cit.*, p. 156. Sauf mention contraire, toutes les traductions dans le présent travail sont les nôtres.
- 28 Nous ne souhaitons ici qu'aborder les formes spécifiquement brésiliennes des réadaptations : l'*Auto de Floripas*, par exemple ou les *romanceiros* qui sont déjà joués et lus dans la péninsule ibérique ne font pas ainsi partie de nos réflexions, bien qu'ils aient pu promouvoir aussi la connaissance de la matière carolingienne au Brésil, aux côtés de la *HCM*.

- 29 Voir Langenbruch, Beate, *Images de l'Allemagne dans quelques chansons de geste des douzième et treizième siècles*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Rouen, dir. Jean Maurice, 2007.
- 30 Queiroz, Maurício Vinhas de, *Messianismo e conflito social (A Guerra sertaneja do Contestado 1912-1916)*, São Paulo, Ática, 1981(Ensaios, 23), ch. II, "O Profeta João Maria: Realidade e mito", p. 49-63. 31 *Ibid.*, ch. IV, "José Maria, o Messias caboclo", p. 77-101.
- 32 Monteiro, Duglas Teixeira, *Os Errantes do Novo Século*, São Paulo, Duas Cidades, 1974, p. 271, que nous citons par l'intermédiaire de Meyer, Marlyse, "Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno 'Reis' do Congo", *art. cit.*, p. 151.
- 33 Voir Queiroz, Maurício Vinhas de, *Messianismo e conflito social (A Guerra sertaneja do Contestado 1912-1916)*, op. cit., p. 319.
- 34 Ibid. p. 149.
- 35 Ibid., p. 125.
- 36 Cf. *ibid.*, "Atributos e funções dos *pares de França*", p. 184-186.
- 37 Queiroz, *ibid.*, p. 184, indique qu'à côté de la *HCM*, les *cavalhadas* (dont il sera question ci-dessous) pouvaient aussi avoir joué un rôle dans la création des *pares de França*.
- 38 Pour des introductions à cette manifestation populaire, voir Meyer, Marlyse, "Neste Mês do Rosário : indagaçoes sobre congos e congadas", *op. cit.*, p. 161-169 ; Cirino, Giovanni, "Atuação missionária no Brasil e na África Centro-Ocidental : uma interpretação dos autos catequéticos", in Dawsey, John ; Müller, Regina ; Monteiro, Marianna ; Hikiji, Rose Satiko (éd.), *Antropologia e Performance*, São Paulo, Terceiro Nome, 2013, p. 217-234 ; Filgueira de Almeida, Dulce, "Corpo, Cultura e Sincretismo : o Ritual da Congada", *Pensar a Prática*, vol. 15, nº 1 (2012), p. 22-36 ; Cezar, Lilian Sagio, "A santa, o mar e o navio : congada e memórias da escravidão no Brasil", *Revista De Antropologia*, vol 58, nº 1 (2015), p. 363-396 ; Bastide, Roger, *Les religions africaines au Brésil. Contribution à une sociologie des interpénétrations de civilisation*. Paris, PUF, 1995 [1960], p. 479-483.
- 39 Voir le documentaire en 6 volumes à propos de cette *congada*, produit par TV USP, disponible en ligne, https://www.youtube.com/watch?v=CpCuk441ZCw [consulté le 17/10/2019].
- 40 Voir Filgueira de Almeida, Dulce, "Corpo, Cultura e Sincretismo: o Ritual da Congada", loc. cit., p. 23.
- 41 Voir Meyer, Marlyse, "Neste Mês do Rosário : indagaçoes sobre congos e congadas", loc. cit., p. 162.
- 42 Cirino, Giovanni, "Atuação missionária no Brasil e na África Centro-Ocidental : uma interpretação dos autos catequéticos", *loc. cit.*, p. 226.
- 43 Voir Bastide, Roger, Les religions africaines au Brésil. Contribution à une sociologie des interpénétrations de civilisation, op. cit., p. 482.
- 44 Cf. Andrade, Mário de, *Danças dramaticas do Brasil*, Belo Horizone, Itatiaia / INL / Fundação Pró-Memória, 1982, t. 1, p. 102-104; et "Os Congos", *Danças dramaticas do Brasil*, Belo Horizone, Itatiaia / INL / Fundação Pró-Memória, 1982, t. 2, p. 17-48.
- 45 Meyer, Marlyse, "Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno 'Reis' do Congo", loc. cit., p. 149.
- 46 Voir Meyer, Marlyse, "Neste Mês do Rosário: indagaçoes sobre congos e congadas", loc. cit., p. 162.
- 47 Voir Suard, François (éd.), *Aspremont. Chanson de geste du XII*^e *siècle*, Paris, Champion, 2008 (Champion Classiques. Moyen Âge), qui annonce cet événement majeur du récit dès son prologue : "Or vos dirai d'Yaumont et d'Agoulant, / Et d'Aspremont ou li estors fu grant, / Si com li rois adouba Rollant / Et il li ceint a son costé le branc, / Ce dist la geste Durendart la trenchant, / C'est la première dont il onques fist sanc, / Dom il ocist le fil roi Agoulant." (Je vais vous parler d'Eaumont et d'Agoulant, et d'Aspremont où la bataille fut terrible ; je vous dirai comment le roi adouba Roland et lui ceignit la lame au côté c'était, dit la geste, Durendal la bien tranchant, celle par qui, pour la première fois, il fait couler le sang en tuant le fils du roi Agoulant.", trad. François Suard).
- 48 Voir Cirino, Giovanni, "Atuação missionária no Brasil e na África Centro-Ocidental : uma interpretação dos autos catequéticos", *loc. cit.*, p. 230.
- 49 Cf. ibidem, p. 229.
- 50 Cf. Bastide, Roger, Les religions africaines au Brésil. Contribution à une sociologie des interpénétrations de civilisation, op. cit., p. 482.
- 51 Cf. ibidem, p. 479 sq.
- 52 Les photos des *cavalhadas* de Pirenópolis, Goiás, en donnent quelques beaux aperçus : https://pirenopolis.tur.br/cultura/folclore/festa-do-divino/cavalhadas [consulté le 17/10/2019].
- 53 Voir la présentation de la cavalhada de Pirenópolis sur le canal YouTube de la Chambre des Députés : https://www.youtube.com/watch?v=SJjL2CO_8h4 [consulté le 17/10/2019].
- $54\,\mbox{Le}$ corpus sur lequel nous travaillons actuellement se compose de :
- 55 Melo, Veríssimo de, "Literatura de Cordel. Visao historica e aspectos principais", *Literatura de cordel. Antologia*, Fortaleza, Banco do Nordeste do Brasil, 1994, p. 15.
- 56 L'adjectif catimbozeiro renvoie au catimbó, la fumée qui encense les assistants à un rite magique mêlant éléments indiens, africains et chrétiens. Magomas est un terme plus compliqué à traduire : le magoma est d'une part une langue africaine parlée en Tanzanie ; le contexte semble cependant référer à un objet utilisé lors du culte et une confusion avec la macumba est probable. Cette dernière désignant un instrument de musique africain, et par extension les rites afro-brésiliens et leurs pratiques, avec une possible connotation dépréciative, nous prop
- 57 Kunz, Martine, "Cordel, criaçon mestiça", loc. cit., p. 28.
- 58 Nous remercions M. Altamiro Belmiro Rocha Neto pour ces précieuses suggestions.
- 59 Severino José, *A Grande Paixão de Carlos Magnos pela Princesa do Anel Encantado*, s. l., s. d., relate l'amour prodigieux de Charlemagne pour sa quatrième épouse, prolongé au-delà de la mort de celle-ci par l'enchantement que produit un anneau magique.
- 60 BOF, p. 5 : "Todos eram conhecidos / Pelos Leões das Igreja, / Pois nunca foram à peleja / Que nela fossem vencidos. / Eram por turcos temidos, / Pela Igreja estimados, / Porque, quando estavam armados, / Suas espadas luziam / E os inimigos diziam : / Esses são endiabrados !" ("Tous [les Douze Pairs] étaient connus / Sous le nom de Lions de l'Église, / Puis ils n'allaient jamais en bataille sans en sortir victorieux. / Ils étaient craints par les Turcs, / Par l'Église estimés, / Parce que, quand ils étaient armés, / Leurs épées luisaient / Et les ennemis disaient : / Ceux-là sont endiablés !").

61 C'est le reproche fait par les censeurs, cf. le site *Documentos revelados* d'Aluízio Palmar, produit par l'éditeur Gramp, Foz do Iguaçu, https://www.plural.jor.br/documentosrevelados/repressao/veto-a-musica-de-belchior-e-exemplo-de-ignorancia-cega-da-censura/ [consulté le 16/10/2019]. Les documents de censure sont datés du 15 août 1977, hasard historique intéressant: c'est le 1199^e l'anniversaire de la Bataille de Roncevaux. L'argument: "A última "estrofe" da música em questão transmite uma idéia depreciativa a respeito do viver no Brasil, com a afirmação de que atualmente seria melhor a vida em outros países." ("La dernière strophe de la chanson en question transmet une idée dépréciative concernant la vie au Brésil, affirmant qu'actuellement la vie serait meilleure en d'autres pays."). 62 Meyer, Marlyse, "Tem Mouro na Costa ou Carlos Magno 'Reis' do Congo", *art. cit.*, p. 158. 63 Morgado, Georgia Barbosa, "A Permanência do Imaginário Medieval na Literature de Cordel", in (éd.) Silva, Andréia Cristina Lopes Frazão da et Silva, Leila Rodrigues da, *Atas da IV Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ*, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, de 14 a 18 de Maio de 2001, Rio de Janeiro, Programa de Estudos Medievais, 2001, p. 216-224, ici p. 223.

Pour citer ce document

Beate Langenbruch, «"Les Douze Pairs de France viennent de Belém au Pará...": héritages et mutations de l'épique médiéval français dans la culture populaire brésilienne», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2019_article_331--les-douze-pairs-defrance-viennent-de-belem-au-para-heritages-et-mutations-de-l-epique-medieval-francais-dans-la-culture-populaire-bresilienne.html

Quelques mots à propos de : Beate Langenbruch

ENS Lyon – CIHAM (UMR 5648), membre associé du CÉRÉdI (EA 3229)Beate Langenbruch est spécialiste du domaine épique médiéval français. Sa thèse de doctorat est consacrée aux *Images de l'Allemagne dans quelques chansons de geste françaises des XIIe et XIIe siècles*. Elle a codirigé "Cel corn ad lunge aleine !". Mélanges en l'honneur de Jean Maurice, avec Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir, Rouen, PURH, 2016. Dans ses récents travaux, elle s'est tournée vers la réception de la matière de France dans la littérature de *cordel* brésilienne.

Les corpus canoniques de l'Antiquité grecque et chinoise au prisme de la littérature mondiale : quels territoires pour les poèmes homériques et le *Livre des Odes* (Shijing)?

Tristan Mauffrey

Résumé

L'article présente et discute quelques-unes des pistes théoriques et méthodologiques ouvertes par le comparatiste Alexander Beecroft. Celui-ci fonde sur sa lecture croisée de corpus canoniques anciens, dont les poèmes homériques et le classique chinois du *Livre des Odes* (*Shijing*), une approche des interactions entre "écologies littéraires", définies comme les environnements culturels dans le cadre desquels un texte fait l'objet de lectures et d'usages qui varient selon l'échelle et la perspective adoptée. Les enjeux de cette démarche sont l'inclusion dans le champ de la littérature mondiale de corpus poétiques issus de cultures éloignées, les modalités de leur analyse au sein des études épiques et de la littérature comparée, et le positionnement du regard critique sur ces objets textuels.

Abstract

"The ancient canonical corpuses of Greece and China through the lens of world literature: what territories for the Homeric poems and the Books of Songs (Shijing)?" This article presents and discusses a few of the theoretical and methodological paths opened by comparative literature scholar Alexander Beercroft, who based his crossed reading of ancient canonical corpuses, including the Homeric poems and the Chinese classic of the Books of Songs (Shijing), upon the study of the interactions between "literary ecologies" – by which he means the cultural environments within which a text has been the object of readings and uses which may vary depending on one's scale and perspective. What is at stake here is the inclusion of poetical corpuses from distant cultures in the field of world literature, the question of how to study them within comparative literature and epic studies and how to position our critical glance on these textual objects.

Texte intégral

Cette contribution porte sur l'actualité critique et les enjeux théoriques d'une approche comparative de deux corpus poétiques traditionnels dotés d'un statut canonique dans leur culture respective : les poèmes homériques dans la Grèce ancienne et le *Shijing*, ou *Livre des Odes*, dans la Chine préimpériale¹. L'étude se focalisera sur les travaux récents d'Alexander Beecroft qui se fonde sur la comparaison de ces corpus, entre autres, pour élaborer un modèle théorique destiné à penser sur de nouvelles bases les interactions entre littératures, anciennes et modernes, au sein de la littérature mondiale (world literature) considérée dans son extension spatiale et temporelle maximale². Les aires linguistiques et culturelles de production, de diffusion et de circulation des œuvres littéraires constituent dans sa perspective des environnements (on serait tenté de dire des biotopes) qui conditionnent la réception, les interprétations et les usages des textes. Prendre en compte ces différents environnements permet donc d'éclairer les variations de ces lectures en synchronie et en diachronie : ce sont non seulement les interprétations, mais aussi le statut et même la forme des textes qui, en particulier aux périodes anciennes, varient en fonction des contextes qui leur donnent sens. C'est pourquoi Beecroft parle d'une "écologie de la littérature mondiale". On se propose ici de rendre compte de quelques-unes de ces propositions théoriques et méthodologiques appliquées au domaine de l'Antiquité grecque et chinoise, et de les discuter.

Le geste qui consiste à se saisir de deux monuments poétiques anciens, Homère et le *Shijing*, pour questionner le comparatisme d'aujourd'hui n'est ni isolé, ni insignifiant. Il intéresse notamment les études épiques, qui se donnent fréquemment pour objet l'analyse comparative de traditions narratives et poétiques

manière constamment critique les outils herméneutiques, les concepts et les démarches qu'elles mettent en œuvre. Or ces questions se posent de manière particulièrement aiguë quand il s'agit d'intégrer au champ de la Littérature comparée des corpus anciens dont la littérarité, justement, pose problème, et de situer dans la littérature mondiale des œuvres dont le statut canonique est une dimension à étudier pour elle-même, et non seulement la condition d'une lecture "patrimoniale" de textes parfois qualifiés de "fondateurs". C'est comme objets distants entre eux mais aussi vis-à-vis de nous, à la fois dans l'espace et le temps, dans leur définition et dans leurs usages, qu'ils doivent être abordés pour alimenter la réflexion critique sur le champ d'investigation de la discipline, sur les méthodes comparatistes, et même sur la manière d'entendre le terme "littérature" dans "Littérature comparée".

appartenant aux cultures les plus variées, et sont ainsi amenées à examiner de

Corpus poétiques grecs et chinois : un laboratoire pour penser une "écologie (du) littéraire"

Quand Alexander Beecroft intitule son ouvrage de 2015 *An Ecology of World Literature*³, c'est avec la volonté de donner un caractère systématique au modèle théorique qu'il expose partiellement et met en pratique depuis quelques années déjà dans ses précédentes publications, qu'elles soient pleinement comparatistes ou qu'elles s'inscrivent dans l'un ou l'autre de ses deux principaux domaines de compétence, les études grecques et la sinologie. Pour un universitaire investi dans la représentation institutionnelle de la *Comparative Literature* aux États-Unis, c'est aussi une manière de contribuer directement au débat épistémologique qui anime la communauté comparatiste autour de la *world literature*, de ses définitions, et des orientations qui reviennent à la Littérature comparée comme méthode scientifique et comme discipline académique⁴.

Un premier enjeu de cette démarche est en effet de rendre possible un comparatisme affranchi des rapports d'influence puisqu'il s'applique à deux littératures, la grecque et la chinoise, qui sont étrangères l'une à l'autre. Cette question devenue classique a trouvé diverses réponses méthodologiques dans l'histoire de la discipline, mais elle reste d'actualité par les choix théoriques qu'elle appelle à faire, et qui engagent une redéfinition permanente de la pratique du comparatisme. Ces choix sont intellectuels mais également politiques : questionner les rapports d'interaction entre aires culturelles de manière problématisée, comme cherche à le faire Alexander Beecroft, c'est déconstruire méthodiquement les catégories de nation ou de culture pour en faire des outils herméneutiques adaptables, et non des entités fixes. Dans le cas particulier du comparatisme Grèce / Chine, il n'est pas question d'ériger les termes de la comparaison en modèles culturels essentialisés, ou d'en faire les représentants emblématiques de deux formes de civilisations prestigieuses. À l'opposé d'une "pensée civilisationnelle", la métaphore de l'écologie littéraire vise ici à faire apparaître les rapports dynamiques et instables entre les environnements culturels dans lesquels s'inscrivent les textes littéraires⁵. Cette démarche prend pour objet les "littératures", constituées comme telles par une communauté culturelle donnée (nous reviendrons sur ce point qui peut être discuté), considérées comme des unités minimales de la Littérature mondiale, et donc susceptibles de faire l'objet d'une histoire littéraire⁶ ; mais elle s'attache à les définir à travers les "relations écologiques" qu'elles entretiennent avec d'autres littératures ou avec d'autres domaines d'action (comme les sphères politique, économique, socioculturelle ou religieuse)⁷.

Pour discuter ces interactions, Beecroft propose donc six "écologies littéraires" (*literary ecologies*) ou "schèmes écologiques" (*ecological patterns*), qui sont des modèles de systèmes littéraires destinés, répétons-le, à fournir à l'analyse des outils modulables, et non à constituer artificiellement une nomenclature fixe et close. Les catégories proposées sont inspirées des travaux d'autres auteurs, et appliquées au moins partiellement par Beecroft à ses propres travaux même quand ceux-ci ne portent que sur l'un des domaines, grec ou chinois. Ce sont donc des concepts opératoires qui n'ont de sens que dans la pratique, et appliqués à des exemples qui

permettent d'en interroger parfois les limites. Il s'agit respectivement des modèles épichorique (*epichoric*), panchorique (*panchoric*), cosmopolite (*cosmopolitan*), vernaculaire (*vernacular*), national, et global⁸. La liste de ces écologies peut sembler à première vue organisée selon un ordre chronologique, suivant plusieurs étapes dans les modalités de diffusion des littératures de l'échelle locale (épichorique) à l'échelle globale; mais cette impression est trompeuse et nous verrons à travers les exemples de nos corpus poétiques comment ce système fonctionne de manière beaucoup plus souple et complexe.

Les trois derniers modèles (vernaculaire, national, global) trouvent principalement leur application dans les littératures des périodes moderne et contemporaine, marquées par une domination (heureusement contestée) des littératures en langues européennes. Si Beecroft se réfère explicitement à Pascale Casanova pour expliquer son approche des écologies littéraires vernaculaire et nationale, c'est notamment parce que les notions de "littérarité" et de "littérarisation" (traduites par *literariness* et *literarisation*) lui permettent de saisir certains mécanismes par lesquels une langue vernaculaire comme, par exemple, le français acquiert au XVI^e siècle un statut de langue littéraire, par contraste avec le latin et en compétition avec d'autres langues vernaculaires⁹. L'Europe des États-nations, au XIX^e siècle, offre le cadre d'une écologie des littératures nationales, issue de l'écologie des littératures européennes vernaculaires. Ce nouveau système littéraire prolonge et amplifie le mouvement d'expansion et de diffusion de ces langues et littératures dans le monde par le biais de l'impérialisme colonial.

Mais Beecroft propose une définition plus large de la notion de littérature afin de transcender le cadre d'analyse d'une Pascale Casanova et de faire entrer dans la littérature mondiale des traditions textuelles à la fois plus diverses et plus anciennes, non tributaires du modèle de littérarité de l'Europe moderne. Une littérature, redéfinie ainsi, intègre en effet dans sa définition les lecteurs et destinataires des textes en englobant les "techniques ou pratiques de lecture des textes, et particulièrement de mise en relation de ces textes entre eux, selon un ensemble de traits communs qui commencent habituellement par le partage d'une langue et/ou d'un cadre politique, mais qui incluent aussi les questions de genre et d'influence, entre autres critères"¹⁰. Une telle définition a au moins deux implications théoriques importantes : d'abord, un texte peut appartenir à plusieurs littératures (simultanées ou successives), entendues comme modes de lecture ; ensuite, les pratiques de circulation et de réception des textes peuvent être uniquement ou principalement orales, comme dans le cas de la tradition homérique, du moins jusqu'à sa fixation textuelle définitive¹¹. Ces acquis théoriques s'appliquent donc aux trois premières écologies littéraires (épichorique, panchorique, cosmopolite), auxquelles nous nous intéresserons maintenant particulièrement.

Cultures locales et cultures partagées

Ce sont en effet les corpus poétiques de la Grèce et de la Chine anciennes, et en particulier les poèmes homériques et les odes du Shijing, replacés dans un ensemble de pratiques culturelles, qui permettent à Beecroft d'élaborer les catégories complémentaires d'épichorique et de panchorique. Dans son ouvrage de 2010 Authorship and Cultural Identity in Early Greece and China: Patterns of Literary Circulation, il analyse en effet les "scènes d'auctorialité" (scenes of authorship) inscrites dans les traditions textuelles grecque et chinoise, telles les Vies d'Homère ou les représentations de Confucius en compilateur des Odes, comme autant de procédés mythiques relevant d'une "poétique implicite" (implicit poetics) témoignant de la construction d'une "identité culturelle partagée" (shared cultural identity) à l'échelle du monde hellénisé ou de l'espace sinisé¹². L'auteur expose en introduction de son étude les concepts à travers lesquels il pense ces changements d'échelle dans les modes de lecture, d'interprétation et de diffusion des corpus étudiés : le terme d'épichorique est repris des travaux de l'homériste Gregory Nagy, auguel Beecroft adjoint celui de panchorique pour étendre à d'autres aires culturelles que le monde grec le contenu notionnel du panhellénisme¹³. Reprenons donc

brièvement l'histoire de ces termes.

Lorsque Gregory Nagy calque sur l'adjectif grec $\dot{\epsilon}\pi\iota\chi\dot{\omega}\rho\iota\sigma\varsigma$ (epikhôrios) le néologisme anglais epichoric, c'est en effet pour désigner le niveau local auquel est destinée une pratique rituelle ou une performance poétique, par exemple. Attesté chez Pindare ou Hérodote, ce terme formé sur le nom $\chi\dot{\omega}\rho\alpha$ (khôra, "pays, territoire, espace délimité et occupé") est donc employé par l'helléniste pour distinguer le cadre local de la polis (ou d'un ensemble de cités-États partageant par exemple un même dialecte) du cadre panhellénique dans lequel certaines manifestations spécifiques concernent l'ensemble du monde grec. Ces manifestations spécifiques, qui apparaissent de manière concomitante au développement de la cité-État dans la Grèce du VIIIe siècle, comprennent notamment la participation aux Jeux olympiques, la fréquentation de l'oracle d'Apollon pythien à Delphes, ou le partage de la tradition poétique des poèmes homériques :

Des institutions comme les Jeux olympiques et l'oracle de Delphes (qui apparaissent toutes deux au VIII^e siècle) sont sans nul doute des éléments majeurs d'une organisation sociale et d'une synthèse culturelle qui dépassent le cadre de la cité-État. On peut en dire autant de l'épopée homérique, et le parallélisme est significatif. En se fondant sur les preuves internes tirées de son contenu, on voit que cette tradition poétique fait la synthèse des traditions locales divergentes de toutes les grandes cités-États, fondues en un modèle panhellénique unifié qui convient à la plupart des cités, mais ne correspond exactement à aucune ; le concept homérique de dieux olympiens fournit le meilleur exemple de ce processus : il inclut, mais en les dépassant, les traditions religieuses locales des diverses cités-États. Nous savons aussi que, au moment où elles ont accédé à la forme que nous leur connaissons, l'Iliade et l'Odyssée s'étaient répandues dans toutes les cités-États ; il se peut, par conséquent, que la matière panhellénique de l'épopée homérique ne lui vienne pas seulement de sa composition, mais aussi de son expansion¹⁴.

Selon le modèle évolutionniste de Gregory Nagy, l'*Iliade* et l'*Odyssée* que nous connaissons sont le résultat de l'ensemble des performances de la tradition homérique, inscrites dans un processus de fixation progressive de cette tradition poétique sous une forme partagée par les cités du monde grec. Particulièrement fluide dans le cadre des pratiques de composition-en-performance de la période archaïque, la tradition de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* se "cristallise" (selon l'expression de Nagy) sous une forme moins fluide dans la pratique des rhapsodes de l'époque classique, par exemple à Athènes où la forme des poèmes homériques récités à l'occasion des Panathénées est fixée officiellement au cours du VI^e siècle. C'est ce caractère mouvant¹⁵ de la tradition homérique en transformation constante qui permet selon Nagy de penser l'articulation entre des performances particulières, toujours inscrite dans un contexte spatio-temporel unique, et l'élaboration d'une forme panhellénique qui confère à l'*Iliade* et à l'*Odyssée* un statut primordial, notamment par rapport à d'autres traditions héroïques comme celles qui sont désignées sous l'appellation de Cycle épique¹⁶.

Si l'exemple homérique est incontournable pour comprendre les implications du panhellénisme dans le domaine de la poésie grecque des périodes archaïque et classique, il n'en a cependant pas l'apanage : tous les genres poétiques de cette époque peuvent en fait être lus à travers ce prisme, puisque cela correspond à la manière dont la tradition poétique se définit elle-même, entre le niveau local et le niveau panhellénique. Un exemple privilégié par Beecroft comme par Nagy est celui de la poésie d'épinicies de Pindare¹⁷ : le poète célèbre tel vainqueur, dans sa cité qui en partage la gloire, pour sa victoire acquise à l'occasion de festivités panhelléniques (les Jeux olympiques, pythiques, ou isthmiques) ; ce chant de circonstance, ancré dans un cadre spatio-temporel et politique précis, acquiert par ses modalités de composition et d'exécution une dimension panhellénique qui explique que l'œuvre de Pindare ait été diffusée et conservée, ce qui n'aurait pas été le cas pour une poésie purement épichorique. En effet, la cité grecque archaïque et classique est le point d'articulation de ces deux niveaux, dans la mesure où, selon

les termes de Nagy, elle "contient ce qui est épichorique", mais elle "promeut ce qui est panhellénique" : elle tend par définition à inclure la culture locale dans un ensemble plus vaste par son extension, une culture commune au monde grec¹⁸.

En forgeant sur le modèle d'épichorique le terme de panchorique, Beecroft confère à ce cadre d'analyse de la poésie grecque ancienne une qualité d'abstraction qui rend ces catégories potentiellement applicables à d'autres aires culturelles. La démarche comparatiste consiste ici à construire dans le domaine chinois un terme comparable (et non strictement équivalent) à celui de panhéllénisme : c'est la notion de panhuaxia. Le théoricien conceptualise par ce moyen le constat que certaines pratiques culturelles s'étendent progressivement à l'ensemble du monde sinisé entre le VIIIe et le IIIe siècle av. J.-C., soit au cours de la dynastie dite des Zhou Orientaux (771-256). Formé à partir de l'expression Huaxia (華夏), qui désigne parfois au cours de cette période l'espace sinisé, le terme ne présuppose aucunement l'existence d'une aire culturelle chinoise aux frontières stables et à la culture uniforme; comme pour le panhellénisme, c'est un concept historiographique qui rend compte du phénomène par lequel des liens symboliques relient des populations et des territoires ayant par exemple en commun le culte du Ciel, la circulation des formes rituelles et musicales, ou encore une représentation mythique des premiers temps de la dynastie des Zhou Occidentaux (1045-771), fortement idéalisés au point de constituer selon Beecroft un "mythe fondateur" (charter-myth) de cette communauté¹⁹.

Le corpus poétique des Odes, ultérieurement constitué en texte canonique comme l'un des Cinq Classiques dits confucéens²⁰, est un élément essentiel de cette culture commune, comparable en cela aux poèmes homériques. Une pratique en particulier illustre un tel statut : celle des performances d'odes en contexte diplomatique, typique de la culture aristocratique des VIIe et VIe siècles, du moins telle qu'elle est documentée dans un texte comme le Zuozhuan, une chronique historique du IVe siècle av. J.-C. Cette pratique désignée par l'expression fu shi (賦詩, "présenter des odes"), consiste, pour les ministres, ambassadeurs, ou souverains des principautés rivales qui se partagent le monde chinois, à négocier alliances, menaces ou rapprochements lors de rencontres au cours desquelles les échanges décisifs se feraient non pas au moyen d'arguments rhétoriques mais par la simple énonciation, partielle ou intégrale, d'un ou plusieurs poèmes de ce corpus commun. La maîtrise de ce savoir partagé et la sagacité, variable d'ailleurs, des interlocuteurs leur permettrait d'assigner à ces énoncés poétiques, par le jeu de l'allégorie, un sens politique précis, défini par et pour le contexte de la performance, alors que le sens littéral de ces odes ne comporte rien de tel. Bien que la connaissance que nous avons de cette pratique soit tributaire de représentations ultérieures et orientées dans le sens d'une interprétation confucéenne, les performances poétiques en contexte diplomatique peuvent être vues comme une des manifestations de la "panhuaxia" en acte, et comme une manière ritualisée de réaliser et de renouveler ce lien entre principautés, qui ne seront unifiées en un empire qu'avec la fondation de la dynastie Qin en 221 av. J.-C.

