



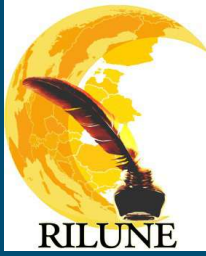
N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes

III.

**La fin du voyage :
réécritures, adaptations et fonctions épiques**

*RILUNE — Revue des littératures européennes, n° 17,
Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes,
(Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.),
2023 (version en ligne, www.rilune.org).*



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

FRANK LESTRINGANT
(Sorbonne Université)

Seconde manière de la *Seconde Semaine* de Du Bartas,
le jour de David, une épopée biblique

Pour citer cet article

Frank Lestringant, « Seconde manière de la *Seconde Semaine* de Du Bartas, le jour de David, une épopée biblique », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 120-133 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Le poète protestant Guillaume de Saluste du Bartas, dans *La Seconde Semaine* inachevée, aurait dû retracer l'histoire de l'humanité, de l'Éden à l'Apocalypse. Dans *Les Suites de la Seconde Semaine*, il se libère de la tradition ronsardienne pour embrasser une poétique sévère, nourrie de la *Bible* et délaissant la mythologie. En témoigne le combat de David et de Goliath, qui rappelle de très loin celui de Castor et Pollux, chanté par Ronsard dans les *Hymnes*. Le vaste livre des « Trophées » est relatif au roi David, d'après I *Samuel* 16 à II *Samuel* 24. À la différence de Jean de La Taille dans la tragédie *Saül le furieux*, Du Bartas affirme que la conjuration par Saül du prophète Samuel est illusoire et repose sur les prestiges de Satan. Bethsabée, sorte de Vénus juive, dont David s'éprend et dont il fait tuer le mari Urie, est la seule tache dans sa vie. David, enfin, compose les *Psaumes*, que paraphrase le poète de la *Seconde Semaine*.

Mots-clés : épopée, poésie biblique, poétique, psaumes, sorcellerie.

EN In the unfinished work *La Seconde Semaine*, the Protestant poet Guillaume de Saluste du Bartas aimed to retrace the history of humanity from Eden to the Apocalypse. In *Les Suites de la Seconde Semaine*, he sets aside mythology and the Ronsardian tradition, in order to embrace an austere poetic style, inspired by the *Bible*. An example is the battle of David and Goliath, which recalls that of Castor and Pollux, celebrated by Ronsard in the *Hymnes*. The vast book of the « Trophées » treats the story of King David, according to *Samuel* (I, 16-II, 24). Unlike Jean de La Taille in the tragedy *Saül le furieux*, Du Bartas asserts that Saul's conjuring of the prophet Samuel is illusory and relies on the charms of Satan. David fell in love with Bathsheba, a sort of Jewish Venus, and he ordered the killing of her husband Uriah : a fact constituting the only blemish on his reputation. Finally, David composed the *Psalms*, paraphrased by the poet of the *Seconde Semaine*.

Keywords : epic, biblical poetry, poetics, psalms, witchcraft.

FRANK LESTRINGANT

**Seconde manière de la *Seconde Semaine* de Du Bartas,
le jour de David, une épopée biblique**

Après *La Sepmaine*, qui conte la Création du monde en sept jours, c'est-à-dire en plus de cinq mille vers, presque aussitôt traduite en une demi-douzaine de langues à travers toute l'Europe, y compris le latin et l'espagnol, le poète protestant Guillaume de Saluste du Bartas se consacre à *La Seconde Semaine*, poème quadruple du précédent, dont chaque jour remplit quatre livres, et qui aurait dû retracer toute l'histoire de l'humanité et conduire de l'Éden à l'Apocalypse¹. Cette *Seconde Semaine*, qu'il n'aura pas le temps d'achever, est publiée en plusieurs tranches, dans le plus grand désordre, les éditeurs successifs, après la mort de Du Bartas, publiant ce qu'ils avaient sous la main. Un livre entier, demeuré à l'état manuscrit, en a naguère été retrouvé à la British Library². Le livre des « Peres » comprend désormais les vies des patriarches Jacob et Joseph. Accru de plus de huit cents vers, il passe de 462 à 1284 vers et achève la paraphrase de la *Genèse*, premier livre de l'*Ancien Testament*.

Toujours est-il que *Les Suites de la Seconde Semaine* restent incomplètes, atteignant tout juste le seuil du « Cinquième Jour », avec « Le Schisme » ; l'« Histoire de Jonas » et « La Decadence », livres arbitrairement rabattus sur le « Quatrième Jour » dans les éditions existantes. Les sixième et septième jours sont définitivement restés dans les limbes, le sixième jour rapportant la vie du Christ d'après les quatre Évangiles et le septième la fin du monde, la résurrection de la chair, le Jugement dernier et la séparation éternelle des damnés et des élus³.

Dans un « Brief Advertissement » adressé au lecteur, à la suite de la publication des deux premiers jours de la *Seconde Semaine* en 1584, Du Bartas fait part des critiques dont il a été l'objet et se défend d'avoir

¹ La présente étude fait suite à mon livre : Frank Lestringant, *La Quinzaine Du Bartas. Lire La Sepmaine, La Seconde Semaine et Les Suites*, Paris, Classiques Garnier, « Géographies du monde », 2021.

² Voir Peter Auger et Denis Bjaï, « The King James Text of Du Bartas' "Les Peres" : An Edition », dans Anne-Pascale Pouey-Mounou et Paul J. Smith (dir.), *Ronsard and Du Bartas in Early Modern Europe*, Leiden, Brill, 2021, p. 332-370. Du même Peter Auger, on consultera l'essai *Du Bartas' Legacy in England and Scotland*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

³ Voir Frank Lestringant, *La Quinzaine Du Bartas, op. cit.*, p. 166-167.

manqué à ses devoirs de poète chrétien⁴. Contrairement à Ronsard, qui a cédé à la mythologie païenne, il s'engage dans une nouvelle poétique, décidé à suivre d'abord la *Bible*, c'est-à-dire en priorité le *Pentateuque* et les livres lyriques des *Psaumes* et des *Proverbes*. Cette poétique réformée procède, comme l'a montré Mario Richter, d'une autocritique qui tient compte des recommandations des synodes de Nîmes (1572) et de Sainte-Foy (1578)⁵. Elle se libère de la tradition ronsardienne pour embrasser une poétique sévère, nourrie de la *Bible* et délaissant autant que faire se peut la mythologie gréco-latine. « La gravité de la fin du siècle », qui se loge dans la poésie cosmique, représente une rupture⁶.

Parmi ces *Suittes*, le livre des « Trophées », relatif au règne du roi David, constitue l'un des plus amples et des plus aboutis⁷. « Les Trophées » sont une sorte de « Davidéide » en réduction, comme le dit Simon Goulart dans son avertissement⁸. Sans doute, une *Davidéide* accomplie mériterait toute une *Énéide*, voire le nombre de livres de l'*Iliade* et de l'*Odyssee* tout ensemble, si seulement quelque docte poète français voulait bien s'y consacrer. Du Bartas s'est convenablement enclos « en ce cercle d'un petit nombre de vers »⁹. Petit nombre, si l'on veut, puisque « Les Trophées » sont un chant de 1094 vers consacré à David, « l'amour du Ciel, et sujet de mes vers »¹⁰.

Dans son commentaire, Simon Goulart découpe « Les Trophées » ou « marques des victoires de David » en cinq parties, quatre positives et une négative, qui altère sur la fin ce livre globalement favorable. La première

⁴ Du Bartas, *La Sepmaine ou Creation du monde*, éd. Sophie Arnaud-Seigle, Yvonne Bellenger et alii, dir. Jean Céard, Paris, Classiques Garnier, 2011, t. I, p. 453-462 : « Brief Avertissement sur sa Première et Seconde Semaine (1584) ». De Du Bartas, voir encore *La Seconde Semaine* (1584), éd. Yvonne Bellenger, James Dauphiné et alii, Paris, Société des textes français modernes, 1992, 2 vol. ; ainsi que *Les Suittes de la Seconde Semaine*, éd. Yvonne Bellenger, Paris, Société des textes français modernes, 1994.

⁵ Mario Richter, *Jean de Sponde e la lingua poetica dei protestanti nel cinquecento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973, p. 135-142 ; sur la solution de compromis esquissée par Du Bartas dans *L'Uranie* et *La Sepmaine*, p. 158-163 ; sur la poétique chrétienne élargie des deux *Semaines*, p. 185-202 et surtout p. 193-201.

⁶ Isabelle Pantin, *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1995, p. 313, que l'on peut compléter, pour les échos et la diffusion de *La Sepmaine*, par Julien Goeury, *La Muse du consistoire. Une histoire des pasteurs poètes des origines de la Réforme jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes*, Genève, Droz, 2016, *passim*, et aussi par Véronique Ferrer et Anne Mantero (dir.), *Les Paraphrases bibliques aux XVI^e et XVII^e siècles. Actes du colloque de Bordeaux*, Genève, Droz, 2006. Voir en particulier les contributions de Michele Mastroianni, p. 142-143, et de Jean Brunel, p. 167-170.

⁷ Les références renvoient à Du Bartas, *La Sepmaine*, éd. Yvonne Bellenger, Paris, Société des textes français modernes, 1981, I, v. 89. Le chiffre romain, de I à VII, indique la journée, le chiffre arabe le numéro du vers. De *La Sepmaine*, on consultera aussi l'édition critique de Jean Céard et alii, *op. cit.*, dont l'annotation a été revue de part en part.

⁸ Du Bartas, *Les Suittes de la Seconde Semaine*, *op. cit.*, « Les Trophées », p. 187.

⁹ *Ibid.*, « Les Trophées », p. 188.

¹⁰ *Ibid.*, « Les Trophées », v. 14, p. 193.

partie ou le premier trophée est celui que David étoffa de la tête tranchée et des autres dépouilles de Goliath, le géant philistin (v. 45-366). Le second trophée raconte les fortunes de David jouant de la harpe auprès de Saül apaisé, puis soudain menaçant et jetant sur lui sa lance (v. 367-478). Le troisième trophée montre Saül tombant entre ses mains, dans la grotte où il est venu soulager son ventre, puis consultant la sorcière d'Endor, qui suscite une fausse apparition de Samuel, et finalement se donnant la mort après la défaite (v. 479-704). Le quatrième trophée exalte aussi bien les victoires militaires du roi David – « La victoire chez luy a sa tente plantée »¹¹ – que les mains du harpiste et l'inspiration sacrée (v. 705-856). Par le truchement de Jacques VI d'Écosse, le futur Jacques I^{er} d'Angleterre, la voix du Psalmiste, comme le veut Du Bartas, retentit à présent jusqu'« au bout du monde », sur les bords du Forth et de la Clyde (v. 857-886)¹².

Premier trophée : le duel de David et de Goliath

Premier trophée tout d'abord : la victoire inattendue de David, jeune « bergerot » blondinet, sur le géant Goliath, armé de pied en cap et maudissant Dieu, que l'on prendrait de loin « pour un tremblant clocher »¹³. Ce portrait du géant blasphémateur comporte le bouclier épique où Caïn massacreur côtoie le démentiel Nemrod, et où l'arche d'alliance s'égaré prisonnière dans le camp philistin¹⁴. *Ekphrasis* incrustée dans le tableau épique, pareille au catalogue des vaisseaux dans l'*Iliade*¹⁵ ou à l'évocation du bouclier d'Énée au chant VIII de l'*Énéide*¹⁶.

Opposé au cyclope effroyable se dresse un enfant à peine pubère, incapable de porter la lourde armure que lui confie Saül, et qui s'en défait très vite¹⁷. Échange de provocations, défis de part et d'autre, enfin face-à-face. Comparaison épique avec l'horrible caraque attaquée sur les flots par l'insaisissable galion, qui tourne accort « à proue, à poupe, à sponde, à bâbord, à tribord », l'une se fiant au vent, l'autre nageant à la rame¹⁸. De même, David vif rôde à l'entour du « Philistin pesant », « se recule,

¹¹ *Ibid.*, v. 777, p. 219.

¹² Voir Frank Lestringant, *La Quinzaine Du Bartas*, *op. cit.*, p. 322-323.

¹³ Du Bartas, *Les Suites de la Seconde Semaine*, *op. cit.*, « Les Trophées », v. 66, p. 195. *Cf.* v. 158.

¹⁴ *Ibid.*, v. 81-84, p. 196.

¹⁵ Homère, *Iliade*, II, 484-780.

¹⁶ Virgile, *Énéide*, VIII, 626-731.

¹⁷ Du Bartas, *Les Suites de la Seconde Semaine*, *op. cit.*, « Les Trophées », v. 195-206, p. 200.

¹⁸ *Ibid.*, v. 282-283, p. 202-203.

s'avance », s'abaisse, se redresse, « se dérobe, s'élançe » tantôt à droite et tantôt à gauche, « en toute posture à son coup attentif »¹⁹.

S'ensuit la comparaison avec les lords assistant à un combat de coqs dressés sur leurs ergots et pariant, sans doute un spectacle auquel Du Bartas a assisté en Écosse, lors de son séjour auprès du roi Jacques VI, et dont il intègre aussitôt la description à son poème²⁰. Voici donc les lords qui regardent, partisans, attendant que l'un ou l'autre étende son ennemi à terre, foule son plumage d'or « d'un orteil tout sanglant », pour, sonnante du bec, battant de l'aile, chanter victoire²¹. De même, les spectateurs de la joute s'excitent à bon compte pour l'un ou l'autre des combattants : « Tous se sentent d'espoir et de crainte combattre, / Tous ont les yeux bandez sur ce triste theatre »²².

Enfin David fait tournoyer sa fronde et le caillou va marquant le Philistin au front, achevant d'un coup toute l'histoire, contée en quelque trois cent trente-deux vers²³. « La playe pisse loin du tyran l'ame rouge »²⁴. Le tyran s'abat, couvrant un journal de terre²⁵, menace en mourant, maugrée encore et blasphème. « Goliath mord la terre, et de ses dents deschire / Ses deux mains »²⁶. David s'approche « et de son propre fer / Sa teste envoie en terre, et son ame en enfer »²⁷. L'armée philistine aussitôt se débande. Une prière suit ce magistral combat, conclu de façon expéditive. Grâce à Dieu, l'enfant garde-brebis a vaincu le géant blasphémateur²⁸.

Second et troisième trophées : David à la harpe et David fugitif

Le second trophée, plus bref, évoque le harpiste qui « par ses doux accords » apaise Saül et « chasse l'esprit malin qui bourrele son corps »²⁹, mais ne peut empêcher sa jalousie. Envieux de la gloire montante de David, il l'expose aux situations les plus risquées de la guerre, comme si, par avance, celui-ci préfigurait le destin d'Urie, l'infortuné mari de Bethsabée, envoyé au premier rang et bientôt tué au combat. Mais David toujours triomphe et s'en revient vainqueur.

¹⁹ *Ibid.*, v. 290, p. 203.

²⁰ *Ibid.*, v. 291-300, p. 203. Des « lords » qui font « gageure grande », il est question au v. 295.

²¹ *Ibid.*, v. 300, p. 203.

²² *Ibid.*, v. 307-308, p. 203.

²³ *Ibid.*, v. 35-366, p. 194-205.

²⁴ *Ibid.*, v. 320, p. 204.

²⁵ *Ibid.*, v. 331, p. 204.

²⁶ *Ibid.*, v. 343-344, p. 205.

²⁷ *Ibid.*, v. 345-346, p. 205.

²⁸ *Ibid.*, v. 351-366.

²⁹ *Ibid.*, v. 373, p. 206.

Un jour, pendant qu'il joue de la harpe, Saül veut le transpercer de son dard « d'une façon traîtresse »³⁰. Force est à David, protégé par Jonathan, fils de Saül, de s'enfuir et de se réfugier « ore à Nobe, ores en Odollan, / Or' au desert de Zif, en Maon, en Cillan »³¹. David fugitif erre de lieu en lieu, tout en proclamant sa fidélité indéfectible envers Saül.

Troisième trophée : David épargne Saül, alors qu'il est tombé entre ses mains. Saül se repent, et « pleure amerement »³². Ce qui ne l'empêche pas de consulter la sorcière d'Endor, pour faire apparaître l'ombre de Samuel. Cette apparition est factice, nous avertit Du Bartas, ce n'est qu'un prestige démoniaque. Car, explique-t-il, le ressort de Satan « ne s'estend sur un saint »³³. Néanmoins l'apparence trompeuse de Samuel dit vrai. « Le Demon ne ment point »³⁴. Saül meurt, ou plutôt il se tue après la défaite qu'il vient de subir : « et pour sembler vainqueur / Du vainqueur et de soy monstre avoir peu de cœur »³⁵.

La conjuration de la sorcière d'Endor selon La Taille et Du Bartas

Le rapprochement s'impose avec *Saül le furieux* de Jean de La Taille, tragédie en cinq actes publiée l'année de la Saint-Barthélemy³⁶. Dans cette tragédie sainte, la fureur de Saül est présentée sur scène, pressant l'action, qui est déjà sur sa fin. L'acte III contient la partie essentielle du nœud³⁷. Un soldat amalécite – « Amalechite », est-il dit – commence par rapporter au chœur des Lévites la victoire que David vient d'obtenir. Elle révèle la fortune croissante de David, que Dieu a élu pour remplacer Saül, et qui apparaîtra dans toute sa gloire à l'acte V, au dénouement. Le reste de l'acte III est la scène de conjuration de la Sorcière d'Endor, que Dieu réprouve, et au cours de laquelle l'esprit de Samuel maudit Saül et sa descendance, dans sa totalité. À partir de ce moment, la chute et la mort de Saül sont certaines. Le chœur des Lévites tire les conclusions funestes

³⁰ *Ibid.*, v. 443, p. 208.

³¹ *Ibid.*, v. 461-462, p. 209.

³² *Ibid.*, v. 537, p. 211.

³³ *Ibid.*, v. 635-636.

³⁴ *Ibid.*, v. 675.

³⁵ *Ibid.*, v. 691-692.

³⁶ Jean de La Taille, *SAVL LE FVRIEVX, Tragoedie prise de la Bible, Faicte selon l'art & à la mode des vieux Autheurs Tragiques*, Paris / Par Federic Morel, Imprimeur du Roy / M.D.LXII. Réédition moderne : Jean de La Taille, *Saül le furieux, La Famine, ou les Gabéonites, tragédies*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Société des textes français modernes, 1968. Voir, sur ce texte, Marie-Madeleine Fragonard (dir.), « Par Ta colère nous sommes consumés ». *Jean de La Taille auteur tragique*, Orléans, Paradigme, 1998, et, en particulier l'« Introduction », p. 6-45.

³⁷ Elliott Forsyth, « Introduction », p. XL, dans Jean de La Taille, *Saül le Furieux, La Famine ou les Gabéonites, op. cit.*

de cette infraction à la loi d'Israël.

L'Esprit de Samuel maudit la sorcellerie en général : « Faulse Sorciere, hélas, qui par vers importuns / Vas tourmentant tousjours les esprits des defuncts » ; puis Saül en particulier : « Et toy, Roy plus maudit, as-tu bien pris l'audace / De troubler le repos aux esprits ordonné, / Veu qu'encores je t'ay d'autrefois pardonné ? »³⁸. Imprécation qui ne surprendra nul lecteur de la *Bible*. La Taille fait sans doute allusion à I *Samuel* 15, 24-31 et 34-35, où le prophète Samuel, après avoir annoncé à Saül que Dieu l'a rejeté, adopte envers lui un ton plus modéré, voire compatissant³⁹.

Excuse en huit vers : « Pardonne-moy, Prophete venerable... ». Saül évoque une « tempeste / De Philistins armez pour foudroyer [s]a teste »⁴⁰. D'où le caractère pressant de sa demande, tant il paraît être l'objet d'une conjuration universelle. Assailli de toutes parts – « Les Prophetes et DIEU, la Terre, et l'Air, / Conjurons contre moy »⁴¹, – Saül demande humblement conseil.

Samuel lui répond et prophétise, sans être interrompu une seule fois. Il exprime d'abord en un sizain l'inutilité de la requête qui lui est adressée. « Pourquoi me cherches-tu ? »⁴² Saül, à l'en croire, ajoute offense sur offense, et ne fait par sa demande que précipiter son malheur. Dans un deuxième temps, Samuel confirme la déréliction de Saül. Dieu est résolu à favoriser David, « meilleur Esleu » que lui⁴³. Samuel reproche à Saül d'avoir, par sa « maligne envie », attenté à « la juste et droite vie » de David. Il lui annonce en conséquence la fin de son règne et de sa vie. Il le reverra « aux bas enfers » auxquels il est destiné. Ses fils vont payer pour ses forfaits et seront les premières victimes d'une telle chute. En troisième lieu, Samuel étend sa prophétie aux générations futures. C'est l'annonce de *La Famine ou les Gabéonites*, seconde tragédie de Jean de La Taille en cinq actes, qui complète et confirme *Saül le furieux*. La descendance de Saül est condamnée, les uns recevront une mort pitoyable, les autres mourront sur la croix – « une croix honteuse », est-il précisé, à l'opposé de celle du Christ⁴⁴. Saül est cause de tous ces malheurs, pour n'avoir pas exécuté les Amalécites, comme Dieu le lui avait ordonné. À l'annonce de cette sinistre prédiction, Saül bégaie : « O quel crevecueur j'ay ! retenez-moy, je, je, je », et s'évanouit⁴⁵. Après quoi, en un quatrain d'octosyllabes,

³⁸ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, III, v. 740-742.

³⁹ Voir la note d'Elliott Forsyth sur Jean de La Taille, *Saül le furieux*, acte III, v. 742, p. 55.

⁴⁰ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, acte III, v. 747-748, p. 55.

⁴¹ *Ibid.*, III, v. 749-750, p. 55.

⁴² *Ibid.*, III, v. 751-756, p. 56.

⁴³ *Ibid.*, III, v. 752.

⁴⁴ *Ibid.*, III, v. 772.

⁴⁵ *Ibid.*, III, v. 782, p. 57.

le chœur des Lévites rapporte la disparition de l'ombre de Samuel en deux moments contrastés : ayant clos ses yeux « lentement », il disparaît « soudainement »⁴⁶.

Dans la tragédie de Jean de La Taille, à la différence de la version de Du Bartas, et comme, beaucoup plus tard, dans la pièce d'André Gide, intitulée tout simplement *Saül*⁴⁷, la conjuration de Samuel n'est pas factice, même si elle est contraire à la volonté divine. Elle précipite l'action vers le pire. La particularité de Du Bartas est de suggérer que cette conjuration est illusoire et repose sur les prestiges de Satan, lequel à l'occasion peut dire le vrai, pourvu que Dieu le lui permette.

Reprenons Du Bartas et le déroulement des « Trophées » : condamnation de la sorcière d'Endor, représentée dans toute sa férocité agissante et exterminatrice, mais incapable de produire autre chose qu'une illusion. « Contenances de la sorcière », indique la manchette en marge, pour décocher une tétralogie de verbes monosyllabiques, qui cisaille et hache l'alexandrin : « Elle jappe, elle brait, elle hurle, elle bruit »⁴⁸. Les finales féminines sont aussitôt suivies de syllabes masculines qui bloquent le cri. Nouvelle triade, cette fois d'adjectifs composés, pour caractériser l'action dévastatrice de la sorcière, tout à la fois « geine-enfer, croule-mont, force-flots »⁴⁹. « Détestables mots », répète la manchette marginale, qui commente un hémistiche lui-même haché en trois : « O mort, chaos, silence », triade allongée au second hémistiche dans cette formule assourdie : « éternelles tenebres », qui rebondit, éclate au vers suivant en une nouvelle trilogie, ponctuant cette fois une gradation : « palleurs, horreurs, terreurs »⁵⁰. La dentale assourdie de « terreurs » se sonorise bientôt dans une double apostrophe aux « Divinitez funebres » et aux « Demons », double ou plutôt triple dentale, à laquelle fait écho et que confirme un « donc » impératif et sonore en fin du premier hémistiche du vers 593.

