

Les conditions historiques de l'épopée

Jean-Marcel Paquette

Université Laval
Université Chulalongkorn

Nul ne songerait à dénier à Voltaire son éminent génie littéraire. Pourtant, ses cinquante-deux pièces de théâtre (dont plus des deux tiers sont des tragédies) constituent, dans son œuvre, un monumental et manifeste échec historique. Il avait commencé sa carrière par l'immense succès d'une tragédie (*Œdipe*, 1718) et d'un poème épique (*La Ligue ou Henry le Grand*, 1723, devenu *La Henriade* en 1728). Une petite anecdote fera comprendre le fondement obscur de cet échec. À une époque où il se trouvait au sommet de sa gloire de dramaturge (celle de ses multiples carrières à laquelle il tenait le plus), une

inconnue lui demanda naïvement : *Vous êtes bien l'auteur de O-édipe?* À quoi il répondit selon sa verve habituelle : *O-U-I, Madame*. L'ironie de Voltaire était de toute évidence une critique de la diction fantaisiste de la dame. Mais tout Voltaire se trouve concentré dans cette anecdote. Tout son échec d'auteur de tragédies aussi... L'esprit critique, voire caustique, dont Voltaire est le maître incontesté, se trouve en fait l'antagonisme absolu de l'esprit qui préside à la tragédie. Aristophane ferme la porte à Sophocle. Pourtant, Voltaire se tenait pour le successeur de Racine et se battait pour ainsi dire les flancs afin de rivaliser avec l'auteur de *Phèdre*. C'est comme si le ton de la tragédie se trouvait mal à son aise dans un siècle dit de « Lumières ».

En réalité, les genres sont comme des ancrages dans les fondations anthropologiques d'un temps et d'un lieu donnés. Il y a une esthétique stricte qui préside à l'œuvre échouée, comme il y en a une qui sert de champ d'émergence aux chefs-d'œuvre.

Le temps de l'épopée

La Grèce ancienne, on le sait, n'existe (culturellement) qu'autour d'Homère. C'est en ce sens que Ramon Menéndez Pidal pouvait affirmer que « l'épopée n'est pas purement et simplement un poème qui va emprunter son sujet à l'histoire, c'est un poème qui réalise la haute mission politico-culturelle réservée à l'histoire » (p. 481). C'est dire que par l'épopée, c'est la création verbale elle-même qui s'institue comme processus d'*historicisation*. D'où le sort particulier accordé, dans chaque culture, à ce texte premier, et ce sort est constitutif, dirait-on, du surgissement même du texte.

Sans être inscrite en clair dans le texte, cette proposition offerte à la fondation d'une culture se signale par son appartenance à une phase anthropologique capitale du développement de toute communauté culturelle, la phase de la *territorialisation*. Nous appelons ainsi le long processus qui consiste, pour une communauté (tribu, ethnie ou peuple) à occuper d'abord, puis à délimiter et à défendre un territoire donné. L'épopée aurait alors pour fonction de parachever sur le mode de l'imaginaire ce processus de délimitation du territoire. C'est sans doute pour cette raison que l'aire de production d'une épopée se confond toujours avec une aire linguistique précise. Une question alors se présente à l'esprit, et que je n'ai pas soulevée dans la définition de l'épopée que j'ai réalisée pour la *Typologie des sources du Moyen âge occidental*. Si l'épopée est bien le résultat symbolique de l'œuvre de territorialisation d'une culture, comment expliquer alors la fortune culturelle de certaines épopées *nationales* (par exemple, *La Chanson de Roland*) dans des cultures *étrangères*, le plus souvent par la voie de la traduction (*Ruolantes Liet* en Germanie, *Karlamagnus Saga* en Scandinavie, *la Chanson de Roland* franco-italienne, etc.) ?

Nous appellerons *champ d'émergence* l'ensemble des conditions susceptibles d'avoir favorisé, voire provoqué l'apparition d'une création telle que l'épopée primitive. Toutes ces conditions gravitent autour du fait central de la territorialisation, cette phase que, par une métaphore un peu vive, j'ai appelée ailleurs la *blessure première*. Voilà pourquoi sans doute l'*epos* est le plus souvent l'histoire d'une défaite ou, à tout le moins, d'un déshonneur passager dont *l'ascension aux extrêmes* (pour employer l'expression clé de Clausewitz) est la conséquence ultime et nécessaire.