En tout état de cause, les exemples développés par Beecroft (Homère et Pindare notamment, les *Odes* mais aussi les poèmes du *Chuci* attribués à Qu Yuan) explorent les modalités d'un système destiné à être appliqué à d'autres aires culturelles : comprises non comme des étapes chronologiquement successives, mais comme des modes de lecture distincts et complémentaires, les écologies épichorique et panchorique sont des manières de faire fonctionner un corpus textuel dans une culture donnée. Plus encore, (on peut considérer que) les textes qui nous ont été transmis comme relevant d'une culture épichorique sont par définition des textes qui ont été intégrés dans un ensemble qui leur donnait une signification panchorique, ou même créés comme la trace de cultures locales à l'intérieur de cet ensemble²¹. Un exemple emblématique est la première section du *Shijing*, intitulée *Guofeng* ou "Airs des principautés", qui est présentée comme une collection de poèmes classés selon leur origine géographique supposée; cette classification, qui est propre au texte canonique du *Shijing* fixé sous les Han, est une fiction de

littérature épichorique, destinée à constituer un dispositif symbolique justifiant son propre principe exégétique, à savoir l'adéquation entre les qualités politiques et morales du souverain d'une principauté, et les odes qui émanent de cette principauté et reflètent ces vices ou ces vertus. Constituée en littérature locale, cette poésie sert en fait le dessein panchorique du *Shijing* pris comme un tout.

Nous n'avons pas, pour le dire autrement, de manifestations textuelles d'une culture épichorique "pure", pour les périodes anciennes, en dehors de textes épigraphiques visant un usage très local, notamment à l'échelle de la cité grecque. Il est significatif à cet égard que la langue homérique ou le chinois classique (et afortiori le chinois archaïque des Odes) ne sont des langues d'aucun lieu en particulier: ce sont des langues sans locuteur, ce que les auteurs anglophones désignent parfois du terme allemand Kunstsprache, "langue artificielle" ou "langue d'art". On constate enfin que l'élaboration théorique de Beecroft s'appuie sur une comparaison qui ne prend pas comme prémisse une définition du genre épique, mais qui met en relation deux corpus éloignés l'un de l'autre dans leur forme et leur contenu (les poèmes homériques d'un côté, et de l'autre les odes du Shijing, poèmes courts et très peu narratifs, dont seuls une minorité est à sujet héroïque). Ces textes ne sont donc comparables que par leur statut culturel et les usages qui en sont faits au sein d'une culture donnée. C'est une pratique du comparatisme qui semble permettre d'éclairer en retour, croyons-nous, le fonctionnement des traditions épiques, et contribuer à renouveler les approches de l'épopée comme genre.

Lectures impériales de corpus canoniques

Les questions soulevées à propos des écologies épichorique et panchorique trouvent leur prolongement dans un autre système littéraire que Beecroft nomme "cosmopolite" (cosmopolitan); nous en aborderons ici les principes avant d'examiner comment ces analyses littéraires s'articulent à un courant actuel de l'historiographie comparative consacré aux "études impériales" (empire studies).

L'usage que fait Beecroft du terme de cosmopolitisme est hérité des travaux du sanskritiste Sheldon Pollock, auquel il se réfère fréquemment. Dans divers travaux intégrant une dimension comparatiste, depuis les années 1990, celui-ci élabore une théorie articulant les notions de "cosmopolite" et de "vernaculaire" pour rendre compte de l'expansion du sanskrit et de ses usages scripturaires et littéraires dans une vaste partie de l'Asie du Sud et du Sud-Est, de l'Afghanistan à Java, entre 300 et 1300 ap. J.-C²². En comparant les usages du sanskrit à ceux des langues vernaculaires dans ces différents contextes, il examine les enjeux de pouvoir sur les plans politique, culturel et symbolique, pour mettre en évidence la visée universelle associée par les classes dirigeantes de ces territoires à l'usage d'une langue aussi prestigieuse. C'est pourquoi il désigne l'aire de diffusion de la culture lettrée en sanskrit comme une "cosmopolis" (Sanskrit cosmopolis), sans pour autant que celle-ci corresponde à un ensemble politique unifié sous la forme d'un empire.

Dans l'usage qu'en fait Beecroft après Pollock, une cosmopolis littéraire peut donc être définie comme "un vaste espace transculturel, translinguistique, transpolitique, à l'intérieur duquel une unique langue littéraire est prédominante²³". Cet espace peut se superposer, au moins temporairement, à un empire au sens politique, comme dans le cas de l'empire d'Alexandre qui diffuse durablement la koinê et la paideia grecques dans le vaste espace sur lequel s'étendait préalablement l'empire perse. Mais il peut aussi correspondre à l'aire de diffusion d'une religion qui, en se fondant sur un corpus écrit dans une langue dotée d'un statut privilégié, en assure la diffusion et l'usage dans un territoire étendu, comme dans le cas de l'expansion de la langue arabe concomitante à celle de l'Islam à partir du VII^e siècle. Autrement dit, bien des régions du monde (mais aussi bien des individus), à différentes périodes, appartiennent en fait à au moins deux cosmopoleis de ce type, selon le nombre de langues de prestige qui s'imposent, pour certains usages, à des populations pratiquant par ailleurs d'autres langues de communication courante²⁴. Outre les exemples du sumérien, de l'akkadien, du latin, de l'arabe et du persan que mentionne Beecroft, le grec (à partir de la période hellénistique) et le chinois classique illustrent donc ce phénomène : la diffusion et la prégnance des textes classiques chinois ainsi que des pratiques lettrées dont ils sont le support au Vietnam, en Corée, au Japon, jusqu'au début du XX^e siècle en sont un exemple emblématique.

Ce cadre théorique est donc une manière de mettre en évidence les interactions entre plusieurs écologies littéraires dans un même espace géographique ou politique, mais aussi les "systèmes de circulation cosmopolite" (systems of cosmopolitan circulation) entre des centres et des périphéries culturelles, dont les rapports mutuels peuvent d'ailleurs se modifier. Ainsi, la rivalité entre Pergame et Alexandrie pour acquérir la prééminence culturelle dans le monde grec à l'époque hellénistique illustre la montée en puissance de nouveaux centres de cet espace cosmopolite, au détriment d'Athènes. Cette compétition (qui implique également Antioche et Pella) se joue notamment autour des fameuses bibliothèques construites dans ces cités, et particulièrement autour de l'appropriation textuelle d'Homère. La fondation du Musée et de la Bibliothèque à Alexandrie par les deux premiers Ptolémée, le rôle probable de Démétrios de Phalère dans l'acquisition et le transfert d'Athènes à Alexandrie de la bibliothèque d'Aristote, et surtout l'activité successive de Zénodote d'Éphèse, d'Aristophane de Byzance et d'Aristarque de Samothrace dans l'édition d'un texte homérique "authentique" témoignent de cet enjeu proprement cosmopolite. Contemporain d'Aristarque, Cratès de Mallos poursuit le même but à Pergame au milieu du II^e siècle av. J.-C.

Prendre en considération dans cette perspective les traditions herméneutiques qui entourent Homère et le Shijing est l'un des aboutissements logiques de la démarche : dans une courte étude visant à montrer ce qu'apporte une lecture parallèle de ces corpus comme "textes impériaux" (imperial texts), Beecroft invite à donner toute leur importance aux commentaires qui modèlent la réception et la transmission de ces textes dans les contextes culturels abordés²⁵. Le vocabulaire impérial ici employé rejoint partiellement la notion de cosmopolitisme tout en y apportant, nous semble-t-il, des nuances particulières : dire que les poèmes homériques et les Odes nous sont parvenus en tant que "produits de l'empire", c'est mettre l'accent sur les "mécanismes interprétatifs" et les pratiques textuelles qui façonnent les textes tels qu'ils sont transmis²⁶. C'est aussi replacer certaines étapes de l'histoire exégétique et éditoriale des corpus dans le projet politique et idéologique dont ils participent, et qui, pour les œuvres qui nous occupent, explique en partie leur statut de textes "hyper-canoniques" (hyper-canonical status)²⁷. C'est enfin contribuer à inscrire résolument l'étude de ces textes canoniques et de leurs usages dans le courant historiographique des études impériales : cette tendance contemporaine étend la comparaison entre empires aux questions des représentations symboliques et des pratiques culturelles.

Dans le cas emblématique du Shijing, quelques brèves remarques sur le vaste sujet de sa constitution en texte canonique au service de l'idéologie impériale illustreront cette question de manière rétrochronologique. Comme le rappelle Beecroft, l'édition commentée qui servira de fondement au statut privilégié de ce texte dans la culture lettrée chinoise jusqu'au début du XX^e siècle est due à Kong Yinda (574-648), au début de la dynastie Tang ; celui-ci se fonde lui-même sur le commentaire canonique de Zheng Xuan (127-200), à la fin de la dynastie des Han Orientaux. Or le commentaire de Zheng Xuan reprend les présupposés herméneutiques propres à l'édition dite de Mao, qui s'impose au détriment des trois autres écoles d'interprétation des Odes enseignées officiellement à l'Académie impériale depuis le IIe siècle av. J.-C. En fixant le corpus dans sa forme textuelle définitive, l'édition Mao assigne à chaque ode une graphie, une place dans le dispositif textuel, une préface et un commentaire qui en déterminent l'interprétation dans une logique politique et morale : comme nous l'avons rappelé plus haut, le contexte fictif de sa composition est censé en éclairer le sens, qui est systématiquement fondé sur le principe de la manifestation allégorique des vices et vertus du souverain, les enjeux éthiques étant indissociables de cette conception du pouvoir politique. Cette tradition exégétique est elle-même héritière de pratiques interprétatives antérieures, bien sûr, mais l'exemple suffit ici à montrer à quel point les "lectures impériales" d'un corpus devenu canonique s'articulent aux contextes idéologiques et politiques dans lesquels elles s'inscrivent. Ainsi, l'édition monumentale des *Odes* par Kong Yinda est aussi une manière de refonder le texte canonique pour placer la nouvelle dynastie Tang dans une continuité symbolique à l'égard de la prestigieuse dynastie des Han. La comparaison avec l'histoire du texte homérique fait apparaître, dans les deux cas, différentes modalités de transmission et de citation du corpus poétique, dont le texte transmis n'est qu'un aboutissement parmi d'autres possibles : ce sont quelques-unes de ces questions que nous nous proposons d'aborder pour finir.

Lectures croisées d'Homère et des *Odes* : des textes sans territoire propre

On peut appeler "textualisation" le processus par lequel un corpus est constitué en texte de référence dans une culture partagée, qu'elle soit panchorique ou cosmopolite, sans que ce statut implique nécessairement qu'il s'agisse d'un texte écrit. Le Shijing, dont la lettre est fixée définitivement par l'édition Mao qui en oriente également l'interprétation de manière durable, est un jing, c'est-à-dire un classique, un texte canonique, dès la période des Royaumes Combattants (481-221 av. J.-C.): le corpus poétique est "fluide" dans sa forme (les manuscrits retrouvés montrent d'importantes variantes graphiques), dans son contenu (d'autres odes qui ne figureront pas dans l'édition Mao sont parfois citées) et dans ses interprétations, puisque les odes peuvent être l'objet de pratiques variées de citation et de commentaire. De même, l'histoire de la textualisation des poèmes homériques n'est pas seulement celle de leur fixation progressive par écrit, mais aussi de l'ensemble des usages qui les actualisent dans les écologies du monde grec, et qui sont des pratiques orales pour une large part. C'est ce que Gregory Nagy retrace dans ses différents ouvrages, en particulier dans Homer the Classic publié en 2009²⁸ : se demander quels textes étaient désignés par les titres d'Iliade et d'Odyssée entre le Ve et le I^{er} siècle av. J.-C. permet de montrer quelles pratiques textuelles d'énonciation, de référence orale ou écrite, d'édition ou de commentaire constituent le corpus homérique comme classique.

Revenons donc à l'édition d'Aristarque, dans l'Alexandrie du IIe siècle ; elle vise à retrouver un texte d'Homère plus proche de ce que l'éditeur conçoit comme un "original", un texte primitif purement hypothétique mais qui, dans l'optique d'Aristarque, est un présupposé nécessaire pour penser l'authenticité de ce corpus de référence. En suivant les emplois de l'adjectif koinos, qui désigne ici un Homère à la fois "commun" et "standard", Nagy remonte dans l'histoire du texte et relie cette conception à la fixation officielle d'un "script homérique" à Athènes à la fin du IVe siècle, dans le cadre des réformes de la performance homérique initiées par Démétrios de Phalère, fixation qui est elle-même l'aboutissement d'un processus de "cristallisation" au cours de la période classique. L'instauration, à partir du VI^e siècle, de la tradition athénienne des performances rhapsodiques de l'Iliade et l'Odyssée à l'occasion des Panathénées impliquait en effet que les rhapsodes énoncent les poèmes homériques suivant une forme unique, imposée comme standard par et pour les Panathénées, sans que cela exclue pour autant les phénomènes de variance entre chacun de ces énoncés, et les différences entre les transcriptions qui circulaient alors à Athènes. Ce texte standardisé dans sa forme et non dans sa lettre est celui que Nagy appelle un "Homère panathénaïque", un Homère koinos dont l'influence décisive dans l'évolution de la tradition homérique s'explique à la fois par le caractère panhellénique des fêtes des Panathénées, et par l'hégémonie politique et culturelle d'Athènes au v^e siècle.

Deux conclusions nous semblent pouvoir être tirées de ce rapide récapitulatif. D'abord, si l'on reprend les catégories de Beecroft, cet Homère panathénaïque relève d'une tradition panchorique, mais centrée sur Athènes qui en impose une forme sans que celle-ci, d'ailleurs, ne se substitue à des Homère "divergents" toujours en circulation à cette époque dans le monde grec. C'est pourquoi Nagy parle d'un usage impérial des poèmes homériques par Athènes. Peut-on pour autant considérer qu'il s'agit d'une lecture cosmopolite d'Homère ? Pas si l'on

non d'un ensemble cosmopolite traversé par une langue grecque commune érigée en langue du savoir : cet espace n'a pas d'existence avant les conquêtes d'Alexandre²⁹. On voit encore ici que la notion d'empire (et son corrélat, le principe d'une "lecture impériale") peut jouer de manière variable avec les écologies beecroftiennes, en particulier le panchorique et le cosmopolite. La plasticité de ces catégories est d'ailleurs assumée et même revendiquée par le théoricien : elles n'ont de sens que comme outils herméneutiques, à mettre à l'épreuve et à redéfinir en fonction de tel ou tel exemple, et ce caractère non systématique est effectivement ce qui fait leur intérêt dans la pratique. L'exemple montre aussi que la notion d'identité culturelle, pourtant employée prudemment par Beecroft, n'est pas nécessairement adaptée à l'analyse, en particulier pour les contextes anciens. Les communautés politiques et culturelles qui sont en jeu dans les pratiques textuelles étudiées peuvent être reconfigurées, recombinées, et même superposées en différentes occasions. Ainsi, une festivité panhellénique recrée provisoirement une communauté imaginaire incluant virtuellement l'ensemble des cités grecques, mais nous avons vu que cette tendance au panhellénisme allait de pair avec une affirmation des spécificités locales : il y a donc un rapport dynamique de complémentarité entre les deux tendances simultanées, définies l'une par rapport à l'autre, et non le présupposé d'une identité culturelle grecque stable. Entendue comme une catégorie souple, redéfinie ponctuellement par telle ou telle pratique rituelle, politique, esthétique ou textuelle, la notion de communauté culturelle nous semble globalement préférable à celle d'identité.

considère qu'Athènes se pose essentiellement en hégémon du monde ionien, et

La deuxième conclusion se fonde, précisément, sur ce terme de "pratique" ; il permet d'englober les différentes manières de mobiliser un corpus, que ce soit par des actes d'énonciation, de citation, d'interprétation, d'édition, ce que Beecroft intègre dans la définition de ses écologies littéraires comme "modes de lecture" (modes of reading). Les pratiques textuelles, orales comme écrites, d'Homère ou des Odes font exister ces corpus poétiques dans une culture partagée, et supposent l'activation d'une mémoire verbale spécifique : comprendre comment une telle mémoire poétique se transmet et se réalise, notamment dans les nombreuses pratiques de citation de vers homériques ou des Odes dans des contextes d'énonciation variés, est un enjeu qui nous semble prolonger les suggestions de Beecroft. La maîtrise de cette mémoire poétique n'est évidemment pas la même chez un rhapsode, un orateur, ou un banqueteur athénien, pour ne citer que quelques exemples d'actualisation des poèmes homériques dans la Grèce classique. Mais l'approche anthropologique et ethnopoétique³⁰ d'une poésie en acte est un complément concret de l'étude des interactions entre écologies littéraires proposée par Beecroft. Ainsi, de multiples usages anciens d'Homère et des Odes consistent à énoncer des vers en les intégrant dans un acte de parole culturellement normé qui leur confère une signification pragmatique singulière : cités dans une discussion de banqueteur (ou dans la fiction textuelle d'une telle discussion, comme le Banquet de Platon ou celui de Xénophon), dans le discours d'un orateur, dans une entrevue diplomatique (comme celles qui sont rapportées dans la chronique historique du Zuozhuan déjà mentionné), ou encore dans les textes didactiques en usage dans les écoles de pensée de la Chine des Royaumes Combattants, ces vers servent à produire un énoncé nouveau, avec sa propre efficacité pragmatique. Les corpus poétiques font autorité parce qu'ils sont le support d'une mémoire verbale qui confère à ces énoncés, en les actualisant en contexte, un sens toujours nouveau mais inscrit dans ce qui est perçu comme une référence culturelle partagée.

Conclusion

En nous interrogeant sur les "territoires" respectifs revenant aux poèmes homériques et au *Shijing* dans l'intitulé de cet article, nous avons voulu thématiser le geste de Beecroft consistant à aborder les questions de création, de circulation et de réception des textes littéraires sous l'angle des interactions entre des environnements culturels en redéfinition permanente. Cette approche est aussi une manière de penser de manière dynamique l'insertion des textes et de leurs usages

dans un cadre spatial et temporel englobant, qui est la littérature mondiale au sens large. C'est pourquoi Beecroft désigne les objets dont il étudie les interactions comme autant de "littératures".

On peut cependant commenter les pratiques textuelles orales et écrites qui reconfigurent ces corpus poétiques sans projeter sur les cultures traditionnelles le concept moderne de littérature, et sans considérer qu'il y a littérature dès lors qu'une communauté culturelle définit pour elle-même des critères spécifiques d'utilisation du langage qui lui confèrent un prestige symbolique. En d'autres termes et pour le dire avec le sourire, on peut penser une "littérature mondiale sans littérature", pour les périodes anciennes, si l'on entend par là une approche des textes et des pratiques qui les entourent, en constante interaction, dans des environnements culturels variables, sans présupposer l'universalité et l'atemporalité du concept de littérature. Les questions de définition sont bien sûr partie intégrante des propositions théoriques dans les disciplines littéraires ; il nous semble que la définition de la littérature mondiale fait l'objet de débats à juste titre. Prise dans sa dimension polémique et même militante, afin d'inclure dans le champ des études littéraires et notamment de la Littérature comparée ce qui n'en a pas toujours fait partie, c'est une notion efficace ; moins quand elle est employée comme un moyen d'étendre à des cultures anciennes et distantes, au prix de multiples redéfinitions, le concept de littérature marqué dans le temps et dans l'espace. Les corpus canoniques anciens appartenant à des aires culturelles éloignées sont des objets d'étude qui ne peuvent être réduits à une fonction de "textes fondateurs" dans l'histoire des littératures, car cela revient à adopter une perspective téléologique. C'est pourquoi, plutôt que d'œuvres littéraires, on peut parler de traditions textuelles, au sens où la tradition de l'Iliade et de l'Odyssée ou celle des Odes désigne à la fois les textes, dans leurs métamorphoses orales et écrites, et toutes les pratiques qui font exister ces textes. Ce sont donc des corpus qui obligent à redéfinir les frontières et l'extension des disciplines littéraires puisque, situés à l'intersection des études culturelles, ils n'appartiennent à aucun territoire disciplinaire en propre. Ils ne sont pas seulement des outils privilégiés pour penser les rapports entre littératures, suivant les propositions de Beecroft, mais permettent à la Littérature comparée de sortir d'elle-même en comparant différentes manières de faire exister un texte, alors que l'appartenance à une littérature n'en est qu'une modalité parmi bien d'autres.

Le modèle écologique proposé par Beecroft invite à s'interroger non seulement sur les environnements mais aussi sur les territoires culturels dans lesquels les textes sont inscrits ; les corpus canoniques, dans cette perspective, sont ceux qui doivent leur durabilité et leur statut aux multiples redéfinitions de ce territoire symbolique dans lequel ils sont dotés d'une autorité particulière. Pour ces raisons, la démarche rejoint des questionnements actuels d'ordre épistémologique pour les études épiques et le comparatisme : selon la place que l'on assigne dans le champ disciplinaire aux corpus éloignés comme les poèmes homériques ou le *Shijing*, ce sont les limites mêmes de notre pratique que nous faisons bouger.

1 Le *Shijing* 詩經 (*shi*: "poème", *jing*: "canon") compile les plus anciens poèmes de l'Antiquité chinoise (entre le XI^e et le VI^e siècle selon les cas), dont une tradition ultérieure attribue la sélection (305 poèmes sur une totalité de 3000) à Confucius. Celui-ci mentionne effectivement les *Odes* régulièrement dans les *Entretiens*, mais le corpus qui nous a été transmis n'est fixé et érigé en classique officiel (*jing*) que sous les Han, à partir du II^e siècle av. J.-C. Nous revenons plus loin sur certains aspects de l'histoire du *Shijing* comme corpus canonique. Les principales traductions en français et en anglais sont indiquées en bibliographie.

2 Les publications prises ici en considération sont principalement deux ouvrages et deux chapitres d'ouvrages collectifs: Alexander Beecroft, *Authorship and Cultural Identity in Early Greece and China: Patterns of Literary Circulation*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2010; *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*, Londres et New York, Verso, 2015; "Homer and the Shi Jing as Imperial Texts", *in* Kim, Hyun Jin, Frederik Juliaan Vervaet, et Selim Ferruh Adali (dir.), *Eurasian Empires in Antiquity and the Early Middle Ages: Contact and Exchange between the Graeco-Roman World, Inner Asia and China*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, **p.** 153-173; "Comparing the Comings into Being of Homeric Epic and the *Shijing*", *in* Fritz-Heiner Mutschler (dir.), *The Homeric Epics and the Chinese* Book of Songs: *Foundational Texts Compared*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 73-84.

- 3 Alexander Beercroft, An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day, Londres et New York, Verso, 2015 (désormais cité sous la forme: Beecroft 2015).
- 4 Alexander Beecroft appartient notamment au bureau éditorial chargé de publier le rapport du Congrès de l'Association américaine de Littérature comparée (American Comparative Literature Association) en 2017 : voir Heise, Ursula K. (dir), *Futures of Comparative Literature : ACLA State of the Discipline Report*, Londres et New York, Routledge, 2017. Notons que Haun Saussy, autre comparatiste américain spécialiste de littérature chinoise et éditeur du précédent rapport (2004), s'appuie également sur cette compétence disciplinaire dans une littérature ancienne et extra-européenne pour contribuer, dans ce volume et dans de nombreux autres travaux, à la réflexion épistémologique sur la notion de *world literature* et sur l'avenir du comparatisme.
- 5 Beecroft 2015, p. 28: "the fact that my ecologies cut across traditional cultural boundaries and juxtapose unrelated cultures in deliberately artificial ways might be helpful as an antidote to civilizational thinking, which all too often forgets that civilizations are always, in the end, mental isolates as well, and that human cultural experience knows no firm or enduring borders".
- 6 D'après le site web institutionnel de l'University of South Carolina, où enseigne Alexander Beecroft, celui-ci travaille d'ailleurs à une *Histoire globale de la littérature* à paraître aux presses de Johns Hopkins University.
- 7 Beecroft 2015, p. 19: "any given literature must, I believe, be understood as being in an ecological relationship to other phenomena political, economic, sociocultural, religious as well as to the other languages and literatures with which it is in contact".
- 8 Cette liste d'écologies littéraires, qui forme la structure même de l'ouvrage *An Ecology of World Literature*, est proposée dès 2008 par Beecroft dans un article intitulé "World Literature Without an Hyphen: Towards a Typology of Literary Systems", *New Left Review*, n° 54, p. 87-100. L'auteur met en pratique ces catégories dans ses publications ultérieures. Nous faisons le choix de franciser les termes *epichoric* et *panchoric*, expliqués plus loin.
- 9 Voir sur ce point Beecroft 2015, p. 12, citant Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 95-96.
- 10 Beecroft 2015, p. 16: "Literatures, in the sense in which I use the term, are techniques or practices of reading texts, and specifically of linking texts together, through a series of relationships that usually begins with language and/or the polity, but which also include questions of genre and influence, among other criteria".
- 11 Ibid.
- 12 Alexander Beecroft, Authorship and Cultural Identity in Early Greece and China: Patterns of Literary Circulation, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2010 (désormais cité sous la forme: Beecroft 2010).
- 13 Beecroft 2010, p. 8-9. Notons que cet ouvrage est issu d'une thèse de doctorat soutenue à Harvard et dirigée conjointement par l'helléniste Gregory Nagy et par le sinologue Stephen Owen.
- 14 Gregory Nagy, *Le Meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, trad. Jeannie Carlier et Nicole Loraux, Paris, Seuil, coll. "Des travaux", 1994, p. 30 [édition originale: *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1979, p. 7].
- 15 Voir la manière dont Florence Dupont décrit les changements apportés à la tradition homérique par les performances des rhapsodes aux Panathénées, dans *L'Invention de la littérature, de l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, 1994, p. 80 : "L'épopée traditionnelle était mouvante, car entièrement prise dans l'oralité, et chaque performance était recomposition ; la culture de festivals, en introduisant une modélisation avec ses garants, les auteurs mythiques, introduit en même temps une autre forme de mémorisation qui permet l'usage de l'écriture et qui fait passer d'une poésie de la mouvance à une poésie de la variance". La notion de variance vient de Bernard Cerquiglini, qui l'applique aux textes médiévaux dont l'authenticité ne présuppose pas la conformité exacte de l'énoncé à un modèle écrit unique. Voir Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, coll. "Des travaux", 1989.
- 16 Voir Gregory Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 70: "It should be clear that this notion of *Panhellenic* is absolute only from the standpoint of insiders to the tradition at a given time and place, and that it is relative from the standpoint of outsiders, such as ourselves, who are merely looking in on the tradition. Each new performance can claim to be the definitive Panhellenic tradition. Moreover, the degree of Panhellenic synthesis in the content of a composition corresponds to the degree of diffusion in the performance of this composition. Because we are dealing with a relative concept, we may speak of the poetry of the *Iliad* and *Odyssey*, for example, as more Panhellenic than the poetry of the Epic Cycle."
- 17 C'est l'objet principal de l'ouvrage de G. Nagy *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past* cité dans la note précédente. Voir aussi Beecroft 2015, p. 47-49.
- 18 *Ibid.*, p. 67: "All this is not to say that a local or epichoric version, as distinct from a Panhellenic version, can be equated with the version that is supported and promoted by the polis. As an institution, the polis mediates between the epichoric and the Panhellenic: although it *contains* what is epichoric, it also *promotes* what is Panhellenic."
- 19 Voir Beecroft 2010, p. 9 et Beecroft 2015, p. 66.
- 20 Voir la synthèse de Michael Nylan dans *The Five "Confucian" Classics*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- 21 Beecroft 2015, p. 65: "Panchoric culture, in other words, may present itself as the artless compilation of epichoric materials, but in practice it creates entirely new cultural artifacts that frequently all but obliterate the traces of what went before. What gets understood as "local" in the presence of a panchoric culture is often a fiction of the local, a generic element in a set rather than a genuinely autonomous tradition."
- 22 Ces travaux trouvent leur aboutissement dans Sheldon Pollock, *The Language of the Gods in the World of Men: Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*, Delhi, Permanent Black, 2007.

23 Beecroft 2015, p. 105: "a literary cosmopolis, a vast, transcultural, translingual, transpolitical space within which a single literary language predominates".

24 Ibid., p. 108.

25 Alexander Beecroft, "Homer and the Shi Jing as Imperial Texts", *in* Kim, Hyun Jin, Frederik Juliaan Vervaet, et Selim Ferruh Adali (dir.), *Eurasian Empires in Antiquity and the Early Middle Ages: Contact and Exchange between the Graeco-Roman World, Inner Asia and China*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, **p.** 153-173.

26 Ibid., en particulier p. 166 et 171.

27 Ibid., p. 153.

28 Gregory Nagy, *Homer the Classic*, Washington, Center for Hellenic Studies, 2009. Cet ouvrage forme un diptyque avec un autre livre de Nagy intitulé *Homer the Preclassic*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2010. Celui-ci est consacré à la genèse des poèmes homériques dans les périodes qui précèdent leur fixation textuelle.

29 Sur l'hellénisme comme produit de nouvelles pratiques textuelles consécutives à la fondation de la bibliothèque d'Alexandrie, voir Christian Jacob, "Lire pour écrire : navigations alexandrines", in Marc Baratin et Christian Jacob (dir.), Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident, Paris, Albin Michel, 1996, p. 47 : . "Cette accumulation [de livres] va induire des effets intellectuels particuliers, fonder des pratiques érudites de lecture et d'écriture, et une manière savante de gérer la mémoire de l'humanité, en créant un nouvel objet, l'hellénisme, à a fois proche et lointain, car mis à distance par la médiation de l'écrit". Sur les modalités de diffusion de la koinê et de la culture hellénique, voir la synthèse de Jean Sirinelli, Les Enfants d'Alexandre. La littérature et la pensée grecques (334 av. J.-C. – 519 ap. J.-C.), Paris, Fayard, 1993.