L'énumération reprend ensuite dans une gradation d'hypothétiques, qui rapportent les circonstances diaboliques de l'invocation de Samuel par la sorcière d'Endor : « si ce puant flambeau... », « si sur la tendre peau / Des enfans arrachez des ventres de leurs meres... », « Si ce noir asperges de poil vierge huppé... », « Si mon haleine sent... », « Si j'invoque vos noms... », ces cinq conditionnelles aboutissent à une triple prière :

⁴⁶ *Ibid.*, III, v. 751-776, p. 56.

⁴⁷ Voir sur ce point Frank Lestringant, « *Saül le Furieux* de Jean de La Taille et *Saül* d'André Gide : la préfiguration huguenote d'une pièce symboliste », dans Vincenzo Mazza (dir.), *André Gide et le théâtre. Un parcours à retracer*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne », 2021, p. 171-183.

⁴⁸ Du Bartas, *Les Suites de la Seconde Semaine*, « Les Trophées », v. 586.

⁴⁹ *Ibid.*, v. 589.

⁵⁰ *Ibid.*, v. 592.

« Escoutez, ô fureurs... », « Mes blasphemes oyez... », « Poussez un Samuel hors de vos creux abîmes »⁵¹. Cette triple prière, qui se ramène à trois ordres impératifs, se conclut par un constat et une promesse. Constat tout d'abord : « J'ay pour me revancher un vers assez puissant ». Promesse ensuite : « Pour un homme (ô Demons) je vous en rendray cent »⁵². Cent cadavres d'enfants pour un unique revenant ! Promesse et marchandage effroyable que tente de négocier la terrifiante sorcière d'Endor.

Mais cet ordre, mais cette promesse sont sans effet réel, bientôt infirmés par la fausse apparence de Satan déguisé en Samuel, comme le précisent les manchettes : « Evocation de l'ombre de Samuel, sous la semblance duquel Satan apparait à Saul » ; « Ce ne fut ni ne peut estre Samuel, ains Satan qui apparut et parla à Saul »⁵³. En d'autres termes, ces dizaines de vers à la forte charpente rhétorique et aux redoutables images sont pure imposture. Extraordinaire détour par le néant, que cette longue et diabolique profération.

Toujours est-il que Saül ne voit pas le vrai Samuel, mais un simulacre de Samuel, qui, quelque diabolique et mensonger qu'il soit, prophétise exactement ce qui va se passer. Par la permission de Dieu, « le démon ne ment point », mais dit l'exacte vérité.

Même sans le secours des manchettes, il est possible au lecteur de déceler l'imposture. En effet, la logique y contredit, tant il est vrai que « de Satan le ressort / Ne s'estend sur un saint », lequel « ne craint point l'effort / D'un vers qu'en blasphémant une vieille barbote »⁵⁴. De toute manière, la réunion du corps sain et de l'esprit, autrement dit leur mariage « attend le jour du jugement ». Avant le Jugement dernier, impossible de ressaisir l'un ou l'autre, non plus que l'un fondu en l'autre.

La seule possibilité est un artifice de Lucifer, « ouvrier assez subtil / Pour façonner un corps qui lui serve d'outil »⁵⁵. Ce corps feint, du reste, n'est qu'apparence. Dénué de toute substance, il est sans consistance et sans épaisseur : « Corps parfait d'apparence et d'essence imparfait, / Corps sans cœur, sans poumon », par lequel le Démon tente Saül et, à travers un fantôme, lui dit tout simplement la vérité⁵⁶.

« Mais oyons ce qu'il dit ». L'adresse au lecteur permet au poète de délivrer au style direct l'apostrophe du faux Samuel à Saül. Le paradoxe est que ce faux Samuel, autrement dit ce démon déguisé en Samuel mort

⁵¹ *Ibid.*, v. 593-601.

⁵² *Ibid.*, v. 605-606.

⁵³ *Ibid.*, manchettes des v. 607 et 635.

⁵⁴ *Ibid.*, v. 635-637.

⁵⁵ *Ibid.*, v. 647-648.

⁵⁶ *Ibid.*, v. 656-657.

et bien mort, déclare l'exacte volonté de Dieu : « Le grand, le saint David sera mis en ta place, / Dieu l'a dit, Dieu le veut, il faut qu'ainsi se face »⁵⁷.

Auparavant le faux Samuel et vrai démon a tous les accents de la colère. Il reproche à Saül sa rage de renouer le filet de son âge, de troubler son cher repos et « par charmes non vains » de l'entortiller encore dans les affaires humaines⁵⁸. S'il cherche l'avenir, la réponse est toute prête : « Jà la mort effroyable / Te tient par le collet et ta race demain / Sentira des Payens la massacreuse main »⁵⁹.

Commentaire du poète, qui déclare le propos démoniaque aussi fiable que celui d'un médecin savant ou d'un astrologue présageant le trépas des rois. Du Bartas s'accorde sur ce point avec bien des démonologues, dont Louis Lavater, ministre à Zurich, et auteur d'un traité *Des apparitions des esprits*, lui-même d'accord avec Justin, Isidore, saint Augustin, plutôt qu'avec Jean Bodin et Martin Del Rio, qui allèguent en leur faveur, et pour une véritable apparition de Samuel, Abulensis, Alfonse de Castro et François Valois. Saint Augustin lui-même hésite entre la vérité de l'apparition de Samuel « par la permission divine », et l'illusion du démon, qui toutefois ne laisse pas de dire vrai⁶⁰.

Quelle que soit l'hypothèse retenue, démon ou vrai Samuel, la condamnation de Saül est certaine. Car la prédiction, pour Du Bartas comme pour tous les interprètes de l'épisode, est véridique, qu'elle émane d'un démon, qui a pris l'apparence trompeuse de Samuel, ou de Samuel lui-même, véritablement ressuscité par la permission de Dieu.

La prophétie du faux Samuel est interrompue par cet hémistiche de conclusion déjà cité : « Le Demon ne ment point », en justifiant cette affirmation au moyen de deux raisons, « non qu'il ait feuilleté / Les chartes du destin fils de l'Eternité », mais pour avoir relu nos aventures dans le livre des conjectures d'un Esprit qui voit loin. De la sorte, il rencontre aussi souvent qu'un médecin savant, « au jour du Crise », c'est-à-dire au moment de l'accès de fièvre, pour déterminer si nature ou le mal l'emportera, ou qu'un astrologue qui, instruit par une éclipse, présage la mort d'un roi. De même encore, les brasiers des « feux plus signalez » annoncent famines, guerres et pestes, trilogie fatidique qui rappelle ou annonce les trois cavaliers de l'Apocalypse⁶¹.

Toute la suite est la conséquence de cette vérité, et se ramène à un sizain d'alexandrins, pour dire la défaite d'Israël face aux Philistins, la

⁵⁷ *Ibid.*, v. 673-674.

⁵⁸ *Ibid.*, v. 665-668.

⁵⁹ *Ibid.*, v. 670-672.

⁶⁰ Voir les « Consultations de démonologues sur l'apparition de Samuel », dans Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *op. cit.*, p. 213-230, et en particulier l'extrait de Louis Lavater, p. 21.

⁶¹ Du Bartas, *Les Suites de la Seconde Semaine*, « Les Trophées », v. 675-686.

mort de Jonathan, brave et bien aimé de David, et de ses deux frères, qui s'endorment, comme il est dit justement, « d'un ferré somme », d'un sommeil de fer, et le suicide de Saül, « Roy miserable », qui, « pour sembler vainqueur / Du vainqueur et de soy », montre avoir peu de cœur⁶². Sans originalité et conformément à l'Église réformée, Du Bartas condamne fermement le suicide. Car en se tuant, Saül commet un quadruple crime, puisqu'il attente tout d'abord à l'œuvre de Dieu, à la communauté et au magistrat ensuite, à lui-même enfin⁶³. D'un seul et même coup d'estoc, c'est-à-dire d'épée, comme il est dit en un vers, il « bless[e] Dieu, le public, le Magistrat, soy-mesme »⁶⁴.

Explication et amplification de cette proposition quaternaire : en premier lieu en supprimant « l'ouvrage ingénieux de son doigt tout-puissant », ensuite en dérobant au public « le bien de son service », en troisième lieu en usurpant son « sacré-saint office », c'est-à-dire le droit de vie ou de mort, enfin en provoquant deux morts, et de l'âme et du corps.

Quatrième trophée : David poète des *Psaumes*

David est enfin roi de plein exercice, et magnifique harpiste. Il court de victoire en victoire et obtient tous les ralliements. « Belle comparaison à ce propos », note le commentateur Simon Goulart dans une manchette marginale. Cette comparaison est avec la mer, dont les flots déferlants s'entresuivent de près, que le vent d'aquilon, autrement dit du nord, fait monter sur le bord breton. « L'un devant l'autre passe, / La mer dessus la mer vagueusement s'entasse, / S'entasse sur soy mesme, et sa face couvrant, / Escumeuse, confond le nombre et le nombrant »⁶⁵. Autrement dit, elle confond la quantité et la faculté de compter cette quantité. Vient enfin le comparé : les vertus innombrables de David engloutissent le narrateur et hagiographe, incapable de contenir et de dénombrer ce flot. Suit une nouvelle comparaison : dans la vaste forêt « qui verdit de son los », c'est-à-dire de ses louanges, quel arbre choisir, noyer, haut sapin ou chêne, brésil, cèdre ou ébène, pour, d'un pouce sonneur, bâtir un temple à son honneur⁶⁶ ? En fait, les arbres familiers aussi bien que les arbres exotiques, du bois de braise ou « brésil » au bois d'ébène, sont nécessaires à son exaltation.

⁶² *Ibid.*, v. 687-692.

⁶³ *Ibid.*, v. 693-704.

⁶⁴ *Ibid.*, v. 698.

⁶⁵ Du Bartas, *Les Suites de la Seconde Semaine*, « Les Trophées », v. 713-716.

⁶⁶ *Ibid.*, v. 720-724.

Surtout David compose les *Psaumes*, toujours d'actualité, que doit tramer à son tour le poète de la *Seconde Semaine*, tissant, ourdissant les fils innombrables qu'il rassemble et unit dans la tapisserie somptueuse qu'il s'efforce de tendre⁶⁷. Rien de comparable avec les douze travaux d'Hercule, modestes, illusoire, infimes en tout état de cause. Ces nouveaux « essais » sont des victoires au-delà du dicible, de sorte que les coups d'Hercule font pâle figure au regard des journées entières de David⁶⁸. « Mais tout rit à David »⁶⁹. Les victoires perpétuelles de ce roi, qui l'accompagnent jusque dans ses infortunes, font grisonner son chef et ne l'abandonnent jamais. Quant à la poésie des *Psaumes*, tour à tour elle dévale comme le Tigre « ondeux, enflé, bruyant », fleuve d'or noyant les campagnes, ou comme le Jourdain courbé, elle « méandrise » à loisir et « dédale » les champs, ou encore, comme le Cédron, elle pousse dans un sec tuyau « un petit filet d'eau », du moins « si doux qu'il sera la douce malvoisie des siècles à venir »⁷⁰.

« Victoires perpétuelles de ce grand Roy par luy celebrées és Pseaumes 18 et 144 », résume une nouvelle manchette de Simon Goulart, qui renvoie à deux des psaumes que Du Bartas paraphrase au passage⁷¹. « Louange des Pseaumes de David », lance cinquante vers plus loin une troisième manchette⁷².

Cet éloge des psaumes aboutit à un hymne au livre divin, « claire voix de l'Église, riche épargne des saints », qui vivra en tout âge et apprendra à parler tout langage⁷³. Son vers rassérènera la face de Dieu et les plus grands esprits marcheront sur sa piste⁷⁴. Pour un luth si royal, il faut un royal ponce, en l'occurrence celui de Jacques VI d'Écosse, brave et docte roi⁷⁵. D'où l'éloge de celui qui a accueilli Du Bartas tout un été, « et fait au bout du monde / Truchement resonner de David la faconde »⁷⁶.

Est évoquée enfin la seule tache de David, un « péché détestable souillé d'adultère et de meurtre »⁷⁷. Cette tâche s'appelle Bethsabée, sorte de Vénus juive, au corps immaculé, qui prend son bain sous la terrasse où se promène David, lequel en tombe amoureux, en fait sa maîtresse et s'empresse de faire mourir son époux Urie, en le plaçant au combat en première ligne. Le prophète Nathan, « clair brandon et de zèle et de

⁶⁷ *Ibid.*, v. 741-746,

⁶⁸ *Ibid.*, v. 761-762.

⁶⁹ *Ibid.*, v. 765.

⁷⁰ *Ibid.*, v. 843-850.

⁷¹ *Ibid.*, v. 777, p. 219.

⁷² *Ibid.*, v. 829, p. 221.

⁷³ *Ibid.*, v. 861-866.

⁷⁴ *Ibid.*, v. 869-870.

⁷⁵ *Ibid.*, v. 876.

⁷⁶ *Ibid.*, v. 877-878.

⁷⁷ *Ibid.*, v. 895, manchette, p. 223.

foy »⁷⁸, admoneste le roi coupable et lui annonce la mort de son fils adultérin, aussi bien que la révolte de ses fils Amnon et Absalon, le premier violant sa demi-sœur Thamar, et le second tuant en représailles son frère, avant de se révolter contre son père et d'être « pendu par sa perruque blonde » à un arbre, où il finit transpercé par les javelots de Joab⁷⁹.

Repentir de David, pareil à l'enfant pris en faute, qui baisse les yeux, blêmit, rougit, tremblote et demande humblement pardon, « tout maté d'effroi » et versant « de perleuses larmes »⁸⁰. Il dépouille son or, foule aux pieds son glaive, son bandeau, son sceptre étincelant. Il jeûne, prie, crie et, réfugié dans une grotte, chante nuit et jour une chanson si triste que le marbre en soupire et se fend de douleur, mêlant ses « pleurs nitreux », autrement dit ses larmes salées, « avec ses tiedes pleurs »⁸¹. On relève ici une pointe poétique, qui prête à un élément matériel une vie et des sentiments humains. Les larmes du marbre fendu rejoignent les larmes du roi fautif. Aux pleurs nitreux du marbre font écho ceux du roi repentant. Tout est à l'unisson : roi gémissant et grotte résonante. L'écho répété, une fois de plus, fait retour à l'émetteur : « Merci, merci Seigneur, et de deuil tout transi, / Le Rocher nuit et jour reedit merci, merci »⁸². Écho de la grotte qui, indéfiniment, se réverbère, en implorant la merci, c'est-à-dire la pitié de Dieu.

Le livre des « Trophées » se termine par une prière adressée par le poète Du Bartas à Dieu, trois fois apostrophé : « Dieu, mon Dieu, mon bon Dieu »⁸³. Puisqu'Il déverse les torrents de ses âpres vengeances « sur le champ porte-lis », c'est-à-dire sur la France aux fleurs de lys, et que son juste courroux tonne à tout moment sur nous, que la faim, que la peste et la guerre marchent sous un même drapeau et ravagent cette terre, qu'Il fasse profiter en nous toute sorte de fléaux, qu'Il nous force à nous repentir et que nous éteignons dans nos larmes le feu de son courroux ! Enfin « réformés », que nous changions en douceur sa Justice⁸⁴ !

La vie de David ne se limite pas aux « Trophées », mais déborde sur le livre suivant, « La Magnificence ». David installe son fils Salomon sur le trône royal et lui recommande piété, prudence, tempérance, magnanimité, clémence, vérité, modération, constance, vaillance, patience, frugalité, force, étude et connaissance des bonnes lettres,

⁷⁸ *Ibid.*, v. 967, p. 226. D'après II *Samuel* 12, 1-15.

⁷⁹ *Ibid.*, v. 1037, p. 228. D'après II *Samuel* 18, 9-17.

⁸⁰ *Ibid.*, v. 1067-1074, p. 229-230.

⁸¹ *Ibid.*, v. 1077-1080, p. 230.

⁸² *Ibid.*, v. 1083-1084, p. 230. Je rétablis la ponctuation de l'édition originale.

⁸³ *Ibid.*, v. 1085, p. 230.

⁸⁴ *Ibid.*, v. 1085-1094, p. 230.

notamment des sciences libérales, et pour finir justice⁸⁵. Salomon est exhorté de se garder de quelques vices, et de ne se perdre pas « dans la trompeuse mer des féminins appâts »⁸⁶, ce qu'il fera, bien au contraire. David craint qu'à l'avenir ce doux poison n'empeste sa maison « d'une idolâtre foi »⁸⁷. Un avertissement pour conclure : s'il ne peut se retenir, que son fils du moins garde à l'esprit la leçon des « malheurs paternels »⁸⁸.

L'ultime prière de David est de faire naître dans sa lignée, des fils de ses fils, ce grand roi en qui Jacob espère, après qui lui-même soupire, grand roi qui doit abattre l'empire de Satan, à savoir Jésus-Christ, le sauveur du monde⁸⁹.

Une tapisserie inachevée

Que conclure de cette « Davidéide » de quelque 1094 alexandrins, à quoi s'ajoutent les 220 premiers vers de « La Magnificence », chant principalement consacré à son fils Salomon ? C'est d'abord un récit continu en vers, qui suit au plus près le récit biblique de I *Samuel* 16 à II *Samuel* 24. Ce récit magnifiquement amplifié développe à loisir certains épisodes de l'*Ancien Testament*, comme le combat de David et de Goliath, qui n'est pas sans rappeler ceux « de Pollux et de Castor » chantés par Ronsard dans ses *Hymnes*⁹⁰. Plus rapide, elliptique même, pour certains épisodes comme la mort de Saül et de Jonathan, connus bien évidemment du lecteur chrétien réformé, la narration contient également des développements théologiques et moraux, qui tirent la leçon de ce qui vient d'être dit, et concluent chaque épisode ainsi que le livre dans son ensemble. La conclusion finale ou l'épilogue fait retour à la situation présente en France, autrement dit « sur le champ porte-lis », et la subjectivité du poète s'y exprime à nu, déplorant le malheur des temps et invitant le lecteur à la repentance⁹¹.

Ces « Trophées » sont aussi l'occasion d'exposer dans toute son étendue une poétique réformée nourrie de la *Bible*, ou plus exactement de l'*Ancien Testament*, dont les deux livres de Samuel et les *Psaumes* de David sont ici largement mis à contribution. Le profane Hercule n'y fait qu'une brève apparition. Ses douze « travaux » sont bien vains, comparés

⁸⁵ *Ibid.*, « La Magnificence », p. 239-243.

⁸⁶ *Ibid.*, « La Magnificence », v. 202, p. 244.

⁸⁷ *Ibid.*, v. 205-206, p. 244.

⁸⁸ *Ibid.*, v. 210, p. 244.

⁸⁹ *Ibid.*, v. 218-220, p. 245.

⁹⁰ Ronsard, *Les Hymnes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, Société des textes français modernes, 1935, t. VIII, p. 293-327.

⁹¹ Du Bartas, *Les Suites de la Seconde Semaine*, *op. cit.*, « Les Trophées », v. 1085-1094.

à ceux de David⁹² ! La mythologie païenne n'est plus là qu'à titre de comparaison inadéquate, comme le souligne à plaisir Du Bartas.

Le roi David n'est pas seulement un héros épique, c'est aussi le chantre des *Psaumes* qu'il compose et joue sur sa harpe. Comme le dit très bien Du Bartas, « Je porte seulement sur l'aile de mes carmes, / Parmi le Ciel François ses chansons et ses armes, / Voilà le blanc sacré de mon hautain projet »⁹³.

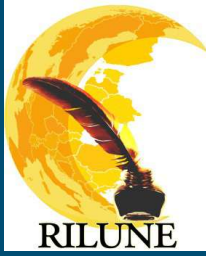
« Les Trophées » sont une étape décisive dans la *Seconde Semaine* seconde manière. C'est une tapisserie immensément vaste dont le poète reprend résolument le tissage, à l'exemple de David, son modèle poétique, et dans une moindre mesure, son exemple politique. Tisserand infatigable, « de tant et tant de fils » il ourdit et il trame le fil de sa *Semaine*⁹⁴. Quelque inachevée qu'elle soit, sa *Seconde Semaine*, quatre fois plus longue que la première, tend vers la totalité de l'histoire.

Frank Lestringant
(Sorbonne Université)

⁹² *Ibid.*, v. 747-762.

⁹³ *Ibid.*, v. 741-743.

⁹⁴ *Ibid.*, v. 745-746.



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

DORA LEONTARIDOU
(Université Ouverte Hellénique)

La scène iliadique des « adieux d’Hector et d’Andromaque » :
son parcours intertextuel dans les épopées médiévales
et le théâtre français

Pour citer cet article

Dora Leontaridou, « La scène iliadique des “adieux d’Hector et d’Andromaque” : son parcours intertextuel dans les épopées médiévales et le théâtre français », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 134-151 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L’article étudie le parcours intertextuel d’un extrait du chant VI de l’*Iliade*, communément désigné sous le nom des « adieux d’Hector et d’Andromaque ». Cette séquence est présente dans les épopées médiévales qui traitent des événements de la guerre de Troie, ainsi que dans deux tragédies du répertoire théâtral français intitulées *Hector*, d’Antoine de Montchrestien (1604) et de Jean Charles Julien Luc de Lancival (1809) respectivement. La scène explore les sentiments profonds inhérents à la sphère familiale, tout en illustrant une tension entre la quiétude de la vie paisible et l’idéal héroïque. Toutefois, lors de ce long chemin à travers les siècles, la scène subit des transformations, dues aux caractéristiques culturelles, aux mentalités et à l’horizon d’attente, propres à chaque époque de sa transmission. L’article examine ces transformations ainsi que les motifs et les causes qui les ont engendrées.

Mots-clés : *Iliade*, Hector et Andromaque, épopées médiévales, intertextualité, théâtre français.

EN The article examines the intertextual journey of an excerpt from book VI of the *Iliad*, commonly referred to as the « farewell of Hector and Andromache ». This sequence can be found in medieval epics that deal with the events of the Trojan War, as well as in two French theatrical tragedies titled *Hector*, written by Antoine de Montchrestien (1604) and by Jean Charles Julien Luc de Lancival (1809), respectively. The scene explores deep-seated emotions inherent in the family sphere while illustrating a tension between the tranquility of peaceful life and the heroic ideal. However, during this lengthy literary journey through the centuries, this scene undergoes transformations primarily due to the cultural characteristics, mentalities, and expectations specific to each era of its transmission. The article undertakes an examination of these transformations while reflecting on the motifs and causes behind them.

Keywords : *Iliad*, Hector and Andromache, medieval epics, intertextuality, French theater.

DORA LEONTARIDOU

**La scène iliadique des « adieux d’Hector et d’Andromaque » :
son parcours intertextuel dans les épopées médiévales
et le théâtre français**

Introduction

Au chant VI de l’*Iliade*, se déroule une scène toute différente des autres scènes de l’épopée qui traitent des combats des Achéens et des Troyens : Andromaque, ayant appris la tournure défavorable prise par le combat pour les Troyens, abandonne son domicile, presque affolée, son fils Astyanax dans les bras, et monte sur les remparts de la ville, pour voir de ses propres yeux, ce qui est en train de se passer sur le champ de bataille. Cependant, Hector est déjà revenu dans le palais, afin de demander à sa mère, la reine Hécube, d’aller prier pour qu’Athéna aide les Troyens. Ensuite, il est allé à la demeure de Pâris pour l’exhorter à retourner sur le champ de bataille. Il est en train de sortir de la ville lorsqu’Andromaque le voit et court vers lui. C’est à ce moment que commence la fameuse scène des « adieux d’Hector et d’Andromaque ». Alfred et Maurice Croiset croient que c’est « une des plus belles créations de la poésie homérique [...] admirablement délicate et touchante »¹. Jacqueline de Romilly considère qu’« il est peu de scènes aussi humaines dans l’*Iliade*, ou dans aucune autre épopée »². Robert Fernand constate que « ce qu’il y a de plus beau dans l’*Iliade*, c’est sans doute la scène des adieux d’Andromaque et d’Hector » qui est « [...] si émouvante et si célèbre qu’il serait lourdement pédantesque de s’attarder à dire en quoi elle est belle »³. Quant à Cecil Maurice Bowra, il remarque que « la scène [...] interrompt une série de scènes de batailles et jette une lumière humaine sur la guerre »⁴.