Un autre facteur, non moins capital, réside dans l'originalité de la première manifestation d'un système linguistique (une langue) dans une forme créatrice : celle-ci exclut toute phase antérieure où, pour une langue donnée, l'activité littéraire aurait été consacrée à la traduction (le plus souvent, en domaine médiéval d'Occident, du latin). Cette condition suppose que la langue servant de véhicule à l'expression de la *forme* épique se trouve en quelque sorte *saisie* dans un état particulier offrant tous les caractères de ce qui nous apparaît aujourd'hui marqué par la *primitivité* et l'archaïsme verbal absolu.

C'est ainsi que nous devons, en fait, à ce *métabolisme* linguistique général la plupart des traits, souvent isolés par les critiques et qui nous apparaissent à si juste titre comme caractéristiques de l'épopée : parataxe, image ou métaphore non complexe, lexique à base d'unités de désignation hors de toute abstraction, description toute *en extérieur* des motivations intérieures des personnages, tendance à la démesure des nombres et des actes, etc.

Nous voici en mesure d'avancer une première phase de la définition de l'épopée : perçue comme texte fondateur d'une culture, l'épopée est la forme symbolico-littéraire correspondant à la phase de territorialisation d'une communauté linguistique et se manifeste à travers un état de langue portant les marques essentielles de la *naissance* (pour ne pas dire de la primitivité).

Poursuivons : la clôture territoriale, certes, renvoie à une société résolument guerrière, l'occupation et la défense d'un territoire se définissant d'abord et avant tout comme opération militaire. Voilà sans doute pourquoi la période épique d'une

société est universellement associée à l'*âge des héros*, qu'Hésiode situait entre l'âge du bronze et celui du fer, couvrant en gros la période de cette territorialisation primordiale que fut la sédentarisation. *Heroic Age* : c'est aussi le titre d'une étude fondamentale sur l'épique comparée. H. M. Chadwick y confirme notamment que « l'on doit rechercher les fondements de l'âge héroïque non pas tant dans des affinités ethniques que dans l'existence de stade similaire de culture » (p. 433; je traduis).

Ainsi donc, l'Hellade du 8^e siècle avant Jésus-Christ, la civilisation sumérienne du 3^e millénaire, le domaine *west-saxon* du 8^e, la Castille du 12^e, la France du 11^e, etc. se seraient trouvés dans un stade *similaire de culture*, ce stade étant celui de la territorialisation, pourvoyeuse de guerres et, partant, de guerriers-héros. D'où, en conséquence, le sujet indéfectible que nous trouvons à la base de toutes les épopées : la guerre.

Ainsi, la guerre n'est pas le sujet de l'épopée du simple fait qu'elle agit comme le reflet d'une société nécessairement guerrière, mais bien parce qu'elle est offerte à l'acte narratif comme la tension par excellence. La guerre, en tant que structure de conflit, est originairement créatrice non seulement de nombreux types de *récits* (chroniques, épitaphes, plaintes, etc.) mais aussi et surtout de la narrativité même.

Avec son apparition, s'ouvre une phase inédite de la culture où l'historicité se voit supplantée dans sa fonction mémorielle par le surgissement de la fiction. Celle-ci vient en quelque sorte désagréger de l'intérieur l'intégrité et la nécessité du recours à l'histoire. En somme, elle répond à un besoin nouveau : faire apparaître l'histoire sous sa forme dramatique. Or l'élaboration de cette forme exige que la fiction intervienne

pour infléchir l'histoire dans le sens du drame : tout l'art épique y trouve sa résolution. Une constante que nous pouvons déceler dans toutes nos épopées (primitives ou tardives) se ramène à ce mouvement qui va de l'historicité en tant que vérité à la fiction en tant qu'aspiration à un ordre transhistorique.