30 Pour une présentation de l'ethnopoétique comme méthode d'analyse des pratiques culturelles dont la composante verbale, orale ou écrite, est étudiée en relation avec toutes les autres composantes de sa réalisation (notamment gestuelles, musicales, ou rituelles), voir notamment Florence Dupont, Maria Manca, Bernard Lortat-Jacob et Claude Calame (dir.), *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Kimé, 2010, où nous abordons le cas du *Shijing*.

Pour citer ce document

Tristan Mauffrey, «Les corpus canoniques de l'Antiquité grecque et chinoise au prisme de la littérature mondiale : quels territoires pour les poèmes homériques et le *Livre des Odes* (Shijing)?», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2019_article_333-les-corpuscanoniques-de-l-antiquite-grecque-et-chinoise-au-prisme-de-la-litterature-mondialequels-territoires-pour-les-poemes-homeriques-et-le-livre-des-odes-shijing.html

Quelques mots à propos de : Tristan Mauffrey

Tristan Mauffrey est agrégé de Lettres classiques, ancien élève de l'École normale supérieure, et docteur de l'Université Paris Diderot où il a soutenu en 2015 une thèse en Littérature comparée intitulée "Narration poétique et mémoire héroïque dans la Grèce classique et dans la Chine préimpériale : fabriquer des savoirs traditionnels à partir de l'Iliade, de l'Odyssée, et du Livre des Odes (Shijing)", sous la direction de Florence Dupont. Il a notamment collaboré aux volumes collectifs La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique, dirigé par Florence Dupont, Maria Manca, Bernard Lortat-Jacob et Claude Calame (2010), et Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général, dirigé par Ève Feuillebois-Pierunek (2011). Il enseigne les Lettres classiques au Lycée Louise Michel de Champigny-sur-Marne, ainsi que la Littérature comparée à l'Université Paris Nanterre et à Sorbonne Université.

Section 4. État des lieux de la recherche

Chansons de geste où épopée ? Tendances récentes et nouveaux développements "anthropo-littéraires" dans l'étude de l'épopée romane

Andrea Ghidoni

Résumé

L'article présente un compte-rendu des articles les plus récents (publiés autour de la dernière décennie) qui proposent de nouvelles études de l'épopée romane avec des perspectives théoriques et anthropologiques. La réflexion a été menée dans trois directions : 1. le statut d'épopée des chansons de geste ; 2. le concept général d'épopée construit à l'aide de textes romans ; 3. le développement de concepts anthropologiques dans les études littéraires romanes.

Abstract

The article presents a review of the most recent articles (published around the last decade) proposing a theoretical or anthropological examination of the Romance epic. The reflection was conducted in three directions: 1. the status of "epic" of chansons de geste; 2. the concept of epic genre built with the help of Romance texts; 3. the development of anthropological concepts in Romance literary studies.

Texte intégral

Introduction

Chanson de geste ou épopée ? demandait D. Poirion¹ en 1972 dans un article destiné à rester la pierre angulaire de la réflexion théorique sur le genre auquel pouvait appartenir la poésie héroïque romane – et en particulier la riche production de textes en ancien français. Le texte mettait en cause l'automatisme qui avait toujours conduit les médiévistes à identifier les chansons de geste au plus vaste genre épique, en la rapprochant de l'épopée antique et classique. Au contraire, Poirion soulignait au contraire le caractère unique de ce genre de la littérature médiévale et préférait utiliser le terme héroïque pour la désigner. En somme, la question était la suivante : est-il légitime d'appliquer des étiquettes étiques (diraient aujourd'hui les anthropologues)² aux textes de la "littérature" médiévale³ ? C'est la première question qu'une approche anthropologique et théorique des chansons de geste et d'autres textes héroïques romanes doit prendre en considération. Deux autres questions, deux autres problèmes conceptuels, se laissent cependant entrevoir derrière cette interrogation.

La relation théorique entre le texte "épique" médiéval et le concept d'épopée ne doit en effet pas être comprise uniquement dans un sens monodirectionnel, sous un point de vue purement médiéviste, qui se limiterait à demander comment l'inclusion des chansons de geste et des cantares castillans dans le cadre de l'épopée internationale peut être productive pour ces familles textuelles médiévales. La relation peut en effet être bidirectionnelle et il est légitime de se demander également dans quelle mesure l'extension du concept épique aux textes romans peut contribuer au développement de l'idée même que nous avons de l'épopée. Ainsi, comment interagissent la Chanson de Roland ou le Cantar de Mio Cid avec des textes tels que l'Iliade, l'Odyssée, l'Eneide, le Gilgamesh, le Mahabharata, le Beowulf, et comment se construit ainsi le concept d'épopée ? Ces questions constitueront le deuxième axe de notre travail.

Une troisième modalité de comparaison entre les textes épiques est cependant possible : si nous considérons comme indubitablement épiques les textes littéraires comparés, nous pouvons alors les rassembler et les confronter pour les mettre en regard et les penser comme des documents anthropologiques qui nous permettent d'étudier en quoi certains aspects individuels sont communs à différentes traditions culturelles, par exemple grâce à la manière dont chaque texte traite un même

thème.

Les trois axes que nous venons d'exposer constitueront la structure de cet article. Ce dernier s'appuiera sur des livres et des articles publiés durant la dernière décennie, en études romanes, qui interrogent les textes héroïques du Moyen Âge roman⁴ par le biais de réflexions théorique ou comparative. Le présent travail ne prétend pas être exhaustif, mais illustratif, fournissant simplement une orientation dans la réflexion sur le genre épique en ce qui concerne les études romanes. Nous esquisserons, à travers les exemples proposés, une triple modalité dans laquelle la réflexion générique théorique-comparative sur l'épopée romane peut être canalisée : 1. le statut épique de la littérature héroïque romane, condition nécessaire à toute réflexion anthropologique et comparative incluant des chansons de geste ou cantares ; 2. la construction d'un concept de genre épique qui tienne également compte des textes épiques romans – c'est-à-dire la redéfinition du genre à travers la confrontation des conceptions générales du monde, de la société ou de l'homme, exposées dans les textes épiques de provenance diverses - ; 3. les aspects individuels - thèmes, motifs, formes - qui peuvent permettre la comparaison entre les textes "épiques" romans et d'autres traditions épiques de cultures différentes (dans ce cas, les tendances récentes révèlent un intérêt pour outils comparatifs tels que les émotions, l'animal ou le désir mimétique etc.)⁵.

I. Le statut épique des chansons de geste

1. Genres médiévaux et genres médiévistes

L'article le plus récent sur les relations entre les genres héroïques médiévaux et le genre épique a été publié dans *Romania* en 2018 par Patrick Moran⁶. L'article se propose comme la continuation, après presque cinquante ans, de l'article phare de Poirion mentionné dans l'introduction.

Moran prend pour point de départ le problème lié à l'utilisation du concept de genre dans les études médiévales, une catégorisation dont les philologues se méfient de l'héritage classiciste en ce qu'elle a de figé, écrasant ainsi la notion de genre sous la définition qui descend de la Poétique aristotélicienne. Mais la prudence que Paul Zumthor⁷, la même année où paraît l'article de Poirion, recommandait d'observer avant d'utiliser les étiquettes de genre a fini par brouiller toutes les réflexions sur les types de la littérature médiévale, sur l'applicabilité du concept même de genre dans le domaine médiéval ainsi que sur la recherche de définitions rigoureuses pour les notions génériques qui, malgré tout, ont été et sont encore utilisées : "ces références semblaient indiquer une direction novatrice pour les réflexions en théorie générique, force est de constater qu'elles se sont limitées, pour l'essentiel, aux années 1980, et qu'à ce jour la question semble stagner au même point. Les études médiévales actuelles adoptent donc un compromis pragmatique face aux questions génériques"⁸. Ce compromis consiste à rappeler le fait que la notion de genre est mal adaptée à la littérature médiévale, tout en acceptant passivement les étiquettes conventionnelles héritées d'études antérieures. Moran insiste cependant sur le fait que les œuvres médiévales peuvent être classées en groupes, familles ou classes, dans la mesure où elles renvoient à la tradition de leur temps et que le nombre d'œuvres difficiles à classifier est plutôt limité. Selon l'auteur, le concept de genre a donc une validité et son utilisation - si l'on s'abstient de l'utiliser de manière prescriptive et classique - n'est même pas anachronique. Le problème, en tout état de cause, ne réside pas dans le fait que les œuvres du Moyen Âge seraient fluides et inclassables, mais dans le fait que les genres médiévaux et médiévistes ne coïncident pas : le tableau fragmentaire laissé par la tradition manuscrite empêche une reconstruction claire du cadre des genres médiévaux, pour lesquels, même lorsque nous bénéficions des termes utilisés alors par les contemporains, nous avons du mal à reconnaître sur la base de quels critères (prosodiques, idéologiques, pragmatiques, sociaux ou thématiques de contenu) ces types ont été définis.

Le domaine par excellence dans lequel une définition stricte du genre fait défaut alors même que les étiquettes hétérogènes sont utilisées avec trop de désinvolture, est celui des chansons de geste, auxquelles on se réfère de façon adiaphore avec les

termes *chanson de geste* et *épopée*. "L'indicateur le plus net de cette synonymie presque parfaite se trouve dans l'emploi systématique que font les médiévistes de l'adjectif *épique* lorsqu'ils font référence à des éléments issus de la chanson de geste [...]. La locution *chanson de geste* n'a produit aucun adjectif propre : [...] le recours permanent à l'adjectif dérivé du substantif *épopée* mérite tout de même d'être interrogé". ⁹

"Chanson de geste" désigne ainsi un groupe textuel plutôt figé, défini grâce à des critères de forme et de contenu et dont les limites peuvent être perméables : sauf exceptions individuelles, il est facile de distinguer typologiquement un texte dont les laisses assonancées ou rimées, les vers décasyllabiques ou les alexandrins narrent des récits se rapportant au chronotope caroligien, d'un autre dont les octosyllabes à rimes plates racontent des aventures se déroulant à la cour arthurienne. Il s'agit donc ici d'une définition formelle.

Le concept d'épopée, quant à lui, renvoie à une typologie transculturelle, qui est avant tout forgée sur le modèle homérique et qui correspond plus ou moins à la définition suivante : "l'épopée est le chant guerrier d'une société qui naît". Les deux niveaux de lecture, à la fois légitimes et féconds, doivent toutefois rester distincts, sous peine d'ambiquité au niveau des définitions. L'hétérogénéité des fondements de ces deux concepts est mise en lumière dans le discours de Moran par le recours aux divers mécanismes de production des genres littéraires formulés par J.-M. Schaeffer¹⁰. Le premier mécanisme est basé sur les propriétés énonciatives des textes (discours, narration etc.) tandis que le second définit le genre à partir d'un ensemble de règles. Le troisième mécanisme est généalogique : différents textes peuvent être attribués à la même typologie car ils partagent une tradition commune, une convention qui peut également évoluer dans le temps. Enfin, le quatrième mode est analogique : les textes sont regroupés a posteriori sur la base de caractéristiques communes. L'utilisation du syntagme chanson de geste trace ainsi un isomorphisme généalogique, en rappelant la tradition de l'art poétique médiéval. Parler au contraire d'épopée fait appel au quatrième mécanisme, celui de l'analogie, qui regroupe les textes sur la base d'une perspective comparative et distanciée : "le principe analogique suppose nécessairement un acte interprétatif : dans le cas de l'épopée, cet acte interprétatif est de nature anthropologique"¹¹.

Pour Moran, une autre façon de distinguer le périmètre de la *chanson de geste* de celui de *l'épopée* réside en la manière dont les éléments de ces classes sont hiérarchisés. S'appuyant sur le concept de *prototype*¹², c'est-à-dire la définition d'une classe à partir de quelques spécimens, il précise que l'identification du prototype des chansons de geste a été conditionnée par le prototype épique, à savoir *l'Iliade*, au bénéfice de l'élévation du *Roland* au statut de modèle exemplaire pour établir ce qui est la chanson de geste et ce qui ne l'est pas : le choix s'est porté sur ce texte car il partage avec l'épopée homérique un contenu guerrier affirmé et constitue l'un des premiers textes de sa propre tradition culturelle, ajoutant ainsi à une caractérisation par le contenu un critère stadial, puisque "l'épopée est un genre de fondation, un genre auroral"¹³.

Moran propose un autre exemple d'hétérogénéité des critères cognitifs : les deux types sont construits sur la base de deux gradients différents¹⁴. Alors que les textes épiques sont regroupés sur la base d'un *membership gradience* – les membres de ce groupe appartiennent à la classe de manière *plus ou moins* complète –, les chansons de geste se distinguent par leur *centrality gradience* – les membres se divisent entre périphériques et centraux, mais *tous* appartiennent pleinement à la classe – : ainsi, si les frontières de l'épopée sont fluides, celles des chansons de geste sont plus claires. En ajoutant une apostille aux types de classification décrits par Moran, j'estime qu'il pourrait être approprié d'utiliser le concept de classification polythétique de R. Needham. Les classifications polythétiques dans le domaine anthropologique ont été partiellement empruntées à des réflexions similaires dans les sciences naturelles : c'est un outil de comparaison qui présente l'avantage de préférer à la clarté d'une taxonomie homogène (monothétique) une sorte de

classification floue dans laquelle l'objet d'étude est dissous dans un faisceau de traits (sans aucune hiérarchie entre eux ni contrainte de nécessité pour déterminer leur inclusion ou non au sein de la classe) présents dans de nombreux objets comparés mais pas nécessairement dans tous. Il me semble donc que le concept d'épopée, qui est après tout une notion de moule anthropologique et transculturelle, évolue dans un horizon polythétique à l'intérieur duquel les critères de sélection pour les chansons de geste sont beaucoup plus stricts et dont les similitudes entre les membres, bien que non intégrales, sont beaucoup plus claires¹⁵.

Moran en conclut qu'il faut redéfinir le périmètre des chansons de geste en éliminant l'ambiguïté du prototype établi avec des critères hétérogènes, en raison desquels le *Roland* se trouve survalorisé. Il serait plus approprié de suivre une logique différente et d'adopter comme prototypes les textes composés entre 1150 et 1250, le groupe majoritaire de la tradition. Cela permettrait de considérer des aspects marginaux ou absents du *Roland* qui caractérisent la production de l'époque ultérieure.

"Les caractéristiques du Roland, plutôt que représentantes d'une forme parfaite du genre qui n'a pu que se dégrader pendant les décennies et les siècles subséquents, apparaîtraient plutôt comme les marques d'une ère précoce, où le genre n'a pas encore développé toutes ses potentialités et tendances" 16.

2. Poétique des traditions "gestiques"

Mes propres travaux m'ont mené à des conclusions parallèles, et je me permets d'en indiquer ici quelques prolongements possibles¹⁷.

Les individualistes et les traditionalistes ont proposé des modèles généalogiques pour les chansons de geste à partir de traditions ou de textes uniques : le *Roland* du ms. O a-t-il été produit par un poète qui a étudié les chroniques monastiques ou est-il le dernier résultat d'une longue tradition principalement orale et dérivée de faits historiques ? La même question a été posée pour le *Guillaume*, pour le *Gormund et Isembart* et pour tous les autres poèmes. Mais le tableau a été parcellisé et une vue d'ensemble nous fait défaut : si nos premières chansons (*Roland, Gormund, Guillaume*) présentent des affinités remarquables (ainsi que des différences indéniables : le *Gormund* est en octosyllabes) tout autant pour leur forme que pour leur contenu (le modèle "martyrologique" commun à tous, avec un héros qui meurt selon une topique commune), quand et comment naquit le *genre* des chansons de geste – non pas les poèmes individuels, mais leur *tradition* formelle ?

Mon hypothèse de travail est que les trois témoins archaïques représentent une phase de la tradition des gestes, à la fin du XI^e siècle ou au commencement du siècle suivant, dans laquelle un ou plusieurs ateliers, composés de "professionnels" de l'art verbal dotés d'une certaine culture qui savaient pour le moins écrire en une langue vernaculaire formalisée, élaboraient peu à peu, non sans contacts et influences réciproques, un modèle formel, linquistique et de contenu, qui aurait profondément modifié la nébuleuse polymorphe et instable des traditions héroïques précédentes (principalement orales et folkloriques)¹⁸. L'introduction de l'écriture, ou du moins de nouveaux modèles écrits qui s'imposent et se diffusent, aurait donné naissance au genre des chansons de geste tel que nous le connaissons aujourd'hui : un nombre limité de textes lançant un modèle prestigieux devenu tôt essentiel, au moins au niveau formel. Le modèle "martyrologique" cesse bientôt d'exercer son influence au niveau du contenu, tandis que la tradition formelle persiste de manière plus ou moins stable. Par conséquent apparaissent des textes qui ressemblent aux premiers spécimens du point de vue de la prosodie et du langage, mais s'en écartent pour les sujets, les schémas narratifs et le modèle héroïque. Pour représenter graphiquement ce passage, j'ai personnellement proposé à titre de comparaison la figure du sablier¹⁹, qui a deux extensions divergentes séparées par un passage étroit : une série de traditions dispersées et

archaïgues (notamment le Roland), qu'incarne un nombre limité de textes (réellement limité, et ce pas seulement à cause du caractère aléatoire du legs manuscrit) ; ce modèle de contenu disparaît ensuite, permettant ainsi à une pluralité de modèles héroïques de réapparaître, bien que dans les nouveaux textes écrits l'empreinte de ce premier modèle soit reconnue. La vaque qui suit les textes fondateurs, au XII^e et au début du XIII^e siècle, tire ses propres schémas narratifs de la tradition populaire précédente. La préséance est alors de type formel et non seulement chronologique : elle désigne les traditions non encore reformulées selon le canon des nouvelles gestes. Prenons pour exemple un modèle "obsidional" dans lequel les Aymérides combattent non pas dans une bataille rangée mais pendant un siège : la nature archaïque de ce modèle narratif est attestée dans le Fragment de la Haye (Xe-XIe siècles); les motifs qui y sont rattachés ressurgissent par morceaux ou directement dans les Narbonnais, dans le Siège de Narbonne assonancé, dans le Siège de Barbastre, dans la Prise d'Orange. On a là un modèle de guerre héroïque tout à fait différent du modèle rolandien, propre à un groupe de personnages (les Aymerides)²⁰. Grâce à des schémas narratifs, à leur reproduction dans des chansons et dans des contextes très précis ainsi que par leur attestation possible dans des textes très anciens, il est possible de retracer les groupements de traditions héroïques – qui se coaqulaient autour des identités schématiques, sorte de micro-genres – antérieurs à la modélisation de la fin du XI^e siècle.

bigarrées est réorganisée sous l'influence du prestigieux modèle de textes

Pour tenter de combler le manque de terminologie pour indiquer ce qui est spécifique – propre aux chansons de geste –, j'ai proposé le néologisme *gestique* (*gestico* en italien). De cette manière, le terme *épique*, imprécis et vague pour designer la spécificité de la famille historique, est abandonné pour parler de ces textes. Pour identifier à la place les matériaux narratifs qui précèdent la modélisation et qui refont surface au XII^e siècle, nous pouvons parler de *protogestique*, terme dans lequel le préfixe *proto-* n'a pas de valeur chronologique rigide.

La valeur prototypique du *Roland*, qui ne doit en aucun cas être isolé des autres textes archaïques dans la mesure où la force de modélisation doit être divisée en une étroite pluralité de textes, est nuancée au sens historique : le *Roland* est exemplaire pour une époque donnée, le tournant de la fin de XI^e siècle, après quoi le modèle héroïque martyrologique est remplacé par d'autres modèles héroïques au XII^e siècle, schématisés selon des conventions narratives folkloriques. Le modèle martyrologique, considéré comme approprié pour une expérience idéologique et formelle, aurait ainsi pu être formulé dans ces quelques textes initiaux ou, plus probablement, aurait été l'un des modèles en vigueur dans la tradition légendaire carolingienne.

Selon mon point de vue, le caractère "épique" des chansons de geste ne concerne pas tant le contenu, le modèle héroïque, l'idéologie exprimée, que la fonction culturologique de ces textes qui établissent de nouvelles traditions écrites à partir d'un matériau oral sans forme et faiblement déterminées par des traditions littéraires²¹. Ces textes oscillent entre canonisation et expérimentalisme et souvent les opérations culturelles qu'ils proposent n'ont souvent pas de suite. C'est en somme en termes de *dispositifs textuels* au sein des cultures qu'un profil "épique" peut être identifié.

II. Contributions romanes au concept d'épopée

Moran présentait ainsi des propositions sur le caractère "épique" des chansons de geste et tentait de définir le concept de genre médiéval. Les travaux qui suivent seront plutôt considérés comme des exemples d'un autre type d'approche : une définition de l'épopée qui puisse *aussi* prendre en compte les textes du Moyen Âge roman. Si, dans les cas précédents, on s'interrogeait sur la possibilité d'examiner un genre littéraire d'une culture spécifique dans une perspective anthropologique, ici l'intention est au contraire de construire des concepts transculturels, à validité anthropologique, en comparant des textes qui partagent un air de famille – même si cette affinité est en partie préconisée et véhiculée par la tradition scientifique.

De façon plus ou moins accentuée, les exemples de critique que nous allons analyser s'opposent à une conception aristotélicienne de l'épopée, qui la définissait comme étant notamment monolithique et monologique, purement guerrière, et cherchent au contraire à promouvoir une interprétation des textes classés dans ce genre qui souligne la polyphonie, au sens bakhtinien du terme, ainsi que le fonctionnement (le "travail", Wirkung) de ces "dispositifs" textuels au sein des cultures et des sociétés qui les façonnent. Le résultat de ces comparaisons peut ne pas s'étendre à tous les produits de la famille épique : on tend plutôt à définir des types particuliers d'épopées ou de textes épiques. Au sein de ce genre, parfois trop indifférencié, il est possible en effet d'établir des distinctions fondées sur la manière dont les textes sont composés, sur leur forme, sur leur contenu – distinctions qui permettent de penser plus précisément des textes importants. En amplifiant les conditions socio-culturelles dans lesquelles ces dispositifs textuels naissent, on démonte également la rigide logique stadiale qui ne fait des épopées que les témoins les plus anciens d'une tradition culturelle.

1. Epische Wirkung et travail épique

Joachim Küpper²² propose une analyse de l'épopée comme effort pour construire une nouvelle réalité en étudiant la relation entre le récit et son sens transcendant et métaphysique dans certains textes épiques de l'Europe occidentale. Il étudie l'*Iliade*, l'*Odyssée* et l'Énéide pour le monde antique et se concentre sur trois œuvres pour le monde médiéval : le *Roland*, le *Cantar de Mio Cid* et le *Nibelungenlied*. L'enjeu est ici la relation entre le plan terrestre et le plan transcendant, donc entre l'homme et la sphère divine : la relation entre les vicissitudes humaines de la guerre et la divinité détermine également le sens de l'histoire humaine ou des événements relatés. Si le concept d'*epische Wirkung* (un travail épique) y est central, son action et son résultat changent dans les diverses cultures qui ont laissé des textes épiques. Par ce travail, c'est un modèle métaphysique qui émerge.

J. Küpper oppose épopée antique et médiévale. Ainsi, dans l'épopée homérique, les dieux ne sont pas du tout transcendants, car ce sont des entités anthropomorphes qui, comme les humains, sont soumises aux valeurs et aux faiblesses de l'homme. Il n'y a donc pas de sens transcendant des événements, qui restent des solutions publiques à des faits privés ; le monde homérique héroïque est "un monde sans sens élevé"²³. Le motif de l'action héroïque réside purement dans sens de l'honneur, dans un cadre social tribal et patriarcal. C'est dans cette conception de la transcendance, que l'on peut voir "l'élaboration des différences entre les épopées anciennes et occidentales"²⁴.

Le passage du polythéisme au monothéisme provoque en effet un changement de perspective dans des épopées telles que le Roland et le Mio Cid. Dans ces textes (surtout dans le poème français, plus faiblement dans le cantar castillan), prévaut un sens presque eschatologique, de sorte que la fonction du héros est la défense et la propagation de l'idéal chrétien, qui se manifeste pour lui, dont le devoir sera d'être sacrifié, comme une mission et comme une histoire sacrée. Puisqu'il n'y a pas d'autre réalité que l'histoire quidée par la Vérité, tous les événements sont une répétition de faits sacrés, selon la superposition figurée des Écritures. Tandis qu'à l'épopée antique, la fonction du récit épique consistait à afficher une échelle de valeurs purement humaine (le sens de l'honneur), au Moyen Âge, s'y articulent d'autres fonctions : "Les épopées sont des exhortations fonctionnelles au combat. [...] Plus que tout autre genre que nous rangeons sous la rubrique "littérature", les épopées sont des textes propagateurs – et peut-être producteurs – d'idéologies. Ce que l'on pourrait appeler le caractère militant ou encore l'efficacité de l'Occident chrétien au combat peut bien reposer sur des fondements technologiques. Mais encore ceux-ci doivent-ils d'abord être créés. Ainsi, il n'est en rien exclu que nombre de ce qui nous distingue de nos racines antiques ainsi que d'autres qui leur sont concurrentes, tienne au fait que le monde monothéiste est complètement significatif et rempli d'avenir"²⁵. Tel est l'epische Wirkung, une étiquette qui met l'accent sur le travail épique, sur l'effort entrepris pour construire une nouvelle réalité, pour la fonder.

Une *Sonderstellung* dans l'épopée médiévale serait toutefois représentée par le *Nibelungenlied*, qui, bien que partageant avec l'épopée antique et médiévale la même échelle de valeurs guerrières, acquiert un statut singulier, en tant que "l'histoire s'y dit par énigmes. Le texte ne présente au premier plan aucun jeu de courage ni d'honneur, il ne met pas en scène un monde qui ait un sens supérieur, il est une unique énigme narrative déployée"²⁶. Par exemple, la malédiction du trésor des Nibelungen plane sur tout le récit, mais elle n'est jamais explicitée : "sous la forme d'une rupture de tous les fondements de la cohérence sémantique, le sol primal mythique, qui précède l'intrigue du *Nibelungenlied*, est immédiatement introduit de manière fragmentaire dans le flux narratif de l'Aventure"²⁷. Alors que l'épopée ancienne réduit les événements à un jeu d'honneur et d'affection tout à fait humains et que l'épopée médiévale relie l'histoire à la transcendance chrétienne, le monde du poème germanique suit sa propre logique mais ne l'articule pas.

Küpper en tire la conclusion que "l'épopée en tant que genre est une littérarisation non homogène d'un horizon encore "caché""²⁸. La forme et le contenu idéologique des textes épiques changent ainsi en fonction de la manière dont cet horizon est "habité", et l'épopée, à travers le poème des Nibelungen, peut également apparaître sous une forme fragmentaire.

Une représentation de l'épopée en tant que machine, dispositif, mécanisme qui "travaille" était aussi au centre du livre de 2006 de F. Goyet Penser sans concepts²⁹. L'essence même du genre épique est ici sa fonction, à savoir une forme de pensée politique³⁰. La Chanson de Roland présente par exemple sous une forme narrative le problème du pouvoir royal déchiré au début du XII^e siècle par les forces centrifuges du féodalisme et prépare ainsi l'avènement du renouveau de la monarchie vers l'an 1200. Le texte épique fait face à la crise politique en introduisant dans la narration les valeurs antagonistes en jeu, qui seront interprétées par les personnages. L'opération s'accomplit doublement : si elle simplifie à la surface le cadre politique en créant des oppositions claires et bipolaires, elle le complexifie en profondeur et rend ambiquës les parties en cause. Ganelon sera donc inexorablement reconnu coupable de la pire des traîtrises bien qu'il agisse conformément aux règles féodales ; pour parvenir à sa condamnation il faut d'ailleurs recourir au jugement de Dieu via le duel judiciaire. Le travail épique consiste ici précisément à "traiter une matière politique de façon polyphonique [...] ; l'épopée est un texte absolument non-partisan"³¹. Cette théorie permettait, dans un article de 2016³², de penser l'épopée tant dans le monde moderne qu'ancien. Certes, F. Goyet précise qu'elle ne s'adresse là qu'à un type particulier de texte épique, qu'elle propose d'appeler épopée refondatrice – et non à l'épopée en général³³, mais ce type de textes est aussi bien moderne qu'ancien : l'essentiel est ce "travail" qui permet d'articuler des positions politiques et que la littérature accomplit encore et toujours. L'analyse du sous-genre de l'"épopée refondatrice" s'articule alors autour deux points fondamentaux : son rôle public et la polyphonie du texte. L'épopée est politique, parce qu'elle est le produit d'une époque troublée. Les valeurs de la société ne sont pas simplement exposées comme le voulait la définition conventionnelle de l'épopée ; Goyet, comme Küpper, y voit une réflexion avec des conséquences politiques bien plus grandes. Pour elle, cette réflexion mobilise l'ensemble des traits épiques : on a besoin de toute la longueur du texte, de tous les conflits qu'il représente et des innombrables récits secondaires qu'il met en parallèle, pour voir peu à peu émerger toutes les implications des modèles politiques concevables. Le concept de polyphonie, considéré par Bakhtine comme un trait distinctif du roman moderne, est également revendiqué pour l'épopée, sans pour autant en écarter le monologisme : ce dernier est déclassifié par la poétique politique de l'épopée car la dialectique des modèles politiques est réalisée par la simplification et le schématisme.