Cette scène a fasciné l’imagination des poètes et des dramaturges pendant plusieurs siècles, puisqu’elle est reprise et réécrite dans deux épopées de l’époque médiévale : l’*Histoire de la destruction de Troie* de

¹ Alfred et Maurice Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Fontemoing, 1928, t. I, p. 130.

² Jacqueline de Romilly, *Les tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 30.

³ Robert Fernand, *Homère*, Paris, P.U.F., 1950, p. 260.

⁴ « The scene [...] breaks a long line of battle-scenes and throws a new human light on war » (Cecil Maurice Bowra, *Homer, Classical Life and Letters*, London, Duckworth, 1979, p. 107).

Darès le Phrygien⁵ et le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure⁶. De même, dans le théâtre français, la scène refait surface à deux reprises, à savoir dans la tragédie *Hector* d’Antoine de Montchrestien⁷, en 1601, et dans la tragédie du même nom de Jean Charles Julien Luce de Lancival, en 1809⁸. Dans cette étude, nous examinerons le parcours intertextuel de l’hypotexte dans les hypertextes précédemment mentionnés, dans l’objectif d’étudier les transformations opérées et d’émettre des hypothèses sur les causes qui ont généré ces changements.

1. La « scène des adieux » dans l’*Iliade*

La célèbre scène⁹ est ainsi structurée : les efforts faits par Andromaque pour persuader son époux Hector de se retirer de la bataille afin de sauver sa vie (a), le refus d’Hector, qui met en exergue les valeurs du devoir, de l’honneur et de la dignité (b), une scène familiale avec leurs fils Astyanax (c), la réponse définitive d’Hector (d), la réaction d’Andromaque (e). Au cours de cette scène, Andromaque tente vainement à plusieurs reprises de persuader Hector de rester à Troie et de ne pas repartir pour la guerre, où elle sait qu’il serait perdu. Le roi Priam et la reine Hécube essaient également de tenir leur fils éloigné du combat devant l’opposer à Achille, dans une scène du chant XXII de l’*Iliade*¹⁰.

a) Au début de leur rencontre, Andromaque s’efforce de convaincre Hector de ne plus prendre part à la guerre. Elle prend sa main et elle lui dit :

Pauvre fou ! Ta fougue te perdra. Et n’as-tu pas pitié non plus de ton fils si petit, ni de moi, misérable, qui de toi bientôt serai veuve ? Car les Achéens bientôt te tueront, en se jetant tous ensemble sur toi ; et pour moi alors, si je ne t’ai plus, mieux vaut descendre sous terre. [...] Je n’ai déjà plus de père ni de digne mère. [...] Dans ma maison, j’avais sept frères, et tous, en un seul jour, s’en furent chez Hadès, tous abattus par le divin Achille aux pieds infatigables, [...] Hector, tu es pour moi tout ensemble, un père, une digne mère ; pour moi tu es un frère autant qu’un jeune époux. Allons ! cette

⁵ Darès le Phrygien, *Histoire de la destruction de Troie*, dans *Récits inédits sur la guerre de Troie*, trad. Gérard Fry, Paris, Les Belles-Lettres, 2004, p. 231-287.

⁶ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, Le livre de Poche, 1998.

⁷ Antoine de Montchrestien, *Hector*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 1975, p. 3-83.

⁸ Jean-Charles-Julien et Luce de Lancival, *Hector*, Paris, Hachette, 1975.

⁹ Homère, *Iliade*, VI, v. 395-502. Les citations proviennent de la version traduite par Paul Mazon et publiée chez Les Belles Lettres (Paris, 2002).

¹⁰ *Ibid.*, XXII, v. 33-110.

fois, aie pitié ; demeure ici sur le rempart ; non, ne fais ni de ton fils un orphelin ni de ta femme une veuve¹¹.

Tout émue, Andromaque s'adresse à son mari, en lui faisant part de son chagrin, de son désespoir même, et le prie de demeurer dans la ville. Jasper Griffin souligne la puissance expressive de l'héroïne et observe que « le chant VI répète la même chose à trois reprises dans un crescendo de force émotionnelle : la femme tente de retenir le guerrier, de le garder dans son propre univers de confort et de sécurité »¹².

b) Comme on pouvait s'y attendre, Hector ne se laisse pas persuader. Au contraire, il développe ses contre-arguments, soulignant l'importance de sa propre dignité, de l'idéal héroïque et de son honneur. Il répond à Andromaque :

Tout cela, autant que toi, j'y songe. Mais aussi j'ai terriblement honte, en face des Troyens comme des Troyennes aux robes traînantes, à l'idée de demeurer, comme un lâche, loin de la bataille. Et mon cœur non plus ne m'y pousse pas ; j'ai appris à être brave en tout temps et à combattre pour gager une immense gloire à mon père et à moi-même. Sans doute, je le sais en mon âme et mon cœur : un jour viendra où elle périra, la sainte Ilion, et Priam et le peuple de Priam à la bonne pique. Mais, j'ai moins de souci de la douleur qui attend les Troyens, ou Hécube même, ou sire Priam, ou ceux de mes frères, qui, nombreux et braves, pourront tomber dans la poussière sous les coups de nos ennemis, que de la tienne, alors qu'un Achéen à cotte de bronze t'emmènera, pleurante, t'enlevant le jour de la liberté. Peut-être alors, en Argos, tisseras-tu la toile pour un autre ; peut-être porteras-tu l'eau de la source Messeis ou de l'Hypérie, subissant mille contraintes, parce qu'un destin brutal pèsera sur toi. Et un jour on dira, en te voyant pleurer : « C'est la femme d'Hector, Hector, le premier au combat parmi les Troyens dompteurs de cavales, quand on se battait autour d'Ilion ». Voilà ce qu'on dira, et, pour toi, ce sera une douleur nouvelle, d'avoir, perdu l'homme entre tous capable d'éloigner de toi le jour de l'esclavage. Ah ! Que je meure donc, que la terre sur moi répandue me recouvre tout entier, avant d'entendre tes cris, de te voir traînée en servage !¹³

Dans l'extrait ci-dessus, Hector semble conscient de sa mort imminente, de la chute d'Ilion et de la vie misérable qui attend Andromaque après sa mort. Jacqueline de Romilly considère que ce moment de la scène est à l'origine de l'image d'Andromaque dans la littérature, ainsi qu'elle l'explique dans l'extrait suivant :

¹¹ *Ibid.*, VI, v. 406-432.

¹² « We see that book six repeats the same pattern three times in a crescendo of emotional power : the woman attempts to hold back the fighting man, to keep him in her own world of comfort and safety » (Jasper Griffin, *Homer*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 29).

¹³ Homère, *op. cit.*, VI, v. 441-465.

La voilà, l’origine de cette image, qui désormais hantera l’esprit des hommes, pendant des siècles – l’image d’Andromaque abandonnée, brisée, emmenée en captivité. Elle est née non pas d’une description de faits, mais d’une vision angoissée prêtée à Hector et dictée par l’amour conjugal¹⁴.

Comme Jacqueline de Romilly le remarque, l’image d’Andromaque, devenue esclave misérable après la chute de Troie, survit dans les tragédies antiques (*Andromaque* et *Les Troyennes* d’Euripide), dans les tragédies latines (*Andromaque* de Naevius et d’Ennius, *Les Troades* de Sénèque), dans les épopées médiévales (*Histoire de la destruction de Troie* de Darès, *l’Éphéméride de la guerre de Troie* de Dictys, le *Roman de Troie* de Sainte-Maure), dans plusieurs tragédies françaises classiques (ex. *La Troade* de Garnier, *Hector* de Montchrestien, *Andromaque* de Racine, *Hector* de Luce de Lancival, *Les Troyennes* de Chateaubrun), et même dans *Les Troyennes* de Sartre¹⁵.

Or, Hector ne se retire pas du combat, bien qu’il semble conscient du sort qui attend sa femme, son fils et lui-même. Son attachement à son devoir est plus fort que l’instinct de survie et que son amour pour Andromaque et Astyanax.

c) Soudain, le tragique de la scène est brisé par un incident inattendu : Hector tente de prendre dans ses bras Astyanax, mais le bébé, effrayé par le casque de bronze à panache oscillant de son père, se met à pleurer. Alors Andromaque et Hector « éclatent de rire¹⁶ », Hector enlève alors son casque, « symbole de la guerre » selon M.S. Silk¹⁷, et il embrasse son fils. À propos de cette scène, où le rire soudain affleure au sein du malheur, Racine avait noté à la marge de son exemplaire de l’*Iliade* : « Artifice admirable d’Homère, d’avoir meslé le rire, les larmes, la gravité, la tendresse, le courage, la crainte, et tout ce qui peut toucher »¹⁸.

Ensuite, Hector prend Astyanax dans ses bras et prie Zeus et les autres dieux pour que son fils soit plus vaillant que son père¹⁹. Ce qui caractérise Hector en tant que père est son idéal héroïque qui régit toute sa vie et qui définit même sa mort.

d) Ensuite, Hector fait preuve d’une certaine tendresse pour sa femme, mais il continue son discours de façon à l’empêcher de parler. Il dit ainsi à Andromaque :

¹⁴ Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Voir notre thèse de doctorat, *Le mythe troyen dans la littérature française*, soutenue à l’Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle en 2008.

¹⁶ Homère, *op. cit.*, VI, v. 671.

¹⁷ « [...] and taking off the symbol of war [...] » (Michael Stephen Silk, *Homer, The Iliad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 75).

¹⁸ Noémi Hepp, *Homère en France*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968, p. 391.

¹⁹ Homère, *op. cit.*, VI, v. 475-481.

Il dit et met son fils dans les bras de sa femme ; et elle le reçoit sur son sein parfumé, avec un rire en pleurs. Son époux, à la voir, alors a pitié. Il la flatte de la main, il lui parle, en l'appelant de tous ses noms : « Pauvre folle ! Que ton cœur, crois-moi, ne se fasse pas tel chagrin. Nul mortel ne saurait me jeter en pâture à Hadès avant l'heure fixée. Je te le dis : il n'est pas d'homme, lâche ou brave, qui échappe à son destin, du jour qu'il est né. Allons ! Rentre au logis, songe à tes travaux au métier, à la quenouille, et donne ordre à tes servantes de vaquer à leur ouvrage. Au combat veilleront les hommes, tous ceux – et moi, le premier – qui sont nés à Ilion »²⁰.

e) Malgré les paroles rassurantes de son époux, Andromaque n'est pas persuadée. Mais même si elle n'est pas convaincue par les mots d'Hector, elle obéit à son mari, cessant de parler et retournant chez elle où elle laisse s'exprimer ses émotions :

[Andromaque] s'en revient chez elle, en tournant la tête et en versant de grosses larmes. Elle arrive bientôt à la bonne demeure d'Hector meurtrier. Elle y trouve ses servantes en nombre ; et chez toutes, elle fait monter les sanglots. Toutes sanglotent sur Hector encore vivant, dans sa propre maison. Elles ne croient plus désormais qu'il puisse rentrer du combat, en échappant à la fureur et aux mains des Achéens²¹.

Ainsi, dans toute la « scène des adieux », qui se déroule dans une ambiance de douceur et de respect comme les passages cités le montrent bien, les deux époux s'expriment librement et gentiment tout en montrant à la fois des sentiments profonds et leur respect mutuel. Andromaque est persuadée de la mort imminente d'Hector à tel point qu'elle ordonne à ses servantes de pleurer sa disparition.

2. La « scène des adieux » dans les épopées médiévales

La « scène des adieux » est reprise dans deux épopées médiévales. La première, l'*Histoire de la destruction de Troie* de Darès le Phrygien²², est une épopée dont le texte nous est parvenu dans sa traduction latine ; la seconde, le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, est une épopée française du haut Moyen Âge.

Gérard Fry indique qu'il a probablement existé un texte latin ou grec, intitulé *Darès Uberior*, « dont l'*Histoire de la destruction* de Troie ne serait que le résumé »²³. Il souligne également les difficultés à situer le

²⁰ *Ibid.*, VI, v. 482-493.

²¹ *Ibid.*, VI, v. 495-502.

²² Voir Darès le Phrygien, *op. cit.*

²³ Voir Gerard Fry, *op. cit.*, p. 233.

texte dans le temps²⁴, et conclut que le texte final que nous possédons est daté d’avant 565 de notre ère et qu’il est rédigé « dans une langue qui fut à la mode au siècle précédent »²⁵. L’auteur réfléchit aussi sur l’existence possible d’un texte grec antérieur, hypothèse étayée par les témoignages cités dans d’autres œuvres antiques²⁶ parvenues jusqu’à nous. Il conclut que « le probable original grec de *l’Histoire de la destruction de Troie* a donc dû voir le jour au cours du I^{er} ou au début du II^e siècle »²⁷. Le nom même de Darès, auteur présumé de ce texte, bien qu’il soit mentionné dans *l’Iliade* comme prêtre d’Héphaïstos²⁸ ou dans *l’Énéide*²⁹ comme compagnon d’Énée, ne correspond pas à ces personnages. Gérard Fry conclut que le texte semble être une « création originale »³⁰.

Dans cette épopée, l’épisode des adieux est repris en maintenant la structure de la scène homérique, mais il est enrichi cette fois d’un nouvel élément : le songe. Dans sa tentative de persuader Hector, Andromaque évoque ainsi le rêve prémonitoire qu’elle avait fait, comme le montre le passage suivant :

Mais lorsqu’arrive le moment de la bataille, Andromaque, la femme d’Hector, voit en songe qu’Hector ne doit pas s’engager dans la bataille. Quand elle lui fait part de ce qu’elle a vu, Hector rejette ces paroles, bien dignes d’une femme³¹.

Contrairement à la relation de cause à effet établie dans le récit d’Andromaque dans *l’Iliade*, où l’héroïne dit à son époux « pauvre fou, ta fougue te perdra »³², le texte latin fait appel au transcendant et au songe prémonitoire. Ce choix argumentatif pourrait être considéré comme valide, étant probablement conforme aux attentes de l’époque. Toutefois, Hector rejette la validité du rêve et ignore la prémonition. Par ailleurs, la scène est abrégée par rapport à l’original et il manque aussi l’expression de l’affection entre les deux époux, si émouvante dans le texte iliadique. En outre, la phrase résumant la réaction d’Hector a un ton péjoratif, sa conclusion – « paroles bien dignes d’une femme » – laissant entendre qu’il considère comme inférieures les femmes en général et qu’il ne respecte pas sa propre femme. Cependant, Andromaque ne relâche pas ses efforts et ne

²⁴ *Ibid.*, p. 233-235.

²⁵ *Ibid.*, p. 235.

²⁶ Ptolémée Chennos (Photios, *Bibliothèque* 190, p. 147a Bekker) ; Elien (*Histoire variée* 11, 2) cités dans Gérard Fry, *op. cit.*, p. 235.

²⁷ Gérard Fry, *op. cit.*, p. 235.

²⁸ *Ibid.*, p. 236

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Darès le Phrygien, *op. cit.*, p. 268.

³² Homère, *op. cit.*, VI, v. 395.

se tait pas. Elle s'adresse alors à Priam qui, après l'avoir écoutée, empêche Hector de participer à la bataille³³. Par conséquent, le discours d'Andromaque n'est pas reçu de la même manière par Hector et par Priam : ce qu'Hector méprise, Priam l'apprécie. L'autre modification réalisée dans cette réécriture réside dans le fait que, contrairement à l'*Iliade* où Hector décide tout seul de se rendre ou non à la bataille, dans le texte de Darès, Hector est soumis aux ordres de son père. Contraint de rester dans la ville, il exprime sa colère à Andromaque :

Lorsqu'Hector apprit cela, il accabla Andromaque de reproches. Il lui réclama ses armes et ne put être retenu par aucun moyen. Toute à sa tristesse, les cheveux pendants, courbée aux pieds d'Hector, lui tendant Astyanax, elle ne put le faire revenir sur sa décision³⁴.

Le manque de respect dont fait preuve Hector dans l'extrait ci-dessus illustre bien l'affaiblissement du statut d'Andromaque. La relation entre les deux époux est bien différente de celle présentée dans le texte homérique, et le statut de la femme est dévalorisé. Le comportement d'Hector, dépeint comme brutal, est aussi modifié. Ces modifications prennent évidemment racine dans la mentalité de l'époque par laquelle elles ont été influencées et dont elles sont vraisemblablement le miroir.

Le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure est une épopée française du XIII^e siècle de notre ère³⁵. De l'aveu de son auteur, le texte puise dans deux épopées médiévales : l'*Histoire de la destruction de Troie* de Darès le Phrygien et l'*Éphéméride de la guerre de Troie*, attribuée à Dictys le Crétois³⁶. Homère est pour Benoît de Sainte-Maure « le nom respecté d'un clerc de grand talent et de grande sagesse »³⁷. Or, pour l'auteur de cette épopée, « mieux valait se fier, pour conter l'histoire de Troie, aux récits qui, croyait-on, émanaient de témoins oculaires engagés dans la guerre : le *De excidio Trojae*, un bref texte en prose latine composé au VI^e siècle, et attribué à Darès le Phrygien (le Troyen), et l'*Ephemeris belli Trojani*, attribué à Dictys le Crétois qui aurait, lui, fait, vu et écrit la guerre du côté grec »³⁸.

Le Roman de Troie est une épopée beaucoup plus longue que ses deux hypotextes. En effet, dans ce récit, non seulement de nouveaux épisodes ont été ajoutés, mais encore de nombreuses scènes des hypotextes ont été largement développées. Ces transformations constituent, selon Gérard

³³ Darès le Phrygien, *op. cit.*, p. 268.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Benoît de Sainte-Maure, *op. cit.*

³⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁷ *Ibid.*, p. 7-8.

³⁸ *Ibid.*, p. 8.

Genette, une *transposition quantitative*, autrement dit une augmentation de l’hypotexte antique, et plus précisément une « extension qui consiste en une augmentation par addition massive »³⁹.

Concernant la scène d’Hector et d’Andromaque, le motif du songe provenant de Darès est retenu. Mais la « scène des adieux » est développée et enrichie de multiples éléments qui renforcent l’origine supposée surnaturelle du songe ainsi que d’épisodes qui n’existaient pas dans son hypotexte latin. Au début, Andromaque s’adresse ainsi à son mari :

Seigneur, lui dit-elle, je veux vous faire part d’un prodige qui me cause une si vive douleur que peu s’en faut – si grands sont mon effroi et ma crainte – que moi-même je ne défaille et perde conscience. Les plus puissants des dieux m’ont fait savoir, afin que je vous le répète, que vous ne deviez pas aller au combat. C’est par moi que, d’une manière très extraordinaire, ils vous en avertissent et vous en font défense. Autrement, c’est sur une bière que vous reviendrez du champ de bataille. Les dieux, les puissances célestes ne veulent pas que vous mouriez, ils me l’ont clairement indiqué. La défense qu’ils vous font est nette : si vous allez vous battre, ce jour sera le dernier de votre vie. Et à partir du moment où ils vous l’ont interdit, si vous m’en croyez, vous n’irez pas vous battre contre leur gré. Je vous le dis : vous devez par-dessus tout faire attention à ne pas vous opposer à leur volonté, ne rien faire qui n’ait pas leur agrément⁴⁰.

En évoquant le surnaturel, l’héroïne tente de mettre en valeur sa parole. La révélation de la volonté sacrée à un mortel constitue en effet un honneur, qui le rend supérieur à ses semblables. Cette révélation compense la dissymétrie entre l’homme et la femme, la parole confisquée de la femme étant revalorisée par l’appel à la révélation divine. Dans la suite du récit, où Hector couvre Andromaque de reproches, c’est la structure de Darès qui est retenue⁴¹. Notons qu’il est possible qu’un tel comportement du mari à l’égard de sa femme fût valable à l’époque. Mais Hector refuse de céder à la demande de son épouse, car il place son honneur au-dessus de tout.

À l’instar de l’héroïne dans l’hypotexte de Darès, Andromaque s’adresse alors à Priam qui, lui, l’apprécie. Il reconnaît « la très grande sagesse » de sa belle-fille et, sachant qu’on ne « doit pas refuser les bons conseils »⁴², il retient Hector dans les murailles. La valorisation du personnage d’Andromaque dans cette épopée, coïncide avec la tendance du haut Moyen Âge à mettre en valeur les femmes, comme l’observe Claudia Opitz : « Dans cette mesure, la fin du Moyen Âge fut une époque

³⁹ Au sujet des transformations quantitatives dans le domaine de la transtextualité, voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 321-394.

⁴⁰ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie, op. cit.*, p. 342-343 (v. 15301-15324).

⁴¹ *Ibid.*, p. 342-345 (v. 15325-15354).

⁴² *Ibid.*, p. 344-345 (v. 15363-15373).

particulièrement marquée par les femmes dans les domaines politique et religieux »⁴³.

Quand Hector comprend l'intervention d'Andromaque, il devient furieux⁴⁴ et en arriverait presque à la frapper. La brutalité du comportement d'Hector est évidente⁴⁵, et cette relation conjugale n'est caractérisée par aucun respect ni aucune tendresse, contrairement à Homère. Par ailleurs, Andromaque ne fait preuve d'aucune réserve, ni d'aucune mesure dans l'expression de sa propre souffrance. Même quand elle s'adresse à son beau-père, le roi Priam, elle affiche un comportement démesuré, comme l'illustre ce passage :

Dis-moi tu es fou ? Tu seras durement éprouvé si Hector va se battre, car il sera tué aujourd'hui, tu peux en être certain. J'en ai vu les signes manifestes. Par moi, les dieux lui ont interdit d'aller se battre et lui ont signifié que s'il affronte ceux qu'ils soutiennent, ils le tueront. Vois ce que tu as à faire. Sinon, jamais tu ne le reverras. Dépêche-toi, seigneur, retiens-le. [...] Elle ne put en dire davantage et elle se pâma juste aux pieds du roi⁴⁶.

La démesure dans l'expression du personnage est étonnante, bien que pouvant éventuellement être excusée par la souffrance. D'autre part, il faut tenir compte du fait qu'Andromaque s'adresse au roi quand elle prononce les paroles citées dans l'extrait ci-dessus. Sans aucune retenue, elle lui parle sur un ton familier, en lui suggérant ce qu'il doit faire. On pourrait soutenir qu'elle puise cette audace dans ces signes transcendants prédisant la mort d'Hector qui ont été révélés de façon mystique à elle seule. Ce passage montre clairement que la force de la parole mystique d'Andromaque est reconnue même par le roi, et, par l'extension du paradigme, par le pouvoir politique. De fait, il existe plusieurs exemples qui prouvent qu'à l'époque médiévale, les femmes mystiques étaient respectées même dans les milieux politiques⁴⁷.

3. La « scène des adieux » dans le théâtre français

La « scène des adieux » est reprise dans deux tragédies françaises intitulées *Hector* : celle d'Antoine de Montchrestien et celle de Jean-Charles-Julien Luce de Lancival.

Antoine de Montchrestien fut un homme polyvalent, à la fois

⁴³ Claudia Opitz, « Contraintes et libertés », dans Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Perrin, 2004, t. II (*Le Moyen Âge*), p. 343-419 : 415.

⁴⁴ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, *op. cit.*, p. 346-347 (v. 15399-15409).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 348-349 (v. 15424-15428).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 352-353 (v. 15509-15532).

⁴⁷ Claudia Opitz, *op. cit.*, p. 412-418.

dramaturge, poète et homme d’affaires. Il a d’ailleurs écrit un *Traicté de l’œconomie politique*, publié en 1815. Il meurt en tant que protestant dans une émeute. Né à Falaise en 1575, il devient très tôt orphelin. Entré au collège des jésuites de Caen en qualité de serviteur de deux jeunes gentilshommes, il fit preuve d’une intelligence hors du commun. Il profita de ce séjour pour s’instruire. Le collège offrant une éducation humaniste à ses élèves, il se consacra d’abord à la poésie, puis se tourna vers l’économie politique. Il s’occupa ensuite d’industrie, de commerce maritime et de colonisation. Il rejoignit la révolte des protestants après la première assemblée de Loudun en 1619, alors qu’il était gouverneur de Chatillon-sur-Loire. Se jetant dans la guerre civile entre catholiques et protestants, il entreprit de soulever les huguenots de Basse-Normandie. Il fut surpris et tué à l’hôtellerie des Tourailles le 7 octobre 1621⁴⁸.