L'épopée naît ainsi, non pas du récit historique comme on a pu généralement le croire, mais de l'abîme où l'esprit humain, à l'âge des héros, est en train de reconnaître la profondeur de l'écart entre la puissance émotive de l'histoire et le pouvoir novateur de l'invention; l'épopée enseigne que par le mot (c'est le sens grec du mot *epos*), bref par le langage, toute chose peut être transformée en quelque chose de radicalement autre, et notamment l'histoire en invention. Le recours à l'histoire est si bien la marque à quoi se reconnaît l'épopée que même les auteurs des sous-produits tardifs du genre, tout en ayant abandonné plus d'un caractère propre à l'épopée primitive, protesteront encore de la véracité de récits invraisemblables dont ils savaient bien eux-mêmes qu'ils étaient la plupart du temps sans véritable fondement historique.

Du fait de la position que l'épopée occupe simultanément sur plusieurs vecteurs, à l'orée du champ *littéraire*, au terme d'une phase finale de territorialisation, à la fission d'une conscience partagée entre l'histoire et la fiction, les études savantes qui lui ont été consacrées ont eu le plus souvent tendance à l'interroger dans son *ambiguïté* fondamentale en privilégiant son aspect de passage d'une tradition orale à une transcription écrite, ce passage étant perçu fréquemment comme responsable de certains traits contingents qui se révèlent être en fait, à l'analyse, des marques constitutives du genre lui-même.

C'est ainsi que l'on a accordé une extrême importance à certaines de ces marques (notamment le *schème formulaire*) auxquelles on attribue la plupart du temps la caractéristique de témoigner d'une transmission mnémotechnique fondée sur l'oralité.

Les trois niveaux

Pour monter en évidence la direction (le sens) de son déploiement, pour révéler en dernière instance la teneur réelle de son sujet (l'héroïsme guerrier) à travers le mode particulier d'une double présence, elle-même *conflictuelle*, de l'histoire et de la fiction, l'épopée met en œuvre une structure d'un certain type, à laquelle se trouve confié le développement de la narration.

Dans un premier temps, au niveau le plus général de son plan, l'épopée met en présence deux *principes* faisant en quelque sorte office de forces absolues et irréductibles (peuples, religions, régimes, etc.). Cet antagonisme premier sert de décor et de révélateur à un second niveau, celui où se produit dans l'un des deux camps en opposition un état de crise à la suite d'un événement mettant en jeu trahison, colère ou haine, inimitié, etc. À un troisième niveau, la tension s'intériorise au point de placer le héros principal au centre d'une *crise de conscience* à travers son rapport avec un double-ami, le tout se solvant par un échec rédempteur, parfois suivi d'un rétablissement général de l'ordre consécutif à l'anéantissement de l'un des deux *principes* de la situation initiale.

Tel est ce que H. R. Jauss a pu appeler (à propos d'un objet plus général) la « poétique immanente » (p. 90) déterminant universellement la structure de l'épopée. Au premier niveau se met en place, sous les figures les plus diverses, la grande polarisation caractéristique de l'univers épique (Chrétienté / Islam, royaume de Hrothgar / le géant Grendel, Achéens / Troyens, etc.) où vient s'imprimer en reflet l'état anthropologique en cours de parachèvement symbolique correspondant à la sacralisation du territoire.

Au deuxième niveau se fait inmanquablement jour une *crise* qui survient au sein de la société dont l'épopée a pour mission de se faire le chantre. Cette crise est elle-même le reflet de la violence inhérente à toute société *territorialisée*. Elle s'exprime, selon le cas, par un type de *mouvement d'humeur* (trahison, haine, colère), lui-même sans origine, inexplicable, *problématique*, et oppose les *frères d'armes* d'une même communauté (Ganelon / Roland, Unferth / Beowulf, Agamemnon / Achille, etc.). Elle est le pacte et la justification de la violence intra-communautaire. C'est à ce niveau que se trouve jusqu'à un certain point valorisée la marque créatrice de la société qui tirera de là même, dans le développement ultérieur de sa *culture*, son irrécusable fascination pour le texte fondateur.

En son troisième niveau, enchâssé dans les deux précédents, se révèle enfin ce que l'épopée a pour ultime fonction de faire apparaître dans la culture : l'exaltation de l'individualité héroïque à travers la problématique relation que le héros titulaire entretient avec une sorte de *double*, un autre lui-même, cette relation étant révélatrice à son tour d'une crise survenant à même la conscience du personnage. C'est là

l'identification du fameux *couple* si universellement répandu qu'on a pu le qualifier avec raison de proprement *épique* (Roland / Olivier, Achille / Patrocle, Gilgamesh / Enkidou, Kiso / I maï, etc.).