2. Le texte épique comme "dispositif" culturel

Alors que Küpper voit dans l'épopée une représentation métaphysique de la réalité, de la société et de l'histoire et que Goyet considère la présence d'un modèle politique innovant comme une condition des textes épiques refondateurs, mes

propres travaux³⁴ m'ont mené à penser que le caractère épique d'un texte peut également être déterminé par sa fonction dans une culture. Mon point de départ est l'importation au sein du périmètre (chronologique et géographique) du Moyen Âge européen d'une définition formulée par Richard Martin³⁵ dans le domaine de la littérature homérique. L'épopée n'est pas un genre mais un super-genre : un texte épique est un contenant unmarked d'autres formes traditionnelles, un texte expansif qui s'impose (ou tente de s'imposer) comme une synthèse ou une refonte d'une culture et de ses formes narratives. Mais c'est en même temps un texte marked, omniprésent, car il occupe une place centrale dans la culture sur laquelle il agit. Cette définition est davantage axée sur la fonction du dispositif textuel et ses relations avec la mémoire culturelle dans laquelle il s'inscrit que sur une qualité substantielle. Nous pourrions à la rigueur, pour réduire le rayon de cette définition, placer une contrainte de contenu : le récit doit présenter un sujet héroïque (bien que chaque culture ait son propre concept de héros). Beaucoup des premiers textes des cultures vulgaires médiévales - parmi lesquels nous pouvons inclure le Beowulf, le Hildebrandslied, le Culhwch ac Olwen, la Chanson de Roland, le Nibelungenlied, le Digenis Akritas (avec l'ajout de deux textes profanes en latin, Waltharius et Ruodlieb) présentent de manière plus ou moins prononcée une propension au "recueil" culturel : par exemple le Beowulf a été défini comme summa litterarum³⁶ et pourrait par ce fait être considéré comme le texte épique par excellence. Un autre texte investi de cette fonction de "sylloge"37 dans la tradition narrative qui cherche à innover, synthétiser et reformuler est le Culhwch ac Olwen, texte gallois de la fin du XI^e siècle. Il s'agit d'un récit, faiblement encadré par une *Brautwerbung* (quête de la fiancée), dans lequel s'insère une collection sérielle d'aventures mettant en vedette le roi Arthur – le personnage central du roman arthurien, un court-circuit paradoxal entre les deux genres. Ainsi, le caractère polyphonique de l'épopée et sa fonction de refondation, dont Goyet met en lumière les applications dans les sphères de la politique et de l'idéologie, s'inscrivent également au cœur de cette perspective centrale, même s'ils sont transférés dans la culture narrative.

Reprenant la notion cognitive de graduality membership mentionnée par P. Moran, on comprend que le Roland – qui se limite à greffer la bataille contre Baligant sur un support narratif traditionnel, à savoir la mort de Roland à Roncevaux - présente un caractère épique mineur par rapport à d'autres textes mentionnés ci-dessus, mais aussi à d'autres chansons de geste. Selon ma lecture³⁸, les *Narbonnais* reprendraient un mythe familial archaïque qui porte sur les premiers exploits des fils du vieux comte Aymeri³⁹ et narre le départ de Narbonne, contraints par le père ou par Charlemagne⁴⁰, du groupe de frères vers la cour du roi, où ils auraient été adoubés chevaliers. Ce motif de l'expulsion de Narbonne aurait permis de faire des frères les protagonistes - individuellement ou en groupes - de courtes aventures parallèles réalisées selon les patterns et les motifs typiques de la tradition des chansons de geste, une sorte de recueil et échantillonnage de la topique du sousgenre des enfances. Une histoire traditionnelle devient ainsi un cadre pour inclure d'autres épisodes calqués, à leur tour, sur des modèles également traditionnels. À mes yeux, c'est en ce sens que les Narbonnais pourraient posséder un degré "épique" plus significatif que le Roland. Bien entendu, nous devons également prendre en compte l'autre aspect fondamental de la définition de Martin, à savoir l'omniprésence du texte dans la culture : c'est la condition de "popularité" également soulignée par Goyet. À cet égard, le Roland semble avoir joué un rôle plus incisif dans la littérature française médiévale que les Narbonnais. On peut en conclure que dans le contexte des chansons de geste, des textes véritablement épiques sont absents, du moins selon la définition du super-genre, bien qu'il soit bon d'ajouter que beaucoup de ces textes médiévaux sont aussi des "ponctuations" presque isolées, pour lesquelles la condition marked dans leur culture respective est faible ou absente.

III. Thèmes anthropologiques comme outils de comparaison

Dans les parties précédentes, nous avons observé de quelle manière la dialectique entre les textes romans héroïques et le concept plus large d'épopée permet un

enrichissement mutuel des deux pôles : d'une part, le concept de genre épique a été approfondi au sein de chaque tradition culturelle, grâce à l'introduction en son périmètre définitionnel de modèles anthropologiques, qui permettent de considérer la production locale comme une déclinaison d'un phénomène plus large et presque universel ; d'autre part, l'annexion de genres héroïques romans ou de textes prototypiques au sein du domaine épique sur une base anthropologique nous a permis de voir comment il est possible de construire de nouveaux concepts d'épopée – et de types particuliers d'épopée.

Outre la définition générale de l'épopée et la comparaison entre des cultures plus ou moins disparates réalisée au moyen de textes représentatifs et exemplaires, la comparaison peut également concerner des aspects plus précis. Si l'on pouvait parler d'anthropologie des cultures ou de littérature dans les cas susmentionnés, nous pourrions également parler d'anthropologie du texte (littéraire) dans les études dont nous allons parler maintenant, car les comparaisons entre les textes isolés ou les groupes de textes mettent en lumière des aspects spécifiques. Le but de ces études n'est pas la (re)définition du genre narratif épique, et l'utilisation de textes épiques en tant qu'objets de comparaison interculturelle est purement instrumentale. Dans les précédents cas de comparaison, nous avions essayé de nous concentrer sur la spécificité de l'épopée ainsi que sur la spécificité des membres de cet ensemble à l'aide d'une sélection d'un groupe de textes. Dans les études que nous allons à présent examiner, les textes épiques sont utilisés comme des documents qui témoignent de phénomènes anthropologiques à portée plus large. Si ces derniers peuvent se manifester dans des textes épiques, avec des variations particulières, le choix des textes héroïques est contingent.

La comparaison entre des textes épiques de différentes cultures se fait donc sur la base de constructions épistémologiques qui ne découlent souvent pas de la littérature, mais se développent dans d'autres domaines de la connaissance tels que l'anthropologie, la sociologie, la philosophie, la psychologie. Le concept d'épopée est évidemment un concept étique, produit par un observateur théoriquement éloigné des cultures et des produits culturels comparés, mais ce concept a été traditionnellement formulé dans le champ littéraire, pour identifier des qualités communes à un certain nombre de textes. Je choisirai ici une quantité limitée de ces études, qui se distinguent par leur participation à des tendances plus ou moins larges au sein des sciences humaines – et qui ne sont donc pas des expériences isolées.

1. Les émotions

Un courant d'études littéraires particulièrement développé en Allemagne adopte le concept d'émotion comme base de comparaison entre les textes⁴¹. Selon cette approche anthropo-littéraire, les émotions, qui peuvent être attribuées à un personnage peuvent fournir une base pour des réflexions transculturelles : ce sont en fait des conditions universelles, qui sont présentes dans chaque être humain – et l'équation, peut-être pas tout à fait acceptable, prévoit que le personnage narratif est comparable à un être humain –, mais qui émergent cependant dans des contextes sociaux particuliers, pour lesquels il existe un croisement d'éléments universels et de déclinaisons particulières limitées aux circonstances dans lesquelles le personnage individuel exprime les sentiments examinés.

Un récent exemple de cette tendance, appliqué aux textes épiques du Moyen Âge roman, est un article de 2017 d'Evamaria Freienhofer⁴², qui analyse l'expression de la colère dans la chanson en ancien français *Aliscans* et sa récriture en territoire germanique par Wolfram von Eschenbach, le *Willehalm*. L'étude proposée par l'article se situe au carrefour de deux tendances suivies par les recherches contemporaines dans le domaine des sciences humaines. D'un côté, l'on adopte la perspective de la recherche transculturelle, qui examine des objets et des phénomènes historiques et culturels dans un processus dynamique d'influences, de différenciations, de dialogue entre deux ou plusieurs systèmes culturels ; de l'autre, les émotions en tant que motif littéraire sont considérées comme un objet d'étude,

ce qui, en raison de leur caractère anthropologique universel, permet d'examiner les textes littéraires dans une perspective *glokale*, c'est-à-dire une approche aussi attentive à la localisation du texte qu'à ses relations globales avec les autres textes d'autres cultures : "avec la disposition et la fonction de la colère, je choisis un axe qui touche de manière centrale aux intérêts actuels de la recherche transculturelle. Ainsi émergent, dans l'étude de cette émotion, la construction de soi et de l'étranger, des différenciations à l'intérieur, aux marges et contre l'extérieur, ainsi que la structuration de la communauté en général. En même temps, l'accent mis sur la colère, comme on le verra, permet une interprétation globale et locale – "glocale" –, qui se différencie avant tout sur le plan méthodologique"⁴³.

L'article étudie en particulier l'épisode dans lequel le protagoniste Guillaume / Willehalm déchaîne et exprime sa colère devant la cour du roi de France. À travers la sémantique de la colère - définie comme une réaction à sa propre dépréciation par d'autres - et les signes avec lesquels elle est exprimée et incarnée dans le personnage, E. Freienhofer dégage la différence entre les textes français et allemand. Dans le premier cas, la colère est en effet exprimée en une série de gestes et de symptômes physiques ; dans le second cas, son expression physique est omise, parce que perçue par l'auteur comme une violation de l'étiquette de cour. Les deux textes répondent donc à deux contextes différents que l'auteur appelle emotional communities. Bien que cela ne soit pas expliqué dans cette étude - d'où le concept d'épopée semble absent -, nous pourrions conclure que l'accent mis sur les émotions, déterminées par le contexte socioculturel dans lequel la chanson est déclamée, permet d'observer d'un point de vue nouveau la pragmatique du texte épique, c'est-à-dire la façon dont il est transformé en réponse aux besoins des participants aux occasions "aurales" dans et pour lesquelles le texte épique est divulqué et conçu.

2. L'animal

Le concept philosophique et anthropologique de *post-human* offre une autre perspective aux travaux récents⁴⁴. Il repense le concept d'humain et hybride la notion que l'on peut avoir de notre espèce par la comparaison avec les machines ou avec les animaux : en transférant cette lentille cognitive au champ littéraire, nous pouvons alors réfléchir sur les textes épiques médiévaux en reconstruisant le modèle héroïque qui les sous-tend afin d'en faire ressortir des aspects inhumains, non humains et animaux, comme le font par exemple les *animal studies*, des études fortement influencées par la philosophie post-humaine⁴⁵. La définition théorique de ce que l'on entend par héros dans une variété de cultures ainsi que les nombreux modèles héroïques présents dans les différents genres narratifs constituent une voie par laquelle aborder par la tangente la définition de l'épopée, bien que l'épopée et le héros ne soient pas toujours superposables.

Les travaux d'Antonella Sciancalepore sont tout à fait représentatifs de cette ligne d'études. Son livre *Il cavaliere e l'animale* (2018)⁴⁶ traite de l'hypothèse d'une persistance des aspects thériomorphes (c'est-à-dire, de forme animale) dans la caractérisation du chevalier dans la littérature d'oïl (chansons de geste et romans). Le thériomorphisme guerrier se produit à chaque endroit où le cavalier pénètre physiquement dans la morphologie animale, acquiert symboliquement une identité animale ou se caractérise par son interaction avec un animal. L'une de leurs constantes est que l'animal est utilisé par les textes pour décrire la qualité héroïque de leur caractère et que l'animalité (physique ou symbolique) est ce qui distingue le héros en tant qu'être surhumain.

Dans un article de 2014, plus spécifiquement consacré à l'épopée de la frontière, A. Sciancalepore⁴⁷ élargissait cette perspective pour parler du statut liminaire du héros. Le rôle du guerrier en tant que défenseur de la communauté contre tout ce qu'il considère comme étranger à lui-même l'amène naturellement à incarner le concept de frontière. Cela est particulièrement vrai pour le Moyen Âge : en réalité et comme c'était le cas dans l'imaginaire médiéval, l'espace liminaire n'apparaît pas comme une frontière linéaire et univoque, mais plutôt comme une frontière

bigarrée. Le héros médiéval agit dans ce contexte chronotopique : pour pouvoir jouer son rôle de protecteur de la communauté contre la menace extérieure, il se situe à la périphérie territoriale et culturelle – ainsi qu'anthropologique – de la communauté et assume face à l'ennemi une partie de ses caractéristiques physiques et comportementales. Cette ambivalence semble également découler de l'inévitable contamination du guerrier, incarnation de la frontière perméable de la communauté, par l'ennemi à combattre, ce qui le conduit à prendre en charge une partie de son altérité et à se situer en-dehors de la collectivité humaine

3. Le désir mimétique

Une autre voie de recherche à l'aide des outils anthropologiques est celle ouverte par les réflexions de R. Girard sur le désir mimétique et la violence, une voie suivie par Beate Langenbruch⁴⁸ pour l'étude du Couronnement de Louis et des chansons de geste en général : "Si les thèses anthropologiques de René Girard ont déjà une cinquantaine d'années, c'est depuis peu seulement qu'on les applique à l'épique médiéval; globalement les lectures anthropologiques de la chanson de geste sont encore assez peu diversifiées, couvrant surtout l'étude de la trifonctionnalité indoeuropéenne et celle du substrat folklorico-mythique"49. Les emprunts à la réflexion anthropologique sont, au contraire, "des instruments intéressants pour jeter de nouvelles lumières tant sur l'héroïsme épique que sur son lien avec les aspirations d'une société". Pour pratiquer une anthropologie de l'épopée, il faut partir du principe que le héros de l'épopée n'est pas seulement un homme exceptionnel parmi les mortels : plus précisément dans le mécanisme du désir mimétique, "son rôle dans le triangle du désir est aussi crucial et explique comment les désirs des autres personnages se construisent par rapport à ce pôle central"50. Langenbruch remarque aussi que la théorie de Girard sur le désir mimétique a paradoxalement été beaucoup moins appliquée aux chansons de geste que la dynamique de la violence sociale, bien que le désir, selon la pensée girardienne, soit la condition du déclenchement de la violence⁵¹. Cependant, même s'il mobilise rarement des exemples tirés de la littérature médiévale pour ses discours, Girard utilise le dernier témoin de la littérature chevaleresque pour représenter le fonctionnement du mécanisme du désir mimétique : Don Quichotte, qui suit l'idéal chevaleresque non pas directement mais par la médiation du modèle du héros Amadis. Le désir mimétique implique que l'objet convoité par le sujet soit médiatisé par un troisième agent (d'où le triangle) qui indique l'objet et excite la volonté du sujet. Ce mécanisme est identifié par Langenbruch dans les différentes branches du Couronnement, dans lequel les médiateurs qui provoquent le désir des usurpateurs tentant de s'emparer de la couronne de France peuvent être Charlemagne ou Guillaume.

"Le héros se révèle ainsi un pôle essentiel dans le désir mimétique [...]. Puissant *médiateur*, le héros désigne les objets désirables à ses rivaux ; [...] il peut aussi être un modèle pour le lecteur-auditeur. Parfois on le surprend à devenir le sujet désirant, et à éprouver des désirs suscités par des tiers [...] Formulant ainsi [...] les ambitions de classes et de groupes sociaux, la chanson de geste est en même temps un réceptacle qui accueille et un tremplin qui fait rebondir puissamment les enjeux des désirs mimétiques collectifs"⁵².

Conclusion

Ces quelques travaux récents sur la relation entre épopée et textes héroïques médiévaux et l'utilisation des outils anthropologiques dans les études littéraires médiévales permettent de mettre en évidence le dialogue à distance entre les savants qui réfléchissent sur ces sujets : s'il n'y a peut-être pas de débat serré entre ces "ponctuations" théoriques occasionnelles, îles flottants sur la mer des études ecdotiques et spécialisées – et également parce qu'il s'agit d'études récentes qui ne se citent pas entre elles et pour lesquelles il n'est pas encore possible d'enregistrer un impact durable –, nous avons néanmoins essayé de mettre l'accent sur les affinités terminologiques, méthodologiques et conceptuelles, ainsi que sur le dialogue et le débat avec les études des années précédentes (comme ce fut le cas

de Moran avec Poirion) et des travaux similaires menés dans d'autres disciplines (par exemple Langenbruch et Girard). Nous pouvons conclure en proposant quelques perspectives et enseignements qui peuvent être tirés de ces réflexions éparses.

Premièrement, un usage plus rigoureux du mot *épopée* est nécessaire par rapport aux textes médiévaux : Moran montre bien, par exemple, que l'utilisation de ce concept implique une approche anthropologique et comparative, très distincte d'une approche historique ou sémiologique.

Le genre des chansons de geste doit être évalué en termes diachroniques car ses "règles" changent avec le temps. Il ne doit donc pas être décrit sur la base d'un seul prototype, comme ce fut souvent le cas dans le passé avec le *Roland*: l'histoire et l'anthropologie peuvent peut-être se rencontrer pour tenter de définir les origines du genre, pour montrer comment un ensemble de textes fortement caractérisés culturellement peut être précédé par des "formes simples"⁵³, des types universels, qui – avec une comparaison prudente – peuvent nous révéler les ancêtres directs des *gestes* – au moins sous une forme générique, puisque leur substance réelle est inaccessible.

En ce qui concerne la définition de l'épopée, il me semble qu'elle tend de plus en plus vers une conceptualisation dynamique, dans laquelle l'épopée n'est pas une substance figée et universelle, mais devient plutôt un contenant que chaque culture "épique" peut remplir avec un contenu spécifique et multiforme en renvoyant une image polyphonique de certains textes épiques ou des sociétés qui les composent ou, mieux encore, comme une "machine" remplissant des fonctions spécifiques et un "travail" au sein d'une culture.

Enfin, tout en reconnaissant l'importance et l'efficacité heuristique de concepts empruntés à l'anthropologie - émotions, animalité, désir mimétique, etc. -, il faut toutefois faire attention aux automatismes. Dans les textes médiévaux tout comme dans la littérature d'autres horizons culturels, les personnages ont certainement des caractéristiques humaines qui nous permettent de nous identifier à eux, car l'homme n'est pas capable d'imaginer un "agent" dépourvu de caractéristiques humaines; et si parfois ils nous semblent in-humains, animaux, l'anthropologie actuelle nous enseigne que ces traits aussi sont en réalité inhérents à notre nature. Il reste cependant à démontrer que l'être humain peut être complètement superposable au héros, considéré non seulement comme un homme qui réalise des entreprises extraordinaires, mais aussi comme un individu d'une catégorie distincte, à mi-chemin entre l'humain et le divin, le monstrueux, l'animal, le saint⁵⁴. Le héros présente des aspects humains qui peuvent sans aucun doute être interprétés de manière anthropologique, sans toutefois oublier que cette lecture est partielle et qu'il est une entité "construite" dans la globalité de la culture humaine, à travers des textes, des légendes, des représentations plastiques, des cultes religieux. Si nous devions indiquer un chemin possible que les études épiques peuvent entreprendre avec succès, ce serait certainement celui de l'étude du héros, non pas en termes humains ou comme document de notre identité psychique ou affective, mais en tant que concept culturologique, en tant que personnage dont l'étude est capable de réunir des disciplines des sciences humaines trop souvent séparées : la littérature, l'anthropologie, l'histoire des religions.

¹ Poirion, Daniel, "Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d'un genre", *Travaux de linguistique et de littérature*, n. 10 (1972), p. 7-20.

² Les conceptualisations étiques sont celles qu'un observateur externe applique à une culture différente de la sienne (par exemple, les classifications théoriques établies par l'anthropologue sur la population qu'il examine, les transférant depuis son bagage conceptuel), alors que sont émiques les étiquettes utilisées par les membres d'une culture pour décrire les phénomènes de leur propre culture.

³ L'utilisation des guillemets pour le mot *littérature* en ce qui concerne la culture médiévale (préférant le terme *poétique*) dérive, comme l'on sait, de Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 2000 [1972].

⁴ Essentiellement chansons de geste et *cantares* – et dans ces ensembles l'exercice théorique et comparatif se concentre presque toujours sur les deux prototypes, le *Roland* et le *Cid*.

- 5 Au cours de cet article, je me permettrai de faire référence à mon travail qui tourne presque entièrement autour de cette question de l'élaboration théorique de l'épopée en général et de la définition du genre des chansons de geste.
- 6 Moran, Patrick, "Genres médiévaux et genres médiévistes : l'exemple des termes *chanson de geste* et *épopée*", *Romania*, vol. 136 (2018), p. 38-60.
- 7 Zumthor, Paul, Essai de poétique médiévale, Paris, Le Seuil, 2000 [1972], p. 197.
- 8 Moran, Patrick, "Genres médiévaux et genres médiévistes", op. cit., p. 40. Les études mentionnées par Moran sont : Fowler, Alastair, *Kind of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982 ; Schnur-Wellpott, Margrit, *Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht*, Tübingen, Narr, 1983 ; Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* ?, Paris, Seuil. 1989.
- 9 Moran, Patrick, "Genres médiévaux et genres médiévistes", op. cit., p. 44.
- 10 Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*?, Paris, Seuil, 1989, p. 180-185.
- 11 Moran, Patrick, "Genres médiévaux et genres médiévistes", op. cit., p. 50. Sur cette discussion, voir (entre autres) ici-même l'article de Vinclair, Pierre, "Le roman fait l'épopée", Le Recueil Ouvert [En ligne], volume 2016 Extension de la pensée épique.
- 12 Rosch, Eleanor, "Natural Categories", Cognitive Psychology, n. 4 (1973), p. 328-350.
- 13 Moran, Patrick, "Genres médiévaux et genres médiévistes", op. cit., p. 51-52.
- 14 Lakoff, George, *Women, Fires and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University Press, 1987.
- 15 Needham, Rodney, "Polythetic Classification: Convergence and Consequences", *Man*, n. 10 (1975), p. 349-369.
- 16 Moran, Patrick, "Genres médiévaux et genres médiévistes", op. cit., p. 58.
- 17 Ghidoni, Andrea, *Per una poetica storica delle* chansons de geste. *Elementi e modelli*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015 (en ligne: http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-97735-91-5/); "The Origins of the Narrative Structures in the *Chansons de Geste*", *Perspectives médiévales*, n. 35 (2014), URL: http://peme.revues.org/4321; "Sviluppo diacronico e diatopico delle *chansons de geste*", in Divizia, Paolo (éd.), *Il viaggio del testo. Atti del Convegno internazionale di Filologia italiana e romanza (Brno, 19-21 giugno 2014*), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, p. 395- 406; "Modello ossidionale e modello agiografico: *patterns* a confronto nella preistoria delle *chansons de geste*", in Careri, Maria (éd.), "*Par deviers Rome m'en revenrai errant" XX*e Congrès International de la Societé Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Roma, Viella, 2017, p. 515-525.
- 18 Voir Ghidoni, Andrea, *Per una poetica storica delle* chansons de geste, op. cit, p. 51-64. Le modèle a été élaboré à partir par exemple de Hoepffner, Ernest, "Les rapports littéraires entre les premières chansons de geste", *Studi Medievali*, n. 4 (1931), pp. 233-258; n. 6, p. 45-81; Avalle, d'Arco Silvio, *Cultura e lingua francese delle origini nella* Passion *di Clermont-Ferrand*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962; Wathelet-Willem, Jeanne (1964). "À propos de la technique formulaire dans les plus anciennes chansons de geste", in Renson, Jean (éd.), *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévales offerts à M. Maurice Delbouille*, Gembloux, Duculot, 1964, vol. II, p. 705-27.
- 19 Ghidoni, Andrea, Per una poetica storica delle chansons de geste, op. cit, p. 74.
- 20 À ce propos, voir Ghidoni, Andrea, "Modello ossidionale e modello agiografico", op. cit.
- 21 Ghidoni, Andrea, *Per una poetica storica delle* chansons de geste, op. cit, p. 65-88. À propos de la fonction de l'épopée en tant que "dispositif culturel", voir aussi Ghidoni, Andrea, "Narrazioni eroopoietiche mediolatine : "punteggiature" nell'evoluzione delle letterature profano-volgari", *Mittellateinisches Jahrbuch*, vol. 53, n. 3 (2018), p. 399-422.
- 22 Küpper, Joachim, "Transzendenter Horizont und epische Wirkung. Zu *Ilias, Odyssee, Aeneis, Chanson de Roland, El Cantar de mío Cid* und *Nibelungenlied* ", *Poetica*, vol. 40 (2008), p. 211-267. 23 *ibid.*, p. 215.
- 24 ibid., p. 215-216.
- 25 *ibid.*,Küpper, Joachim, "Transzendenter Horizont", op. cit. p. 240-241: "Epen sind funktional Exhortationen zum Kampf. [...] Mehr als jedes andere Genre, das wir unter dem Rubrum "Literatur" führen, sind Epen ideologie-propagierende, ja vielleicht produzierende Texte. Die, man kann sagen Militanz oder, man kann auch sagen Effektivität des christlichen Okzidents im Kampf mag auf technologischen Grundlagen berühren. Aber diese müssen erst geschaffen werden. So ist es nicht ausgeschlossen schlechthin, daß vieles, was uns von unseren antiken Wurzeln und auch von anderen, konkurrierenden unterscheidet, darin gründet, daß die monotheistische Welt eine ganz und gar sinnund zukunftserfüllte ist".
- 26 *ibid.*, p. 246: "eine Geschichte in Rätseln gibt. Der Text präsentiert an erster Stelle kein Spiel von Mut und Ehre, er inszeniert keine Welt mit einem höheren Sinn, er ist ein einziges, narrativ entfaltetes Enigma".
- 27 ibid., p. 248.
- 28 *ibid.*, p. 267.
- 29 Goyet, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière.* Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 7 : "l'épopée guerrière est une gigantesque machine à penser. La guerre qu'elle décrit est une métaphore, qui mime une crise contemporaine du public pour lui donner les moyens de l'appréhender intellectuellement. En l'absence des outils conceptuels [...] (historiques, juridiques, philosophiques), l'épopée permet une compréhension obscure mais profonde, efficace".
- 30 ibid., p. 357.
- 31 *ibid*., p. 567.
- 32 Goyet, Florence, Florence Goyet, "L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée", in *Le Recueil Ouvert* [En ligne], volume 2016 Extension de la pensée épique.
- 33 "Tous les textes estampillés "épopée" n'ont pas joué ce rôle refondateur, et plutôt que d'essayer de définir l'épopée en général et *sub specie æternitatis*, il peut être intéressant de définir ce sous-genre particulier qui permet d'inventer la nouveauté politique".

34 Ghidoni, Andrea, "Cultura e poetica dei dittici epici medievali", in Pioletti, Antonio - Rapisarda, Stefano (édd.), Forme letterarie del Medioevo romanzo: testo, interpretazione e storia XI Congresso Società Italiana di Filologia Romanza (Catania, 22-26 settembre 2015), Soveria Mannelli, Rubbattino, 2016, p. 237-253; "Forme epiche arturiane: polifonia medievale e preistoria del romanzo nel Culhwch ac Olwen", in Barbieri, Alvaro - Gregori, Elisa (édd.), Commixtio. Forme e generi misti in letteratura. Atti del XLIV Convegno Interuniversitario di Bressanone, Bressanone/Brixen 8-10 luglio 2016, Padova, Esedra, 2017, p. 29-40.

35 Martin, Richard, "Epic as Genre", in Foley, John (éd.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden, Blackwell, 2005, p. 9-19.

- 36 Harris, Joseph, "Beowulf in Literary History", Pacific Coast Philology, vol. 17 (1982), p. 16-23.
- 37 Odorico, Paolo, "La cultura della sillogé. 1) Il cosiddetto enciclopedismo bizantino. 2) Le tavole dei sapere di Giovanni Damasceno", *Byzantinische Zeitschrift*, vol. 83 (1990), p. 1-23; Odorico, Paolo, "Cadre d'exposition / cadre de pensée la culture du recueil", *Orientalia Lovaniensia Analecta*, vol. 212 (2011), p. 89-107.
- 38 Ghidoni, Andrea, *L'eroe imberbe. Le* enfances *nelle* chansons de geste : *poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, p. 82.
- 39 Ce "mythe familial" archaïque ne doit pas être confondu avec celui identifié dans le mythe indoeuropéen par Joël Grisward (*Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, Payot, 1981). Le conte archaïque en question serait plutôt un récit héroïque pleinement inscrit dans les légendes des gestes carolingiennes, dans lequel on se parcourt l'origine de la famille narbonnaise, un intrigue identifiable par la comparaison des *Narbonnais* et des *Enfances Guillaume*. L'expression "mythe familial" dérive de Guidot, Bernard, "Le mythe familial de Narbonne dans la *Chanson des Aliscans* : une insertion souriante", *Travaux de Littérature*, vol. 1 (1994), p. 9-25.
- 40 Les deux variantes constituent le différentiel entre les *Narbonnais* et les *Enfances Guillaume* : dans le premier cas, l'expulsion des frères est causée par le père, qui envoie leurs enfants chercher fortune ailleurs ; dans le deuxième, c'est Charlemagne qui prend prétexte de la présentation à la cour des Aymerides, suivant les règles de la féodalité.
- 41 À ce propos, voir Althoff, Gerd, "Tränen und Freude: Was interessiert Mittelalter-Historiker an Emotionen?", Frühmittelalterliche Studien, n. 40 (2006), p. 1-11.
- 42 Freienhofer, Evamaria, "Zorn als "glokales" Ereignis. Differenz und Zugehörigkeit in *Willehalm* und *Aliscans*", Kasten, Ingrid Auteri, Laura (édd.), *Transkulturalität und Translation. Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext*, Berlin, DeGruyter, 2017, p. 111-126.
- 43 Freienhofer, Evamaria, "Zorn als "glokales" Ereignis", op. cit., p. 111-112.
- 44 Voir: Marchesini, Roberto, *Post-human*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; Wolfe, Cary, *What is Posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010; Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- 45 Voir pour exemple: Cohen, Esther, "Animals in Medieval Perception: The Image of the Ubiquitous Other", in Manning, Aubrey Serpell, James (édd.), *Animals and Human Society: Changing Perspectives*, New York, Routledge, 1994, p. 59-80; Crane, Susan, *Animal Encounters: Contacts and Concepts in Medieval Britain*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 2013; McCracken, Peggy, "Nursing Animals and Cross-Species Intimacy", in Burns, Jane Peggy McCracken, Peggy (éd.), *From Beasts to Souls: Gender and Embodiment in Medieval Europe*, Notre-Dame, University of Notre-Dame Press, 2013, p. 39-64.
- 46 Sciancalepore, Antonella, *Il cavaliere e l'animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, Macerata, Eum, 2018.
- 47 Sciancalepore, Antonella, "Il guerriero come confine : lineamenti antropologici del cavaliere belva", *L'immagine riflessa*, vol. 23 (2014), p. 95-120.
- 48 Langenbruch, Beate, "Héros épiques, désirs mimétiques : une lecture anthropologique du *Couronnement de Louis*", Heckmann, Hubert Langenbruch, Beate Lenoir, Nicolas, "*Cel corn ad lunge aleine!*". *Mélanges en l'honneur de Jean Maurice*, Rouen, PURH, 2016, p. 65-84. 49 *ibid.*, p. 67-68.