La tragédie *Hector*⁴⁹ d’Antoine de Montchrestien prend sa forme définitive en 1604. Selon Michel Leiris, elle fut représentée en 1603⁵⁰. D’après Noémie Hepp, l’auteur s’est inspiré non seulement de Darès⁵¹, mais aussi d’Homère⁵². Nous nous permettons d’avancer l’hypothèse, qui sera étayée dans l’analyse qui suit, que le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure est l’un de ses hypotextes, et le plus important. Dans cette tragédie, figure pour la première fois la « scène des adieux » dans une œuvre théâtrale française. Le texte dramatique puise largement dans son hypotexte principal, le *Roman de Troie*. Les modifications qui ont été apportées sont toutefois nombreuses. Tout d’abord, dans le texte théâtral de Montchrestien, l’énoncé narratif provenant de l’hypotexte épique est transformé en énoncé dramatique. Il s’agit du processus de *transmodalisation intermodale*⁵³, comme l’appelle Genette qui qualifie ainsi le passage d’un mode de représentation à l’autre, et plus précisément une *dramatisation*. D’autre part, des scènes et des épisodes nouveaux viennent s’ajouter à ceux provenant de l’hypotexte. La réécriture est donc réalisée par l’opération de l’*amplification*, qui consiste en la synthèse et la coopération de deux types de *transformation quantitative*, à savoir l’*extension thématique* et l’*expansion stylistique*⁵⁴. De même, le récit est

⁴⁸ Voir Aristide Joly, *Antoine de Montchrestien poète et économiste normand*, Genève, Slatkine reprints, 1970 ; « Montchrestien Antoine de » dans Universalis : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/antoine-de-montchrestien/> [Dernière consultation : 18/10/2023]

⁴⁹ Antoine de Montchrestien, *Hector*, dans *op. cit.*, p. 3-83.

⁵⁰ Tiphaine Karsenti, *Le Mythe de Troie dans le théâtre français (1562-1715)*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 317.

⁵¹ Noémie Hepp, *op. cit.*, p. 268.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 395-396.

⁵⁴ Sur le sujet des transformations quantitatives dans le domaine de la transtextualité, voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 321-394.

transformé en dialogues de théâtre, qui prendraient en considération les contraintes de la représentation sur scène. Ces transformations apportées à l'hypotexte principal ont aussi contribué à valoriser le personnage d'Andromaque, qui est dépeinte comme une femme jouissant du respect de son mari et de leur milieu social. En outre, elle apparaît comme raisonnable, sage, et capable d'une expression aussi raffinée qu'éloquente. Notons que ce raffinement d'expression se retrouve également dans les discours d'Hector et de Priam.

Dans la pièce d'Antoine de Montchrestien, l'enjeu principal, le nœud de la tragédie, est la lutte acharnée d'Andromaque pour retenir son mari. Le rêve prémonitoire figure aussi dans le texte. Or, le « rêve funèbre »⁵⁵ ou le « rêve prémonitoire »⁵⁶ est un procédé de l'époque où se situe la tragédie. Sur ce point, il faut noter que même Montaigne avait exprimé son appréciation du rêve dans sa phrase « nos songes valent mieux que nos discours »⁵⁷. Le songe devient pour lui un « objet de discours » et les *Essais* approuvent « ses diverses utilisations au sein des savoirs ainsi que les différentes voies empruntées par l'exégèse onirique »⁵⁸.

Cependant, comme dans les textes antérieurs, Hector, refuse d'« omettre son devoir pour un songe vain »⁵⁹. Faisant appel aux sentiments de son époux, Andromaque s'efforce de le persuader sur un ton doux et tendre, tout en soulignant l'importance du rêve prémonitoire :

ANDROMAQUE. Ah, mon fidèle Hector, mon tout, ma chère vie,
 Allez de par moi libre où l'honneur vous convie ;
 Mais n'étant point forcé de sortir aujourd'hui,
 Dégagez mon esprit de ce mortel ennui.
 Ce songe n'est point vain, et vous le devez croire
 Si mes autres passes vous touchent la mémoire,
 Las ! trop à notre dam reconnus pour certains ;
 Aussi la voix de Dieu n'est point autre aux humains⁶⁰.

Hector, pour sa part, rejette bien évidemment cet argument et met en avant son devoir comme vertu suprême de l'homme. Toutefois, il est évident dans ce passage que le ton de la conversation entre les deux époux est très poli et raffiné et que leur désaccord est exprimé en termes de respect mutuel. Andromaque ne cède pas devant le refus d'Hector et s'efforce au contraire de le persuader, se référant de nouveau à la

⁵⁵ Sur le rêve funèbre, voir Jean Rousset, « Le rêve funèbre », dans *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1953, p. 101-106.

⁵⁶ Sur le procédé du rêve à cette époque, voir Nathalie Dauvois et Jean-Philippe Groperrin (dir.), *Songes et Songeurs (XIII^e-XVIII^e siècle)*, Québec, Les Presses Universitaires de Laval, 2003.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Antoine de Montchrestien, *Hector*, dans *op. cit.*, p. 11 (I, v. 149-154).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 11-12 (I, v. 155-162).

providence divine pour renforcer son argument⁶¹. Elle développe notamment une réflexion pleine de sagesse sur la nature des mortels et la limite de leurs capacités. Elle mentionne aussi le meurtre de Patrocle, l’ami intime d’Achille tué par Hector, soulignant que cette mort devrait rendre Achille furieux, le poussant à combattre de toutes ses forces pour venger son compagnon⁶². Comme dans les épopées précédentes, Hector n’est pas convaincu par les paroles de son épouse⁶³.

Andromaque s’adresse alors à Priam pour le supplier de retenir Hector, en lui racontant le songe qu’elle a fait⁶⁴. Priam semble convaincu. S’ensuit alors une stichomythie qui s’étend sur deux cents vers environ⁶⁵, dans laquelle Hector et Priam développent leurs arguments. Finalement, Priam parvient à retenir son fils au grand soulagement d’Andromaque. Mais ce n’est que pour un bref instant, car quand Hector apprend la défaite des Troyens, il se précipite sur le champ de la bataille. À ce moment-là, c’est la première fois qu’Andromaque prononce quelques propos amers au sujet de son époux. Ainsi, quand ce dernier, reniant sa promesse, retourne au combat, Andromaque ne peut pas se contenir et dit : « Le méchant inhumain m’a donc abandonnée⁶⁶ ».

Une fois Hector parti pour combattre, Andromaque, dans un passage faisant écho à la scène homérique, convoque les femmes troyennes pour pleurer les maris et les frères, sûre désormais de la mort imminente d’Hector et de la ruine de Troie⁶⁷. Elles le pleurent alors qu’il est encore vivant :

Nous pleurons par avance, ô Reine vénérable,
De notre grand Hector, le malheur lamentable⁶⁸.

Andromaque recourt de nouveau à Priam qui est cette fois réticent, car il considère que l’*honneur* d’Hector risque d’être compromis :

ANDROMAQUE. Hâtez-vous donc, Priam, prévenez son malheur.
PRIAM. Je crains de lui causer une honte éternelle.
ANDROMAQUE. C’est ainsi que son salut s’appelle ?
PRIAM. Que diront les Grégeois, l’ayant vu comparoir ?
ANDROMAQUE. Qu’encore à leurs dépens ils pourront le revoir.
[...]
PRIAM. Peut-être à couardise il serait imputé.

⁶¹ *Ibid.*, p. 12 (I, v. 172-178).

⁶² *Ibid.*, p. 14-15 (I, v. 242-250).

⁶³ *Ibid.*, p. 12 (I, v. 163-172).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 25-26 (II, v. 605-610).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 28-36 (II, v. 689-884).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 53 (IV, v. 1449).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 55 (IV, v. 1517-1518).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 58 (IV, v. 1581-1582).

ANDROMAQUE. N'importe par quel prix, mais qu'il soit racheté.
PRIAM. Mais quel esprit constant consentira de faire
Un vrai mal pour un bien à peine imaginaire ?
ANDROMAQUE. Il nous est bien permis d'employer tous moyens :
Il y va de sa vie et du salut des siens.
PRIAM. « On doit garder l'honneur comme une chose sainte.
ANDROMAQUE. « Les coups des ennemis n'y portent point d'atteinte.
PRIAM. « Mais qui veut mériter d'être bien estimé
« D'ennemis ni d'amis ne doit être blâmé.
ANDROMAQUE. L'ardeur de plaire à tous que la gloire lui donne
Est cause bien souvent qu'il ne plaît à personne⁶⁹.

Dans ce débat, entre Priam et Andromaque, le roi de Troie présente tous les arguments en faveur de la tâche qu'Hector doit accomplir. Madeleine Lazard observe à propos de Montchrestien que « sa destination aristocratique, soulignée dans les dédicaces, l'amenait à proposer une image du prince, à définir ses devoirs et ses droits, ainsi que la place de l'homme dans la Cité »⁷⁰. Priam souligne non seulement les devoirs qui doivent être assumés par Hector, mais aussi les impacts qui découleraient de son retrait du combat. Le retenir signifierait alors porter atteinte à sa dignité, détruire son honneur. Quant à Andromaque, elle ne souhaite que défendre la vie de son époux, qui prévaut sur tout le reste. Elle rabaisse aussi l'importance de l'honneur qu'elle qualifie de « bien à peine imaginaire », comparé à la perte de la vie qu'elle voit comme « un vrai mal ».

La stichomythie prend la forme d'un *agôn*, où Andromaque tente de faire fléchir son beau-père. Quand elle comprend que Priam n'envisage pas de rappeler Hector pour l'éloigner de la bataille, elle devient furieuse. Elle éclate en colère contre lui, avec une férocité inouïe pour cette figure dépeinte depuis le début de la pièce avec dignité. Elle lui reproche de façon brutale son incrédulité à l'égard des dieux, ces dieux qui avaient envoyé à Andromaque le rêve prémonitoire :

ANDROMAQUE. Ô Priam incrédule ! Est-ce ainsi que tu nommes
Cette image d'un Dieu qui communique aux hommes,
Ce héraut véritable attesté du soleil ?
Baste, soit fait d'Hector ! Que jamais plus mon œil
Ne regarde sa face ! À moi seule ne touche
Le salut de sa vie, ains son père farouche,
Sa mère, ses parents, ses amis obstinés
Pour l'avoir méprisé se verront ruinés.
Cependant, o bons Dieux ! Puisque son propre père,
Sa mère, et ses parents non mus de leur misère

⁶⁹ *Ibid.*, p. 61-62 (IV, v. 1652-1670).

⁷⁰ Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 147.

Semblent comme à l’envi s’opposer à son bien,
Faites que son trépas soit prévenu du mien⁷¹.

Dans son désespoir, Andromaque accuse ouvertement tout le monde d’impiété et de manque d’amour : Priam, sa mère, ses parents. Ce débordement, qui ne paraît ni dans le texte de Darès, ni dans l’*Illiade*, est pourtant présent dans le *Roman de Troie*, ainsi que nous l’avons montré dans le paragraphe précédent. Nous nous permettons par conséquent de soutenir que ce texte aussi fait partie des hypotextes de la tragédie de Montchrestien, ce qui confirme notre hypothèse de départ. Le chagrin et la désolation amènent l’héroïne à une expression excessive peu conforme à l’ambiance générale de la pièce. Il s’agit apparemment du point culminant de la tension dramatique. Le débordement d’Andromaque, présent pour la première fois dans le *Roman de Troie*, n’entraîne pas de réaction analogue de la part de Priam qui souligne l’importance de l’honneur d’Hector :

PRIAM [...]. Mais regardez un peu qui le fait estimer,
Rechercher des seigneurs, et des peuples aimer ;
Ce n’est ni sa beauté, ni sa grandeur royale,
C’est sa rare vertu qui marche sans égale.
Ainsi, cessant le fruit d’où germe son bonheur,
Il ne cueillerait plus cette moisson d’honneur⁷².

Pourtant, Priam finit par céder aux supplications d’Andromaque et ordonne à Hector de se retirer du combat. Il envoie Ide pour faire revenir son fils à l’intérieur des murailles. Mais, dans l’intervalle, arrive Anténor qui annonce la défaite des Grecs et souligne la vaillance qu’Hector a montrée au combat. Priam et Hécube se réjouissent. Selon Jacques Scherer, « leur satisfaction dérisoire est la meilleure préparation émotive du dénouement »⁷³.

Puis, un messager arrive bientôt pour annoncer la mort d’Hector⁷⁴ sous les coups d’Achille. S’ensuit alors une succession de lamentations⁷⁵. Elle attaque même les dieux qui ne récompensent pas la vertu. Dans la période tourmentée de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, « le changement de la fortune »⁷⁶ provoqué par les guerres confessionnelles s’offrait à de telles pensées. C’est pour cela que, dans les

⁷¹ Antoine de Montchrestien, *Hector*, dans *op. cit.*, p. 63 (IV, v. 1689-1700).

⁷² *Ibid.*, p. 63-64 (IV, v. 1707-1712).

⁷³ Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 1149.

⁷⁴ Antoine de Montchrestien, *Hector*, dans *op. cit.*, p. 76 (V, v. 2092-2094).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 81 (V, v. 2290-2305).

⁷⁶ Trait qui caractérise l’époque tourmentée. Voir Souiller Didier, « Les caprices de la fortune », dans *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, p. 121-126.

derniers vers de la tragédie, Andromaque fait appel aux « dieux » de façon presque absurde, afin qu'ils « corrigent » le destin qu'ils ont réservé à Hector et à ses vainqueurs. Cet appel montre le désespoir de l'homme face à l'incohérence des prédictions et au tragique de la vie :

ANDROMAQUE [...].

Dieux ! si vous punissez les méchants de leur vice,
Lâchez en vos fureurs quelques traits de justice,
« Pour apprendre aux mortels, que toujours le forfait
« Retombe sur le chef de celui qui l'a fait⁷⁷.

Le passage ci-dessus expose deux thèmes : d'une part, la punition de l'auteur et, d'autre part, l'impact des crimes des soldats sur leurs chefs. Ce dernier thème n'est pas lié à l'idéologie chrétienne, mais évoque plutôt une menace indirecte pour les chefs qui pourraient prétendre, le cas échéant, être innocents de tous les excès commis par leurs troupes. Les paroles d'Andromaque les mettent face à leur devoir. Ces deux vers signalés par les guillemets de sentence auraient comme objectif une tentative de modération des passions, si clairement évoquée tout au long de la tragédie.

L'analyse montre qu'Andromaque est valorisée dans le texte de Montchrestien : elle s'avère très pieuse, elle se révèle éloquente et tenace, elle fait preuve de raison et d'une capacité de pensée perspicace et complexe. Elle argumente contre Hector et Priam avec éloquence, en développant ses arguments. Dans cette tragédie, l'héroïne présente une personnalité qui a beaucoup évolué par rapport aux textes antérieurs, tout en demeurant une figure de résistance à l'idéologie de l'honneur et de la guerre. Son argumentation face à Priam présente la quête de l'honneur comme absurde et cruelle. Il n'empêche que, malgré sa personnalité affirmée, Andromaque se révèle trop faible pour changer les mentalités d'une société entière.

L'autre texte français classique, *Hector*⁷⁸ de Jean-Charles-Julien Luce de Lancival, est une tragédie parue à l'aube du XIX^e siècle, en 1809, dont le nœud s'inspire de la pièce *Hector* de Montchrestien que nous venons d'analyser. La « scène des adieux » figure aussi dans cette nouvelle version. Toutefois la tragédie de Luce de Lancival apporte également de nombreuses nouveautés dans la conception de l'épisode mythique. Elle accorde ainsi une place significative à Andromaque qui est valorisée notamment en raison du rôle qui lui est accordé dans la sphère politique, quoique celui-ci soit informel. Cette réécriture aussi constitue par conséquent une *augmentation*, selon la terminologie de Genette, qui

⁷⁷ Antoine de Montchrestien, *Hector*, dans *op. cit.*, p. 82-83 (V, v. 2361-2364).

⁷⁸ Luce de Lancival et Jean-Charles-Julien, *Hector*, Paris, Hachette, 1975.

consiste cette fois en une *extension thématique* et une *expansion stylistique*. Le type d’augmentation résultant de la coexistence de ces deux éléments se nomme *amplification*⁷⁹, procédé qui est d’ailleurs une sorte de transformation souvent appliquée aux textes de théâtre qui puisent dans les mythes.

Conformément à ses hypotextes, cette tragédie aussi présente une Andromaque qui s’efforce de tenir Hector éloigné de la guerre, afin de sauver sa vie.

4. Le remplacement du rêve prémonitoire par l’oracle

Toutefois, contrairement aux textes médiévaux, dans cette version, ce n’est pas un songe prémonitoire qui pousse Andromaque à persuader son époux de ne pas retourner au combat, mais un oracle, prononcé par Cassandra, qui a prévu la mort d’Hector par Achille. Afin de protéger Hector, Andromaque souligne le fait que la mère d’Achille était la déesse Thétis⁸⁰. L’évocation de l’ascendance divine d’Achille, implique que le combat entre les deux héros serait inégal. De même, Andromaque paraît beaucoup plus courageuse que dans les textes précédents quand elle crie à Hector « Écoute-moi : je suis épouse et mère »⁸¹, sous-entendant que ces rôles constituent un statut qui nécessite du respect. Par conséquent, le rêve en tant que procédé divin, qui pourrait apporter un certain respect à la personne ayant reçu des dieux une telle faveur, est remplacé par l’importance du statut réclamé par la femme dans la famille.

Andromaque exprime aussi son amour pour Hector : « Pour moi, la vie est mon époux »⁸². L’intertexte homérique affleure⁸³, dans cette tragédie quand Andromaque avoue que son mari représente son existence entière : « Hector me rend mon père, ma mère et mes frères »⁸⁴. Par ailleurs, elle évoque le sort qui attendrait leur fils si Hector mourait⁸⁵. De même, conformément au sillage antique, Andromaque ordonne à ses servantes de préparer le bain pour Hector⁸⁶.

Dans le texte de Luce de Lancival, Andromaque prend une initiative sans précédent qui marque le déroulement de l’intrigue. Patrocle, l’ami

⁷⁹ Sur l’amplification, voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 374 *sqq.*

⁸⁰ Luce de Lancival, *op. cit.*, p. 49-50 (III, 5).

⁸¹ *Ibid.*, p. 4 (I, 1).

⁸² *Ibid.*, p. 71 (V, 1).

⁸³ Homère, *op. cit.*, VI, v. 429.

⁸⁴ Luce de Lancival et Jean-Charles Julien, *op.cit.*, p. 71 (V, 1).

⁸⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁶ Une scène analogue est inscrite dans le chant XXII de l’*Iliade*, où Andromaque ordonne à ses esclaves de préparer le bain d’Hector qui retournera fatigué du combat.

d'Achille, vient la rencontrer pour lui proposer une alliance afin de donner une chance à la paix. Cet épisode est le fruit de l'imagination de l'auteur, car les textes antiques ne le mentionnent pas. Cette initiative change le rôle de Patrocle qui s'éloigne ainsi de son statut d'« ami du guerrier le plus fatal à Troie »⁸⁷ pour assumer le rôle d'ambassadeur de la paix. Il vient officiellement « au nom des Grecs » pour proposer la paix au prix du retour d'Hélène. Quand la tentative de la paix échoue, Patrocle assume volontairement le rôle de réconciliateur des deux camps⁸⁸. La transformation de ce héros se réalise également par son rapprochement d'Andromaque. En effet, Andromaque et Patrocle conjuguent leurs efforts communs pour sauver leurs bien-aimés. Ces deux personnages, peu significatifs pour la suite de la guerre, en subissent quand même les impacts et affrontent le même danger, à savoir le risque de perdre ceux qu'ils aiment⁸⁹. Patrocle et Andromaque ne désirent aucune gloire ni honneur pour eux-mêmes, mais ils veulent sauver les êtres qui leur sont chers. Cet épisode inédit met en valeur l'importance d'une vie paisible et le courage déployé pour lutter pour cette vie. Cette alliance valorise la figure d'Andromaque en donnant une autre envergure à son rôle social et politique⁹⁰.

Par conséquent, outre la piété religieuse si intense dans cette tragédie, le rôle d'Andromaque est aussi renforcé dans la sphère politique. Les spécificités de cette version pourraient éventuellement s'expliquer par les avancées sociales de l'époque. En effet, le débat sur la participation féminine dans la sphère publique à partir de la Révolution⁹¹ a changé pour toujours la conception du rôle social de la femme.

Conclusion

Pour conclure, la scène des « adieux d'Hector et d'Andromaque », qui figure pour la première fois dans l'*Illiade*, évolue au cours d'un long chemin de réécritures, ressurgissant notamment dans les épopées médiévales de Darès le Phrygien et de Benoît de Sainte-Maure ainsi que dans les deux tragédies françaises d'Antoine de Montchrestien et de Jean-Charles-Julien Luce de Lancival. Dans chacune de ces réécritures, la « scène des adieux », qui évoque les efforts déployés par Andromaque

⁸⁷ *Ibid.*, p.7 (I, 3).

⁸⁸ *Ibid.*, p. 36-38 (II, 9).

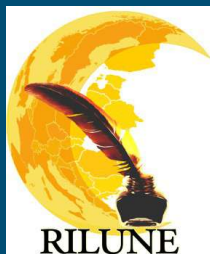
⁸⁹ *Ibid.*, p. 37 (II, 9).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 36 (II, 9).

⁹¹ Sur ce sujet, voir Elisabeth Sledziewski, « Révolution Française, Le tournant », dans Georges Duby et Michèle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Perrin, 2002, p. 43-56.

pour empêcher Hector de repartir au combat afin de lui éviter la mort, est modifiée selon les mentalités de l'époque. Au Moyen Âge, les arguments de l'héroïne sont ainsi renforcés par un rêve prémonitoire, envoyé par les dieux, et l'expression des personnages est empreinte d'une certaine violence et brutalité. Dans la tragédie de Montchrestien, à l'aube du XVI^e siècle, le style raffiné rappelle la noblesse de l'expression des personnages dans l'hypotexte iliadique, tout en évoquant les mentalités de la société française qui va bientôt établir les bienséances sur la scène de théâtre. Dans la tragédie de Luce de Lancival, à l'aube du XIX^e siècle, dans le contexte d'un retour de l'idéal héroïque, Andromaque est encore davantage valorisée, et elle a aussi notamment l'occasion d'assumer un rôle informel dans une tentative de pacification. Malgré les modifications qui font partie de la procédure intertextuelle, la « scène des adieux » qui constitue l'intertexte iliadique reste valable en tant que paradigme d'une lutte vaine contre la guerre, pendant les siècles où prévaut encore l'idéal héroïque.

Dora Leontaridou
(Université Ouverte Hellénique)



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

MICHELE MORSELLI
(Université de Bologne)

« Le bon gentilhomme n’avait jamais lu Virgile » :
Balzac et l’imaginaire épique dans les romans de Lord R’Hoone

Pour citer cet article

Michele Morselli, « “Le bon gentilhomme n’avait jamais lu Virgile” : Balzac et l’imaginaire épique dans les romans de Lord R’Hoone », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 152-173 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L’article explore les rapports entre l’épopée classique et les romans de Lord R’Hoone, l’un des pseudonymes utilisés par Balzac lors de son apprentissage romanesque (1822-1823). En particulier, on s’interroge sur l’effet de contraste entre le répertoire épique et l’imaginaire sentimental des romans de jeunesse comme espace d’élaboration du réalisme de la maturité de l’auteur. D’abord, on questionne le prétendu anticlassicisme du jeune Balzac ; ensuite, l’on s’interroge sur la fonction parodique que l’imaginaire épique assume dans *L’Héritière de Birague* (1822) et *Jean Louis* (1822) ; en dernier lieu, l’on met en exergue la synthèse opérée par *Clotilde de Lusignan* (1823) entre l’histoire de France et l’hypotexte de l’*Énéide* : le recours, comique sinon burlesque, des références épiques répond à une fonction politique, en déconstruisant l’élan idéaliste que la propagande bonapartiste fait de l’épopée classique.