Ce couple épique est le produit de l'univers *a-psychologique* créé par le régime linguistique *rudimentaire* dont nous avons déjà fait état. Ce régime, constitutivement impuissant à rendre la donnée intérieure existentielle par le truchement d'un seul et unique personnage (comme sera en mesure de le faire le roman à travers le monologue intérieur) incarne, par diffraction, les deux termes de la *crise de conscience* dans deux personnages à la fois indissolublement liés et accidentellement *en conflit*.

Avec des modalités nécessairement variables d'un texte à l'autre de notre corpus, cette structure tripartite est décelable dans chacune des épopées primitives. Elle est même le signe interne le plus certain à quoi nous reconnaissons, à même le texte, que nous avons affaire à une véritable épopée, avec tous ses attributs. Chacun des niveaux de cette structure vient répondre, à même sa formation, à l'un des trois facteurs externes du champ d'émergence de l'épopée. Ce n'est pas là simple coïncidence : c'est que nous voici en présence d'un genre très fortement constitué et fondé.

L'épopée secondaire

En raison même de la place première qu'elle occupe dans la série chronologique des divers types de récits et du prestige que lui confère cette originalité comme *moteur* de toute narrativité, l'épopée primitive, sur une durée plus ou moins

longue selon les domaines, a donné lieu à un type précis d'exploitation de sa *matière première*. C'est le phénomène bien connu et, lui aussi, universel, de la tendance qu'a l'épopée de se prolonger dans un ou des cycles.

Chaque domaine épique peut avoir son mode particulier de cyclisation. Et s'il se trouve que l'on doive éventuellement réserver aux seules épopées primitives la définition stricte à laquelle nous sommes déjà partiellement parvenus et que nous serons bientôt en mesure de compléter, il ne faudra jamais perdre de vue que les œuvres des divers cycles, plus ou moins tardives, peuvent aussi se mesurer à cette définition, en raison même, parfois, de l'écart qui apparaîtra entre leur constitution réelle et le modèle proposé par définition.

Les produits ainsi définis (*chansons de geste* proprement dites, *spielformen* ou *romencero*) n'appartiennent pas pour autant à une catégorie que l'on serait porté à dénommer *sous-genres*. Ils font partie intégrante d'un ensemble qui peut avoir son sens comme phénomène global. Aussi ne faut-il pas les dédaigner. Partie d'un cycle, et dussent-ils avoir perdu, au fur et à mesure de leur éloignement du champ d'émergence, certains caractères souvent fondamentaux du modèle fondateur, ils n'en sont pas moins constitutifs du genre épique, quelle que soit par ailleurs leur validité esthétique.

De la même manière, il faut prendre en sérieuse considération le fait que toute cette *matière épique* en voie de cyclisation emprunte, au cours de son évolution, certains de ses traits à un genre caractérisé qui a pu supplanter, voire déclasser l'épopée. C'est principalement le cas, dans toutes nos aires, des œuvres tardives fortement marquées par l'avènement d'un genre à la fois nouveau et proche : le roman, notamment le

roman de type courtois. Certes, le roman ne saurait être considéré comme le fruit d'une transformation de l'épopée : il n'a en commun avec celle-ci que d'être, dans le sens le plus strict, une narration. Son champ d'émergence aussi bien que sa constitution interne sont radicalement autres. Il se produit pourtant que des œuvres tardives du cycle épique soient investies par les traits caractérisés du roman, sans cesser pour autant de se présenter dans l'appareil qualifié de l'épopée (métrique, division strophique, prosodie rudimentaire, etc.). Ces œuvres doivent être sur certains plans (mais certains plans seulement) traitées comme des épopées, à moins que la contamination par un autre genre constitue l'objet même de la recherche.