50 *ibid.*, p. 68.

- 51 À ce propos, on peut mentionner la thèse *Le chant de la violence collective : l'imaginaire persécuteur dans les versions françaises de la* Chanson de Roland, soutenue par Mathieu Dijoux à Grenoble en 2015. Ce travail est remarquable pour l'approche anti-prototypique du *Roland*, la reprise de la comparaison mythologique dans la tradition dumézilienne et pour son inspiration girardienne : "La thèse se propose en effet d'étudier la *Chanson de Roland* à la lumière de l'hypothèse victimaire élaborée par René Girard, qui permet de penser sous un jour nouveau l'esthétique et l'idéologie de la chanson de geste. De fait, la poétique de la répétition et l'art de la symétrie sont justiciables de la théorie du désir mimétique, tout comme la crise épique entretient des analogies étroites avec le modèle de la crise sacrificielle. C'est autour de la question anthropologique de la violence et de l'ambiguïté de la figure du guerrier mythique que ce travail réconcilie deux méthodes réputées incompatibles et pourtant complémentaires dans l'analyse qu'elles proposent de l'ambivalence des héros épiques" (résumé ; voir http://www.theses.fr/2015GREAL012).
- 52 Langenbruch, Beate, "Héros épiques, désirs mimétiques", op. cit., p. 84.
- 53 La référence est naturellement à Jolles, André, Einfache Formen, Halle, 1930
- 54 Pour avoir une idée de la construction du héros dans une culture, l'on peut lire Brelich, Angelo, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Adelphi, Milano, 2010 [1^e éd. Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1958].

Pour citer ce document

Andrea Ghidoni, «Chansons de geste où épopée ? Tendances récentes et nouveaux développements "anthropo-littéraires" dans l'étude de l'épopée romane», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2019_article_335-chansons-de-geste-ou-epopee-tendances-recentes-et-nouveaux-developpements-anthropo-litteraires-dans-l-etude-de-l-

Quelques mots à propos de : Andrea Ghidoni

Università degli studi di MacerataAndrea Ghidoni (Codogno, Italie, 1985) est diplômé de l'Université de Pavie et a obtenu le titre académique de docteur à l'Université de Macerata, où il collabore avec la chaire de Philologie romane, après avoir effectué un post-doctorat à l'Université de Namur. Ses principales publications, qui concernant l'épopée romane, sont les suivantes : l'édition critique de la chanson de geste *Gormont et Isembart* (2013), *Per una poetica delle* chansons de geste. *Elementi e modelli* (2014), *L'eroe imberbe. Le* enfances *nelle* chansons de geste : *poetica e semiologia di un genere epico medievale* (2018).

Cartographie des Œuvres Épiques, CIMEEP (Centre international et multidisciplinaire d'études épiques créé à l'Universidade Federal de Sergipe, Brésil)

Christina Ramalho et Fernando de Mendonça

Résumé

Présentation de la "Cartographie des Œuvres Épiques", réalisée par le Cente International et Multidisciplinaire d'Études Épiques (CIMEEP, Brésil) en partenariat avec le Réseau Euro-Africain Recherches sur les Épopées (REARE), le Projet Épopée et le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS). Cette Cartographie a pour ambition de proposer une géolocalisation, sur un planisphère, des œuvres épiques récitées et lues dans le monde entier, de l'Antiquité à nos jours. Le deuxième numéro spécial de notre *Revista Épicas* présente les soixante premières notices et le site dédié à la présentation virtuelle de cette cartographie est déjà opérationnel². Le présent article décrit les objectifs de la cartographie et les sous-genres à partir desquels les notices ont été organisées.

Abstract

Presentation of the "Mapping of Epic Works", realized by the International and Multidisciplinary Center of Epic Studies (CIMEEP, Brazil) in partnership with the French Euro-African Network Epic Research (REARE), the Epic Project (Projet Épopée) and the Center for Research on Literature and Socio-Poetics (CELIS). Description of the mapping proposal, its objectives and the subgenres from which the entries were organized, and discrimination of the first sixty entries which circulate today on the website dedicated to the virtual presentation of this cartography. A special issue of our *Revista Épicas* and a site are dedicated to the mapping.

Texte intégral

Dans le volume 2018 du *Recueil ouvert*, nous avions présenté notre centre de recherches, le CIMEEP, Centre international et multidisciplinaire d'études épiques créé à l'Universidade Federal de Sergipe (Brésil) en 2013³. International et interdisciplinaire, il vise à participer au dynamique mouvement de recherches sur l'épique dans le monde et publie en quatre langues les travaux de chercheurs du monde entier. Parmi ses projets les plus ambitieux, nous annoncions une "Cartographie" de la production épique mondiale, ancienne et moderne, en partenariat avec le Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées (REARE), le Projet Épopée et le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS)⁴.

C'est cette "Cartographie des Œuvres Épiques" que nous avons le plaisir de présenter ici. Dans le deuxième numéro spécial de notre Revista Épicas, nous publions en effet aujourd'hui la première phase de réalisations concrètes du projet, d'ores et déjà disponible sur le site web du CIMEEP : www.cimeep.com/home (onglet "Cartographie"). L'objectif principal de cette cartographie est de proposer une géolocalisation, sur un planisphère, d'œuvres épiques - organisées en neuf sousgenres différents – récitées et lues dans le monde entier, de l'Antiquité à nos jours. Les notices fournissent, dans les quatre langues du CIMEEP (anglais, espagnol, français et portugais), des informations générales sur la forme, le contenu, l'auteur de chaque œuvre, la nationalité, la date, les références et les liens, selon les cas. En général, les œuvres sont insérées dans la carte à partir du lieu de naissance de l'auteur. Lorsque cela n'est pas possible, on choisit l'endroit où elle a été publiée et, dans le cas des épopées orales, la région dans laquelle elle a commencé à circuler. Certains ajustements ont été nécessaires dans les cas où le même site hébergeait plusieurs œuvres. Les latitudes et les longitudes, dans certaines insertions, sont ainsi approximatives pour ne pas provoquer de chevauchement des marqueurs.

La grande envergure du projet nécessitait l'inclusion de réalités textuelles plurielles selon des codes homogènes et supposait donc une riche réflexion sur les modalités de cartographie et les données sous-jacentes. La proposition retenue est que la cartographie soit toujours ouverte à de nouvelles contributions et même à l'enrichissement des entrées déjà disponibles, car les études épiques apportent toujours des nouvelles informations et de nouvelles perspectives qui peuvent et doivent être intégrées. De même, la description des sous-genres n'a nullement pour but de limiter leur compréhension au point de vue de l'auteur de chaque notice. Nous avons opté pour des descriptions brèves et avons cherché à élargir le répertoire théorique sur le sujet en indiquant quelques références.

Dans ce numéro, nous présentons les soixante premières entrées publiées, ainsi qu'une description de chacun des sous-genres. Parmi les œuvres figurant dans la cartographie, de nombreuses absences seront certainement notées (*Les Lusiades*, de Luís de Camões, par exemple, n'apparaît que dans la catégorie des œuvres adaptées aux enfants et aux jeunes), car les contributions arrivent peu à peu et nécessitent le travail d'un technicien pour préparer les versions dans d'autres langues ainsi que l'insertion sur le site lui-même. Cependant, nous pensons que ces soixante entrées (la plupart d'entre elles se concentrant naturellement au Brésil parce qu'il est le pays hôte du CIMEEP et qu'il y a davantage de chercheurs brésiliens) fourniront déjà aux personnes intéressées un aperçu de la présence de la littérature épique à travers le monde. Nous sommes heureux de voir que, dès ce premier moment, apparaît nettement la présence des femmes en tant qu'auteurs d'œuvres épiques, un thème qui nous tient à cœur, compte tenu de la *doxa* qui voudrait que l'épopée soit profondément masculine.

Nous exprimons nos remerciements à Rodrigo Otsuka, étudiant du cours d'Informatique de l'Universidade Federale de Sergipe, qui a rendu possible la réalisation du projet en 2017 et 2018. En tant que boursier du Programme d'appui à la formation continue (PRODAP), il a su trouver les ressources techniques qui ont permis de faire de la cartographie virtuelle une réalité. Toute la conception du projet et la conception de la carte sont nées du dialogue entre les coordinateurs du CIMEEP et lui.

Nous tenons à remercier vivement les membres du Conseil Scientifique pour leur participation au projet ; nous sommes en particulier très reconnaissants à Aude Plagnard, de l'Université Paul Valéry, qui a grandement contribué à la définition de la structure cartographique et aux directives pour la production des notices. Nous remercions également tous les chercheurs qui ont rédigé les articles présentés ici, à savoir : Alexsandra dos Santos, Assia Mohssine, Aude Plagnard, Charlotte Krauss, Cheick Sakho, Claudine Le Blanc, Dante Barrientos Tecún, Delphine Rumeau, Elara Bertho, Éverton de Jesus Santos, Fabio Mario da Silva, Gisela Reis, Hubert Heckmann, Ítalo de Melo Ramalho, Luana Santana, Luciara Leite Mendonça, Marcos Martinho, Margaret Anne Clarke et Marta Barreto.

Nous décrirons ci-dessous brièvement le contenu de ce numéro spécial. Notre présentation est centrée sur les sous-genres épiques, à savoir (par ordre alphabétique) : chanson de geste ; cinéma épique ; *cordel* épique ; épopée/poème épique ; épopée adaptée aux enfants et aux jeunes ; épopée orale ; récit/saga épique ; œuvres hybrides ; et théâtre épique.

Le sous-genre "Chanson de Geste" – une notice signée par Jean-Pierre Martin (Université d'Artois/REARE) – est illustré par *Chanson de Roland* (1000). On a là une riche description sur les origines, les caractéristiques et les manifestations de la chanson de geste, et en particulier sur le fait que le thème de ce type d'œuvre littéraire est centré sur la narration historique d'actes de guerre liés aux chevaliers chrétiens.

Dans l'approche du "Cinéma Épique", Fernando de Mendonça (Université Fédérale de Sergipe) fait un rapprochement précis avec les originaux littéraires, dans une approche historique de l'audiovisuel qui ne se limite pas aux exemples récurrents

du genre dans l'industrie. Plusieurs nations, mouvements et cinéastes ont utilisé du matériel épique depuis les débuts du cinéma muet au cours du XX^e siècle, d'*Intolerance* (1916) à *Sátántangó* (1994), d'*Andrei Rublev* (1966) au *Soulier de Satin* (1985), en passant par *A idade da terra* (1980) ou *Moses und Aron* (1975).

Située dans une tradition spécifique du nord-est du Brésil, la cartographie du "Cordel Épique" (Christina Ramalho, Université Fédérale de Sergipe) est centrée sur la manière dont ce type de composition et de style se consacre à l'épopée, toujours guidé par l'identification de sa fondation thématique (historique, merveilleux et héroïque). Bien que des cordeis épiques aient été retrouvés depuis le XIX^e siècle, les exemples recueillis jusqu'à présent pour le site relèvent d'une production plus contemporaine, marquée par la mise à jour de mythes héroïques dans un imaginaire populaire et national : Os 4 Sonhos Reveladores do Padre Cícero (1990), Zumbi dos Palmares em Cordel (2013), Zumbi dos Palmares Herói Negro do Brasil (2007), Zumbi Símbolo de Liberdade (2008) et Zumbi, Um Sonho da Iqualdade (2009).

catégorie "Épopée/Poème épique" (Christina Ramalho) concentrera naturellement le plus grand nombre d'entrées. Ce qui est déjà visible dans la liste des titres mentionnés ci-dessous, est que ce type de production traverse le temps et l'espace, et alors même que ses formes se diversifient (aboutissant à des points de vue différents sur cette manifestation épique), permet toujours la reconnaissance de traits d'identité très similaires : superposition des plans historique, merveilleux et littéraire, double énonciation et, surtout, existence d'une matière épique autour de laquelle le poème est développé. Dans cette première présentation on trouvera (ici par ordre alphabétique), des œuvres représentant différentes nationalités et différents thèmes : A cabeça calva de Deus (2001), A lágrima de um Caeté (1849), As marinhas (1984), Brasilíada (2010), Anchieta ou O evangelho nas selvas (1875), Caminhos de quando e além (2007), Canto General (1950), Caramuru (1781), La Divine Comédie (XIVe siècle), l'Énéide (19 avant J.-C.), l'Ilíade (VIIIe siècle avant J.-C.), Invenção de Orfeu (1952), La Araucana (1569, 1578, 1589), Le Légende des siècles (1859, 1877, 1883), Leaves of Grass (1855), Los herederos de Farabundo (1981), Mahābhārata (Xe siècle avant J.-C.), Martín Fierro (1872), Memorial da infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor (première partie em 1639), Memorial de Rondon (1995), O caçador de esmeraldas (1902), l'Odyssée (VIIIe siècle avant J.-C.), Os Brasis (2000), Os Timbiras (1857), Paradise Lost (1667, 1674), Poema de Chile (1967), Romanceiro do Contestado (1996), Sísifo (1976), South America Mi Hija (1992), Táxi (1986) et Trigal com Corvos (2004).

La cartographie de "l'Épopée Adaptée aux Enfants et aux Jeunes" (Christina Ramalho), susceptible de se développer davantage, vise à mettre l'accent sur les œuvres qui rendent le canon épique universel accessible aux plus jeunes. En ce sens, les variations dans les techniques d'adaptation, qui font place aussi bien à une dimension didactique (en fournissant aux jeunes lecteurs des clés pour comprendre l'époque du texte et pour mieux aborder le genre lui-même) qu'à une forte dimension visuelle par le recours à l'illustration, sortant par là le texte du domaine étroitement littéraire pour lui donner une veritable force visuelle. Pour le moment, nous présentons dans cette section une adaptation très intéressante de l'*Iliade* publiée en 2005, ainsi que quatre adaptations des *Lusiades*, à savoir celles de Luiz Maria Veiga (2005), Ricardo Vale (2005), Rubem Braga et Edson Braga (2001) et Fido Nesti (1971, bande dessinée).

La cartographie de "l'Épopée Orale" (Elara Bertho, CNRS) s'intéresse particulièrement à la perpétuation de l'acte performatif, même si on ne peut évidemment faire l'impasse sur les interactions avec l'écrit, et les évolutions que provoque cette mise par écrit. Ces récits sont marqués par l'accent mis sur la conscience d'une identité nationale et historique, concentrée dans l'imaginaire collectif de communautés fondées et développées au moyen de récits épiques, comme dans les traditions africaines envisagées ici. Les œuvres cartographiées se distinguent également par l'origine biographique de personnages historiques, tels que El Hadj Omar Tall (1797-1864), Epopeia de Samba Guélâdio Diêgui (1745), Lat Dior

La cartographie du "Récit/Saga Épique" (Christina Ramalho) est également promise à large expansion future. Elle valorise la forme moderne de la prose littéraire, en particulier sa forme romanesque. Dans ces œuvres, la matière épique se manifeste à travers ses caractéristiques primordiales, que ce soit par son caractère historique, merveilleux ou héroïque. La notion de saga peut être identifiée dans les exemples rassemblés dans *Les Misérables* (1862) et *Os sertões* (1902).

L'entrée "Œuvres Hybrides" (Christina Ramalho) s'intéresse aux hybridations de genres littéraires, tels que l'épopée tragique, l'épopée lyrique et d'autres possibilités centrées sur le traitement esthétique du langage littéraire. C'est dans cette section qu'on rencontrera certains des exemples les plus contemporains, tels As cantilenas do Rei-Rainha (1988), Esse é o homem (2013), La patria insomne (2011), Marco do Mundo (2012) et Toda a América (1926).

De même, le "**Théatre Épique**" (Charlotte Krauss, Université de Poitiers) s'intéresse aux variations dans les catégories scéniques (adaptation de textes littéraires, influence subie par les personnages historiques, merveilleux ou historiques, héroïsme épique), ainsi qu'à l'actualisation en fonction des voix narratives de la modernité, à l'instar de la compréhension brechtienne répandue au XX^e siècle. C'est une autre section potentiellement en expansion, représentée pour le moment par l'exemple des *Barricades* (1827).

Au-delà même de notre premier objectif, qui est de rendre accessible aux nonexperts des informations solides et nourries sur les œuvres épiques, notre espoir est que cette publication, grâce à ses notices en quatre langues, puisse servir de stimulant à la lecture des œuvres elles-mêmes.

Nous invitons nos lecteurs à visiter le site web du CIMEEP pour obtenir une vue complète de cette Cartographie – depuis la simple information sur la localisation des œuvres jusqu'à la couleur que les différents sous-genres apportent à cette représentation. Nous souhaitons que cette visite vous amène à participer à notre projet, pour que ses immenses possibilités d'élargissement, peu à peu, se matérialisent.

3 Voir *Le Recueil ouvert* [En ligne], volume 2018 – Auralité : changer l'auditoire, changer l'épopée.

Pour citer ce document

Christina Ramalho et Fernando de Mendonça , «Cartographie des Œuvres Épiques, CIMEEP (Centre international et multidisciplinaire d'études épiques créé à l'Universidade Federal de Sergipe, Brésil)», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 09/11/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2019_article_337-cartographie-des-oeuvres-epiques-cimeep-centre-international-et-multidisciplinaire-d-etudes-epiques-cree-a-l-universidade-federal-de-sergipe-bresil.html

Quelques mots à propos de : Christina RAMALHO

Docteure en Lettres de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (2004), Professeure adjointe 4 à l'Université fédérale de Sergipe, directrice de la publication du CIMEEP, GELIC, REARE et IIS.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 Clérmont-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*

⁴ Coordinateurs de la Cartographie : Christina Ramalho, Claudine Le Blanc et Saulo Neiva.

^{1 [}en ligne:] https://www.revistaepicas.com/numero-especial-2

 $[\]hbox{2 [en ligne :] https://www.cimeep.com/home, onglet "Cartographie"}\\$

de Deus, de Corsino Fortes : o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal [A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes : l'epos d'une nation solaire dans le cosmos de l'épopée universelle] (2015).

Quelques mots à propos de : Fernando de Mendonça

PhD Professor à l'Université Fédérale de Sergipe (UFS). Coordinateur du Groupe de Travail du CIMEEP numéro 22 - Cinéma Epique.Fernando de Mendonça est professeur de Théorie Littéraire dans le Département de Lettres LIBRAS (Langue Brésilienne des Signes – un cours de Lettres spécifique pour les personnes sourdes ou qui veulent travailler avec LIBRAS) à l'Université Fédérale de Sergipe, Brésil. Il travaille également au programme d'études supérieures en lettres (PPGL/UFS) dans le domaine des Études Littéraires. Il est Docteur en Lettres à l'Université Fédérale de Pernambuco et développe sa recherche dans les domaines de l'intersémiotique et de la littérature comparée. Au CIMEEP, il coordonne le groupe de travail Cinéma Épique.

L'invention de l'histoire poétique de Dagobert. Un cycle épique mérovingien a-t-il été possible au XIV^e siècle ?

Léo-Paul Blaise

Résumé

Cet article, tout comme la thèse en cours dont il reprend les articulations principales, se propose de revenir sur le cycle de Dagobert, conglomérat de chansons de geste du XIV^e siècle appariées par leur substrat historique mérovingien. Tout en revenant sur la notion de cycle épique, dont nous tentons de reconsidérer les présupposés et de repenser le mode d'application à notre corpus, nous souhaitons montrer que le "cycle de Dagobert" en tant que tel n'existe pas, qu'en tout cas cette appellation est trompeuse. Déterminé par une approche que nous souhaitons être neuve, l'article entend recentrer l'attention des lecteurs sur les aspects disruptifs et contradictoires de cet ensemble épique qui font des Mérovingiens un outil littéraire de différenciation et les détermine comme Altérité constitutive du royaume de France. L'impossibilité pour les auteurs médiévaux de ramener la représentation des Mérovingiens à un principe unifié (à l'opposé de ce qui se passe pour le Charlemagne épique des siècles antérieurs) sert une nouvelle manière, propre à la chanson de geste tardive, de "penser sans concept" le rapport particulier des individus de la fin du Moyen Âge au monde, fait de contingence historique et d'accélération de la circulation des savoirs.

Abstract

This article is based on an ongoing PhD thesis anda questions the Dagobert Cycle, a term coined by critics to refer to an epic ensemble made up with a few late medieval chansons de geste of which the Merivingian chrononope forms the backbone. By interprating afresh the 'epic cycle' concept and the possibility to apply it to this corpus, we want to demonstrate that there is no Dagobert Cycle as such and that this term is misleading. Contrary to traditional cyclic storytelling characterised by unified fiction and a constant meaning or ideology (of which the King's Cycle or the cycle of Guillaume d'Orange are typical examples), disruption and contradiction are paramount to the Merovingian cycle. The epic Merovingians become a literary tool of differentiation and the constituent Alterity of the French nation. The impossibility for medieval people to centre the Merovingian fiction around a unified principle (a king like Charlemagne for the Carolingian epic) favours a new way at the heart of the late medieval epics to think without concept the specific link between medieval individuals and their world, made of historic contingency and accelerated knowledge circulation.

Texte intégral

"Si les peuples, en entourant de l'auréole épique la figure d'un grand homme, oublient souvent pour lui leurs héros les plus anciennement chéris et dérobent à leur gloire les rayons dont ils décorent la sienne, à plus forte raison doivent-ils déposséder les guerriers qu'ils ont pris longtemps pour sujet de leurs chants au profit d'un descendant plus illustre qu'eux."

"Là où le neuf abonde, le passé surabonde."²

Depuis que l'on ne souscrit plus sans nuances à la métaphore scientifique qui cultivait du Moyen Âge finissant l'image automnale d'un moribond en plein déclin, de nombreuses contributions se sont efforcées de peindre le XIV^e siècle et sa littérature comme une "phase d'incubation de la Modernité"³. Dès lors se sont suivies les tentatives réussies, d'abord de montrer que les années comprises entre 1250 et 1350 constituent le "point de départ d'un processus lent, complexe et difficile à définir vers un monde qui ne sera plus "médiéval"", puis d'établir que la première moitié au XIV^e siècle "se présente à nous comme le moment historique

d'une rupture dans la *tonalité affective des discours* "⁴, et enfin de mettre au jour une complexification des structures des savoirs qui accompagnent les innovations et les traditions culturelles.

Au rang de cette complexification nous semble tout à fait significatif, dans le domaine littéraire, l'établissement hâtif et le tout aussi hâtif avortement d'une mémoire nouvelle et pourtant de plus haute antiquité. En effet, différents genres littéraires, de manière concomitante, promeuvent un chronotope mérovingien comme cadre de leurs fictions respectives⁵. Évidemment, chaque genre littéraire, selon ses destinataires propres et ses structures mimétiques particulières, remploie et reconfigure le cadre spatio-temporel mérovingien à des fins esthétiques différentes. Autrement dit, chaque œuvre est impliquée par les contraintes de son architexte⁶. Sur les tréteaux d'abord, la fin du siècle est prolixe en matière de mimésis mérovingienne. Parmi les quarante textes dramatiques du manuscrit Cangé⁷, communément appelés les *Miracles de Nostre Dame par personnages*, on en compte trois d'inspiration mérovingienne. Il s'agit du Miracle du roi Thierry, du Miracle de sainte Bautheuch⁸ et du Miracle de Clovis. Les quelques apparitions mérovingiennes se signalent, dans l'univers moral et édifiant des miracles dramatiques, comme des exempla tirés de la plus ancienne histoire du royaume de France. L'histoire "nationale", parcellisée et résumée dans quelques hauts faits significatifs (conversion de Clovis, châtiment des enfants rebelles de Bathilde) y est ajustée à un mysticisme moral. Conséquemment, par la conjonction de ces deux perspectives historique et chrétienne, la performativité théâtrale miraculaire fait du récit mérovingien, devenu imagerie édifiante, un spectacle mémorable, un réservoir d'imagines pour auditoire en quête de comportements illustres à imiter.

Un autre pôle d'attraction mérovingienne réside dans la poésie de cour. Nous pourrions ne citer que le cas d'Eustache Deschamps qui convoque, lui aussi, dans son œuvre prolifique, le personnel mérovingien. Le bailli de cour module cependant sa représentation des Mérovingiens selon les *topoï* de la poésie lyrique du XIV^e siècle. Volontiers, le premier roi très chrétien fait figure d'instaurateur d'une cité idéale qui a vocation à se perpétuer à travers l'histoire du royaume de France. La vision des origines du lien contractuel passé entre Dieu et le royaume de France doit continuer à se découper à l'arrière-fond de la sensibilité des contemporains de Deschamps, notamment par une invite à l'identification avec la France mérovingienne. Pourtant ce même sentiment de continuité s'y brouille d'une tension avec une tendance à la distinction qui fait apparaître la cité mérovingienne comme le souvenir déjà presque inconscient d'une félicité perdue, résolument autre, éloignée par une distance temporelle irréfragable.

C'est enfin le domaine de la chanson de geste qui est affecté, plus massivement que les genres précédemment évoqués, par la nouveauté mérovingienne au XIVe siècle. Par son essence communautaire, par sa vocation à commémorer les valeurs fondamentales d'un groupe social, par, enfin, ses prétentions à être une "paroleforce" prise dans le bourdonnement des voix quotidiennes, la chanson de geste a connu le même sort critique que le contexte historique dans les mailles duquel elle s'insère. Il en a été ainsi de la chanson de geste tardive, jadis tenue pour la littérature abâtardie d'un siècle décadent¹⁰, aujourd'hui devenue terreau de réflexions sur les transformations d'un genre évolutif dans une époque de transition¹¹.

Au sein de ce corpus, un sous-ensemble particulier plante effectivement "un décor pseudo-mérovingien" et dresse "une sorte d'histoire poétique de Dagobert"¹².Il se compose de six chansons de geste aux identités bien marquées qui sont, par ordre chronologique dans la diégèse mérovingienne, *LaBelle Hélène de Constantinople*¹³, *Dieudonné de Hongrie*¹⁴, *Florent et Octavien*¹⁵, *Florence de Rome*¹⁶, *Theseus de Cologne*¹⁷ et *Ciperis de Vignevaux*¹⁸.

Il s'agit là d'un avènement bien retardé. En effet, durant les deux siècles qui l'ont vue fleurir et s'épanouir, la chanson de geste est restée foncièrement et strictement d'inspiration carolingienne, même si, en revanche, elle n'a jamais renoncé à associer

à cette inspiration toute une série de structures de pensée autres, ou plus anciennes (idéal courtois, survivances indo-européennes)¹⁹. Cette inspiration carolingienne, massive dans tous les cycles épiques alors constitués, a trouvé presque naturellement à s'incarner dans ce point de fuite qu'est Charlemagne, cristallisation de "la légende politique et religieuse d'un empereur, représentant le pouvoir chrétien vainqueur en Europe"²⁰. Cet avènement d'une chanson de geste mérovingienne est d'ailleurs synchronique d'un renouvellement important de ce genre, tant thématique que formel²¹.

Au-delà donc de configurations propres à chaque chanson qui toutes, au-delà de leur couleur mérovingienne, conservent une identité assurée, c'est justement l'homogénéité chronologique du phénomène mérovingien dans la littérature épique qui permet à la fois de tenter de le comprendre en système, d'en soulever les enjeux et de le rattacher à des conditions esthétiques, historiques et culturelles précises. Tout comme l'élévation de la dynastie carolingienne au rang de mythe épique n'a pas relevé d'un choix accessoire (et la production scientifique s'est attachée à le démontrer depuis plusieurs décennies), nous pensons que la naissance des Mérovingiens épiques n'est pas une anomalie. En effet, ce n'est que lorsque des conditions poétiques et culturelles spécifiques se sont trouvées favorablement réunies que la "mise en épopée" des Mérovingiens a pu être envisagée et autorisée et qu'une nouvelle royauté épique a pu se constituer peu à peu comme une réplique rétorquée aux siècles de chanson de geste carolingienne²².