Mots-clés : Balzac, épopée, classique, Virgile, Napoléon.

EN The article explores the relationship between the classical epic and the novels of Lord R’Hoone, one of Balzac’s pseudonyms during his novelistic apprenticeship (1822-1823). In particular, the text argues that the effect of contrast between the epic repertoire and the sentimental imagination of youth novels is like a space for developing the realism of the author’s literary maturity. First, the alleged anticlassicism of the young Balzac is questioned ; then, the text focuses on the parodic function that the epic imagination assumes in *L’Héritière de Birague* (1822) and *Jean Louis* (1822) ; finally, *Clotilde de Lusignan* (1823) is presented as a literary space of synthesis between the political history of France and the hypotext of the *Aeneid*. Indeed, the recourse, comic if not burlesque, of epic references in Balzac’s youth novels responds to a political function, by deconstructing the idealistic impulse that Bonapartist propaganda makes of the classical epic.

Keywords : Balzac, epic, classicism, Virgil, Napoleon.

MICHELE MORSELLI

**« Le bon gentilhomme n’avait jamais lu Virgile » :
Balzac et l’imaginaire épique
dans les romans de Lord R’Hoone**

Introduction. Persistances épiques chez Balzac

Lorsque Balzac définit respectivement *Corinne* et *Clarissa Harlowe* une « épopée amusante » et une épopée « domestique »¹, la souplesse du terme témoigne bien de la prétendue crise du genre au XIX^e siècle. Si, d’une part, la « Préface » de *Cromwell* (1827) fait état de l’épuisement de l’épopée en faveur du drame, d’autre part le désir romantique « de faire mourir l’épopée »² ne serait qu’un « mythe » qu’il convient de nuancer. En effet, bien que « [la] floraison épique du XIX^e siècle [soit] un paradoxe »³, Hugo revient sur ses propos en souhaitant la convergence du drame et de l’épopée dans *William Shakespeare* (1864), après avoir expérimenté lui-même la poésie épique dans *La Légende des siècles* (1859)⁴.

Redéfinir les frontières de l’épopée au XIX^e siècle n’implique *a fortiori* ni la perte d’intérêt à l’égard de l’épopée ancienne, ni la dissolution de la fonction « épique »⁵. Sans mentionner la récupération de

¹ Voir Joëlle Gleize, « Épopée », dans Éric Bordas *et alii* (dir.), *Dictionnaire Balzac*, Paris, Classiques Garnier, 2021, t. I, p. 460. Les citations sont tirées de *La Comédie humaine*, édition établie sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1993, et respectivement t. V, p. 460 ; t. I, p. 533.

² Cédric Chauvin, « Théorie de l’épopée et philosophie de l’histoire : le “mythe de la mort de l’épopée” », dans Saulo Neiva (dir.) *Déclin et confins de l’épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2008, p. 126.

³ Daniel Madélenat, *L’Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 231.

⁴ Claude Millet, « Les larmes de l’épopée. Des *Martyrs* à *La Légende des siècles* », dans Saulo Neiva (dir.) *Déclin et confins de l’épopée*, *op. cit.*, p. 12.

⁵ D’après Himmelsbach, la production épique à proprement parler est abondante dans la première moitié du XIX^e : Jeanne d’Arc et Napoléon font l’objet de nombre de poèmes épiques. Néanmoins, l’incapacité de produire une épopée nationale, dépassant les divisions politiques de l’époque, condamnerait le genre à la marginalité artistique. Voir Siegbert Himmelsbach, *L’Épopée ou la « case vide »*. *La réflexion poétologique sur l’épopée nationale en France*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988. Voir aussi Jean-Marie Roulin, *L’Épopée en France de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire, politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.

l'épopée classique à l'époque napoléonienne⁶, les théories de Villoison sur la genèse populaire de l'*Iliade* associent l'épopée classique à des « créations spontanées de l'âme populaire, du génie collectif, du *Volksgeist* »⁷, en attirant l'intérêt des romantiques.

D'autre part, si l'épopée à proprement parler manifeste une tendance de moins en moins collective dû à l'« approfondissement croissant du sentiment de l'individualisme »⁸, cela n'empêche pas que d'autres formes narratives se chargent des codes définissant autrefois le genre : « [l'] art moderne », écrit Balzac en 1840, permettrait « de faire une épopée dans un roman et un roman dans une épopée »⁹.

À la mort du romancier, « les contemporains se montrent soudain frappés par la dimension épique [de *La Comédie humaine*] et la comparaison avec Homère [...] devient un lieu commun »¹⁰. Comme autrefois il était « donné aux grands poètes [épiques] de résumer la pensée des peuples »¹¹, le modèle de Walter Scott encouragerait Balzac à composer la mosaïque des mœurs, des institutions et de la culture d'une époque entière. De même que l'Écossais a donné à ses romans « l'esprit des anciens temps »¹² en synthétisant « l'essentiel mythique dans l'événementiel historique »¹³, le monde de *La Comédie humaine* s'impose à la fois comme objet d'étude de l'« historien du présent » et *summa* épique des passions du siècle. L'œuvre de Balzac afficherait ainsi la structure « d'un cycle épique, invoquant l'unité concrète du monde qu'il représente », par le même même « paradigme de totalisation, de synthèse de l'hétérogène »¹⁴ de l'*Iliade*.

Bien que Thomas Conrad ait exploré le concept de « cycle » chez Balzac en soulignant la vitalité épique de *La Comédie humaine*¹⁵, son

⁶ Voir David Chaillou et Benjamin Pintiaux, « L'épopée napoléonienne dans l'opéra français. Permanence, anachronisme et déclin du modèle lulliste », dans Saulo Neiva (dir.) *Déclin et confins de l'épopée*, op. cit., p. 83-93.

⁷ Michel Brix, « La Voix du peuple : sur la réhabilitation de l'épopée à l'âge romantique », dans Saulo Neiva (dir.) *Déclin et confins de l'épopée*, op. cit., p. 117.

⁸ Joëlle Gleize, « Épopée », dans *Dictionnaire Balzac*, op. cit., t. I, p. 460-461.

⁹ Honoré de Balzac, « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts », dans *Id.*, *Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 148.

¹⁰ Nicole Mozet, « Homère », dans *Dictionnaire Balzac*, op. cit., t. I, p. 632.

¹¹ Honoré de Balzac, « Sur le roman historique », cité par Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac : d'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1961, p. 195.

¹² Honoré de Balzac, « Avant-propos », dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, t. I, Paris, Gallimard, 1976, p. 10.

¹³ Daniel Madelénat, « Mythe et Littérature », *Dictionnaire des littératures de langue française*, t. II, p. 1595-1598, cité par Himmelsbach, *L'Épopée ou la « case vide »*, op. cit., p. 214.

¹⁴ Thomas Conrad, « Balzac, l'épique et l'encyclopédique », *Romantisme*, vol. 172, n° 2, 2016, p. 35, 37.

¹⁵ « [Le] cycle est dès l'origine un procédé épique » (Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 291).

analyse sort rarement des frontières de l'*opus magnus* de Balzac. En revanche, les années de formation du romancier se révèlent cruciales pour saisir l'essence des relations entre la poétique de Balzac et l'épopée. Si dans l'« Avant-propos » (1842) Balzac fait de l'œuvre de Walter Scott l'emblème de l'épopée incarné par le romanesque, c'est au cours des années d'apprentissage que le rapport entre le modèle de l'auteur de *Waverley* et le jeune romancier est le plus fort¹⁶. Balzac rêvait déjà d'écrire « la glorieuse épopée que la France attend encore »¹⁷ lorsque *La Comédie humaine* n'était même pas en chantier : cette dernière ne serait que le palimpseste d'un projet épique avorté, l'*Histoire de France pittoresque* (1824)¹⁸, dont la préface du *Gars* constitue le seul texte achevé, et qui voit dans *L'Excommunié* (1824)¹⁹ le seul texte entamé²⁰.

Comme la première « tentation épique » de Balzac se manifeste en 1824, il est d'autant plus vraisemblable que les textes publiés sous le pseudonyme de Lord R'Hoone entre 1822 et 1823 permettent d'éclaircir la gestation des rapports esthétiques entre Balzac et l'épopée.

Nous nous éloignons de l'image de Balzac comme un auteur qui, d'après Théophile Gautier, « ne doit rien à l'antiquité » et dont le talent ne relève « aucune trace d'Homère, de Virgile, d'Horace »²¹. Le Balzac des années 1822-1823 garde en mémoire les lectures des classiques datant de la rue Lesdiguières et du collège de Vendôme²². Dans les *Considérations sur la littérature romantique*, article paru en 1822 et redécouvert par Roland Chollet, Balzac fait l'éloge de l'épopée classique puisque « rien n'y

¹⁶ Voir Aude Déruelle, « Le “singé de Walter Scott” ? *L'Excommunié* et *Quentin Durward* », *L'Année balzacienne*, vol. 7, 2006, p. 361-377.

¹⁷ Honoré de Balzac, « Dédicace », *Séraphita*, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, t. XI, Paris, Gallimard, 1980, p. 727.

¹⁸ Voir Dominique Massonnaud, *Faire vrai : Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, Genève, Droz, 2014.

¹⁹ *L'Excommunié* n'est pas seulement une réécriture de *Quentin Durward* de Walter Scott, mais un modèle de synthèse entre forme romanesque et propos épiques. Les conflits entre Charles le Téméraire et Louis IX qui constituent le cadre historique de *Quentin Durward* anticipent les luttes entre Jean Sans-Peur et le duc d'Orléans, que l'on trouve dans *L'Excommunié*. Voir Aude Déruelle, « Le “singé de Walter Scott” ? », art. cit.

²⁰ Le manuscrit de *L'Excommunié* a été complété, à l'occasion de l'édition Souverain des *Œuvres complètes d'Horace de Saint-Aubin* (1836-1840), par deux « aides de champ » du romancier, Belloy et Grammont. Voir Brigitte Méra, « Balzac et ses “aides de camp” », *L'Année balzacienne*, vol. 23, 2022, p. 197-207. La quantité de pages écrites (plus qu'un tiers du manuscrit final) et les nombreux remaniements des premiers chapitres de *L'Excommunié* témoigneraient de l'intérêt que le jeune Balzac portait au cycle épique ci-débutant. Voir René Guise, « *L'Excommunié* : les enseignements du manuscrit », *L'Année balzacienne*, vol. 6, 1985, p. 19-29.

²¹ Théophile Gautier, *Honoré de Balzac : sa vie et ses œuvres*, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 70.

²² Voir le répertoire d'œuvres consultées par Balzac qui paraît en conclusion de l'étude, extrêmement riche quoique très datée, d'Albert Prioult, *Balzac avant La Comédie humaine, 1818-1829. Contribution à l'étude de la genèse de son œuvre*, Paris, Jouve, 1936.

est poétique, en ce sens que la poésie exagère la perfection »²³. Les Anciens ont élaboré un réalisme « sans pudeur »²⁴, faisant d'Homère « le Molière et le Tacite de la Grèce héroïque »²⁵. Une lecture pour le moins inhabituelle du modèle classique, emblème idéal du Beau : si *La Comédie humaine* incarne le « poème des vicissitudes bourgeoises auxquelles nulle voix n'a songé »²⁶, l'épopée classique ne représente pas, au moins chez le jeune Balzac, une source de *mythopoiesis* égayant la grisaille quotidienne de la Restauration. *L'épos* est un répertoire de représentations du réel peignant « l'homme tel qu'il l'était », un modèle pour esquisser la représentation de l'homme tel qu'il est, et que l'on oppose aux littératures modernes, représentant « l'homme tel qu'il devait l'être »²⁷.

Certes, le Grand Siècle est riche en parodies héroïcomiques, bouleversant l'imaginaire épique en adoptant parfois les aspects les plus scatologiques du réel : songeons au *Virgile travesti* (1648-1653) de Paul Scarron ou à *l'Énéide travestie* d'Antoine Furetière. En outre, la familiarité de Balzac avec la littérature classique ne fait pas mystère²⁸. Cependant, le rapport du jeune Balzac à l'héritage épique paraît envisager moins l'effet de comique lié au renversement parodique, qu'une prise de position par rapport à ses contemporains romantiques. Si Balzac se sert de manière parodique du répertoire épique, il le fait d'abord pour ridiculiser l'usage « idéalisant » qu'en font les romantiques, dont la littérature « [embrasse] ainsi depuis le genre d'Homère jusqu'à celui de l'Arioste » juste pour produire « des émotions fortes » en « [exagérant] la nature et l'homme »²⁹.

Or, l'opposition de Balzac à l'esthétique romantique ne peut pas s'expliquer par une simple adhésion au classicisme ; elle passe par la ridiculisation de l'Idéal dont la modernité surcharge l'épopée, pour rétablir ensuite, dans le romanesque, le même équilibre qui fut autrefois dans *l'Iliade* : la capacité de rendre toutes les passions de l'homme, l'héros

²³ Roland Chollet, « Une importante découverte balzacienne », dans *Id., À la lumière de Balzac. Études (1965-2012)*, éd. Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 398. L'article présente une transcription complète du texte attribué à Balzac, paru le 28 décembre 1822 dans les *Annales françaises des arts, des sciences et des lettres*, t. XI (II^e série, t. V), p. 284-293.

²⁴ Roland Chollet, « Une importante découverte balzacienne », art. cit., p. 399.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Honoré de Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, t. VI, Paris, Gallimard, 1977, p. 81.

²⁷ *Ibid.*, p. 402.

²⁸ Voir Maxime Perret, *Balzac et le XVII^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2015 ; Pierre Barrière, *Balzac et la tradition littéraire classique*, Paris, Hachette, 1928.

²⁹ Roland Chollet, « Une importante découverte balzacienne », art. cit., p. 402.

qui « satisfait d’abord sa faim ; [...] [qui] rit, chante et boit »³⁰, sans que son *ethos* ne soit compromis.

Après avoir remis en cause le prétendu “anticlassicisme” de jeunesse de Balzac, nous envisagerons l’usage parodique du répertoire épique dans *L’Héritière de Birague* et *Jean-Louis* (1822) ; ensuite, nous présenterons *Clotilde de Lusignan* (1823) dans sa relation ambiguë à l’égard du modèle épique de l’*Iliade* et de l’*Énéide*, à la fois laboratoire de merveilleux et de « naturel » pour le romanesque balzacien. Nous terminerons en présentant *Clotilde de Lusignan* comme un miroir des contrastes animant les années d’apprentissage de Balzac.

1. Balzac épique et anticlassique?

Bien que *La Comédie humaine* affiche une structure cyclique, les références épiques à proprement parler paraissent rares dans les œuvres de la maturité de Balzac. D’après Conrad, le romancier ne rechercherait que « la légitimité culturelle de l’épopée »³¹ : la figure de Télémaque dans *Le Père Goriot* évoque Fénelon³², de même que l’imaginaire classique des *Secrets de la Princesse de Cadignan* est véhiculé via la peinture néo-classique de Guérin, procédé qui reparait aussi dans *La Bourse* (1832) et dans *Béatrix* (1838)³³. L’imaginaire classique dans *La Comédie humaine* servirait ainsi une fonction « de tremplin à une forme de rêverie poétique »³⁴, en répondant moins à la fonction de modèle qu’au désir « d’être compris [des] lecteurs, [...] [en puisant] dans un fonds culturel commun »³⁵.

Balzac préfère « les mythes chrétiens à la mythologie païenne, en ce qu’ils sont chargés d’idéal »³⁶ : dans « La Chine et les Chinois », le romancier fait l’éloge esthétique du “laid” asiatique, en opposition à la Beauté idéale de l’art classique, réduite « à la répétition d’idées, en définitive très pauvres, n’en déplaie aux classiques, [...] l’*Iliade* [ayant] été recommencée trois fois »³⁷. D’autre part, nous nous demandons s’il

³⁰ *Ibid.*, p. 399.

³¹ Thomas Conrad, « Balzac, l’épique et l’encyclopédique », *op. cit.*, 37.

³² Voir Alexander Fischler, « Rastignac-Télémaque. The Epic Scale in *Le Père Goriot* », *The Modern Language Review*, vol. 63, n° 4, 1968, p. 845.

³³ Voir Jean-Loup Bourget, « Balzac et le néo-classicisme : à propos des *Secrets de la Princesse de Cadignan* », *Romanic Review*, vol. 66, n° 4, 1975, p. 272.

³⁴ Danielle Dupuis, « Romantisme ou classicisme ? L’image pathétique dans les *Scènes de la vie de province* », *L’Année balzacienne*, vol. 1, 2000, p. 66.

³⁵ *Ibid.*, 72.

³⁶ Pierre Laubriet, *L’Intelligence de l’art chez Balzac*, *op. cit.*, p. 349-350.

³⁷ Honoré de Balzac, « La Chine et les Chinois », dans *Œuvres diverses*, éd. Pierre-Georges Castex et alii, t. II, Paris, Gallimard, 1996, p. 1072.

faudrait prendre Balzac à la lettre, l'irritation du romancier paraissant moins liée au genre de l'épopée qu'à l'usage qu'en font ses contemporains. Balzac accuse Eugène Sue d'avoir trainé un mauvais portrait de Louis XIV « autour [des] neuf volumes [de *Jean Cavalier*, 1840], comme Achille a traîné neuf fois Hector autour d'Ilion »³⁸ ; ensuite, il dénonce le ridicule de Hamel, ayant écrit « son roman dans le style de feu Bituabé »³⁹, traducteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*.

Le prétendu anticlassicisme de Balzac se nuance au fur et à mesure que l'on remonte aux années de la querelle romantique. Si les premiers essais de Balzac témoignent de sa « fidélité militaire au modèle classique »⁴⁰, le roman inachevé *Sténie*, inspiré par la *Nouvelle Héloïse*, invite plutôt à parler de « binocularisme » esthétique chez le jeune Balzac⁴¹, qui « n'était pas admis parmi les dieux du romantisme, et il le savait »⁴². Ses interventions en faveur du romantisme paraissent dictées « plus sûrement, par stratégie d'écriture », et sont nuancées « de quelque méfiance, suspicion voire répulsion »⁴³. Comme le confirmera quelques années plus tard la préface d'*Annette et le criminel* (1824), les œuvres de jeunesse de Balzac sont « demi-romantiques : car un honnête homme se tient toujours à une juste distance des modes nouvelles »⁴⁴. Ainsi, peut-être Balzac se moque-t-il de la réélaboration aride que les romantiques font du répertoire classique, lorsqu'il se plaint du fait que « [le] vieux Parnasse s'est changé en vallée ; que dis-je ! en un désert sablonneux »⁴⁵. Ce n'est donc pas l'épopée qui souffre d'une « nuance de dérision »⁴⁶, mais ses contemporains et leur attitude à l'égard de la littérature classique : « Le bâton d'Homère, l'hôpital du Tasse, [...] [le Siècle] a tout remplacé par des châteaux en Bourgogne et une place à l'Académie »⁴⁷.

Dans le récit servant de préface aux *Œuvres complètes d'Horace de Saint-Aubin*, que Balzac fait signer à l'ami Jules Sandeau⁴⁸, Balzac est

³⁸ *Ibid.*, p. 181-182.

³⁹ Honoré de Balzac, « Lettres sur la littérature », dans *Id.*, *Écrits sur le roman*, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁰ José-Luis Diaz, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Paris, Christian Pirot, 2007, p. 29.

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴² Théophile Gautier, *Honoré de Balzac*, *op. cit.*, p. 9-10

⁴³ Samantha Caretti, « "L'union fait la force". Balzac collaborateur de l'entreprise romantique », *L'Année balzacienne*, vol. 23, 2022, p. 85, 87.

⁴⁴ Horace de Saint-Aubin, « Préface », *Annette et le criminel*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans*, éd. André Lorant, Paris, Robert Laffont, 1999, t. II, p. 444.

⁴⁵ Honoré de Balzac, « De la mode en littérature », dans *Œuvres diverses*, t. II, *op. cit.*, p. 756.

⁴⁶ Thomas Conrad, « Balzac, l'épique et l'encyclopédique », *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷ Honoré de Balzac, « Lettres sur la littérature », dans *Id.*, *Écrits sur le roman*, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁸ Jules Sandeau, Félix Davin, Philarète Chasles sont les signataires de plusieurs préfaces que Balzac corrige abondamment et dont il peut revendiquer la paternité, au moins en partie.

incapable de condamner l'ambition épique de son *alter ego* de jeunesse, tout en la ridiculisant : « Muses qui avez chanté déjà les douleurs d'Ariane et de Didon, racontez-nous pourquoi Denise, en présence d'Horace, s'est enfuie en sanglotant »⁴⁹. L'invocation ironique à la Muse s'adresserait moins à la forme épique qu'à l'incapacité, de la part de Saint-Aubin, de correspondre à son propre idéal héroïque, l'écrivain ayant abandonné son épouse pour partir à la recherche de gloire littéraire à Paris.

D'autre part, cela n'implique aucune forme d'autodérision à propos du style des œuvres de jeunesse. Après avoir rapporté le discours de maître Bideau, beau-père de Saint-Aubin, Sandeau avoue « qu'il s'exprimait d'une façon moins ampoulée, plus nette et plus simple »⁵⁰. Le récit reproduit la prose d'Avrin, un romantique ayant « la misérable manie de broder les faux diamants de notre style aux phrases de tous nos personnages »⁵¹ : loin de prendre position contre la simplicité classique, c'est la surcharge romantique du discours qui fait l'objet de la parodie, « une nature de convention [ayant succédé] aux faux convenus des classiques »⁵². L'épopée nécessiterait ainsi de récupérer la même candeur que les Anciens lui insufflaient, après avoir été dénaturée par les maniérismes classiques et par l'Idéal romantique.

Cela est d'autant plus évident dans la *Physiologie du mariage*, où Balzac se sert du minotaure Astériorion comme figure de la brutalité conjugale :

Or, madame, si vous voulez me faire l'honneur de vous souvenir que le Minotaure était, de toutes les bêtes cornues, celle que la mythologie nous signale comme la plus dangereuse ; que, pour se soustraire aux ravages qu'il faisait, les Athéniens s'étaient abonnés à lui livrer, bon an, mal an, cinquante vierges ; vous ne partagerez pas l'erreur de ce bon M. Chompré⁵³, qui ne voit là qu'un jardin anglais ; et vous reconnaîtrez dans cette fable ingénieuse une allégorie délicate, ou, disons mieux, une image fidèle et terrible des dangers

Voir, en particulier, Maurice Bardèche, *Balzac, romancier : la formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot. 1820-1835* [1943], Genève, Slatkine, 1967.

⁴⁹ Jules Sandeau, *Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin* [1836], dans Honoré de Balzac, *Premiers romans. 1822-1825, op. cit.*, t. I, p. 1111.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1113.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Félix Davin, « Introduction aux *Études des mœurs au XIX^e siècle* » [1835], dans *La Comédie humaine*, t. I, *op. cit.*, p. 1170.

⁵³ Balzac se réfère à Pierre Chompré, auteur d'un *Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des poètes et la connaissance des tableaux et des statues dont les sujets sont tirés de l'histoire poétique* (1727).

du mariage. Les peintures récemment découvertes à Herculaneum ont achevé de prouver cette opinion⁵⁴.

Si les héros grecs faisaient l'objet d'un réalisme sans pudeur, Balzac s'en prend au détachement érudit que le latiniste Chompré utilise à l'égard du Minotaure (« un corps entier d'homme, à la réserve d'une tête de bœuf ; et c'est ainsi [qu'il est montré] sur la cinquième planche des anciennes peintures d'Herculaneum »⁵⁵), en dénaturant l'essence de la figure : une allégorie de la brutalité de la sexualité conjugale.