L'épopée savante

D'un autre type, nous viennent des épopées dites *savantes*. Elles sont généralement plus tardives encore que les plus tardives parmi les œuvres des cycles issus de l'*epos* primitif. Elles n'en constituent pas moins un phénomène qui mérite d'être traité ici, si brièvement que ce soit. Après les *continueurs*, les imitateurs. C'est pour rivaliser avec Homère que Virgile compose l'épopée savante de l'*Énéide*, qui est un chef-d'œuvre du fait de sa poésie prodigieuse, non du fait qu'elle se présente comme épopée. En vérité, l'épique latin, c'est Ennius, non Virgile. Et c'est peut-être parce qu'Ennius constitue cet *unique moment* que l'Italie n'a jamais pu retrouver les conditions nécessaires à l'apparition d'une épopée, même à l'époque médiévale, d'où peut-être sa propension à emprunter, notamment à la France, sa *matière* épique (nulle part plus qu'en

Italie l'épique français n'a trouvé un milieu aussi favorable à la cyclisation, jusqu'au delà même de la Renaissance).

De même, c'est pour donner à sa communauté (qui n'en avait pas) une épopée comme en avaient tous les autres peuples de l'Europe occidentale que Camoëns écrit tardivement ses *Lusiades* (1572).

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

Ayant repéré dans certaines conditions anthropologiques externes les origines de l'apparition de l'épopée, ayant vérifié que ces conditions se trouvent réfléchies sur un mode symbolique dans les textes, ayant passé en revue les problèmes que posent les modes de transmission, de cyclisation, de résurgence, les exceptions et les déviations, nous voici en mesure de poursuivre la composition de notre définition par l'addition de cette seconde séquence : l'épopée est le récit d'une action héroïco-guerrière se déroulant sur le double plan de l'histoire et de la fiction; elle est composée d'un triptyque où chacun des trois niveaux oppose des forces, le premier, de nature globale, le second, de nature sociale, le troisième, de nature existentielle; ce dernier niveau fait apparaître la figure du couple épique duquel émerge en fin de compte l'individualité singulière du héros titulaire.

Complément : il n'est qu'une épopée par communauté linguistique; mais la matière épique peut se prolonger pendant de longs siècles à travers une production appelée cycles épiques. Le cas de l'épopée savante n'a part à cette définition que par le privilège du corollaire. Apparue hors de tout le champ d'émergence de l'épopée primitive, elle subsiste, par volonté, à travers certains traits qui la rattachent à son modèle, soit dans la forme par la facture prosodique, l'emploi de l'archaïsme ou le recours à la chronique historique, soit dans l'essence telle qu'on se la représente : la démesure, le grandiose des sagas ou des fresques historiques, soit encore la célébration de la nation. Il est symptomatique que, dans toutes ces épopées savantes, le couple épique a, pour ainsi dire, tout à fait disparu... L'épopée savante ou tardive, une fois dépecée, est réduite à quelques-uns de ces traits : souffle épique, voix épique, vision épique, aventure épique...

Ce n'est pas un hasard si c'est précisément au 19^e siècle, époque de redéfinition des territoires par les nouvelles nations d'Europe et d'Amérique, que l'on s'est intéressé tout particulièrement à l'étude des épopées primitives, à les ressusciter, à les dégager de la tradition orale, comme en Finlande ou en Serbie, parfois à les créer de toutes pièces. Les auteurs traités dans ce dossier sont d'une façon ou d'une autre les héritiers de cette tradition savante.

Bibliographie

CHADWICK, Hector Munro. (1912), *Heroic Age*, Cambridge University Press.

JAUSS, Hans Robert. (1970), « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, vol. 1, mars, p. 79-101.

MENÈNDES PIDAL, Ramon. (1960), *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris, Éditions A. et J. Picard.

PAQUETTE, Jean-Marcel. (1988), *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout, Brepols.

Résumé

La problématique de l'épopée se confond avec la description de ses indices internes. Ceux-ci se rapportent à trois facteurs anthropologiques : territorialisation, violence intracommunautaire, apparition de la conscience individuelle. Ils donnent lieu, sur un mode symbolique, à une structure d'opposition à trois niveaux : guerre entre deux forces absolues, conflit entre deux entités du même camp, drame à l'intérieur du couple épique. Suivent, en corollaire, les problèmes particuliers soulevés par les épopées dites *secondaires* et par celles dites *savantes*.

Abstract

The problem of epic merges with the description of its internal indices. These relate to three anthropological factors: territorialization, social intraviolence, emergence of individual consciousness. They give rise, in a symbolic fashion, to a structure of opposition at three levels: absolute war between two forces, conflict between two entities of the same camp, drama within the epic couple. Following corollary, the specific issues raised by the so-called secondary epics and those called scholarly.