La comparaison est inévitable. Une première approche de la royauté mérovingienne épique ne saurait se départir d'un rapprochement avec le mythe impérial carolingien charrié par la littérature épique, une première analyse du personnage de Dagobert d'une analogie avec le Charlemagne épique, figure syncrétique et somme des aspirations humaines. Or, la comparaison a d'emblée pour mérite de nous faire voir que la royauté épique mérovingienne se situe dans une pratique de l'écart face aux cycles du Roi ou de Garin de Monglane, deux cycles épiques dans lesquels la représentation de la royauté carolingienne est primordiale. En effet, ils mettent le plus régulièrement et le plus problématiquement en scène les trois vastes thèmes politico-historiques privilégiés par le genre épique médiéval (les vicissitudes de l'ordre féodal, la croisade et le mythe impérial), thèmes que fédère l'époque carolingienne, "où semblait réalisée la fusion de l'empire terrestre et de la Chrétienté."²³

La question cyclique nous semble un biais adéquat pour édifier une herméneutique des Mérovingiens épiques. Le "mythe" carolingien lui-même (tel que le définit Dominique Boutet) n'est en effet lisible qu'à travers une structure architextuelle cyclique qui démultiplie, diffracte les conflits et les lieux d'inquiétude tout en les résolvant toujours dans la personne du roi, incarnation de l'ordre politique, principe unificateur qui polarise toute une généalogie de vassaux fidèles à l'idée impériale (le lignage de Guillaume d'Orange) ou auquel se rapporte tout un ensemble événementiel (la bataille de Roncevaux). C'est le cycle qui fait que sur Charlemagne repose le rôle cathartique de la chanson de geste²⁴. Il convient ainsi de savoir si nous pouvons déterminer l'existence d'une telle cohérence cyclique à propos de notre corpus – certains médiévistes la postulent en effet – et si elle lui donne la même force cohésive.

Le but de cette étude est donc d'envisager à nouveaux frais la question de la cyclicité de ce corpus mérovingien et, à partir de là, d'exhumer le sens et la portée historique de celui-ci ; il s'agira de déterminer les caractères de la liaison architextuelle qui apparie ces textes et d'analyser leur incidence sur la représentation et la signification socio-historique des Mérovingiens épiques.

Nous procéderons d'abord par une mise au point d'ordre épistémologique sur la question du cycle. Nous montrerons que le "cycle de Dagobert" n'existe pas en tant que tel et que la représentation mérovingienne n'y joue aucunement le même rôle unificateur et polarisant que le mythe carolingien dans les cycles précédents. C'est

donc à partir d'un nouveau paradigme d'étude, plus sensible aux ruptures, aux retours, aux brusques déplacements, aux interactions idéologiques qu'aux procédés d'unification, que nous déclinerons trois types d'incidences de cette archi-texture particulière sur la représentation des Mérovingiens épiques : poétique, esthétique et historique.

I. Le "cycle de Dagobert", une projection critique

La forme cyclique pose de nombreux problèmes d'ordres divers au médiéviste et parmi ceux-ci, la question herméneutique n'est pas des moindres²⁵. En effet, poser la question du sens d'un cycle épique ou romanesque, c'est poser celle de son intention et, à force de se demander si son objet d'étude est bien extérieur à lui ou s'il ne fait que générer son propre discours, l'herméneute court le risque d'un constat aporétique. Au-delà d'un dilemme épistémologique, c'est également une alternative méthodologique qui se présente à lui : étudier séparément les œuvres individuelles en renonçant à l'idée qu'elles peuvent fonctionner de concert ou considérer qu'un cycle possède une senefiance propre, malgré les incertitudes sur l'intentio auctoris et le disparate des œuvres envisagées.

Pour la chanson de geste, la question du cycle diffère sensiblement de celle qui se pose pour le roman médiéval²⁶. En effet l'écriture cyclique épique n'est pas celle du type roman-fleuve en plusieurs tomes coordonnés par la volonté d'un même architecte. Le cycle épique est un objet stratifié, pensé au fur et à mesure par des auteurs éloignés dans le temps et l'espace au gré de leur lecture/écoute des textes existants sur lesquels ils décident de greffer un épisode supplémentaire et complémentaire. Le cycle est donc avant tout, si nous nous plaçons du point de vue médiéval, volonté de faire cycle, permanente évolution créatrice, toujours en puissance, geste imperceptible pris dans l'espace immatériel qui relie réception et création. L'écriture cyclique a donc une cohérence propre : elle repose sur un phénomène de reconnaissance d'une appartenance à une tradition clairement identifiable pour les auditeurs des gestes. Au-delà de cet acte de création originelle, le cycle est plus clairement affaire de réception lorsque des remanieurs se sont entrepris de créer les fameux manuscrits cycliques dont l'ambition est de grouper et d'ordonner chronologiquement des textes dérivant d'une même volonté cyclique. D'où des entreprises de nivellement et de lissage des différences, menues contradictions et transitions entre les textes envisagés. De ce point de vue là encore, le cycle est assimilable à un acte volitif, mais élevé au rang systémique. Enfin, le cycle peut être envisagé comme objet d'étude créé par les critiques modernes pour parler des chansons de geste prises dans un contexte thématique commun. Mais une nouvelle fois, sous le vernis savant, il est une entité prise entre réception et production. Ce que nous pouvons affirmer de certain quant au cycle épique est donc sa position médiane, entre un discours fermé, donné d'avance, qui est son mode d'intelligibilité (la tradition thématique ou le "type-cadre" zumthorien²⁷ auquel chaque texte se réfère, explicitement ou non) et une pratique qui renvoie à une réalité technicienne et créatrice, toujours impulsive. Maigre consolation certes, mais celle-ci nous permet cependant de mettre au jour l'articulation de trois dimensions inséparables dont la combinatoire permet d'assurer la pertinence critique de la notion de cycle : il émane toujours d'un lieu, intersection d'une volonté individuelle et d'une tradition qui le surdéterminent tous deux ; il est une pratique, médiatisé par une technique d'écriture, toujours sur la frontière entre le donné et le créé, le supposé réel et les mille et une manières de le dire ; il est enfin une écriture dont le rôle est de fabriquer une appartenance, une structure de rappel à d'autres œuvres.

Tentons dans un premier temps de dérouler les différentes manières qu'ont eues certains chercheurs de construire leur objet mérovingien.

1. Des "cycles de Dagobert", d'un "cycle de Rome" et de leurs critiques

Malgré l'apparent appariement des textes de notre corpus par le "décor"

mérovingien qu'ils élisent préférentiellement, le "cycle de Dagobert" ou "cycle mérovingien" connaît des réalisations bien différentes d'un auteur à l'autre. Dès 1964, Robert Bossuat avait attiré l'attention sur la présence dans la littérature épique du XIV^e siècle de Dagobert comme fondateur, avec saint Denis, de la tradition monarchique, tout en avertissant les lecteurs de ne pas en tirer argument pour conclure "à l'existence d'un cycle mérovingien."²⁸ Pourtant, Bossuat lui-même subsume la diversité des textes présentés (*Florent et Octavien, Dieudonné de Hongrie* et *Theseus de Cologne*) sous un même et unique geste intentionnel (la propagande des Valois) et va même jusqu'à qualifier ce parcours de "légende poétique de Dagobert"²⁹. La tentation cyclique n'est certes pas loin³⁰.

André Moisan, au seuil de son *Répertoire*³¹, constitue un "cycle de Dagobert" qui engloberait *Dieudonné de Hongrie*, le roman en vers *Octavien*, les chansons de geste *Florent et Octavien*, *Florence de Rome*, *Ciperis de Vignevaux* et *Theseus de Cologne* (mêlant ainsi au cycle un texte romanesque et une chanson de geste, *Florence de Rome*, où Dagobert n'apparaît pas³²). Enfin plus récemment, François Suard³³ inventorie un "cycle mérovingien" (en fait, une biographie épique de Dagobert composée de *Dieudonné de Hongrie*, *Theseus de Cologne* et *Ciperis de Vignevaux*), distinct de la "chanson indépendante" *La Belle Hélène de Constantinople* et de l'amorce d'un cycle original constitué par *Florent et Octavien* et par le remaniement de *Florence de Rome*.

Denis Collomp, l'éditeur de *Dieudonné de Hongrie*, fait part d'une vue originale sans qu'elle soit non plus pleinement satisfaisante pour notre propos. Tout en reconnaissant l'importance jouée par le personnel mérovingien dans les chansons de geste tardive, notamment à travers la figure de Dagobert, "le monarque débonnaire par excellence"³⁴, l'auteur dégage, d'une allusion à *Florent et Octavien*, un "cycle de Rome"³⁵. Malheureusement, il s'arrête là et ne creuse pas plus avant la possibilité de discerner un cycle romain. Pourtant il s'agit d'une intuition qui attire l'attention sur le fait que Dagobert, nous y reviendrons, est difficilement envisageable comme un héros épique de grande étoffe narrative et qu'il partage la scène avec d'autres personnages plus saillants, voire plus insignes. Il attire également l'attention sur la pluridimensionnalité de notre corpus et son écartèlement entre plusieurs théâtres, dont le français n'a pas la primauté, loin s'en faut.

Alors que la critique s'accorde unanimement sur l'extension du cycle de Guillaume ou sur celle du cycle des Lorrains, la composition du cycle de Dagobert ne fait aucunement consensus. Assurément, le "cycle de Dagobert" apparaît comme une projection critique qui n'a de tangible que le fantasme d'y voir un avatar de la fameuse histoire poétique de Charlemagne. Nous avons voulu voir un emblème dans un personnage qui est avant tout un roi invisible, noyé dans une masse, simple personnalisation, parmi tant d'autres dans notre corpus, d'une idée impériale diffractée, irisée.

2. Le paradigme unitaire et ses insuffisances

Si les critiques ne sont jamais parvenus à harmoniser leurs propositions concernant la constitution du cycle mérovingien, c'est probablement que les outils permettant de délimiter le cycle, outils qui relèvent tous d'un paradigme unitaire, ne lui conviennent pas. Distinguons deux catégories d'outils. Nous pouvons dans un premier temps circonscrire une œuvre cyclique à partir des principes, souvent assez clairement identifiables, qui ont présidé à sa constitution ou à la réunion des textes qui le composent. Nous nous situons ici au niveau de la production des textes. François Suard en a relevé trois : les groupements opérés autour d'un personnage central, les groupements exposant les étapes successives d'une action guerrière, les groupements par identité familiale³⁶. Or, aucun de ces principes ne semble avoir présidé immanquablement à la constitution du corpus textuel mérovingien.

D'abord, Dagobert n'apparaît pas dans toutes les chansons du corpus (il est brillamment absent de *La Belle Hélène de Constantinople* et de *Florence de Rome*), il

occupe une place congrue lorsqu'il apparaît dans *Florent et Octavien* ou au mieux égale à d'autres rois mérovingiens dans *Dieudonné de Hongrie* (en intermittence avec son grand-père Charles et son père Philippe) ou dans *Theseus de Cologne* et *Ciperis de Vignevaux* (où le personnel mérovingien se démultiplie en occultant la place de Dagobert). En outre, il se dispute la place éminente de fondateur de la monarchie franque avec Clovis (dans *La Belle Hélène de Constantinople*).

Ensuite, aucune action guerrière unificatrice (telle qu'une croisade par exemple), dont les étapes seraient suivies de manière linéaire d'une chanson à l'autre, n'y est décelable.

Enfin, part belle est faite au personnel mérovingien certes, mais son importance actantielle le dispute fortement avec d'autres lignages (celui, romain, d'Othevien ; celui, hongrois, d'Esméré ou encore celui, constantinopolitain, d'Hélène et Antoine).

Dans un deuxième temps, nous pouvons identifier un cycle dans sa matérialité même, visible et lisible, dans laquelle il nous apparaît constitué. Cette identification repose donc essentiellement sur la prise en compte de la réception des cycles épiques par ses récepteurs ; elle rend ainsi compte du cycle comme effet de lecture. Ce sont principalement l'existence de manuscrits cycliques³⁷ ou alors les éléments de cohésion qui assurent la pérennité de pensée d'un cycle. En réalité, les deux facteurs sont indissolublement liés. Si un cycle se présente avant tout à nous comme une réalité codicologique, un groupement cyclique n'est pas purement arbitraire. Sans doute une direction, non formulée, a-t-elle, dans une étape précyclique, dirigé le cadre idéologique de chansons indépendantes et une pensée commune créé une situation de facto qui légitimait un rassemblement manuscrit plus ou moins ordonné des chansons déjà existantes. Il n'empêche que d'éminents chercheurs comme Madeleine Tyssens ou Jean Frappier ont éclairci la question cyclique à partir d'un présupposé unitaire et stratégique, étudiant les effets de soudure, de transition, d'organisation, à la recherche des tous les éléments cohésifs qui témoigneraient de la vision des remanieurs médiévaux, selon laquelle "[les chansons] formaient déjà un tout indissociable, un seul chapitre du grand roman qu'ils rassemblaient pour leur public."³⁸

Là encore, nous ne pouvons que souligner l'insuffisance de ces outils pour appréhender le corpus mérovingien. En effet, aucun manuscrit ne nous est parvenu qui postulerait un mode de relation cyclique entre tous ces textes. Seul le manuscrit Paris, BnF, fr. 24384 pourrait assumer ce rôle, s'il ne présentait pas l'un à la suite de l'autre deux textes seulement, *Florent et Octavien* et *Florence de Rome* dans sa version remaniée, donc, malheureusement, les deux textes de notre corpus qui présentent le plus timidement la figure de Dagobert³⁹.

Face à tous ces facteurs de dispersion de la représentation mérovingienne, qui a bien du mal à apparaître unifiée, il est difficile de trouver une liaison architextuelle qui soit celle du cycle épique. Le cycle étant affaire de remaniement, de rassemblement postérieur à la création de chaque chanson, l'absence de manuscrit nous interdirait *a priori* de penser notre conglomérat mérovingien en terme de cycle.

Notre argumentation n'a pas pour but d'invalider la pertinence des outils d'analyse précédemment évoqués. Nous souhaitons juste souligner leur inadaptation à l'embrouillamini mérovingien tout en précisant qu'il ne faudrait pas pour autant en conclure à une impossibilité d'étudier en tant que telle la représentation des Mérovingiens épiques. En effet, nous émettons l'hypothèse que notre corpus présente le visage composite d'un cycle en état de formation et, partant, plusieurs états, qui sont effectivement différentes étapes, du processus de formation cyclique. Florent et Octavien et Florence de Rome semblent ainsi constituer un "noyau cyclique" déjà bien fermement établi, notamment parce qu'il s'agit de deux remaniements d'œuvres déjà existantes (respectivement du roman en octosyllabe Octavien et de la chanson origine Florence de Rome). En tant que réécritures, ces deux textes ont dû connaître l'opération stratégique d'organisation qui est celle des

remanieurs cycliques. *Dieudonné de Hongrie* constituerait un second noyau, à dominante plus mérovingienne que romaine. Le rattachement cyclique est ici incarné par une série de tactiques de composition qui l'amarrent au premier noyau mais qui n'ont pas la vertu de créer une réelle cohésion cyclique. *La Belle Hélène de Constantinople* est un texte franchement indépendant, mais dont la matière composite le rend comptable, de manière accidentelle, du conglomérat mérovingien. Enfin, *Theseus de Cologne* et *Ciperis de Vignevaux*, par leurs incohérences et leurs contradictions internes, sont restés, à des degrés différents, en dehors de l'organisation cyclique, à l'état donc de "satellites".

Par conséquent, nous souhaiterions proposer une autre manière d'envisager la représentation mérovingienne, non plus à partir du postulat d'un système unitaire, cohérent et continué (qui est en somme le paradigme qui a infléchi, auprès de la critique médiéviste, les conceptions des cycles épiques médiévaux⁴¹), mais selon ce que nous appellerions volontiers un "paradigme indiciaire", sensible aux traces, petits discernements, lignes brisées, ruptures et discontinuités, virages brusques qui trament la représentation épique des mérovingiens comme un ensemble de vecteurs trament un réseau géographique. Partant, plus que celle du cycle, c'est l'image du rhizome comme réalité hétérogène dont l'organisation des éléments ne suit aucune ligne de subordination qui se découpera à l'horizon de notre réflexion⁴².

II. Tactiques cycliques. Les voies indirectes de l'élaboration du cycle

Ce constat nous porte à explorer ainsi différemment et progressivement les incidences de ce nouveau paradigme sur notre herméneutique mérovingienne. La première de ces incidences, la plus directement observable, relève de la poétique architextuelle. Les liaisons qui apparient notre corpus ne sont pas les relations d'insertion, d'inclusion, de transition qui trahissent "des remanieurs préoccupés d'ajuster des récits parfois contradictoires, d'harmoniser le style des différents poèmes d'un recueil"43, qui relèvent toutes d'une stratégie compilatrice. En effet, peu à peu, et le processus culmine au XIVe siècle, cette conception du cycle comme compilation cède la place à une conception de la narration épique comme composition : la geste est devenue une œuvre⁴⁴. Notre corpus mérovingien n'échappe pas à ce constat, celui d'un ensemble que plusieurs mains ont voulue faite de plusieurs œuvres interconnectées. De la stratégie unificatrice des remanieurs, nous sommes passés à des tactiques disséminées de composition, à des gestes opératoires. Dans l'état d'(in)achèvement du corpus mérovingien, cette évolution nous contraint à passer de l'étude du cycle à celle de l'effet-cycle. Nous souhaitons pour l'heure présenter deux de ces gestes opératoires.

1. Transplanter

François Suard a bien mis en évidence ce fait essentiel, à savoir que "l'espace épique est traversé par le mouvement"45 et que cette mise en mouvement est particulièrement remarquable dans les chansons des XIV^e et XV^e siècles. Notre corpus ne fait en ce sens pas exception. Au contraire, l'exubérance des intrigues, compliquées de séparations et de retrouvailles familiales, attise les déplacements nombreux, souvent contraints et nécessaires à un parcours rédempteur. Sans revenir en détail sur les exigences et les enjeux de ces multiples voyages sur mer et sur terre⁴⁶, nous souhaitons souligner que les Mérovingiens épiques y sont présentés comme le fruit d'une double transplantation, ils sont la conséquence, presque inopportune, d'une double transgression géographique, rendant d'autant moins assuré le problème des origines de cette dynastie. D'une part, il s'agit, dans La Belle Hélène de Constantinople, de narrer les Enfances de saint Martin et de son frère Brice, qui lui-même donnera naissance à un enfant homonyme, successeur de saint Martin à la tête de l'évêché de Tours, donc de narrer les aventures des premiers saints patrons de la dynastie mérovingienne. Voyons d'ailleurs comme une intention concertée la réunion, dans cette chanson, à la fois des origines du patronage saint de cette dynastie et de la naissance du royaume de France grâce à la conversion de Clovis (à laquelle un épisode digressif est consacré aux v. 93339657). L'établissement de la sainteté tourangelle y est présenté comme une incidence d'un parcours beaucoup plus vaste, fruit d'une concaténation d'événements dont la relation causale apparaît très faible. La mère de saint Martin et de Brice est Hélène, elle-même fille de l'empereur de Constantinople Antoine, lui-même lié à Richard, empereur de Rome, par la fille de celui-ci dont il est l'époux. Les deux frères ont pour père Henry, roi d'Angleterre. Hélène, contrainte de fuir son foyer par les fausses accusations de sa belle-mère, arrive avec ses enfants sur l'île Constance. S'ensuivent séparations et tribulations diverses au terme desquelles les enfants arrivent à Amiens où, à l'occasion des funérailles de l'évêque de cette ville, ils rencontrent l'archevêque de Tours (laisses CLXXI-CLXXIV). Ainsi se tisse la relation entre ces deux petits-fils d'empereur constantinopolitain et l'abbatiat de Tours :

"Droitement a Amiens, la mirable chité,Furent ly doy enfant baptisiet et levé. Lïons ot non Martin, che dist l'auctorité, Filleux a l'archevesque que moult l'a enamé, Qui de Tour en Touraine tenoit la dignité."(BHC, v. 6475-6479)

"C'est ici-même à Amiens, l'admirable cité, Que les deux enfants furent baptisés et élevés.

Lion reçut le nom de Martin, la tradition nous l'apprend, Il devint filleul de l'archevêque, qui l'a tant affectionné, Lui qui détenait les honneurs de Tours, en Touraine."

Ascendance composite à dominante orientale et greffe en pays étranger réussie, conformément au schéma de pensée de la *translatio imperii*, voici les deux déterminations syncrétiques du patronage saint mérovingien.

La chanson Dieudonné de Hongrie établit la même dissémination, complexifiée par un brouillage temporel et onomastique qui enlève toute cohésion à la dynastie mérovingienne et tend à lui enlever toute spécificité. Cette chanson à la structure tripartite consacre chacun de ses "chapitres" aux aventures respectives de Charles le Chauve et Philippe, de Dieudonné et de Dagobert (celui-ci étant l'arrière-petit-fils du premier). Le cas de Charles le Chauve y est édifiant parce qu'éminemment syncrétique. Ce roi homonyme d'un roi carolingien est en fait un substitut du roi Clovis, dont la destinée lui ressemble en bien des points, comme si le vernis onomastique carolingien suffisait pour détourner l'attention des récepteurs à l'écart d'un roi ambivalent, que l'on considérait encore au XIV^e siècle comme un simple barbare converti. Or précisément, Charles y est un barbare étranger et converti. À la mort de leur roi Clotaire, Dieu envoie un ange aux douze pairs de France pour leur faire savoir qu'il a choisi pour lui succéder le païen Melsiant, roi de Hongrie. Celui-ci arrive à la tête de ses troupes dans l'intention de conquérir la France et d'en ruiner toutes les églises, alors que Guillaume de Montfort, baron de Bretagne, brique la couronne, lui aussi. Les barons décident de les confronter tous deux à Reims ; la couronne sera donnée à celui des deux que Dieu désignera. La réponse divine ne se fait pas attendre ; le Saint-Esprit descend immédiatement sur Melsiant en lui mettant dans la main la Sainte-Ampoule. Le miracle amène la conversion du païen et sa proclamation comme roi de France (Paris, BnF, fr. 24372, v. 1-332, fol. 1rºa 1 fol. 2v°b 20). Conditions assez singulières d'accession au trône de France, par lesquelles la tradition monarchique est assurée grâce à une mutatio regni réglée in extremis. Notons ici que l'espace n'est pas seulement "géographie du désir"⁴⁷, pas exclusivement terreau d'inscription de la quête d'unité mythique des personnages épiques. Il signifie une mise en tension problématique des origines de la tradition monarchique franque, il sert une représentation du monde dé-boussolée où un mouvement centrifuge permanent redistribue les unités et arrache au personnel mérovingien toute prétention à l'assurance géographique, à la sûreté du lieu originel pour les jeter dans l'indistinction atopique, le brouillage identitaire des ascendances.

2. Opposer

Au rang des gestes opératoires discernables et qui assurent le mimétisme cyclique

tout en le mettant en doute puisqu'ils déstabilisent les données fondamentales de sa cohésion, celui de l'opposition est également significatif. Bernard Guidot a attiré l'attention de ses lecteurs sur l'impérative nécessité des repères structuraux dans un cycle où les péripéties foisonnent et les personnages fourmillent⁴⁸. À partir de l'exemple du Cycle des Lorrains, l'auteur fait émerger des réseaux signifiants qui permettent de dégager une harmonie minimale et de mieux cerner le rôle et les attributions des personnages qui évoluent dans un paysage humain composite. Bien sûr, cette harmonie n'exclut pas les disparates de détail. Sans nous attarder sur ce genre de contradictions internes, inhérentes aux cycles qui n'ont pas subi (faute de temps ou d'intérêt ?) une volonté de groupement raisonné, nous voudrions mettre au jour l'évolution axiologique radicale de certains personnages qui traversent de part en part ce groupement cyclique mérovingien et qui prolongent donc la versatilité du monde soumis à une *trubulentia malorum* permanente.

Il est vrai que les premiers jouets de cette inconstance sont les personnages euxmêmes, soumis à des dérives axiologiques déterminantes. Le personnage de Garsile, empereur de Constantinople, en sera un premier exemple. Il apparaît dans la chanson *Dieudonné de Hongrie*, où sa figure est déjà duelle. En effet, ses premières apparitions se font sous le nom de Marados, empereur païen de Constantinople. Il s'oppose à Dieudonné lorsque celui-ci assiège et prend la ville. Dieudonné, vainqueur, parvient à convertir Marados sous le nom de Garsile (fol. 40 r°b 13-fol. 40 v°b 21). Or, il devient très vite un fidèle compagnon de Philippe, puis de Dieudonné. Il apparaît en effet à leur côté au cours du siège de Lausanne, lors de l'épisode où il s'agit de châtier des traîtres du royaume :

"Li rois Charle le Chauve, qui moult par fu preudon,Et Charlos li siens fiex, Geraumes et Othon,

Antone et Joserant, et li queins d'Avignon, Garcille l'empereur, Richier et Synagon Sont a l'armer Phelipe, u de biens ot foison."(DH, v. 8870-8874)

Le roi Charles le Chauve, qui fut un homme si vaillant,Et Charlot son propre fils, lérôme et Othon,

Antoine et Joseran, et le comte d'Avignon,

Garsile l'empereur, Richier et Synagon

Font partie de l'armée de Philippe, débordante de bienfaits."

Paradoxalement, son apparition au sein de plusieurs semblables énumérations de barons le consacre, lui, sa parfaite intégration dans les structures féodales et sa fidélité acquise à Dieudonné (v. 9673-9680). Son statut d'empereur de Constantinople, et sa vaillance (n'est-il pas caractérisé par l'expression consacrée *li ber*?) permet, par contrecoup, de rehausser le prestige français :

"Et Charles ot se gent moult tres bien devisee :A Charlot, le sien fil, l'arier garde a livree ; Et li ber Dieudonné, qui bien fiert de l'espee,

La premiere bataille a che jour demandee

Et li rois fu vaillans : point ne li a vëee.

Phelipe va après, qui le brache ot quarree,

Et Garsilles o li, qui le barbe ot merlee,

Qui de Grace tenoit le terre et la contree

Et de Constantinoble avoir la renommee."(DH, v. 9750-9758)

"Et Charles avait réparti son armée fort bien :À Charlot, son fils, il a donné l'arrièregarde ;

Et le brave Dieudonné, prompt à frapper de son épée,

Reçut ce jour le commandement de la première bataille

Et le roi y fut brave : on ne la lui refusa pas.

Philippe le suit, lui ses membres solides,

Et Garsile avec lui, à la barbe mêlée,

Qui tenait le royaume et le territoire de Grèce

Et s'illustrait de posséder Constantinople."

Il acquiert ensuite une épaisseur narrative qui le conduit à jouer un rôle déterminant dans le siège de la ville suisse : après un combat acharné (laisse CCLXXXI), Garsile est pris par le parti des traîtres, tout comme Philippe et Dieudonné, puis libéré par Charles le Chauve. Cette action, qui scelle la connivence entre la famille mérovingienne et Garsile, fait pourtant long feu. Garsile est abandonné par la narration, le chanteur n'y fera plus allusion.

Nous retrouvons cependant le même personnage dans *Florence de Rome*. Certes, plusieurs générations séparent supposément les deux récits. Mais ce genre d'inadéquations ne contredit en rien la possibilité d'une identité entre les deux personnages. La chanson de geste trace continuellement les contours d'un temps stratifié et aux rythmes différenciés, dans lequel des personnages logiquement morts si on les considère à l'aune de la vie humaine peuvent ressurgir sans nuire à la cohérence de l'univers épique. Et même s'il ne s'agit pas du même personnage, il y a là un cas d'homologue homonyme tout à fait singulier à interpréter. En effet, *Florence de Rome* met en scène un Garsile, roi de Grèce. En tout état de cause, le fait qu'il s'agit dans cette chanson d'un vieillard suppose l'identité des deux Garsile. La première mention qui en est faite est construite avec une habilité telle qu'il en ressort foncièrement duel, là aussi. Une première tonalité amoureuse, distillée par le motif de l'*amor de lonh*, permet de dépeindre le souverain comme un prétendant courtois :

"De Gharsille diray de Gresse oultre le merPour mieux yceste ystoire et tous vrais recorder ;

Car il avoit oÿ de Flourenche parler, Son sens et sa valour ot oÿ recorder, Si l'avoit fait Amour si fort enamourer Que par jour ne par nuit il ne pooit durer." (FR, v. 200-205)

"Je parlerai de Garsile de la Grèce ultramarineAfin de vous rapporter le plus justement possible cette histoire.

Car il avait entendu parler de Florence,

Il avait eu vent de son intelligence et de sa valeur,

Si bien qu'Amour l'avait fait tomber si rudement amoureux

Qu'il ne tenait plus en place, jour ni nuit."

En revanche, la suite de la peinture, par un décrochement et un abaissement soudain de registre, contribue à le ridiculiser et à discréditer la moindre de ses prétentions galantes. Le signalement de sa laideur physique le déprécie autant que sa laideur morale, qui lui répond. Le jugement normatif porté par le poète sur ce personnage s'inverse radicalement, appuyé par une caractérisation superlative et anaphorique :

"Mais folie le fait a si bielle pensser, Car s'estoit le plus lais c'on puist regarder. Chieus Sire le confonde qui tout a a sauver! Puis fist pour la puchielle mainte ville ghaster, Maint chevalier morir, maint soudoiier finer, Ainssi que je diray, s'on me voelt escoutter."(FR, v. 206-211)

"Mais c'était une folie qui le faisait penser ainsi,Car c'était le plus laid qu'on pût rencontrer.

Que Dieu le Sauveur l'anéantisse! Puis il fit pour la jeune fille dévaster maintes villes, Mourir maints chevaliers, expirer maints soldats, Comme je le raconterai si l'on veut m'écouter."

Par un mouvement d'enchaînement anticipatoire, la laideur outrageante ramassée sur le v. 207 est amplifiée au début de la laisse suivante :

"Signeur, chieux rois Garssillez dont je fay mentionEstoit un rois poissans qui avoit grant renon ;

Viellès estoit li rois, tous blans sont si grenon,

"Seigneurs, Garsile, ce roi dont je parle,Était un roi puissant à la grande renommée ; Ce roi était un vieillard, toute blanche est sa moustache, Son œil, au milieu de sa face, plus rouge que braise."