Balzac s'efforce ainsi de ramener l'imaginaire classique à sa dimension tangible et immanente, en dépouillant le mythe de tout idéalisme. Bien que les névroses conjugales se divisent en « classiques » et « romantiques »⁵⁶, seuls ceux qui condamnent le répertoire ancien à la stérilité muséale font l'objet de la satire de Balzac : ces poètes qui, « sachant mieux monter Pégase que la jument du compère Pierre, [...] se marient rarement, habitués qu'ils sont à jeter, par intervalle, leur fureur sur des Chloris vagabondes ou imaginaires »⁵⁷. L'imaginaire classique s'impose ainsi moins comme un moyen pour détourner le réel, qu'un outil pour le saisir dans toute son immédiateté.

Le classicisme formel de *Cromwell* (1820) et la matière ancienne des ébauches de *Sylla* (1819) et d'*Alceste* (1823)⁵⁸ font des années d'apprentissage de Balzac un laboratoire où l'imaginaire épique est particulièrement vif. Si 1824 constitue un tournant pour l'épopée moderne incarnée par l'*Histoire de France pittoresque*, la production des années précédentes – de l'*Héritière de Birague* (1822) à *Clotilde de Lusignan* (1823), en passant par *Jean Louis* (1822) –, mettent à l'épreuve l'efficacité romanesque de l'imaginaire épique comme source de réel, tel

⁵⁴ Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, dans *La Comédie humaine*, t. XI, *op. cit.*, p. 986.

⁵⁵ Pierre Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des poètes, des tableaux et des statues, dont les sujets sont tirés de l'histoire poétique* [1727], Paris, Saillant & Nyon, 1775, p. 275.

⁵⁶ Voir Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, *op. cit.*, p. 1166.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 950-951.

⁵⁸ « L'attirance pour l'Antiquité, visible [dans *Cromwell*] par la métaphore ou la comparaison césarienne, se manifeste plus directement dans les deux projets qui occupent Balzac à la même époque : *Sylla*, qu'en septembre 1819 il abandonne à regret au profit de *Cromwell*, était pour lui le moyen d'éviter "les sujets modernes qui ne sont jamais aussi favorables à la belle poésie que les sujets antiques" ; quant à *Alceste* esquissée en 1823, elle reprend les données du texte d'Euripide, enrichies d'ajouts analogues, selon René Guise, aux ornements que Ducis avait développés dans son propre *Œdipe à Admète* de 1778 » (Patrick Berthier, « Balzac et le théâtre romantique », *L'Année balzacienne*, vol. 1, n° 2, 2001, p. 17).

que nous l'avons vu à l'œuvre dans la *Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin* et dans la *Physiologie du mariage*.

2. *L'Héritière de Birague et Jean-Louis* : épopée et parodie

Contrairement à *Clotilde de Lusignan*, les références épiques dans *L'Héritière de Birague et Jean Louis* constituent un ensemble asystématique⁵⁹, qui permet pourtant d'ébaucher la genèse du rapport de Balzac à l'épopée : si l'épopée ancienne est un modèle de représentation réaliste, il faut d'abord déconstruire l'idéalisme qui entoure l'imaginaire épique à l'époque moderne, en ridiculisant la bassesse des classes dirigeantes qui s'en servent pour légitimer leur pouvoir.

Premier romane de Balzac, écrit en collaboration avec Le Poitevin de l'Égreville de même que le sera *Jean-Louis*⁶⁰, *L'Héritière de Birague* évoque la même veine satirique de *Quentin Durward* à l'égard de la noblesse féodale, dont on peint impitoyablement les vices et les velléités. L'imaginaire épique, référence commune dans la vie quotidienne de la cour, constitue ainsi le contrepoids par lequel mettre en exergue les mesquineries aristocratiques.

L'Héritière s'ouvre par un bal masqué inspiré par la *Gerusalemme liberata*. Les courtisans sont invités à assumer les rôles des personnages du Tasse, mais l'on remarque tout de suite un basculement par rapport à l'hypotexte épique. Le costume de Clorinde « tel que le dépeint Le Tasse fut réservé pour la fille de la comtesse », alors que « [la] pauvre Anna », héroïne de *L'Héritière de Birague*, « devait endosser l'humble habit de la nourrice de Clorinde »⁶¹. Le roman, nous suggère Balzac, est moins une épopée moderne que son envers, le renversement des structures narratives de l'épopée correspondant également à la subversion des rôles sociaux par le roman. Le déguisement épique est aussi le prisme de l'inadéquation morale de la cour : sous l'aspect du « beau Tancrede aux armes brillantes et polies »⁶² se cache en effet Villani, le faux-marquis et brigand italien qui veut s'emparer de l'héritage d'Aloïse. De même, la comtesse sa complice « [rassemblait] toutes les ressources de l'art pour copier l'épouse

⁵⁹ Si l'hypotexte épique est explicite dans *Clotilde de Lusignan*, nous serons ici obligés, faute de références textuelles claires, d'utiliser le terme « épique » avec un certain degré de souplesse, en l'associant au « merveilleux mythique » engendré par l'interaction de l'humain et du divin, et dont le haut-mimétique épique est une expression littéraire.

⁶⁰ Voir Pierre Barbéris, *Aux sources de Balzac : les romans de jeunesse*, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, 1965.

⁶¹ *Ibid.*, p. 37-38.

⁶² *Ibid.*, p. 38.

de Jupiter : son visage altier, sa beauté fière auraient pu lui suffire »⁶³. La cour du comte Mathieu assume ainsi les contours grotesques du panthéon gréco-romain, le sot Jupiter de la cour étant victime d'un complot mené par sa Junon.

L'hypotexte classique ne tarde pas à se révéler. Dupé par Villani, le vieux De Vielle-Roche « crut pourvoir, sans danger, accepter l'offre séduisante de Villani. Le bon gentilhomme n'avait jamais lu Virgile, et par conséquent il ignorait le *Timeo danaos et dona ferentes* de cet auteur »⁶⁴. D'une part, la disproportion entre les ruses du faux marquis italien et la chute de Troie soulignent la risible exigüité des trames de Villani ; d'autre part, la destruction d'Ilium attribuée aux intrigues mélodramatiques du comte italien une nuance qui évoque des conséquences civiles tragiques pour la cour de Mathieu.

Si, d'un côté, le répertoire épique met en exergue l'inadéquation de la classe dirigeante et surcharge d'une valeur politique les scénarios mélodramatiques du texte, de l'autre *L'Héritière de Birague* ridiculise également la fonction de légitimation sociale engendrée par l'épopée.

Lorsqu'il attribue un titre de noblesse à son intendant Robert, le comte Mathieu devient « un des anciens dieux prenant des formes humaines, guidant une de ses progénitures mortelles à travers des obstacles créés par une déesse jalouse »⁶⁵. Malheureusement, Mathieu n'est pas l'héritier d'une lignée aussi glorieuse qu'il le prétend : certains de ces ancêtres, dont Mathieu Le Ladre, ont été pendus pour vol ; par ailleurs, leurs tableaux ont disparu de la salle d'honneur du château.

Il en va de même pour son intendant : « Messieurs, vous trouverez peut-être la conduite de Robert tant soit peu catégorique », déclare le narrateur, « veuillez-vous rappeler qu'il s'agissait de la gloire de son intendance, et que d'ailleurs Mathieu XLIV lui avait souvent répété l'épigraphe de ce chapitre : *Dolus an virtus quis in horte requirat ?* Mathieu XLIV avait lu Virgile ! »⁶⁶. La noblesse postiche de Robert rend ce dernier d'autant plus soucieux de justifier sa nouvelle position par la valeur épique qu'il est dépourvu de noblesse de sang. Néanmoins, l'extrait virgilien met d'autant plus en exergue l'ambiguïté de l'opération, en

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁶⁵ A. de Viellerglé et Lord R'Hoone, *L'Héritière de Birague, histoire tirée des manuscrits de Dom Rago, ex-prieur de bénédictins, mise au jour par ses deux neveux*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans, op. cit.*, t. I, p. 179.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 251.

exaltant la ruse bourgeoise au détriment de la loyauté et de la noblesse des sentiments.

L'Héritière de Birague ne se limite pas à peindre le ridicule engendré par l'idéalisation du moderne à travers le répertoire épique. Plus spécifiquement, la mystification épique de l'Histoire constitue une véritable obsession pour d'autres personnages. Lecteur de l'*Henriade*, Balzac ridiculise l'usage politique de l'épopée que fait Chanclos, « chez [lequel] tout se nommait *Henri, Henrion, ou Henriette*, tant était grand le fanatisme du bon capitaine pour *son invincible maître l'aigle du Béarn* »⁶⁷.

La légitimation douteuse du pouvoir par l'hypotexte épique passe d'ailleurs par l'épigraphe : « *Discite justitiam moniti, et non temnere divos. VIRGILI* »⁶⁸, en évoquant le *Virgile travesti* : une sentence « bonne et belle », pour paraphraser Scarron, mais inutile face aux *realia* du pouvoir.

Jean Louis (1822) nous amène loin des cours féodales d'inspiration gothique de *L'Héritière de Birague*. Cependant, le deuxième roman de jeunesse de Balzac prolonge le projet anticipé par l'anoblissement ridicule de l'intendant Robert, en mettant en scène l'assimilation du répertoire épique par la bourgeoisie parisienne.

La transfiguration du Louvre en demeure des Dieux inaugure le texte : le palais, « trop grand pour la petitesse de l'homme, est la demeure des immortels », un véritable « nouvel Olympe »⁶⁹. Cependant, le regard du narrateur ne tarde pas à s'éloigner des sommités idéales du palais royal, pour nous amener chez l'humble Fanchette et son amoureux Jean Louis. Nous sommes en 1788, au seuil de la Révolution : la petite bourgeoisie va bientôt s'emparer de la légitimité épique, mais ridicule, qui est encore apanage de la noblesse française d'Ancien Régime.

De même que dans *L'Héritière de Birague*, la dérision des classes dominantes à travers les coordonnées culturelles classiques est une constante : « cette grande déesse tant adorée des anciens, ce *Fatum* qui gouvernait leurs dieux » n'est en réalité que le résultat d'une série d'usurpations arbitraires ; « dans un état, les lois, telles imparfaites qu'elles sont, guident les souverains ; et si l'on peut voir au-dessus d'eux, on aperçoit le *Fatum* ! »⁷⁰.

De même, le marquis de Vandeuil a une langue « épaissie par ses libations à Bacchus »⁷¹ lorsqu'il essaie de séduire Franchette,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 237.

⁶⁹ A. de Viellerglé et Lord R'Hoone, *Jean Louis ou la Fille trouvée*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans, op. cit.*, t. I, p. 277-278.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 459.

⁷¹ *Ibid.*, p. 345.

le merveilleux mythique s'imposant comme véhicule de la dégradation morale de l'aristocratie.

D'autre part, si *L'Héritière de Birague* faisait allusion à la création d'une nouvelle épopée bourgeoise à travers l'intendant Robert, *Jean Louis* incarne ces mêmes propos, en faisant de la transmission de l'imaginaire épique de l'aristocratie au Tiers État l'un des pivots du roman. Le renversement de l'imaginaire épique devient ainsi le miroir des bouleversements sociaux engendrés par la Révolution : Jean Louis est associé à un « Hercule moderne »⁷², alors que Franchette, sa fiancée, est « fraîche comme Hébé, belle comme Vénus, et pure comme Minerve »⁷³. « [Nouvelle] Hélène au milieu du Palais-Royal »⁷⁴, Franchette va être « enlevée » par la noblesse, qui reconnaît en elle la fille perdue du duc de Parthenay. Réécriture bouffe de *l'Iliade*, *Jean Louis* raconte ainsi l'ascension sociale du héros homonyme par le biais, dans la meilleure tradition épique, des exploits militaires, qui vont conduire le jeune homme aux côtés de Lafayette, se battant pour la liberté des colonies américaines : « Ses hauts faits d'armes, sa valeur brillante, le récit, plein d'intérêt et de cette éloquence des grandes âmes [...] rendirent le colonel [Jean Louis] Granivel le héros par excellence »⁷⁵.

Le rapport entre le discours épique et la noblesse est autant peu surprenant que le recours aux épithètes épiques : « Je ne pense pas », écrit-t-on, « que nous devions décrire le lever de l'aurore, parce que [...] on peut en lire mille descriptions dans Homère, Virgile »⁷⁶. Si l'épopée engendre des scénarios figés, l'originalité de *Jean Louis* réside moins dans leur détournement grotesque que dans leur déplacement social au sein de l'univers romanesque. Le texte intègre et subvertit la représentation idéale des classes dominantes en attribuant cette fois le même répertoire iconographique aux subalternes :

Il n'y a rien de si peu romantique que le lever de deux époux [...] : il faudrait, pour parler dignement des mystères de l'hymen, que l'on pût employer des expressions poétiques comme celles-ci : ... *Un époux glorieux/ Qui dès l'aube matinale,/ De sa couche nuptiale,/ Sort brillant et radieux*. Mais remarquez qu'un époux *glorieux* toute la nuit ne peut guère sortir *brillant et radieux* le matin, à moins d'être un Hercule ou un Jean Louis : aussi le poète

⁷² *Ibid.*, p. 295.

⁷³ *Ibid.*, p. 329.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 333.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 440.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 405.

lyrique a commis une grande faute, et c'est très-bien prouvé par le lever du marquis de Vandeuil. En effet, ce dernier s'éveilla pâle et les yeux battus⁷⁷.

Lorsqu'elle compromet l'*ethos* épique de sa noblesse d'épée, la « *vérité historique* commence à devenir gênante »⁷⁸. L'idéalité mythique abandonne ainsi le marquis de Vandeuil pour consacrer l'amour bourgeois entre Jean Louis et Franchette. Bien que le texte conserve une teneur humoristique, le discours classique a perdu tout acharnement moqueur lorsqu'il est attribué au nouveau couple bourgeois. *Jean Louis* inaugure ainsi une nouvelle phase dans le rapport du jeune Balzac à l'imaginaire épique, ce dernier n'étant plus un obstacle à « la vérité historique », mais plutôt, comme on le verra dans la section suivante, son principe de synthèse narrative.

3. L'épopée classique dans *Clotilde de Lusignan*

Le répertoire épique dans *L'Héritière de Birague* et *Jean Louis* est sensiblement moins riche que dans *Clotilde de Lusignan*. La multiplication des références épiques dans ce dernier texte suggère la pertinence et la continuité du phénomène ; en outre, elle encourage avec d'autant plus de certitude l'attribution à Balzac de la paternité du même imaginaire dans les romans précédents.

Le prologue de *Clotilde de Lusignan* présente une version romanesque de l'invocation à la Muse dans les épopées classiques. Cependant, ce n'est pas Calliope que l'on invoque, mais l'imagination du romancier, que l'on invite à « [tournoyer] dans les airs comme le fils de Dédale »⁷⁹. Nonobstant l'égotisme « impie » d'une prière adressée à soi-même, le renouvellement de la pratique de l'invocation dévoile la présence de l'hypotexte épique, qui se répète même en tête du quatrième tome : l'œuvre de fiction est cette fois associée au labyrinthe de Dédale⁸⁰.

Nous remarquons d'ailleurs une troisième invocation burlesque, où la nouvelle muse romantique ne peut que s'adapter aux usages de l'épopée ancienne, seule véritable source du « charme de la vie » :

Ici, lecteurs, je puis dire avec Virgile, qu'il s'ouvre un autre ordre de choses, et je pourrais, tout comme lui faire une invocation : il n'y aurait entre nous deux que la petite différence qui se trouve entre le bien et le mal, et si je ne m'écriais pas : *Nunc age qui reges Erato... / Tu, vatem, tu, diva, mone.../...*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 474.

⁷⁹ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan ou le Beau Juif. Manuscrit trouvé dans les archives de Provence*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans, op. cit.*, t. I, p. 531.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 575.

Major rerum mihi nascitur ordo, je pourrais fort bien croasser dans mon délire : “O muse nouvelle, pleine de jeunesse et de grâce, qui présidez aux compositions romantiques ! Muse, qui dictiez à Goethe, son Werther ; à Staël, sa Corinne ; Atala, Réné, Paul et Virginie, le Corsaire, daignez jeter un regard de protection sur ce qui me reste à dire des amours de Clotilde et du beau Juif ? Donnez-moi l'audace, la hardiesse ? Élanchez-moi dans des champs inconnus de l'idéal et de l'immense, ou mieux que tout cela, mettez dans mon cœur cette exquise sensibilité, le charme de la vie ?⁸¹

Balzac paraphrase le début du VII^e livre de l'*Énéide* (v. 36-40), où l'on demande la protection de la Muse de la poésie sentimentale pour raconter un cadre qui est militaire et collectif : « [...] Dicam horrida bella, / Dicam acies actosque animis in funera reges » (VII, v. 41-42). L'épopée s'impose ainsi comme un espace d'hybridation des genres littéraires tel que celui invoqué, moins dans les œuvres que dans les manifestes, par les contemporains de Balzac⁸². Dans l'*Énéide* aussi bien que dans *Clotilde de Lusignan*, les vicissitudes sentimentales s'entrelacent aux destins nationaux. Le roman de R'Hoone est “épique” puisqu'il met l'accent sur la collectivité, en offrant « des scènes de la vie de ces grandes masses que l'on nomme nations, et de ces rois qui les conduisent bien ou mal »⁸³. En même temps, le récit collectif repose sur des dynamiques intimes : « Vous connaissiez que [...] si la nourrice de Charles VI n'eût pas raconté des histoires de revenant et n'eût pas pressé la tête au jeune prince quand elle le reçut au sortir du sein royal ; trente ans de guerres intestines, les Bourguignons et les Armagnacs n'auraient pas désolé la France »⁸⁴.

De même que l'*Énéide*, *Clotilde de Lusignan* est un récit de fondation⁸⁵ : comme nous le verrons par la suite, les Lusignan ne sont que les ancêtres romanesques de la dynastie royale, dont l'association à la matière de l'*Énéide* ne constitue pas une nouveauté : déjà la *Franciade* (1572) de Ronsard attribuait à Astyanax la fondation de la monarchie française. Néanmoins, si *Clotilde de Lusignan* est échafaudé à partir d'un

⁸¹ *Ibid.*, p. 792-793.

⁸² Balzac remarque que les propos de la « Préface » de *Cromwell* (1827) ne sont que très faiblement réalisés par *Hernani* (1830) : « Entre la préface de *Cromwell* et le drame d'*Hernani*, il y a une distance énorme. *Hernani* aurait tout au plus été le sujet d'une balade » (Honoré de Balzac, « *Hernani*, drame nouveau, par M. Victor Hugo. Deuxième et dernier article », *Feuilleton des journaux politiques*, dans *Œuvres diverses*, éd. Pierre-Georges Castex et alii, t. II, Paris, Gallimard, 1996, p. 690).

⁸³ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 644.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 648-649.

⁸⁵ Dans son introduction à l'édition italienne de l'*Anonyme*, Paola Dècina Lombardi revient sur la présence du même mythe dans ce roman, écrit par Balzac à quatre mains avec Le Poitevin de l'Égreville. « Outre que le rite de passage au monde de l'âge adulte, le mythe d'Énée préfigure ainsi le motif prométhéique d'une refondation en éradiquant les décombres du passé » (Paola Dècina Lombardi, « Prefazione », dans Honoré de Balzac, *L'Anonimo, ovvero Senza padre né madre*, Milano, Mondadori, 2004, p. xvi, c'est nous qui traduisons).

palimpseste épique, ce dernier s'impose moins comme source de légitimation idéale du pouvoir, que comme modèle de naturel réaliste.

De même qu'Énée quitte Troie à la recherche d'une nouvelle patrie, Clotilde et son père Jean II ont abandonné Chypre après la conquête de l'île par la Sérénissime. Nouveau Latium, la Provence accueille les Lusignan ; leurs destins seront ensuite joints à la couronne française par le mariage entre Clotilde et le Beau Juif, sous l'identité duquel se cache Gaston II de Provence⁸⁶. Bien que ce dernier « périt à 23 ans »⁸⁷, son neveu « institua Louis XI son héritier. Ce fut alors que la Provence fut irrévocablement réunie à la couronne »⁸⁸.

Une branche oubliée, et donc favorable à la réécriture romanesque, de l'histoire de France s'insère dans un projet politique et esthétique plus large, grâce la conjoncture de l'épopée. Casin-Grandes ne constitue qu'une "étape" du voyage des Lusignan fuyant de Chypre, d'ailleurs île sacrée de Venus, fondatrice de la descendance d'Auguste dans l'*Énéide*⁸⁹. La résidence provençale des Lusignan devient ainsi une sorte de Troie à quitter, « *campus ubi Troja fuit* »⁹⁰, dans la perspective historique de s'unir aux destins de la couronne française.

À l'entrée du château, se trouvent deux masses de granit qui ont l'air d'être tombés « des mains des géants quand Jupiter les foudroya », alors que la façade « du temps du roi Charles VIII [...] imposait encore assez [de puissance] pour que les vilains [...] n'osassent pas remuer »⁹¹. Les deux extraits soulignent bien la double fonction assumée par l'épopée : du point de vue politique, elle permet de reproduire le même stratagème que l'*Énéide*, en entourant l'histoire de la couronne française d'un halo

⁸⁶ Le texte de Balzac s'appuie sur une tradition qui remonte au *Roman de Mélusine* de Jean D'Arras, où la fée Mélusine est présentée comme la fondatrice du château des Lusignan, près de Poitiers, en Touraine, d'ailleurs *locus balzacien* par excellence... Ainsi, *Clotilde de Lusignan* peut se considérer comme une sorte d'épopée romanesque "avant" l'épopée, racontant les vicissitudes des ancêtres de Mélusine. Voir Daisy Delogu, « Jean d'Arras Makes History : Political Legitimacy and the Roman de Mélusine », *Dalhousie French Studies*, vol. 80, 2007, p. 15-28 ; Catherine Léglu, « Nourishing Lineage in the Earliest French Versions of the *Roman de Mélusine* », *Medium Ævum*, vol. 74, n° 1, 2005, p. 71-85. Quelques années avant la parution de *Clotilde de Lusignan*, les vicissitudes de Mélusine avaient déjà fait l'objet d'un roman de Jean Edme Paccard, *Mélusine ou Les tombeaux des Lusignans* (1815), cité par Claude Duchet, « L'Illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2/3, 1975, p. 253.

⁸⁷ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 824.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Clotilde de Lusignan* multiplie les analogies entre l'héroïne éponyme et la déesse. À titre d'exemple, Clotilde ressemblait à « Vénus, [...] jouant avec les armes de Mars » (Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 796).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 821.

⁹¹ *Ibid.*, p. 535.

mythique ; du point de vue esthétique, l'hypotexte épique charge le roman d'un solennel pourtant dépourvu de toute déformation idéale.

Les épigraphes en début de chapitre, véritable obsession burlesque de Lord R'Hoone⁹², témoignent d'ailleurs d'une lecture directe de l'*Énéide* : le chapitre IX s'ouvre par « *At regina gravi jam dudum saucia cura/Vulnus alit venis* » (*Énéide*, IV v. 1-2), le rapport contrasté entre Clotilde et Nephtaly reproduisant celui entre Énée et Didon.

D'autre part, le deuxième hémistiche du v. 2 (« *et caeco carpitur igni* »), passé sous silence, anticipe par renversement l'action du chapitre à venir. Si le vers de Virgile dévoile le destin de Didon, brûlant d'abord de passion et ensuite sur le bûcher, au contraire Clotilde, à moitié congelée, a besoin du feu symbolique de la passion pour être sauvée : la grotte où elle est emprisonnée, lieu chthonien par excellence, n'est que l'entrée de la demeure de Nephtaly-Énée.

Le rapport à l'épopée n'est pas seulement une relation de correspondance directe ; l'inversion romanesque de l'héritage épique opère aussi au sein du texte, en servant les nécessités narratives. Le lectorat ne dispose d'aucun élément lui permettant d'anticiper que Nephtaly est également Gaston II ; seule la référence épique suggère que le destin de Nephtaly et de Clotilde est à la fois sentimental et politique, en légitimant leur amour et en préparant l'*anagnorisis* finale.