Ces quelques vers approfondissent encore son ambiguïté. Nous sommes loin du fier Garsile de Dieudonné de Hongrie. L'empereur de Constantinople est ici devenu un vieillard hideux, as lons dens (v. 457), a le rouge paupiere (v. 3098), qui crasse avoit la panche (v. 3116), victime des rires et des quolibets (des barons, en entendant sa description, en ont ris plenté, v. 485). Surtout, son inconséquence amoureuse va le ranger amèrement du côté des opposants à l'héroïne Florence. En effet, devant le refus de celle-ci d'accéder à ses requêtes de l'épouser, il met le siège devant Rome et devient ainsi l'incarnation d'une l'altérité antagoniste épique (marquée à même ses yeux) dans une chanson sans aucun Sarrasin. C'est d'ailleurs durant les combats contre les Grecs que meurt Othon, le père de Florence, représentant éminent de la lignée romaine, qui s'était illustré dans Florent et Octavien, mort dont se réjouit avec délectation Garsile (laisses XXXI-XXXV). Cette bataille entre combattants chrétiens (l'instance narratoriale, comme pour charger l'empereur de Constantinople, rappelle à l'envi sa confession chrétienne tout en l'opposant implicitement à son comportement⁴⁹) tient une place prépondérante dans cette chanson et est reconduite à plus petite échelle par la lutte des deux frères Esméré et Milon pour la main de Florence. Nous apprenons d'ailleurs que l'empereur est lié aux deux frères hongrois, puisque leur père l'a aidé dans le passé à défendre sa ville contre une attaque sarrasine (v. 1874-1878).

Garsile, passé d'adjuvant, dans *Dieudonné de Hongrie*, à celui d'opposant sur l'axe du pouvoir du schéma actantiel, devient donc l'emblème d'hostilités contre-nature et sans fondement d'être jugé digne dans le champ axiologique épique (fait d'autant plus remarquable que le sourire, dont témoigne les descriptions répétées de Garsile, a pris la place du sérieux), alors qu'il incarnait auparavant la conversion réussie d'un individu tiré de l'ombre à la lumière et fidèlement acquis aux causes des combattants de la chrétienté. Dans cette configuration, Garsile est, à n'en pas douter, un opérateur du déclin amorcé par cette chanson dans l'économie du récit mérovingien. À partir de là, les luttes fratricides entre chrétiens vont devenir le schéma structurel de toutes les chansons qui vont suivre (*Theseus de Cologne* et *Ciperis de Vignevaux*) et prendre le pas sur le désir de croisade et d'universalité chrétienne.

Par divers procédés accumulés, par des opérations de réécriture variées, le corpus mérovingien n'est pas redevable d'une norme univoque ; il est fondamentalement carrefour de normes, carrefours d'univers de valeurs dont les frontières ne sont pas toujours parfaitement ajustées ou complémentaires. Le réel épique y apparaît comme un patchwork, une polyphonie. Montage, transpositions, oppositions, mise en sourdine rendent plus problématique l'orientation de l'œuvre, affectent la valorisation trop accentuée de la royauté mérovingienne et tendent à rendre indécidable tout ce qui pourrait ressembler à une mise en perspective globale, synthétique et unitaire du texte.

III. Les charmes du récit : *translatio imperii* et mise en péril du cycle

Cette première incidence poétique de l'archi-texture de notre corpus sur la représentation des Mérovingiens en entraîne une autre, d'ordre esthétique, sans son sillage. Les séries d'excroissances accumulées, de renversements, de migrations, de transplantations, de syncrétismes, qui sont autant de gestes opératoires qui miment la cyclicité dans un corpus qui privilégie dissémination et dérivation, installent un récit dans lequel les Mérovingiens n'ont pas le premier rôle. L'expression "cycle mérovingien" serait d'ailleurs réductrice, puisqu'elle évacue différents pôles fictionnels (la lignée d'Othevien à Rome, la lignée d'Hélène à Constantinople) qui entrent en interaction signifiante avec la dynastie

mérovingienne. Afin de déterminer la portée esthétique de ce récit, suivons les recommandations de William Kibler qui, nous invitant à abandonner toute formation préconstruite lorsqu'on aborde les "chansons d'aventure", en appelle à se laisser abandonner au rythme de la fiction, rien que de la fiction⁵⁰. Ainsi verronsnous que la fiction mérovingienne n'est en fait qu'une balise au sein d'une narration aux proportions bien plus vastes. Les gestes opératoires dressent effectivement un schéma dynamique qui est celui d'une *translatio imperii et regni*, une fresque où l'unité cyclique le dispute à et s'affadie devant la distinction narrative. Là où une gamme de constantes assuraient une manière d'intangibilité aux cycles précédents, ici une narration, donc, à proprement parler, une structure où l'on ne peut avancer qu'en opposant ce qui suit à ce qui précède, constitue l'armature du corpus.

1. Les étapes d'une translatio imperii et regni

Une attention portée au déroulement chronologique de notre corpus, établi à la fois par les successions des moments de la vie de Dagobert, et par la succession historique des rois mérovingiens qui y apparaissent, laisse entrevoir plusieurs phases historiques à distinguer. La Belle Hélène de Constantinople présente le royaume franc comme participant d'un vaste mouvement d'évangélisation et de pacification initié par Antoine, empereur de Constantinople, qui parcourt l'Europe et entraîne dans son sillage conversions diverses de rois païens et grandes manifestations de l'élection du peuple chrétien. En amont, ce récit apologétique et, par voie de conséquence, la conversion de Clovis et la vie de ses saints patrons tourangeaux, se voient d'ailleurs intimement liée à la Venjance Nostre Seigneur dont les faits sont rappelés par une rapide agrafe cyclique. Celle-ci fait se succéder, dans une apparente continuité, les empereurs Titus et Vespasien et le pape Clément, oncle de l'épouse d'Antoine :

"Après che que Jhesus ot souffert passïon,Et que Vespasïens en prist vengison, Et Titus, li siens fieux, que tant ot de renon, Si ot ung apostole a Romme en prés Noiron, Par droit nom de baptesme avoit Climent a nom." (BHC, v. 18-22)

"Après que Jésus-Christ a souffert la Passion,Et que Vespasien l'en a vengé, Et après Titus, son fils, qui eut tant de prestige, Il y eut à Rome au Champs de Néron un pape Qui avait reçu lors de son baptême le nom de Clément."

À la fin de la chanson, alors que Martin reste à Tours pour y devenir le fameux évêque, Brice, son frère, retourne à Constantinople pour exercer la fonction impériale que tenait son grand-père Antoine (v. 15525-15538). Logiquement, les deux frères "occupent" l'espace méditerranéen selon une bipartition fonctionnelle : le gouvernement temporel à l'Est, la primauté spirituelle à l'Ouest. Ce récit étiologique installe un équilibre entre le monde franc et le monde oriental, médiatisé par le monde romain, équilibre perpétué par Dieudonné de Hongrie et Florent et Octavien malgré l'importante ellipse chronologique qui les sépare tous deux de La Belle Hélène de Constantinople. En revanche, avec Florence de Rome débute une phase qui consiste en l'éviction et l'oubli des origines constantinopolitaines et la tentative progressive du monde franc pour s'arroger l'héritage impérial romain. Florence de Rome, à travers l'affrontement des deux frères hongrois Esméré et Milon, thématise la rivalité familiale qui devient alors une structure constante. La chanson exhibe d'ailleurs son statut, insu probablement, de charnière. La naissance de Florence pour laquelle les deux frères vont se déchirer est accompagnée de funestes présages : "Que par ceste naissanche avenroit tel dolour / Que toutte Ronmenie en avenroit tristour" (v. 79-80). Florence, fille de l'empereur de Rome, et Esméré doivent désormais affronter Garsile, empereur de Constantinople et prétendant illégitime de Florence. Nous voyons donc les relations se brouiller entre le pôle romain et le pôle constantinopolitain. Theseus de Cologne et Ciperis de Vignevaux relancent l'exclusion des pères, puisque dans la première chanson le héros Theseus, sur une suite de malentendus, entre en conflit avec Esméré, devenu entretemps empereur de Rome, et entraîne avec lui le roi Dagobert, le forçant donc à se battre contre le lignage avec lequel il entretenait une si bonne relation de fidélité dans *Florent et Octavien*. Dans la seconde, la querelle dynastique franque conduit les descendants de Dagobert à réinvestir la tradition impériale, mais sur le mode de l'usurpation. Les deux chansons achèvent donc le brouillage des repères dans un monde devenu équivoque où les anciennes alliances ne survivent pas au passage du temps, où les attirances et les répulsions entre les grands ensembles civilisationnels évoluent au gré des intérêts personnels et où l'équilibre des fidélités se révèle en tout état de cause bien précaire et soumis à l'inconstance. Les Mérovingiens n'apparaissent alors que comme un rouage d'une machinerie complexe, sans incarner l'idéal régulateur carolingien, faute de pouvoir étendre et faire régner le bon ordre par le fer et la contrainte.

C'est pourquoi il nous est relativement difficile de lire en filigrane de ce récit l'histoire d'une dynastie à proprement parler. Le temps biologique (prégnant dans les cycles de constitution antérieure) cède la place à un temps politique : le rythme des successions lignagères ne dicte plus le déroulement du temps. Ce sont plutôt les ruptures, les crises, les retournements axiologiques qui assument ce rôle. Le principe généalogique n'est ici qu'une illusion. Sous couvert d'une forme généalogique, le récit de cette *translatio* offre l'histoire de l'institution d'une royauté et d'un royaume. Il en suggère même, bien plus, l'orientation. La temporalité rassurante des générations qui se succèdent les unes aux autres se mue en fatales accélérations qui reconfigurent le jeu des relations européennes dont l'enjeu reste toujours Rome et l'idéologie impériale qu'il incarne et transmet.

2. Les Mérovingiens et le mythe impérial

Le mythe impérial (dans ses trois piliers fondamentaux que sont l'universalité géographique, l'idée romaine et pontificale et la défense du monde chrétien) sert de toile de fond à toutes les chansons du cycle du roi et joue un rôle non négligeable dans bon nombre de chansons de rebelles. Or nous reconnaissons bien également dans le récit mérovingien une influence du modèle énéen (transmis plus par l'Eneas que par l'Enéide) par lequel l'extension conjointe du christianisme et de l'empire se faisait progressivement d'Ouest en Est⁵¹. L'Eneas a évidemment participé de cet esprit et célèbre ce transfert qui pouvait apparaître comme l'accomplissement des temps chrétiens. Notre corpus relance l'idée impériale sous plusieurs angles. Il s'agit bien d'une part d'une tranlsatio d'Ouest en Est, opérée par Antoine, empereur de Constantinople (La Belle Hélène de Constantinople), qui, comme un avatar d'Enée, répand le germe chrétien dans l'Europe, notamment en France, à la fondation de laquelle il contribue. C'est une souche prestigieuse accordée au royaume de France. Or, par un retournement unique dans le paysage épique français, c'est justement le peuple franc qui, par la conversion, est l'outil et le comble de cet accomplissement spirituel et politique. À partir de ce point, le corpus va s'efforcer d'ajuster la représentation mérovingienne à l'achèvement en acte d'une véritable translatio. Il ressort clairement des autres chansons que la question est bien d'affirmer la suprématie impériale du royaume français. La notion d'héritage historique pèse alors sur l'ensemble de l'œuvre et peut-être celle-ci est-elle avant tout une illustration de cette idée. Auparavant, seul le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople avait établi précisément cette dynamique translative en l'associant au transfert de reliques (au terme de cette chanson, l'empereur Hugues de Constantinople non seulement accepte de reconnaître la supériorité des Français et de Charles, mais encore demande de faire entrer l'empire d'Orient dans la mouvance de l'empire d'Occident, autrement dit de transférer le siège de l'unique empire vers l'Ouest⁵²). Dans notre corpus, cette connivence structurelle entre le royaume franc et l'héritage impérial romain est suggéré de deux manières.

D'une part, il s'agit pour les auteurs de rendre sensible cette connivence au moyen de complicités interpersonnelles. Les poètes de la geste mérovingienne manifestent constamment un souci d'effectuer des rapprochements entre personnel franc et personnel romain. Dans *La Belle Hélène de Constantinople*, le païen Robastre, roi de Bordeaux, possède une histoire singulière, pivot d'un réseau de relations interpersonnelles qui associent étroitement Orient et Occident. Après s'être converti

au christianisme, poussé par le prosélytisme d'Antoine de Constantinople, et être devenu Coustant, il épouse Plaisance, fille du roi Ardembourc de Jérusalem. Le fruit de cette union syncrétique est Joserant, abandonné et recueilli par Clovis lui-même, qui lui donne toute l'éducation nécessaire. Si nous poursuivons encore la lignée de Coustant et de Plaisance, le narrateur nous informe d'abord que Jaserant sera donné en fiançailles à Floovente, la fille de Clovis (v. 12288-12291) et ensuite qu'il sera le grand-père du futur Riquier, fidèle compagnon d'arme de Floovent, fils de Clovis (v. 7425 ou v. 9143 ; cette agrafe cyclique, sans souci de cohérence temporelle, renoue d'ailleurs avec une chanson antérieure, *Floovant*). Le syncrétisme est achevé lorsque Coustant, à la fin de la chanson, devient lui-même empereur de Rome (laisse CCCXCXIX).

Dieudonné de Hongrie, dans la chanson éponyme, qui est décidément un carrefour cyclique déterminant, se retrouve au cours de ses déboires en Italie. Il se rend alors à Rome, assiégée par les païens, et y rencontre l'empereur Valérien, dont il devient immédiatement le champion :

".I. empereur i ot, qui moult fist à loër ;Valerïens ot non, si com j'oïs conter.

Iciex avoit .i. fil moult jone bacheler:

Otevïen ot non - se sachiés sans fausser -

Et puis ot il de Rome le terre a gouverner.

Tant ce vaut Dieudonné esploitier et haster

Qu'il est venus a Rome droit a .i. ajourner.

Li rois Valerïens faisoit ses cors sonner

Et voloit sus Païens a iche jour aler.

La se vint Dieudonné devers li presenter :

Son estat et sen non li ala deviser.

Et quant li emperere li oÿ recorder,

Dont ala Dieudonné baisier et acoler;

Et le fist richement fervestir et armer :

Pour le renon de li li prïa de mener

La baniere de Rome pour se gent rasambler,

Et li ber Dieudonné ne li vaut refuser."(DH, v. 11798-11814)

"Il y avait un empereur, qui était bien digne d'éloges ;Il s'appelait Valerien, comme je l'ai entendu dire.

Celui-ci avait un fils, un tout jeune homme :

c'était Octavien, sachez-le sans feinte,

Et il eut ensuite à gouverner l'empire de Rome.

Dieudonné désire cheminer si hâtivement

Qu'il gagna Rome en une seule journée.

Le roi Valérien faisait alors sonner du cor

Et voulait je jeter sur les Païens ce jour-même.

C'est à ce moment que Dieudonné se présenta à lui :

Il alla lui décliner son nom et sa situation.

Et lorsque l'empereur l'entendit parler,

Il s'empressa d'aller baiser et accoler Dieudonné;

Puis il le fit richement revêtir de fer et armer :

C'est en son nom qu'il le pria de porter

La bannière de Rome pour réunir son armée,

Et le brave Dieudonné ne put le lui refuser."

S'ensuit une série de péripéties au cours desquelles les deux personnages sont faits prisonniers ensemble et réduits en esclavage à Acre. Dieudonné, ayant réussi à s'évader, revient ensuite pour délivrer son fidèle compagnon. Mais surtout, une mention discrète au fils de Valérien, Octavien, fait ici office d'impetus d'une relation privilégiée entre la lignée de Dieudonné et celle de Valérien, relation qui va se dérouler au gré des générations et des chansons suivantes. Elle s'effectue selon des motifs réitérés dont le principal est le siège sarrasin des villes de Rome ou de Paris, au secours desquelles se précipiteront respectivement Dieudonné (laisse CDVII) et

Dagobert (dans *Florent et Octavien*, laisse CLIX et laisses CCVI-CCXVIII), ainsi que Othevien (*Florent et Octavien*, laisses I-V) et selon des complicités assurant la cohésion des deux lignages (Dieudonné-Valérien, Dagobert-Othevien, Dagobert-Florent, Ludovis-Gadifer). Dans *Theseus de Cologne*, c'est enfin un lien d'alliance qui unit les deux lignages puisque Ludovis, le fils de Dagobert, y épouse Baudour/Bathilde, sœur de Theseus de Cologne, lui-même époux de Flore, descendante de Valérien.

D'autre part, le second procédé pour affirmer la réalité de cette translatio, qui, on le voit, se lit à travers une continuité lignagère franco-romaine, est la mise en œuvre assidue d'un tropisme oriental par lequel Constantinople et Jérusalem (cités qui revêtent en outre une importance déterminante pour l'imaginaire occidental, l'une pour sa prééminence religieuse, l'autre pour sa richesse) représentent deux villes qu'il s'agit toujours de s'approprier⁵³. Suite au mouvement de décentrement (celui d'Antoine de Constantinople) s'opère un mouvement de recentrement permanent par lequel l'Orient se trouve assujetti dans la mouvance occidentale. Les deux villes orientales n'y apparaissent jamais comme point de fuite ou d'origine en tant que tel. L'action se développe toujours dans un espace bifrons, entre Occident et Orient. En effet, ces récits affectionnent tous les aventures orientales, sur le modèle de nombre de ces romans qui usent de la "matière de Grèce" pour mettre en scène des rivalités orientalo-occidentales pour la primauté de l'héritage romain⁵⁴. Mais la conquête ou la conversion d'une de ces deux cités apparaît toujours comme une étape nécessaire qui détermine l'Occident, certes, comme héritier culturel des royautés d'Orient, mais aussi, dans le même temps, comme supérieur à elles.

Nous avons vu plus haut que Garsile, par le changement axiologique qu'il subit entre *Dieudonné de Hongrie* et *Florence de Rome*, pouvait être considéré comme un opérateur du déclin de la geste, qui bascule alors dans une phase oublieuse où les ascendants culturels sont évincés. Le sort subi par ce personnage à la fin de *Florence de Rome* entérine cette intuition. Après sa défaite contre les Romains, Garsile est fait prisonnier par Esméré, le champion de la lignée othovienne, qui le conduit fièrement à travers la ville de Rome, affichant sa supériorité et la soumission de l'empereur, clairement traité comme un vaincu. La scène du triomphe à l'antique mérite d'être citée :

"Esmerez de Hongrie sa retrette sonnoit, Gharssille fait conduire, noblement le menoit.

Lu rois fu au cheval, Esmerez le tenoit

Par my le diestre main et le reconfortoit.

Li rois faisoit samblant que riens n'y acomptoit ; [...]

Il est entréz en Ronme, ou les Ronmains pierchoit,

Et dames et puchielles en moult noble conroit.

Garssillez est passéz, a qui moult anoiioit;

Jusqu'au palais maiour li rois ne s'arriestoit ;

A noble compaignie Gharssilles y montoit;

Des trompes et nakairez li sons restentissoit;

Cascuns a Esmeret moult haute honneur portoit

Conme le souverain qui tous les ghouvrenoit.

Esmeréz conmanda c'on fezist la endroit

Gharssiles desarmer, qui moult le desiroit."(FR, v. 3193-3209)

"Esméré de Hongrie sonnait la retraite, Il fait avancer Garsile, le menait noblement.

Le roi était à cheval, Esméré le conduisait

Par la main droite et le revigorait.

Le roi faisait mine de ne pas être affecté ; [...]

Il est entré dans Rome, les Romains se tenaient sur les hauteurs,

Les dames et jeunes femmes formaient une escorte grandiose;

Garsile l'a traversée, ce qui le tourmentait fort ;

Le roi ne s'arrêta pas avant d'être arrivé au grand palais ;

Garsile gravissait les marches en majestueuse compagnie ;

Les sons des trompettes et des timbales retentissaient ;

Chacun témoignait à Esméré des plus grands honneurs, L'acclamant comme le souverain qui les gouvernerait. Esméré ordonna que l'on fit sur-le-champ Désarmer Garsile, qui n'aspirait qu'à cela."

Ses signes exhibés de soumission sont reconduits par l'inféodation de Garsile :

"Ainssi li rois Gharssillez fist a ce tamps honmageAu courtois Esmeré, qui em prist le siervage

Et l'acort dou païs et de tout le barnage,

Et en livra li rois as Ronmains boin hostage,

Et apriès ceste pais, ou il prist grant hontage,

Se departi Gharssilles, li rois au dur corage;

En Gresse s'en ralla, son nobile hireitage,

Puis tint ferme le pais tous jours en son eage."(FR, v. 3299-3306)

"Ainsi le roi Garsile rendit à ce moment hommageAu courtois Esméré, qui le prit en servage

Avec le consentement du pays et de l'assemblée des barons,

et le présenta aux Romains comme leur otage,

Puis après cette réconciliation, dont il se sentit humilié,

Garsile s'en alla, le roi à la fierté farouche;

Il rentra en Grèce, son glorieux royaume,

Puis dirigea le pays résolument tous les jours de sa vie."

Nous voyons donc se dessiner ici un parcours qui, au travers de ses sinuosités, de *Dieudonné de Hongrie* à *Florence de Rome*, a permis au monde chrétien d'englober l'Autre oriental, qui était, grâce aux télescopages temporels des diverses chansons, l'Ailleurs sarrasin (*Dieudonné de Hongrie*) et l'Autrefois des origines (*La Belle Hélène de Constantinople*).

Cette soumission est enfin matérialisée par la mise à sac des places fortes grecques par les Romains :

"Et la desconfitture dura moult longhement :Chieus qui poelt escapper se meth à sauvament ;

Ronmains les vont sieuwant en criant haultement.

La fu grans li conquest et d'or fin et d'argent,

D'armes et de harnas et de chevaus grantement,

Et de boins prisonniers orent il longhement."(FR, v. 3160-3165)

"Et la déconfiture se prolongea longtemps :Ceux qui peuvent s'enfuir courent se mettre à l'abri ;

Les Romains se mettent à les poursuivre de leurs hauts cris.

Là fut pillée quantité d'or fin et d'argent,

D'armes et de harnais et nombre de chevaux,

Et de bons prisonniers qu'ils gardèrent longtemps."

Comme en écho au retournement des valeurs que nous avons dépeint, au brouillage des repères axiologiques et des éléments cohésifs, le narrateur ne peut manquer de terminer cette évocation par un discours sentencieux, où semble percer néanmoins une déploration ironique, sur les possibilités d'enrichissement soudain offertes par la guerre :

"Einssi est il de gherre, car il avient souventQue li aucun en sont apovri tellement, Et li aucun y ont un tel recouvrement

Qu'apriès eus en sont riche et enfant et parent."(FR, v. 3166-3169)

"Il en est ainsi de la guerre, car il arrive souventQue les uns en sortent gravement appauvris,

Et les autres tellement rétablis dans leur fortune

Qu'après eux et les enfants et les proches en sont riches."

Du côté mérovingien, en témoignent l'élection de Brice (le père de saint Brice qui "vint servir son oncle a Tours devotement. / Depuis fu archevesque, se l'istoire ne ment", v. 15533-15534) à la tête de l'empire constantinopolitain à la fin de La Belle Hélène, de Philippe comme roi de Jérusalem⁵⁵, la prise de Constantinople par Dieudonné (fol. 40 r°b-fol. 40 v°b), l'élévation d'Othevien au rang de roi de Jérusalem (Florent et Octavien, laisse CCLXV). Les deux dernières chansons du récit mérovingien ne composent plus du tout avec ces origines orientales et achèvent le cycle sur la confirmation des liens franco-romains puisque Ciperis de Vignevaux prévoit, à la fin de la chanson, que Gouthequins (un curieux homonyme du Guitequin de la Chanson des Saisnes) et Césaire, tous deux descendants de Dagobert, deviendront successivement empereur de Rommenie. Par la geste parfois conjointe, parfois divergente, des Mérovingiens et des Romains, nous assistons aux tentatives réitérées et multiformes de l'Occident de s'approprier l'Orient, à la fois comme territoire et comme passé, de revendiquer une histoire, fixer une dynamique, briguer un héritage culturel ; tentatives qui se prolongent également pour la royauté mérovingienne dans la volonté de s'approprier l'héritage impérial romain.

IV. Les Mérovingiens, outil épique de distinction

Sans remettre en doute les travaux qui ont déjà montré que les nouveaux choix littéraires servaient de nouvelles questions, en somme que les Mérovingiens épiques permettaient aux poètes d'affirmer la continuité de la monarchie française élue de Dieu, de Clovis et Dagobert à Charlemagne et, par extension, à Charles V, et cela malgré les vicissitudes familiales et les contingences historiques⁵⁶, nous voudrions attirer l'attention sur le souci des auteurs de geste de notre corpus à se servir des Mérovingiens comme outil de différenciation. Nous avons tenté de montrer que la perspective cyclique permettrait de préciser le rôle des Mérovingiens épiques comme maillon d'une chaîne événementielle, d'un devenir qui est celui d'une translatio imperii. La royauté épique s'ouvre au processus, à la dynamique historique et par là les Mérovingiens apparaissent comme les indices d'une nouvelle manière de penser l'histoire et de penser le monde. Au XIVe siècle en effet, une nouvelle épistémè, fondée sur une double tendance à la différenciation et à une plus grande acceptation de la subjectivité dans l'élaboration du savoir, conduit à problématiser le rapport des individus au monde. Celui-ci y prend les aspects d'un objet complexe, opaque et difficile à saisir car n'étant plus garanti immanquablement par un savoir cohérent et cosmologiquement clos⁵⁷. D'où un effort collectif désespéré pour sauver la cohérence et la plénitude symbolique du monde, jadis garanties par la cosmologie chrétienne. Nul doute qu'il conviendrait d'intégrer cette translatio épique dans cet effort collectif et de la considérer comme schéma compensatoire. D'où également un souci constant pour exorciser la mutabilitas humana et l'effet transformateur du temps.

Les auteurs de geste médiévaux ne s'y sont pas trompés. Les Mérovingiens épiques étaient les mieux à même de signifier ce rapport au temps, de l'intégrer dans la structure traditionnelle de la chanson de geste. En effet, les Mérovingiens épiques apparaissent dans ce corpus comme fondamentalement autres, tout en étant un seuil originel qui fait entrer le royaume des Francs dans l'histoire universelle. Nous utilisons le terme "seuil" à dessein. Les Mérovingiens ne constituent pas une origine absolue, comme l'était le monde épique carolingien, sensiblement intangible ; ils figurent plutôt un point de jonction, une "rupture instauratrice" 58 entre un avant et un après. C'est ce qu'indique notamment la translatio dépeinte en ouverture de Dieudonné de Hongrie. C'est également en ce sens que témoigne un régime d'historicité épique particulier à notre corpus. Rappelons avec François Suard que le monde épique carolingien ne contient jamais de récit des origines à proprement parler, car c'est la Bible qui, implicitement, en tient lieu⁵⁹. Or, notre corpus présente le souci constant de mettre en perspective temporelle l'histoire du royaume de France, d'en souligner l'amarre irrémédiablement mondaine, en somme d'en appuyer l'historicité. La Belle Hélène de Constantinople est régie, en ce sens, par ce que nous appellerions un régime d'historicité archéologique, sensible aux évolutions, aux ruptures qui font passer d'un état des choses à un autre. Ainsi de la profondeur historique instillée dans l'histoire de France. Alors qu'un cardinal romain se rend à Londres pour prier Henry, le roi d'Angleterre, de venir au secours de Rome assiégée, le narrateur surgit, étonnamment didactique :

"Or a ly cardinaux a le chiere menbreePassé l'ost des paiens, chelle gent desraee.

Tout parmy Rommenie a se voie hastee

Et a tant chevauchiet, et maint et avespree,

Q'en Gales est entrés qu'ore est Franche clamee.

A ce tamps que je dis n'ert point Paris frumee

Ensement qu'elle est ore ne ensement nommee,

Elle ot a non Lucesse, ainsy fu appellee.

Ly cardinaux chevauche a mainie privee,

Mainte ville passa, maint mont, mainte valee.

Dessy jusqu'a Boulongne n'y a fait arestee.

La gente de che païs n'ert pas crestïenee,

Ains estoient paiien, en tamps et en l'anee

Que ly frans cardinaux passa en la contree."(BHC, v. 1565-1578 ; cf. v. 2180-2182)

"À ce moment le cardinal au corps vigoureuxA traversé l'armée des païens, cette race honnie.

Il a hâté sa course à travers tout le royaume de Rome

Et a tant chevauché, du matin jusqu'au soir,

Qu'il est entré en Gaule, qu'on appelle aujourd'hui la France.

Au temps dont je parle, Paris ne ressemblait pas encore

À ce qu'elle est aujourd'hui et ne portait pas le même nom,

Elle s'appelait alors Lutèce, telle était son nom.

Le cardinal chevauche sans aucune suite,

Il traversa maintes villes, maintes montagnes, maintes vallées.

Jusqu'à Boulogne il n'a fait aucune halte.

Le peuple de cette contrée n'était pas encore chrétien,

Mais demeurait païen, à l'époque et au temps

Où le loyal cardinal traversa la région."

Remarquons que le cas de la Gaule n'est pas isolé et que l'Écosse connaît de semblables mentions, plus discrètes ("Or sus le haulte roche c'on apelle Constanche, / Qui ore a non Escoche, le terre d'onnouranche", v. 3605-3606). Dans cette mention, un passé est clairement mis en regard avec un temps présent dont il est tout à la fois intimement tributaire et irrémédiablement séparé. Selon une topique traditionnelle, la remontée dans le temps se fait à travers une approche, non pas, ici, strictement étymologique, mais linquistique (en atteste la série de participes passés formant ensemble un chaîne rimique attirant l'attention des récepteurs sur cette donnée élocutoire : clamee, nommee, appellee). Une série d'oppositions à divers niveaux syntaxiques accusent cette dialectique. Un premier vers synthétique (v. 1569) oppose d'un côté et de l'autre de la césure à l'hémistiche, coupe qui met l'accent sur l'adverbe ore, l'ancien et l'actuel nom de cet espace géographique familier aux lecteurs-auditeurs (Gaule vs. Franche). S'ensuit une série de vers d'amplification de la matière ainsi amorcée qui, dans l'alternance des temps passé (v. 1570 et 1572) et présent (v. 1571) explicite une nouvelle fracture onomastique dans l'histoire de la capitale de la monarchie franque. La concentration de cette distinction passé/présent dans l'hémistiche métadiscursif ("A ce tamps que je dis", v. 1570) achève l'implication émotive des récepteurs dans cet exposé historique. C'est Clovis qui, après sa miraculeuse conversion, décide de donner à la région son nom actuel :

"Et ly rois repaira en Franche le jolie ;A Lutesse revint, une ville garnie, Se ly canga sen non ly rois, qui que nus die. Pour le tres bonne gent dont elle fu emplie Et pour che que ens manoit fleur de chevalerie Li mist a non Paris, su com l'istoire crie, Pour che que n'ot parel tant que le chiel tournie, Et le terre ot non Franche, de le gent resoignie."(BHC, v. 9626-9633) "Et le roi retourna en France la Jolie ;Il revint à Lutèce, une luxueuse ville, Et le roi lui changea son nom, on nous le dit. En raison de la très bonne population dont elle était emplie Et parce qu'y résidait la fleur de la chevalerie, il lui donna le nom de Paris, comme l'histoire nous le professe, Parce ce qu'il n'y en eut pas de pareil sous la voûte céleste, Et le territoire fut nommé France, pour la crainte qu'inspirait son peuple."

Le processus prend ici une tournure plus explicitement étymologique. Le narrateur *remembre* ici la naissance du nom de la capitale du royaume de France par métonymie, puisque le nom de Paris provient directement de ce qu'elle abrite *le tres bonne gent* ainsi que *fleur de chevalerie*. Doit-on lire dans l'étymologie de la ville une analogie avec le héros grec Pâris, même si la renommée de celui-ci ne se déploie pas à proprement parler dans le domaine de la vaillance? La référence n'est pas des plus explicite. Mais dans ce cas, la référence implicite à l'univers de référence grec ne ferait que confirmer l'hypothèse de la narration épique d'une *translatio* dont les indices se multiplient dans le royaume de France à travers ses appellations territoriales et les rois qui le gouvernent. En outre, la naissance y est concomitante d'une conversion religieuse. Cette étymologie a donc valeur de baptême, le royaume de France trouvant son nom, perpétué jusqu'au présent des récepteurs, dans sa situation privilégiée de monarchie sans égale car élue de Dieu.

Le jongleur prend ainsi acte d'un processus de constitution d'une identité à la fois géographique et monarchique. La notion de processus y est essentielle puisqu'elle concourt à déterminer l'historicité propre du royaume de France dans le devenir historique du monde naturel. Une dialectique joue ici entre un processus d'identification et de défamiliarisation, qui n'est d'ailleurs pas seulement contextuelle mais identitaire. Malgré (en vertu de ?) leur caractère fondateur, les Mérovingiens épiques n'en restent pas moins les figures d'une altérité escamotée. La Belle Hélène de Constantinople ne manque pas de noter le caractère paradoxal du personnage de Clovis qui, avant sa conversion :

"Hardis fu [...], chiere ot de lïon,De gerrïer avoit adont s'intensïon. Il avoit entour Gaules mainte terre de non Conquestee par forche, mise a euxecusion. Nus ne duroit a luy n'a se possessïon ; Cuy il ahert de guerre n'a vers luy garison Qu'il ne soit pris ou mors sans avoir raenchon."(BHC, v. 9355-9361)

"Il était téméraire [...], une vraie chaire de lion,Il avait une volonté de guerrier. Il possédait autour de la Gaule maintes terres Conquises par la force, réduites à la servitude. Nul ne résistait, ni à lui ni à son empire ; Celui à qui il mène la guerre n'a aucune chance De le prendre ou de le faire mourir sans payer rançon. Cette évocation d'un Clovis encore barbare n'a rien à envier aux descriptions topiques de chefs de guerre sarrasins."

Les Mérovingiens n'apparaissent en aucun cas comme un ensemble *tout fait*; la dynamique de notre récit mérovingien, fait de déplacements constants, consiste à déplacer les Mérovingiens dans l'espace et le temps, de les présenter en devenir. Leur image ne constitue plus un point de fuite statique, mais une unité dynamique. Le temps s'introduit à l'intérieur de leur *mimesis*, en imprègne toute l'image, ce qui modifie la signification substantielle de leur destinée. Leur évolution y est indissoluble de l'évolution historique et de sa chronotopicité. Le monde carolingien était un monde immuable ; même si des changements s'y produisaient (notamment à travers des conquêtes successives), ils étaient périphériques et ne touchaient pas aux fondements du monde. L'homme s'y formait, s'y développait à l'intérieur d'une époque. Partant, les Sarrasins pouvaient y constituer une catégorie absolue d'altérité et servir, par contraste, au mythe impérial.

Au contraire, leurs prédécesseurs épiques exhibent l'inconstance du monde. L'altérité absolue que constituaient géographiquement les Sarrasins y est remplacée par une altérité corrélative et constitutive de l'histoire du royaume de France. L'altérité s'est déplacée du plan ethno-religieux et territorial au plan chronologique et intérieur.

Conclusion

Dans cette perspective, nous revenons à notre point de départ. Les Mérovingiens n'eussent pas été pensables hors de la chanson de geste tardive. L'évolution de la perspective cyclique en récit prospectif inachevé (qui faisait que ce cycle, par nature, ne pouvait "prendre" et ne pouvait en rester qu'à l'ordre des effets) construit une image ambiguë des Mérovingiens épiques, dans l'entre-deux d'une évolution historique. Cette représentation n'est en fait que la caisse de résonance du nouveau type de héros épique qui se construit dans le corpus tardif et dont on a déjà montré ce qu'il devait aux conditions socio-historiques. Le héros épique tardif est un homme à la recherche de lui-même, contraint de devenir un homme nouveau⁶⁰. La force organisatrice du futur et du devenir joue dans sa constitution identitaire. Partant, il fallait que le monde lui répondît, il fallait que l'homme se formât en même temps que le monde, qu'il reflétât en lui-même la formation historique du monde. À héros nouveaux, nouvelle dynastie épique. Rien d'étonnant alors à ce que le problème identitaire ait été perçu comme devant être traité dans toute son envergure puisqu'il s'agit bien des réels et des possibles de l'homme. Grâce à cette représentation des Mérovingiens épiques, l'image de l'homme en devenir perd son strict caractère privé et débouche sur une sphère toute différente, sur la sphère de l'existence historique.

L'image diffractée et plurielle des Mérovingiens épigues et leur entente, voire leur collusion, avec le lignage romain, dont ils sont inséparables, témoignent de l'impossibilité des auteurs du XIVe siècle à concentrer ad unum ces figures dans un mythe syncrétique. Mais cette impossibilité semble avoir été un ferment autrement plus efficace au XIV^e siècle pour penser une expérience de la contingence historique, de la pluridimensionnalité du monde, de l'accélération dans la circulation du savoir. Les auteurs en ont exploré le statut fondamentalement utopique et atopique, non localisable, sans source et récupérateur d'un héritage culturel bien plus qu'acteur d'une translatio cherchée et voulue. Dominique Boutet a clairement montré en quoi les tensions irréductibles qui animent la figure royale carolingienne épique deviennent un symbole de la finitude humaine et aussi une tentative de résolution dans l'unité de l'opacité et de l'hétérogénéité des "étants", un retour amont⁶¹. Nous pensons que les Mérovingiens épiques entérinent les conséquences de cette crise de la représentation de la royauté épique, les explorent de manière décomplexée comme un élément de l'identité narrative du royaume de France, dans une tension féconde entre l'idem (la part de l'identité qui subsiste dans le temps) et l'ipse (la part de l'identité où est maintenue consciemment une part d'altérité), en somme entre un déjà-là et un pas-encore.

¹ Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, A. Franck, 1865, p. 437.

² Judith Schlanger, "La question heuristique", *Revue de métaphysique et de morale*, 88^e année, 3, juillet-septembre 1983, p. 322-355, p. 355. Le travail que nous proposons ici est un *compendium* de l'orientation générale donnée à un travail de thèse en cours mené à l'ENS de Lyon, *Le Cycle de Dagobert ou la question d'un "cycle archéologique". Les Mérovingiens dans la chanson de geste tardive*, dirigé par Beate Langenbruch (CIHAM UMR 5648).

³ Hans Ulrich Gumbrecht, "Complexification des structures du savoir : l'essor d'une société nouvelle à la fin du Moyen Âge", *La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, VIII/1*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1988, p. 20-28, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ Nous nous permettons de renvoyer à notre travail de Master, réalisé sous la direction de Beate Langenbruch, *En quête de fabulations : représentation des Mérovingiens et expérience poétique au XIV*^e siècle, ENS de Lyon, 2015. Les rapides remarques qui suivent sur les miracles dramatiques et sur Eustache Deschamps en sont tirées ; le lecteur y trouvera, évidemment, des analyses plus fouillées.

⁶ L'architexte est défini comme ce qui fait "la littérarité de la littérature [...], c'est-à-dire l'ensemble des contraintes générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier", Gérard Genette, Palimpsestes. La littérature au second degré,

Paris, Seuil, 1992, p. 7.

7 Paris, BnF, fr. 819-820 (Gaston Paris, et Ulysse Robert (éd.), Les Miracles de Nostre Dame par personnages publiés d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale, Paris, Firmin Didot et Cie, 1876-1883, 8 t.). Ce manuscrit est l'exhaustive représentation de l'impressionnante activité littéraire de la Confrérie Saint-Éloi des orfèvres de Paris. D'inspirations extrêmement diverses (le corpus oscille entre réécritures de miracles narratifs, dont certains de Gautier de Coinci, de vies de saints, de romans ou de chansons de geste), ces drames ont été joués, à raison d'une pièce par année, de 1339 à 1382 (sauf en 1354 et de 1358 à 1360) à l'occasion du puy annuel de la confrérie. Pour quelques mises au point récentes sur ce corpus, nous renvoyons à Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox, Parisian Confraternity Drama ot the Fourteenth Century : the Miracles de Nostre Dame par personnages, Turnhout, Brepols, 2008 ; Florin Beschea, Corps, cœur, âme et raison dans les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci et dans les Miracles de Nostre Dame par personnages, Ph. D., Indiana University, Bloomington, 2013; Daniela Musso, Réminiscences mythiques dans les Miracles de Nostre Dame par personnages : la mise en scène d'un imaginaire chrétien du XIVe siècle, thèse de doctorat, Université de Grenoble et Université de Gênes, 2013. Voir aussi la traduction en cours de l'ensemble du corpus, dont deux tomes ont paru : Gérald Bezançon et Pierre Kunstman (trad.), Miracles de Notre-Dame par personnages. Tome I et Tome II, Paris, Classiques Garnier (Moyen Age en traduction, 6 et 7), 2017 et 2019.

- 8 Cette pièce médiévale a récemment suscité des réécritures estudiantines dans le cadre d'un séminaire de l'ENS de Lyon, regroupées dans l'exposition "Le *Miracle de sainte Bautheuch*. Relectures et réécritures d'un jeu médiéval", présentée à la Bibliothèque Diderot de Lyon (01/02/2016-15/02/2016) ainsi qu'à la Maison de l'Université de Rouen et à l'UFR des Lettres de l'Université de Rouen (26/09/2018-15/10/2018) (direction scientifique : Beate Langenbruch ; commissaires de l'exposition : Blandine Lefèvre et Kate Poston ; collaborateurs éditoriaux et membres du comité d'organisation : Léo-Paul Blaise et Charlotte Guiot). Cf. Jacques Merceron, "De l'hagiographie à la chanson d'aventures : l'image de sainte Bathilde reine de France", Miren Lacassagne (éd.), *Ce nous dist li escris... Che est la verite. Etudes de littérature médiévale offertes à André Moisan par ses collègues et ses amis, Senefiance*, 45, 2000, p. 193-206. 9 Paul Zumthor, *La Lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 83.
- 10 Nous renvoyons à la synthèse de William Kibler, "Relectures de l'épopée", *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste. Tome I*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence [en ligne ; http://books.openedition.org/pup/3924; consulté le 11/04/2019].
- 11 Sur la reconsidération de la chanson de geste tardive, nous renvoyons, sans être exhaustifs, aux diverses analyses d'ensemble et de détail de François Suard ("L'épopée française tardive", *La littérature française aux XIV*e et XVe siècles, op. cit., p. 161-177), Claude Roussel ("L'automne de la chanson de geste", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 12, 2005 (*La tradition épique, du Moyen Age au XIX*e siècle), p. 15-28), Jean-Claude Vallecalle ("Le merveilleux dans le cycle de *Huon de Bordeaux*", Mario Gandolfo Giacommarra, *Epica e storia. Le vie del cavaliere in memoria di Antonio Pasqualino*, Palerme, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 2005, p. 245-254) et aux monographies récentes de Alban Georges (Tristan de Nanteuil. *Écriture et imaginaire épiques au XIV*e siècle, Paris, Champion (NBMA 80), 2006), Martine Gallois (*L'Idéal héroïque dans* Lion de Bourges, *poème épique du XIV*e siècle, Paris, Champion (NBMA 107), 2012) ou Jonathan Cayer (*Heroic Uncertainties : Representations of the Hero in the French Epic of the Later Middle Ages*, thèse dirigée par R. Howard Bloch en mai 2012 à l'Université de Yale).
- 12 Clause Roussel, "L'automne de la chanson de geste", art. cit.
- 13 Claude Roussel (éd.), *La Belle Hélène de Constantinople : chanson de geste du XIV*^e siècle, Genève, Droz, 1995 (abrégée *BHC*).
- 14 Denis Collomp (éd.), *Dieudonné de Hongrie (dit Le roman de Charles le Chauve). Édition critique des folios* 49 à 87, thèse de doctorat sous la direction de Marguerite Rossi, Université de Provence, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1986, 2 vol. (abrégée *DH*).
- 15 Noëlle Laborderie (éd.), *Florent et Octavien. Chanson de geste du XIV*^e siècle, Paris, Champion, 1992, 2 vol. (abrégée *FO*).
- 16 Axel Wallensköld (éd.), *Florence de Rome. Chanson d'aventure du premier quart du XIII^e siècle*, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1907-1909, 2 vol. (remaniement en alexandrins du XIV^e siècle, vol. 1, p. 131-280) (abrégée *FR*).
- 17 Mari Bacquin (éd.), *Theseus de Cologne, édition partielle d'une chanson de geste du XIV*^e siècle, Lund, Lunds Universitet, 2008 (abrégée *TC*)
- 18 William S. Woods (éd.), A Critical Edition of Ciperis de Vignevaux: with Introduction, Notes, and Glossary, Chapel Hill, University of North California, 1949 (abrégée CV).
- 19 "On a dit, à juste titre, que l'épopée est carolingienne, entendons, qu'elle rappelle à la mémoire, sous les Capétiens, les origines carolingiennes du pouvoir, dont elle fait un récit, ou plutôt un chant mythique. Mais cette "remythification" se fait par une remontée dans la mémoire archaïque fournissant des motifs, des structures où les chansons de geste trouvent leur unité profonde et signifiante.", Daniel POIRION, *Résurgences*, Paris, P.U.F., 1986, p. 36.
- 20 *Ibid.*, p. 37. Voir également Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992. Charlemagne n'était ni vraiment un personnage, ni vraiment un rôle, mais plutôt un "point de cristallisation" qui exprime, à défaut de vraiment les résoudre, "les difficultés que le développement de la conscience historique engendre dans des esprits encore accoutumés à penser le monde comme éternellement immuable" (p. 610).
- 21 Intérêt pour l'itinéraire de héros d'un nouveau genre, aux tendances moins purement chevaleresques, favorisant un schéma narratif fait d'occultation et de manifestation alternées du personnage central, intégration massive d'éléments folkloriques et merveilleux, souci de présenter des personnages en devenir sont quelques traits caractéristiques du corpus tardif. Cf. Claude Roussel, "L'automne de la chanson de geste", art. cit.
- 22 En focalisant ainsi notre attention sur la royauté mérovingienne dans un corpus de chanson de geste tardive, nous ne faisons que suivre les recommandations de Robert Cook et de sa "philologie profonde" : "L'histoire nouvelle, en auscultant le document muet, cadastre, rôle de taille, photo

aérienne, a bousculé bien des habitudes. Le nouveau philologue, en examinant sous un jour littéraire et culturel au sens large de nombreux textes "laids", triviaux, didactiques, remaniés, tardifs, stéréotypés, opaques, prendra ses caractéristiques comme des points de départ et non comme la confirmation de catégories préalables..." (""Méchants romans" et épopées française : pour une philologie profonde", L'Esprit créateur, 23, 1983, p. 64-74, p. 72-73. Sur le "remplacement" de Charlemagne par Dagobert, cf. Claude Roussel, "De Charlemagne à Dagobert. Avatars de la figure royale dans les chansons de geste du XIV^e siècle", Peter Andersen et Danielle Buschinger (éd.), Charlemagne dans la réalité historique et la littérature, Médiévales, 36, 2004, p. 60-68.

23 Dominique Βουτετ, Formes littéraires et conscience historique. Aux origines de la littérature française 1100-1250, Paris, P.U.F., 1999, p. 128.

24 "Le mythe, ici, [...] peut se définir comme un ensemble de relations intellectuelles dialectiques entre le réel et l'imaginaire, cristallisées autour d'un personnage emblématique, pour dire, clarifier, explorer l'ordre et le sens du monde. Ce type de mythe exige, d'une certaine façon, la fragmentation, l'éclatement, la multiplication des œuvres.", Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur, op. cit.*, p. 610 (voir aussi p. 418-424); Mireille Issa, "Les fonctions politiques, théocratiques et cathartiques de la littérature épique", Marianne AILES (éd.), *Epic connections/Rencontres épiques*, Edimbourg, Société Rencesvals British Branch, vol. 1, p. 319-332. Charlemagne n'est pas le seul personnage susceptible d'accueillir la cohérence mythique d'un cycle. Nous renvoyons à l'approche mythique et sémiotique de l'unité du cycle de Guillaume de David Schenck ("Le mythe, la sémiotique et le cycle de Guillaume", *Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VIIe congrès international de la Société Rencesvals*, Paris, Les Belles-Lettres, 1976, vol. 2, p. 373-381.

25 Patrick Moran, "L'herméneutique en contexte cyclique : l'exemple du *Cycle Vulgate*", Dominique Boutet et Catherine Nicolas (éd.), *La Question du sens au Moyen Age : hommage au professeur Armand Strubel*, Paris, Champion, 2017, p. 215-226.

26 Pour lequel nous renvoyons à Richard Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien : étude et textes*, Genève, Droz, 1996 et à Patrick Moran, *Lectures cycliques : le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle*, Paris, Champion (NBMA 112), 2014.

27 Paul Zuмтног, Essai de poétique médiévale, Paris, Seuil, 1972, р. 463-465.

28 Robert Bossuat, "Dagobert, héros de romans du Moyen Age", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 108^e année, n° 2, 1964, p. 361-328, p. 363.

29 *Ibid.*, p. 366. Significativement, cette expression, inspirée de l'ouvrage fondateur de Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, sera reprise et rendue encore plus explicite par Noëlle Laborderie dans son édition de *Florent et Octavien*, *op. cit.*, vol. 1, p. CII, puisqu'elle y parle d'une ""Histoire poétique" de Dagobert et d'Othevien".

30 Bossuat lui-même nous souffle discrètement cette proposition avec des précautions désamorcées immédiatement : "Il se peut que toutes ces chansons, composées à des dates différentes, mais pas tellement éloignées, aient fait l'objet sous le règne de Charles V, d'un regroupement cyclique. Mais telles que nous les avons, elles offrent une biographie complète du roi franc, de sa naissance à sa mort" (p. 367). Nous voyons mal comment s'établit la concession entre ces deux propositions et malheureusement, Bossuat n'explicite pas la différence qu'il fait entre un "regroupement cyclique" et une "biographie complète du roi de France" (la donnée codicologique ?).

31 André Moisan, Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées, t. 1, vol. 1, Genève, Droz, 1986, p. 77 et p. 95.

32 L'auteur signale d'ailleurs à propos du cycle de Dagobert, qu''il s'agit plutôt d'un essai de groupement cyclique, sans cohésion très apparente" (*ibid.*, p. 77, n. 1).

33 François Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion ("Moyen Âge – outils et synthèses" 4), 2011, p. 296, p. 306-308 et p. 308-309.

34 Denis Collomp (éd.), *Dieudonné de Hongrie, op. cit.*, vol. 1, p. 28. L'auteur ajoute que "les périodes carolingienne et surtout mérovingienne répondent aux préoccupations de la chanson de geste : elles offrent des figures héroïques suffisamment connues du public pour en éveiller l'intérêt, tout en restant peu précises, ce qui laisse la place à la transposition épique".

35 *Ibid.*, p. 47-49. En présentant le personnage de Valérien, le narrateur nous signale effectivement que de son fils Otevien" *Furent puis .ii. enfans de haute estracion*

Qui moult orent de max en leur regnascïon,

Et tout par une dame qui ot le cuer felon,

La mere Otevien, c'a sa maleïchon

Envoia les enfans en grant quetivison,

Dont li uns fu clamés "Chevalier au lïon"

Et li autre Florent, si com lissant trouvon :

Se le nouri Climens de Paris, sa maison,

Ensi que chi après vous feray mencïon." (BHC, v. 12539-12547)

"Naquirent depuis deux enfants de noble ascendance

Qui connurent leur vie durant bien des malheurs,

Tout cela à cause d'une femme au cœur félon,

La mère d'Octavien, qui, maudite soit-elle,

Réduit les enfants dans un état de misère

Telle que l'un en fut appelé "Chevalier au lion"

Et l'autre, Florent ; ainsi nous pouvons le lire :

Lui, fut élevé par Clément de Paris en sa maison,

J'en ferai mention par la suite."

36 François Suard, "La chanson de geste française : une forme littéraire évolutive", Eve Feuillebois-Pierunek, Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 331-350, p. 334-5. Ce dernier principe de composition est également celui qu'a décrit Jean Frappier à propos de l'extension de la geste de Monglane (Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange, vol. 1, La

Chanson de Guillaume. Aliscans. La Chevalerie Vivien, Paris, SEDES, 1955, p. 63-64).

37 Scrupuleusement analysés par Madeleine Tyssens pour la geste de Guillaume d'Orange (*La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles-Lettres, 1967).

38 Ibid., p. 155 (nous soulignons).

39 Qu'est-ce à dire ? Qu'il s'agissait là d'une première étape des remanieurs pour bel et bien constituer ce qui aurait été un cycle mérovingien ? Alors notre corpus devrait être considéré par la critique comme un cycle inachevé, dont le noyau *Florent et Octavien-Florence de Rome* constituerait la première étape et dont les autres textes seraient de futurs membres. Ou alors qu'il s'agissait bien d'un cycle indépendant ? Auquel cas la présence de Dagobert dans ce micro-cycle signalerait l'incertitude des jongleurs eux-mêmes quant à l'unité de la matière mérovingienne épique.

40 Nous renvoyons à la terminologie de Patrick Moran, Lectures cycliques, op. cit.

41 Ce paradigme conduit logiquement à une conception esthétique du cycle qui relève d'implications épistémologiques profondes. Il témoigne d'une *épistémè* irriguant le champ des sciences humaines, implicitant une série de postulats essentiels (le sujet, les totalités culturelles, la tradition, le principe organisateur) et évoluant, par conséquent, dans une inaptitude générale à postuler une théorie de la discontinuité. Voir Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Galimard, 1969, p. 9-29.

42 Sur le rhizome et ses implications épistémologiques, voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2. Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

43 Madeleine Tyssens, La geste de Guillaume d'Orange, op. cit., p. 457-458.

44 Jean-Claude Vallecalle, "Le merveilleux dans le cycle de *Huon de Bordeaux*", art. cit., p. 246.

45 François Suard, "La chanson de geste comme système de représentation du monde", François Suard, Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge, Caen, Paradigme, 1994, p. 21-48, p. 27.

46 Cf. Claude Roussel, "Identité et transgression dans les chansons d'aventures", Marianne Ailes (éd.), Epic connections/Rencontres épiques, op. cit., vol. 2, p. 633-648.

47 Alberto Varvaro, cité par François Suard, "La chanson de geste comme système de représentation du monde", art. cit., p. 25.

48 Bernard Guidot, "Constitution de cycles épiques : étude de quelques jalons", *Chanson de geste et réécritures*, Orléans, Paradigme, 2008, p. 73-91, p. 81.

49 "Moult fu joyans Gharssilles, quant il oÿ retraireLe mort de l'empereur, qui lui estoit contraire;

Jhesucris en loa, le Pere deboinnaire.

Et li aulcun Ronmain ne finoient de braire

Pour le roy, qui fu mors et qui gist en my l'aire." (FR, v. 1125-1130)

"Garsile exulta lorsqu'il entendit raconter

La mort de l'empereur, son ennemi;

Il rendit grâce à Jésus-Christ, le Père bienfaisant.

Mais pas un seul Romain ne s'arrêtait de gémir

Pour le roi, qui, tout juste mort, gît sur le sol."

50 "La forme seule ne suffit pas pour classifier de telles œuvres ; c'est d'après l'organisation de leurs aventures que nous pouvons les reconnaître. Et ces aventures doivent être appréciées en dehors de tout message politique ou social. Ce qui doit nous intéresser, c'est la fiction même, la suite des aventures. Libérés de nos préjugés critiques, nous devons nous offrir enfin à la fiction, à l'aventure", William Kibler, "La "chanson d'aventures"", Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e congrès international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, vol. 2, Modène, Mucchi, 1984, p. 509-515, p. 515.

51 Francine Mora-Lebrun, L'Enéide médiévale et la naissance du roman, Paris, P.U.F., 1994.

52 "A feiz, dreiz emperere, jo sai ke Deus vous aime. / Tis hom voil devenir : de tei tendrai mun regne, / Mun tresor te durrai, si l'amenrai en France !", Alain Corbellari (éd.), L'Épopée pour rire, Paris, Champion, 2017, Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople, v. 796-798.

53 Nous nous permettons d'étendre à la sphère orientale dans son ensemble l'outil forgé par Alexandre Winkler, *Le Tropisme de Jérusalem dans la prose et la poésie (XII^e-XIV^e siècle). Essais sur la littérature des croisades*, Paris, Champion, 2006, en particulier p. 117-160.

54 Cf. Catherine Gaullier-Bougassas, "L'absence de la Grèce dans la trilogie des matières selon Jean Bodel et les conquêtes de la "matière" d'Alexandre le Grand", Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea (éd.), Matières à débat : la notion de matière littéraire dans la littérature médiévale, Rennes, P.U.R., 2017, p. 317-328. Il va sans dire que le mélange des matières est un des aspects primordiaux à étudier dans la nébuleuse mérovingienne.

55 "Li gentis patriarches ne si va arestantA Phelipe le ber va les clés prestentant

De la sainte chité et li vont ottriant

Trestoutes les reliques pour faire son commant

Et dient qu'il iront la dedens tourniant. [...]

Or fu li rois Philipes de .ii. roiaumes rois :

C'est de Jherusalem ou Dieu fu mis en croisade

Et c'estoit de Hongrie, sir des Honguerois." (fol. 22, r°a 18-23 et 32-34)

"Le noble patriarche s'avance sans s'arrêter

En allant présenter à Philippe les clés

De la Sainte Cité et il va lui confier

Toutes les reliques utiles à exercer le commandement

Et ils disent qu'ils iront visiter le Sépulcre. [...]

Dès cet instant Philippe fut roi de ces deux royaumes :

De Jérusalem, où Dieu fut l'objet de croisades,

Et de la Hongrie, en tant que seigneur des Hongrois."

56 Nous renvoyons à Claude Roussel, "De Charlemagne à Dagobert", art. cit. ; Michael Heintze, "Ciperis de Vignevaux. L'origine de la famille royale dans l'épopée française", Au carrefour des routes d'Europe, op. cit.,

p. 659-673.

- 57 Hans Ulrich Gumbrecht, "Complexification des structures du savoir", art. cit., p. 25.
- 58 Michel DE CERTEAU, La faiblesse de croire, Paris, Seuil, 2003.
- 59 François Suard, "La chanson de geste comme système de représentation du monde", art. cit.
- 60 Claude Roussel, "Identité et transgression dans les chansons d'aventures", art. cit.
- 61 Dominique Воитет, *Charlemagne et Arthur, op. cit.*, p. 611-612.

Pour citer ce document

Léo-Paul Blaise, «L'invention de l'histoire poétique de Dagobert. Un cycle épique mérovingien a-t-il été possible au XIV^e siècle ?», *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 29/10/2023, URL : http://epopee.elan-numerique.fr/volume_2019_article_339-l-invention-de-l-histoire-poetique-de-dagobert-un-cycle-epique-merovingien-a-t-il-ete-possible-au-xive-siecle.html

Quelques mots à propos de : Léo-Paul Blaise

Ancien élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, Léo-Paul Blaise prépare actuellement une thèse en Lettres modernes intitulée "Le cycle de Dagobert ou la question d'un cycle archéologique" : les Mérovingiens dans la chanson de geste tardive", sous la direction de Beate Langenbruch (CIHAM UMR 5648). Depuis 2019, il est codirecteur, avec Elena Podetti, du laboratoire junior "Épopées médiévales : frontières, échanges, héritages".