D'ailleurs, plusieurs éléments contribuent à définir Enguerry en tant qu'opposant du destin épique de Nephtaly-Énée. Suzerain sanguinaire calqué sur la figure de « Louis d'Anjou, oncle de Charles VI »⁹³, Enguerry attaque la nouvelle Troie de Casin-Grandes, que l'on quitte « en portant tous ses Dieux, comme Énée lorsqu'il fuyait sa patrie, devenue la proie des Grecs »⁹⁴. Enguerry devient un nouvel Achille ; cependant, sa brutalité paraît inadéquate pour l'un des ancêtres de Charles VII, d'autant plus qu'Enguerry se vante d'avoir été l'ancien compagnon de Jean-sans-Peur, duc de Bourgogne et ennemi de la couronne.

R'Hoone attribue la diabolisation d'Enguerry aux frères Camaldules, auteurs de la pseudo-chronique dont le roman serait tiré, « ses braves moines [ayant] à se plaindre »⁹⁵ de Louis d'Anjou. La monstruosité d'Enguerry est ainsi le résultat de la superposition de visions politiques conflictuelles, transmises de la chronique au roman. Les Camaldules prolongeraient le même usage ridicule de l'épopée que l'on dénonçait dans *L'Héritière de Birague* et dans *Jean Louis*, la délégitimation politique se couplant à la déformation

⁹² Aucune n'est présente dans les ouvrages signés Horace de Saint-Aubin.

⁹³ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 566.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 751

⁹⁵ *Ibid.*, p. 566.

grotesque. L'excès frénétique des tortures qu'Enguerry inflige aux paysans témoigne bien du procédé, qui s'oppose à la mesure classique et à l'équilibre naturel du couple formé par Nephtaly et Clotilde.

Le prétendu Enguerry, découvre-t-on enfin, n'est qu'un imposteur ; le véritable seigneur ne parvient à réclamer son titre qu'après la mort de l'usurpateur, en rentrant dans son palais tel qu'Ulysse lors du massacre des Phroces : « il regardait de la salle, les meubles, le plancher avec l'air d'un banni, qui, rentrant dans sa patrie après longues années, examine le moindre hameau et respire l'air des routes avec une jouissance dont on n'a pas d'idée »⁹⁶. Le procédé est cette fois loin de l'excès que l'on attribuait à l'imposteur : la dignité épique du vrai Enguerry n'engendre aucune idéalisation ; au contraire, elle ne fait que mieux saisir le naturel du héros dans les manifestations du *nostos*.

De même, la solennité avec laquelle Jean II et sa cour vont vers la défaite militaire évoque celle des assiégés de Troie : en les décrivant, le narrateur ne peut « songer sans émotion aux prières boiteuses qu'Homère nous montre »⁹⁷. La chute de Casin-Grandes convoque des traits de l'*ethos* guerrier de l'*Illiade*, peint pourtant sans aucune édulcoration de la violence guerrière. Une longue scène de violence guerrière contient l'invitation suivante⁹⁸ : « si vous avez lu Homère, représentez-vous les fils de Télamon défendant l'entrée de leur camp contre Hector »⁹⁹. De même, le dernier affrontement intègre la brutalité de la bataille¹⁰⁰ par l'allusion au fait que « l'on défendit [le] corps [du lieutenant] comme celui de Patrocle dans l'*Illiade* »¹⁰¹.

Nous connaissons les difficultés que le Balzac de *La Comédie humaine* expérimentera à l'égard des séquences guerrières¹⁰², jusqu'à l'échec des *Scènes de la vie militaire*¹⁰³. Au contraire, dans *Clotilde de Lusignan* l'épopée constitue le modèle auquel faire référence pour peindre les

⁹⁶ *Ibid.*, p. 788.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 672.

⁹⁸ « [Enguerry] écumait et menaçait de ses poings le château [...] Dans sa fureur il fendit la tête à un pauvre cavalier de Kéfalein, qui, s'étant laissé désarçonner par son cheval, fut trouvé par terre » (*Ibid.*, p. 685).

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ « Castriot se désespérait, parce que son fameux sabre était cassé, et qu'il ne maniait pas aussi bien l'épée ; mais, saisissant le moment où Nicol se défendait contre l'évêque et Jean Stoub, il le tourna, et sans s'inquiéter des coups qu'il recevait de ceux qui protégeaient leur chef, il lui plongea son épée à travers son gorgerin » (*Ibid.*, p. 781).

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Songeons à l'échec de *La Bataille*, projet de roman qui, six ans après la publication de *Clotilde de Lusignan*, devait raconter la triomphe de Napoléon à Wagram. Voir Patrick Berthier, « Absence et présence du récit guerrier dans l'œuvre de Balzac », *L'Année balzacienne*, 1984, p. 225-247.

¹⁰³ Voir Louis Sorel, « Les soldats vu par Balzac », *Europe*, vol. 28, n° 55, 1950, p. 101-104.

conflits, en se servant de l'*Illiade* comme d'un répertoire de scénarios réalistes, dont le dramatique vivifie le roman.

En cohérence avec les *Considérations sur la littérature romantique*, la tradition classique est une source inépuisable de « naturel » pour l'écriture du jeune Balzac, que l'on oppose à l'intimisme maniéré des romantiques. Au chapitre XXIII, qui s'ouvre d'ailleurs par une épigraphe tirée de l'*Illiade*¹⁰⁴, R'Hoone défie « la critique [de] ne pas trouver du naturel dans tous ces mouvements-là ! et, naturels ? On n'a rien à me dire ! S'ils ne le sont pas ? alors ils deviennent romantiques ! Ainsi la critique est battue ! »¹⁰⁵. Le « demi-romantisme »¹⁰⁶ de Balzac n'implique donc aucun penchant pour les Anciens, sinon comme vecteur de réalisme. Contrairement à Stendhal et à Hugo, qui revendiquaient le « romantisme » naturel des classiques, l'opinion excentrique de Balzac pose l'écrivain déjà au-delà de la dichotomie opposant les Modernes aux Anciens : son propos est de dépasser l'Idéal imprégnant la littérature romantique ainsi bien que la réception moderne de l'épopée classique.

Certes, à l'exception des scènes guerrières, les conséquences tangibles des propos « épiques » sont difficilement observables dans le texte, le style souffrant de la rapidité d'exécution et du manque d'expérience de Balzac. Les commentaires tels que celui que nous venons de citer jettent un éclairage sur les ambitions du romancier bien plus qu'ils ne présentent des résultats dans son écriture.

Le « réalisme » que Balzac espère calquer sur le modèle classique finit par être un « naturel » *sui generis* qui, sans vraiment s'affranchir de l'épopée ancienne, en prolonge le merveilleux : les êtres humains assument la puissance de demi-dieux ; les passions s'intensifient et poussent leurs manifestations jusqu'aux frontières du préternaturel. En s'approchant du rocher du Géant, Clotilde a l'impression qu'« une déesse malfaisant étendit un crêpe funèbre marqueté de ces petits nuages blancs, que l'on nomme fleurs d'orage »¹⁰⁷ ; de même, les rois sont présentés comme des « demi-dieux [qui] s'enveloppent d'une toile d'opéra, sur laquelle sont imprimées les lois de lèse-majesté »¹⁰⁸.

D'autre part, l'ambiguïté du « naturel » épique nous paraît loin d'être incohérent avec le réalisme de la maturité de Balzac où, sans aucune solution de continuité avec les mœurs du XIX^e siècle, le merveilleux sert

¹⁰⁴ « Rien n'empêche leur perte, elle est décidée, ils doivent périr ; ainsi le veut le destin ! Homère, ch. 10 » (Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 739). André Lorant remarque qu'il ne s'agit que d'un « souvenir de lecture de l'*Illiade* », le vers ne figurant pas sous cette forme dans le chant X.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 740.

¹⁰⁶ Voir § 44.

¹⁰⁷ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 596.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 644.

les exigences philosophiques du récit (songeons à *La Peau de chagrin*)¹⁰⁹. Au contraire, l'*epos* s'insère peut-être dans l'écosystème balzacien en tant que véhicule du merveilleux de *La Comédie humaine*, associé trop souvent à la seule influence des mystiques chrétiens ou des sciences occultes dans la formation de l'auteur¹¹⁰. Si déjà *Jean Louis* témoignait du dépassement de la parodie épique telle qu'on la trouve dans *L'Héritière de Birague*, il faut juste attendre que, des sommets de la société d'Ancien Régime, l'imaginaire épique se déverse sur l'ensemble de la société de la Restauration, pour y transmettre à la fois son naturel et son merveilleux.

En guise de conclusion

On a soutenu que l'un des éléments de continuité entre *La Comédie humaine* et l'épopée résiderait dans leur « forme synchronique »¹¹¹. Cependant, cela n'est que partiellement vrai. Dans les *Études philosophiques* l'action se situe souvent dans le passé : songeons au Paris de l'année 1308 des *Proscrits* ou à Ferrare du début du XVI^e siècle dans *L'Élixir de longue vie*. Loin de se réduire à cadre des « récits fantastiques et historiques »¹¹², les *Études philosophiques* constituent l'axe interprétatif « vertical » par rapport au reste du cycle, en fournissant les outils pour saisir le sens du présent de *La Comédie humaine*.

Le passé, soit-il épique ou historique, est ainsi le lieu privilégié où manifester une forme de merveilleux réifiant la pensée balzacienne¹¹³. Si dans la dédicace de *Séraphîta* Balzac déplore l'absence de la « glorieuse épopée que la France attend encore »¹¹⁴, cela souligne d'autant plus la centralité du remaniement épique de l'Histoire dans l'œuvre balzacienne. Bien que Conrad associe *La Fille aux yeux d'or* à « une nouvelle *Iliade*, où le rôle des dieux est tenu par les forces surhumaines de la volonté »¹¹⁵, nous rappelons qu'il n'y a rien de « surhumain » dans la Volonté balzacienne, sinon ses coordonnées représentatives. Au contraire, le répertoire du merveilleux épique¹¹⁶ intègre le réel balzacien pour mettre

¹⁰⁹ Voir, à titre d'exemple, Jean-Louis Tritten, *Le Langage philosophique dans les œuvres de Balzac*, Paris, Nizet, 1976.

¹¹⁰ Voir André Vanoncini, *Balzac. Roman, histoire, philosophie*, Paris, Honoré Champion, 2019 ; ou le volume richissime, bien que daté, d'Henri Evans, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris, José Corti, 1951.

¹¹¹ Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques*, *op. cit.*, p. 324.

¹¹² *Ibid.*, p. 322.

¹¹³ Voir Boris Lyon-Caen, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de la pensée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005.

¹¹⁴ Voir § 17.

¹¹⁵ Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques*, *op. cit.*, p. 345.

¹¹⁶ Par soin d'exactitude, nous précisons que les références épiques dans l'œuvre de lord

en scène les forces, parfois exceptionnelles mais toujours humaines, à l'œuvre dans *La Comédie humaine*.

Si le bouleversement carnavalesque imposé au répertoire épique est clair dans les romans écrits avec Viellerglé, l'atténuation humoristique dans *Clotilde de Lusignan* n'implique pas un changement de stratégie représentative, mais son affinement. Dans le troisième roman de Balzac, le répertoire virgilien constitue le seul lien entre un roman apparemment inoffensif et l'Histoire de France, sans pourtant que l'époque où Balzac écrit ne soit apparemment impliquée dans l'opération.

D'autre part, l'insistance de Balzac sur la littérature classique et son propos d'en déconstruire la réception moderne, saturée d'Idéalisme, est loin d'être innocente. À plusieurs reprises, Nephtaly est associé au « bel Endymion contemplé par la Lune amoureuse »¹¹⁷. L'obsession de Balzac pour Girodet et son *Endymion* est connue, au moins pour ce qui concerne la maturité artistique du romancier¹¹⁸ : le peintre est l'un des personnages de *La Maison du Chat-qui-pelote* ; en revanche, dans *La Vendetta*, Ginevra quitte l'atelier de Sevrin après avoir rencontré Luigi, « en emportant gravé dans son souvenir l'image d'une tête d'homme aussi gracieuse que celle de l'*Endymion*, chef-d'œuvre de Girodet qu'elle avait copié quelques jours auparavant »¹¹⁹.

Si *La Vendetta* nous présente le mythe d'Endymion par l'*ekphrasis* de l'œuvre de Girodet, dans *Clotilde de Lusignan* il n'y a aucune médiation entre le mythe et le texte. Le clivage entre les deux occurrences, peut-être dû à la prise de conscience de la nature arbitraire de tout code esthétique, n'empêche pas l'association. Le rapport entre Luigi et l'art néoclassique nous invite à lire l'association de Nephtaly à Endymion sous une perspective politique. Élève de David, le classicisme de Girodet est l'un des véhicules privilégiés de la propagande bonapartiste, divinisant l'Empereur à travers le Panthéon classique. Proscrit bonapartiste au lendemain de Waterloo, le sort de Luigi évoque le contraste entre les fastes épiques de la légende napoléonienne et la misère de ses fidèles soldats : la même opposition qui, par le contraste avec le divin classique, soulignait le caractère inadapté de l'aristocratie féodale dans l'*Héritière de Birague* ou *Jean Louis*. En effet, l'atelier de Sevrin est lui-même le *locus* où triomphent des contrastes : on y trouve « la Diane ou l'Apollon auprès

R'Hoone s'insèrent dans le cadre plus vaste des références mythologiques qui, à cause des rapports intertextuels plus souples, ont été exclues de notre analyse.

¹¹⁷ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, op. cit., p. 798.

¹¹⁸ Voir Chiara Savettieri, *L'incubo di Pigmalione: Girodet, Balzac e l'estetica neoclassica*, Palermo, Sellerio, 2013 ; Mario Praz, *Gusto neoclassico*, terza edizione aggiornata e notevolmente accresciuta, Milano, Rizzoli, 1974.

¹¹⁹ Honoré de Balzac, *La Vendetta*, dans *La Comédie humaine*, t. I, op. cit., p. 1051-1052.

d'un crâne ou d'un squelette, le beau et le désordre, la poésie et la réalité »¹²⁰.

En considérant que l'épopée constitue avec la peinture l'autre grand vecteur de la légende napoléonienne¹²¹, nous ne pouvons pas ignorer que, lorsque Balzac rédige *L'Héritière de Birague* et *Jean-Louis*, les soulèvements d'Espagne contre la couronne (1822-1823) revitalisent la dissidence interne envers Louis XVIII par la récupération, sous plusieurs formes, de la légende de l'Empereur¹²².

La dé-idéalisation de l'imaginaire épique paraît ainsi s'ancrer dans le présent historique de Balzac. Lorsque le romancier met en conflit, et ensuite synthétise, le merveilleux épique et le réel dans ses romans de jeunesse, il transfigure le même contraste qui, au carrefour entre esthétique et politique, anime sa propre époque : le clivage entre l'éclat de la légende napoléonienne et ses *realia* décevants. Il ne s'agit pas de transposer les événements d'une époque à l'autre, en utilisant l'Histoire comme miroir déformant du réel, de même que le ferait Walter Scott ; il est plutôt question de fournir une synthèse de sa propre époque, en donnant vie aux principes esthétiques et politiques qui la traversent.

Si Napoléon représente l'incarnation historique par excellence de la volonté¹²³, les codes du merveilleux épique associés à sa légende constituent un contre-discours sur lequel mouler le « naturel » classique de *Clotilde de Lusignan*. L'ambiguïté de l'art néo-classique, répertoire aussi bien bonapartiste que légitimiste¹²⁴, protège l'écrivain contre les attaques de la censure, qui subira quand même l'année suivante par la saisie du *Vicaire des Ardennes* : « [Je] sais », écrit Balzac avec malice « que les entraves apportées par les ministères qui, après tout, nous doivent la liberté en littérature comme en politique, [...] forcent une multitude

¹²⁰ *Ibid.*, p. 1042.

¹²¹ Voir Jean-Marie Roulin, *L'Épopée en France, op. cit.* ; Himmelsbach, *L'Épopée ou la « case vide »*, *op. cit.* La floraison de poèmes célébrant l'Empereur va d'ailleurs se prolonger de manière clandestine sous la Restauration, pour éclater de nouveau sous le règne de Louis Philippe. Seule la mort de l'Aiglon (1832) va marquer un coup d'arrêt à leur production.

¹²² Voir Bernard Ménager, *Les Napoléons du peuple*, Paris, Aubier, 1988, p. 29 et *sq.* ; Jean Lucas-Dubreton, *Le Culte de Napoléon, 1815-1848*, Paris, Albin Michel, 1959, p. 193 et *sq.*

¹²³ Dans *Autre étude de femme*, Balzac représente Napoléon « comme la personnification de la volonté, mais d'une volonté qui sait se traduire par des actes » (Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Colin, 1971, p. 81).

¹²⁴ La figure herculéenne est associée tant au pouvoir monarchique légitime qu'à l'Empereur. Considérons les allégories mythologiques dont se sert Le Brun pour peindre Louis XIV (voir Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, Genève, Droz, 2004), ainsi que les illustrations d'Hippolyte Lecomte, qui décorent les *Campagnes d'Italie* de Vivant Denon. Le même imaginaire herculéen revient non seulement dans *Jean Louis* mais également dans *Clotilde de Lusignan* : Nephtaly lui-même est pris « pour Hercule si le paganisme avait encore eu ses autels » (Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan, op. cit.*, p. 686).

d'esprits à prendre le mode de composition que j'adopte »¹²⁵. Néanmoins, la référence politique est tangible : les seuls personnages qui demeurent fidèles à l'imaginaire glorieux de l'épopée – des militaires ridicules comme Castriot dans *Clotilde de Lusignan* et Chanclos dans *L'Héritière de Birague* – anticipent en effet le nombre d'anciens légionnaires bonapartistes qui, comme les grognards du *Médecin de campagne*, encombrent *La Comédie humaine*, en incarnant l'envers, aussi comiques que décevants, de la légende napoléonienne.

La tradition classique dans les romans de jeunesse de Balzac permet ainsi de lire la vulgarité du présent au prisme d'un imaginaire qui évoque *in absentia* la gloire impériale de la France, en assumant parfois des tournures opaques¹²⁶. Sans être une déclaration du “bonapartisme”, sinon esthétique, de Balzac¹²⁷, l'omniprésence de la figure de Napoléon et de ses demi-soldes dans *La Comédie humaine* encourage à une lecture de plus en plus politique du réalisme balzacien¹²⁸, en mettant l'accent sur la dette poétique de Balzac à l'égard de l'héritage napoléonien.

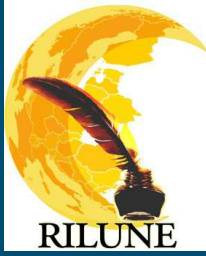
Michele Morselli
(Université de Bologne)

¹²⁵ Horace de Saint-Aubin, « Préface », *Annette et le criminel*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans*, *op. cit.*, t. II, p. 446.

¹²⁶ Dans *Jean-Louis*, le héros éponyme est associé à plusieurs reprises à George Washington, une figure récurrente aussi bien dans la légende noire et blanche de l'Empereur. Les conservateurs associent Napoléon à un Washington pris par la soif du pouvoir ; en revanche, à la mort de l'Empereur, parmi les nostalgiques se multiplient les bruits qui voudraient Bonaparte réfugié aux États-Unis, prêt à envahir la France à la tête d'une armée de soldats américains. Voir Annie Jourdan, *Napoléon. Héros, Imperator, Mécène*, Paris, Flammarion, 2021, p. 80-81, 114 ; Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, *op. cit.*, p. 51.

¹²⁷ Voir Jean-Hervé Donnard, « À propos d'une supercherie littéraire. Le “bonapartisme” de Balzac », *L'Année balzacienne*, 1963, p. 123-143.

¹²⁸ Voir Pierre Laubriet, « La légende et le mythe napoléoniens chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1968, p. 285-302.



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

PAULINE PHILIPPS
(Université de Rouen)

Une réécriture universitaire et merdifique des *Eddas*
dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver

Pour citer cet article

Pauline Philipps, « Une réécriture universitaire et merdifique des *Eddas* dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 174-192 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Parmi les grandes textes nordiques figurent les *Eddas*, poèmes composés aux alentours du X^e ou du XI^e siècle narrant le conflit qui oppose les deux grandes familles de dieux, les Vanes et les Ases. Bien moins connues en France que les épopées grecques et latines de l'Antiquité, elles sont retenues par Michel Vinaver précisément pour leur côté relativement obscur lorsqu'il écrit *Par-dessus bord* à la fin des années 1960, pièce-monstre dans laquelle il nous fait suivre les tribulations d'une entreprise familiale de papier toilette proche de la faillite. L'incongruité de ce voisinage invite à une relecture épique du monde de l'entreprise, justifiée par le personnage principal lui-même : peu à peu, les *Eddas* influent sur le monde du quotidien, et c'est en fait la même histoire qui se répète, le combat des entreprises américaine et française faisant écho à celui des dieux venus du Nord.

Mots-clés : *Eddas*, épique, *marketing*, *Par-dessus bord*, désenchantement, Vinaver.

EN The *Eddas* are among the most famous Nordic poems, composed approximately between the 10th and the 11th century. They tell the story of the war between two families of gods, the Vanes and the Ases. Precisely because they are less well known in France compared to the Greek and Latin epics, Michel Vinaver chooses to cite them in *Par-dessus bord*, a gigantic play which tells the story of a small company of hygienic paper and the family that runs it. The link that is made between the Nordic poems and this company leads to an epic interpretation of the marketing world, justified by the main character himself. As the story develops, the *Eddas* have an even greater impact on the characters' everyday life and the conflict between US and French companies is mirrored in that between the nordic deities.

Keywords : *Eddas*, epic, *marketing*, *Par-dessus bord*, disillusion, Vinaver.

PAULINE PHILIPPS

Une réécriture universitaire et merdifique des *Eddas* dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver

Introduction

Dans des pièces qui traitent des sujets les plus modernes et des problématiques de la société contemporaine, les épopées les plus anciennes parviennent à se faire encore une place. C'est ce que paraît défendre Michel Vinaver, homme d'entreprise à succès et président de Gilette France, dans l'une de ses œuvres les plus audacieuses : *Par-dessus bord*. Rédigée à la fin des années 1960, publiée pour la première fois en 1972, celle-ci est en effet à bien des égards une pièce « épique »¹, qui non seulement reprend dans sa construction et dans ses thèmes des schémas bien connus de l'épopée comme la préparation au combat et l'exhortation au courage avant une bataille, mais fait des références explicites à quelques textes épiques médiévaux majeurs comme *La Chanson de Roland*. Cependant, la survivance de ces épopées anciennes ne se fait pas sans quelques difficultés, et leur mariage avec le théâtre du XX^e siècle n'est pas *a priori* évident dans l'univers vinaverien : en effet, Vinaver est avant tout connu pour l'attention qu'il porte aux « petits sujets »², proposant un théâtre du quotidien qui s'attache au monde dans lequel vit son spectateur, plutôt que de lui parler d'un « “passé absolu”, irrécusable et ancestrale légende, à jamais coupée du monde présent, mais transparente »³.

En faisant explicitement référence à des épopées médiévales alors même qu'il parle du monde du travail de ses contemporains, Vinaver paraît dans *Par-dessus bord* relier deux mondes apparemment complètement incompatibles. C'est dans un premier temps le souffle épique et le travail sur la parole théâtrale qui vient justifier un rapprochement à première vue monstrueux puisque peu habituel⁴, faisant

¹ Qualifiée ainsi dans les pages préliminaires à la réédition du texte complet en 2010. Michel Vinaver, *Par-dessus bord, version intégrale suivie de son adaptation japonaise* / Oriza Hirata, *LaHauteur à laquelle volent les oiseaux*, Paris, L'Arche, 2010.

² Jean Mambrino, « Théâtre », *Études*, n° 1, 2001 (t. CCCXCIV), p. 105.

³ Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1986, p. 23.

⁴ Daniel Madelénat (*ibid.*, p. 23-24) rappelle ainsi qu'au cœur de l'épique se trouve le souffle et une certaine rhétorique, dont s'inspire Vinaver pour *Par-dessus bord*.

se rencontrer deux univers de natures essentiellement différentes, et permettant ainsi à l'épique ancien de revivre sur les planches du théâtre moderne. Mais loin de se contenter de reprendre les codes rhétoriques de l'épique ancien pour parler du monde contemporain, Vinaver force les deux à cohabiter explicitement sur l'espace scénique : dans *Par-dessus bord*, les personnages parlent au public français d'épisodes épiques d'une œuvre qui leur est peu connue, l'*Edda*, ou plutôt les *Eddas*, puisqu'il évoque plus particulièrement la *Völuspá*⁵ et la version de Snorri Sturluson, récits de mythologie nordique et manuel esthétique, rédigés au Moyen-Âge⁶. Si ces textes sont traduits au XVIII^e siècle en France et intéressent vivement la critique occidentale⁷, ils restent moins connus du grand public que d'autres épopées médiévales comme *La Chanson de Roland*. C'est donc une œuvre que Michel Vinaver lui-même représente au sein de sa pièce comme majoritairement méconnue des Français qui sert de référence principale à la construction de l'intrigue, deux entreprises de papier toilette se livrant une « guerre commerciale terrible, qui trouve sa présentation idéale » selon les mots de Simon Chemama « dans une guerre mythique où s'affrontent des Dieux »⁸, celle rapportée par Snorri Sturluson et la *Völuspá* : la guerre originelle des Ases contre les Vanes, la mort de Baldr ainsi que celle de Tyr sont les épisodes eddiques résumés explicitement dans la pièce, mais d'autres y sont réécrits, comme la préparation des événements du Ragnarök ainsi que la première tragédie qui y mène, le meurtre de leur père par Fáfnir et Regin pour récupérer l'or maudit. Si *L'Edda* de Sturluson et la *Völuspá* ne se résument pas à ces passages liés aux événements épiques des mythes nordiques, c'est sur eux que Vinaver concentre les références qu'il y fait.

L'intégration des épisodes épiques médiévaux scandinaves constitue ainsi un défi pour l'auteur qui tente de réconcilier deux genres en apparence incompatibles, l'épique et le théâtre du quotidien. Cette entreprise audacieuse n'est jamais présentée par l'auteur comme une pure réussite, et il s'applique bien plutôt à démontrer les points de friction et le difficile mariage de ces deux univers : si l'épique médiéval apparaît tout d'abord et comme le laisse entendre Simon Chemama comme la clef de lecture principale de la situation commerciale au cœur de l'intrigue, Vinaver prend soin rapidement de séparer sur l'espace scénique le discours *marketing* et le discours des *Eddas*, laissant déjà pressentir l'échec relatif

⁵ Nous reprenons ici l'orthographe utilisée par Michel Vinaver.

⁶ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 33.

⁷ Les études de Georges Dumézil sur la culture nordique publiées à la fin des années 1950 ainsi que les travaux de Régis Boyer sur l'*Edda* poétique en sont une marque certaine.

⁸ Simon Chemama, « Et *Par-dessus bord* "se recueille dans sa propre immensité" », dans Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 291.

de l'émulsion désirée.

La pièce se termine en effet sur le constat d'un étouffement de l'épique médiéval par un épique moderne profondément pathétique, loin de la grandeur de ses modèles scandinaves puisque les batailles épiques tournent au pathétique. *Par-dessus bord* sonne alors le début d'une nouvelle ère épique, celle des guerres commerciales et de ses conséquences sur le quotidien, opposant des êtres qui se voudraient puissants comme Odhin⁹ et Loki, mais qui brillent par leur mesquinerie.

1. *L'Edda* de Sturluson : une clef de lecture efficace des événements commerciaux de *Par-dessus bord* ?

1.1 L'entreprise, un monde épique

La pièce est présentée comme l'œuvre de l'un des personnages de celle-ci, un certain Passemar, cadre dans une entreprise française produisant du papier hygiénique, alors en pleine crise car devant faire face à la concurrence opposée par les Américains. Passemar est aussi un écrivain modeste, qui profite de son temps libre pour écrire pour le théâtre, rêvant d'être enfin joué. *Par-dessus bord* est une concrétisation de ce rêve. Tout comme Vinaver lui-même, passionné par la littérature médiévale¹⁰, Passemar s'intéresse aux épopées de cette période, et affirme dès les premières scènes sa volonté de les lier dans son texte à la situation économique contemporaine, car « l'extrêmement moderne va bien avec l'extrêmement ancien »¹¹. Passemar associe directement au début de la pièce l'intrigue principale à un combat épique, et plus particulièrement à certains épisodes eddiques : « ça me fait penser à cette vieille histoire des Ases et des Vanes »¹², qu'il appelle un peu plus tard « la guerre des Ases et des Vanes »¹³.

Tout comme *L'Edda* qui raconte ce qui conduit au Ragnarök et annonce la venue d'un monde nouveau, *Par-dessus bord* met en scène un conflit sans pitié entre deux conceptions du *marketing*, et le passage d'une époque à une autre, opposant « deux âges », celui du « capitalisme traditionnel à la française » et celui du « capitalisme à l'américaine » : la pièce décrit alors « une épopée du capitalisme » pour reprendre les mots de Gérard Garutti¹⁴ que les références fréquentes aux poèmes de Snorri

⁹ Nous reprenons ici l'orthographe utilisée par Michel Vinaver dans son texte.

¹⁰ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 301.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹² *Ibid.*, p. 33.

¹³ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴ Gérard Garutti, « Une épopée du capitalisme : dialogue avec Michel Vinaver animé par

Sturluson permettent de mieux comprendre. Quand les deux fils du président de l'entreprise française, Benoît et Olivier, décident de débrancher leur père, c'est avant tout pour en récupérer l'héritage : Benoît rappelle Fáfnir, qui conseille à son frère Regin de tuer celui qui leur a donné le jour pour obtenir l'or maudit. Comme Fáfnir, une fois leur père mort, Benoît ne laisse plus rien à son frère.

Au-delà de cette réécriture d'un épisode clef dans la venue du Ragnarök et de la guerre finale, Vinaver présente le conflit commercial au cœur de sa pièce comme une lutte épique. La concurrence des entreprises française et américaine est ainsi présentée sur le mode du combat, et le vocabulaire du champ de bataille ne manque pas, rappelant encore et toujours le lien entre la situation commerciale et contemporaine décrite avec l'esthétique de l'épopée en général : Margerie, parlant de son premier mari Benoît, nouveau chef de l'entreprise française, dit ainsi qu'il « est saoulé par l'odeur du sang »¹⁵, et un employé explique à ses subordonnées qu'un « général » comme lui doit son succès aussi à ses « troupes »¹⁶. Les personnages eux-mêmes de l'intrigue principale vivent ainsi cette guerre commerciale comme un conflit épique. Vinaver conçoit l'intrigue principale de sa pièce comme un mythe¹⁷, qui ne fait pas référence directement à un épisode précis de l'Histoire humaine, mais dont l'interprétation est plus large, et l'on peut facilement adapter ce qui est raconté à d'autres contextes socio-économiques pour mieux les interpréter, tout comme une épopée dans le goût des épisodes eddiques rappelés brièvement ci-dessus ne décrit pas tant un instant de l'Histoire du monde que les relations conflictuelles qui régissent l'univers¹⁸. Arnaud Meunier, qui a participé à l'adaptation japonaise de la pièce aux côtés de Michel Vinaver proposée par Oriza Hirata, *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux*, parle de « puissance universelle » de *Par-dessus bord*, le public japonais de 2009 ayant compris l'intrigue principale comme si elle parlait de l'époque qui leur était contemporaine¹⁹, et non pas des guerres commerciales des années 1960²⁰. En cela, la pièce de Vinaver dans son intrigue principale même a vocation à raconter une épopée mythique, tout comme les épisodes eddiques mentionnés et cités explicitement dans

Gérald Garutti », *Cahiers Sens public*, n° 3-4, 2009, p. 149-157.

¹⁵ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁶ *Ibid.*, p. 183.

¹⁷ Celle-ci contient en effet des sens allégoriques et parle du conflit entre générations et entre frères par exemple.

¹⁸ Régis Boyer rappelle ainsi que l'*Edda* poétique comme celle de Sturluson mettent en scène la toute-puissance du Destin sur le monde des hommes.

¹⁹ Les références à *L'Edda* ont été remplacées par des parallèles avec la mythologie japonaise.

²⁰ Michel Vinaver, « Témoignage et action au théâtre : entretien avec Arnaud Meunier et Simon Chemama », *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 51.

la pièce.

1.2 Le souffle *marketing*, reprise du souffle épique médiéval

Les personnages ne se contentent pas de reprendre des mots qui relèvent du champ lexical du champ de bataille, et si *Par-dessus bord* relie l'univers de l'entreprise moderne à celui de l'épopée médiévale, c'est aussi parce que Vinaver y travaille le souffle. S'il ne propose pas de vers alors que l'une des caractéristiques premières de l'épopée est de ne pas être écrite en prose²¹, la musique occupe une place importante dans cette œuvre²², et les personnages s'interrogent sur la musicalité de la langue et s'appliquent à trouver les tournures qui sonnent le mieux à leurs oreilles. On retrouve ainsi de nombreux musiciens sur scène, qui proposent des intermèdes entre deux passages clés de la bataille commerciale qui nous est racontée. Le lien entre la musique et l'intrigue principale est affirmé dès le début, avec la « chanson des camionneurs » sur laquelle s'ouvre presque la pièce²³.

De même, tout comme Snorri Sturluson est un théoricien de la versification islandaise²⁴, les membres de l'entreprise française dans la pièce de Vinaver réfléchissent à la musicalité du message qu'ils souhaitent transmettre à leurs clients. La séance de *brainstorming* propose ainsi un exemple éclairant de la prétention du langage *marketing* à la poésie, qui rappelle alors le souffle épique médiéval tel que l'on peut le percevoir dans les *Eddas*, puisque tout comme on retrouve dans les textes scandinaves des listes de noms, les cadres de l'entreprise proposent une centaine d'idées pour nommer leur nouveau produit, dans une scène presque incantatoire²⁵. Il s'agit de trouver une manière de signifier le papier toilette et les déjections sans jamais les nommer, tout comme l'art des *heitis* et des *kennings* qui se trouve au cœur de la poésie nordique²⁶. Plus loin, c'est à une véritable analyse littéraire que se livrent les commerciaux pour juger de la pertinence du slogan à intégrer au spot publicitaire, « MAINTENANT, CHEZ NOUS AUSSI IL Y A MOUSSE ET BRUYÈRE » : « Le mot *maintenant* suivi de sa virgule projette sur un temps où il n'en allait pas ainsi où l'on était malheureux » explique par

²¹ Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Livre de Poche, 1990, chap. 23.

²² « Organigramme de l'entreprise Ravoire et Dehaze », *Cahier du TNP*, n° 8, Michel Vinaver, Par-dessus bord, 2008, p. 24.

²³ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 17.

²⁴ François-Xavier Dillman, « Introduction », dans Snorri Sturluson, *L'Edda, récits de mythologie nordique*, trad. François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, 1991, p. 15-16, mais également Régis Boyer, *L'Edda poétique*, Paris, Fayard, 1992, p. 71-119.

²⁵ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 113-117.

²⁶ Régis Boyer, *L'Edda poétique*, *op. cit.*, p. 76.

exemple Jaloux²⁷. Cette réflexion sur la construction du slogan est d'autant plus forte que dans l'ensemble de la pièce c'est la seule occasion où l'on retrouve un signe de ponctuation, Vinaver ne ponctuant pas ses œuvres. Par contraste, cette apparition soudaine de la virgule invite également le lecteur de la pièce (et non le spectateur, qui profite déjà du travail de mise en voix par les comédiens) à réfléchir sur la portée de cette absence fondamentale de signes de ponctuation, signe distinctif de l'œuvre vinaverienne qui permet ici de prendre « conscience des unités respiratoires »²⁸, rendant ainsi même au texte écrit sa dimension fondamentalement orale, caractéristique de l'épopée²⁹. Dans *Par-dessus bord*, l'intrigue principale du monde moderne ne se contente pas de reprendre les mots de l'épopée, elle s'inspire également de son rythme, et les choses les plus triviales en apparence paraissent grandies grâce à ce souffle. « Théâtre du monde, cette épopée joyeuse dit la naissance de notre capitalisme actuel. Mais l'euphorie de ses origines ne saurait faire oublier son essence guerrière »³⁰ : la recherche de la musicalité sert à mettre en valeur les actes guerriers.

1.3 *L'Edda* de Sturluson : un choix adapté de référence épique

Le côté guerrier n'échappe donc à personne comme le disait Simon Chemama avec l'abondance du champ lexical du combat, mais au-delà de ce constat, il est possible de voir toute l'intrigue principale comme une réécriture des épisodes épiques développés par Sturluson. *Par-dessus bord* est « une pièce qui a une vocation populaire et une dimension nationale » selon Christian Schiaretti qui l'a montée pour le TNP en 2008 : « elle peut parler aussi bien à une exégèse pointue qu'à une naïveté de lecture »³¹. Pour le metteur en scène, il n'est donc pas nécessaire pour apprécier la pièce de faire ce rapprochement, mais celui-ci s'y prête bien. En effet, s'il apparaît que l'histoire de l'entreprise Ravoir et Dehaze est bien traitée sur le mode de l'épopée³², c'est avant tout à *L'Edda* de Sturluson que Vinaver souhaite la comparer, et lors des travaux préparatoires à l'écriture, il établissait déjà explicitement le lien entre les deux univers,

²⁷ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 151.

²⁸ Patrice Pavis, *La Mise en scène contemporaine* [2011], Paris, Armand Colin, 2019, p. 95.

²⁹ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 23-39.

³⁰ Michel Vinaver, « Les Tables de la Loi du marketing », *Cahier du TNP*, art. cit., p. 11.

³¹ Fabienne Darge, « “Le théâtre de Michel Vinaver rend le spectateur intelligent”, Christian Schiaretti met en scène la pièce ‘Par-dessus bord’ », *Le Monde*, 30 mai 2008 : https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/05/30/christian-schiaretti-le-theatre-de-michel-vinaver-rend-le-spectateur-intelligent_1051850_3246.html. [Dernière consultation : 24/01/2023]

³² Nous renvoyons à nouveau à l'étude de Gérald Garutti (« Une épopée du capitalisme », art. cit.).

comme le prouvent ses cahiers légués à l'IMEC³³. Dès les premières scènes, le personnage de Passemar, double de l'auteur, propose ce rapprochement, lorsqu'il explique que « ça [le] fait penser à cette vieille histoire des Ases et des Vanes »³⁴. Le nom même de l'entreprise et de ses patrons est une référence à peine voilée à ce poème épique, puisque « Dehaze » fait songer à « Ases » ; le rapprochement est encore plus explicite plus tard dans l'œuvre quand Margerie appelle son beau-frère et amant Olivier « M. le duc de Haze »³⁵. Les concurrents américains ne sont pas sans rappeler les géants du poème de Sturluson, puisque l'on fait souvent référence à leur taille gigantesque³⁶, et les efforts désespérés de Dehaze père rappelle la défense du Valhalla contre ces ennemis venus de l'extérieur : selon lui, « chacun [doit rester] chez soi »³⁷. De même, l'entreprise française parvient à se maintenir à flot avant la bataille finale parce qu'elle a demandé l'aide des américains, tout comme Asgard a été bâtie par un géant. Mais si Vinaver explicite ces rapprochements en proposant régulièrement des scènes dans lesquelles un universitaire, M. Onde, dispense un cours sur les *Eddas*, on retrouve également disséminés dans la pièce des détails faisant écho à des parties du poème de Sturluson qui ne nous sont pas résumées dans *Par-dessus bord*. Ainsi la douleur ressentie par Dehaze au « sternum »³⁸ est-elle à rapprocher d'un épisode au cours duquel le héros, Gunnar, se fait mordre précisément à cet endroit par des serpents, tout comme les vœux qu'a Benoît sur l'argent de son père puis de son frère sont à mettre en parallèle de l'histoire de l'or de Fáfnir³⁹. *Par-dessus bord* n'est donc pas simplement une histoire moderne racontée selon les codes de l'épique médiéval, et Vinaver présente son œuvre comme une réécriture des *Eddas*, dont l'interprétation se trouve facilitée par les rappels qu'il propose de loin en loin des principales étapes du poème de Sturluson.

Si cette lecture est opérante comme le suggère Passemar lui-même, le rapprochement paraît cependant bien trop facile, et l'intérêt de la pièce naît dès lors que l'on dépasse cette simple interprétation : car Vinaver ne se contente pas de rapprocher dans sa pièce deux histoires épiques, affirmant que l'une ne serait que la répétition de l'autre. Quelques zones d'ombre invitent rapidement à s'interroger sur la place à accorder aux épisodes épiques médiévaux vis-à-vis de la guerre commerciale de

³³ Simon Chemama pour l'IMEC : <https://www.imec-archives.com/matieres-premieres/papiers/michel-vinaver/1>. [Dernière consultation : 23/01/2023]

³⁴ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 33.

³⁵ *Ibid.*, p. 126.

³⁶ *Ibid.*, p. 19, 24 et 33.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁹ *Ibid.*, p. 41.

l'intrigue principale.

2. Deux épopées, deux espaces

C'est avant tout la stricte séparation des deux discours qui surprend dans *Par-dessus bord*. L'une des caractéristiques du théâtre de Vinaver est ce travail sur l'entremêlement des scènes, plusieurs discours se superposant les uns aux autres, brouillant le fond des paroles prononcées⁴⁰. Le dramaturge prend soin de réserver deux espaces distincts aux références explicites aux *Eddas* et à son intrigue principale, les deux ne se rencontrant jamais dans le même lieu, alors même que les personnages qui en parlent en discutent en même temps sur la scène.

2.1 Une séparation visuelle aussi bien que rythmique

Par-dessus bord est une pièce chimère, au sein de laquelle se jouent plusieurs intrigues, qui n'ont que des liens très faibles entre elles. On peut en compter quatre : premièrement, l'histoire principale, celle de la lutte de l'entreprise française Ravoir et Dehaze contre ses concurrents américains. Elle tourne principalement autour du personnage de Benoît, qui remplace aux affaires son père Dehaze. Ensuite, Margerie, épouse de Benoît, se bat pour récupérer les tabatières collectionnées par son beau-père, et entretient une relation adultérine avec son beau-frère Olivier. L'histoire du couple Alex/Jiji semble déjà plus détachée des autres : Alex, survivant des camps, dirige une boîte de jazz, et tombe amoureux de Jiji, une jeune activiste et artiste adepte de la performance.

Cependant, il existe un lien encore avec l'intrigue principale, puisque, outre le fait que Jiji est la fille d'un commercial de Ravoir et Dehaze, on apprend dans le dernier mouvement de la pièce que Benoît est un client de la boîte de jazz et que, impressionné par l'esprit d'initiative d'Alex, il décide à la fin de l'engager. La dernière trame narrative, contrairement aux trois autres, n'entretient aucun lien avec Benoît, et paraît, de fait, étrangère aux autres : ce sont les cours au collège de France dispensés par M. Onde sur la *Völuspá* et *L'Edda* de Sturluson. S'ils ne sont pas non plus tout à fait détachés du reste, puisque Passemar, cadre de Ravoir et Dehaze, y assiste, ils ne sont jamais reliés à l'intrigue principale que très indirectement. Passemar est un personnage passe-partout, comme l'indique son nom : il passe à travers les murs (« -mar »), faisant ainsi le lien entre deux univers qui normalement sont hermétiquement séparés.

⁴⁰ Louise Vigeant, « La banalité dans le désordre : entretien avec Michel Vinaver », *Jeu*, n° 87, 1998, p. 168-169.

De plus, c'est un homme effacé, que Benoît n'accepte finalement pas dans son cénacle, et surtout qui dès le début de la pièce défend la stratégie qu'il suit depuis son entrée dans l'entreprise, à savoir la stricte séparation de sa vie professionnelle et de son activité littéraire, ne parlant jamais à ses collègues de ce qu'il écrit. Il refuse ainsi de faire entrer définitivement les *Eddas* dans l'intrigue principale, et l'épique médiéval scandinave n'entretient par conséquent qu'un lien très lâche avec celle-ci.

Cette difficile union entre les deux est affirmée spatialement, par les nombreux passages où s'entremêlent des scènes où M. Onde raconte les aventures des dieux nordiques à d'autres qui présentent la lutte de Ravoir et Dehaze contre ses adversaires venus d'outre-Atlantique. Si le public les voit et les entend en même temps, les personnages d'une scène ne font jamais attention aux personnages de l'autre, donnant l'impression d'une séparation stricte. Symboliquement, c'est à la fin de l'un de ces passages que M. Onde « efface le tableau » sur lequel il a écrit les noms des dieux qu'il a présentés à ses étudiants, avant de s'adresser à Passemar, qui ne suivait alors pas son cours, mais parlait de l'entreprise⁴¹.

Alors même que d'après Florence Goyet l'épopée en tant que récit de guerre est censé, « dans des périodes de crise », « inventer face à cette crise une solution politico-éthique radicalement nouvelle » qui permet à la société de s'en sortir⁴², les personnages de l'intrigue principale dans *Par-dessus bord* rejettent systématiquement cette lecture des *Eddas* qui pourtant devrait les aider à surmonter les obstacles qui s'opposent à eux. Autrement dit, l'épique médiéval ne parvient pas à jouer son rôle dans ce nouveau cadre épique moderne. Si, comme l'explique Vinaver lui-même, dans ses pièces, « les choses se mettent en place davantage par juxtaposition que par enchaînement »⁴³, c'est au public seul de faire des liens entre des intrigues que ne relie pas les personnages, ce qui pose problème lorsque l'on souhaite faire de *L'Edda* de Sturluson et de la *Völuspá* les clefs de lecture principales de l'intrigue qui met en scène les déboires de Ravoir et Dehaze. Quand il y a enfin rencontre entre des personnages assidus aux cours de M. Onde et d'autres venant de l'entreprise, il n'y a pas dialogue, ni même duel pour reprendre la terminologie de Vinaver⁴⁴ : les auditeurs du cours de France sont réquisitionnés bien contre leur gré pour faire la promotion du nouveau produit de Ravoir et Dehaze, devant « avec répugnance » utiliser leurs

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴² Florence Goyet, « L'épopée guerrière invente la nouveauté pour le monde civil », dans Jean Baechler (dir.), *La Guerre et les arts*, Paris, Hermann, 2018, p. 37.

⁴³ Michel Vinaver, « Laisser venir tout ce qui vient », *Cahier du TNP*, art. cit., p. 7.

⁴⁴ Michel Vinaver (dir.), *Écritures dramatiques, Essais et analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993.

compétences pour la compagnie française, sans avoir le droit de faire la moindre référence à l'épique scandinave⁴⁵. La moindre tentative de relier explicitement l'art même du poème épique en général à l'intrigue principale est tuée dans l'œuf, et quand dans les dernières pages le banquier Ausange s'y essaie, sa voix est rapidement recouverte par celle des autres qui ne l'écoutent pas, rendant son discours *a priori* difficilement compréhensible, et en fin de compte assez décevant, puisque la poésie est en conclusion présentée dans une relation de subordination à la bataille commerciale, plutôt que comme son égale :

AUSANGE. Entre l'argent et la poésie
BENOÎT. Vous m'avez cru
AUSANGE. Tous deux instruments d'échange entre les hommes
BENOÎT. Cet acte de foi
AUSANGE. La différence
BENOÎT. Est à l'origine du prodigieux essor
AUSANGE. N'est que dans les apparences
BENOÎT. Que nous connaissons
AUSANGE. Entre le poète et le banquier
BENOÎT. A permis le retournement
AUSANGE. Pour fonction
BENOÎT. De situation
AUSANGE. Inventer ce qui n'est pas
BENOÎT. L'un dans l'autre
AUSANGE. Au-delà
BENOÎT. Vous avez démontré
AUSANGE. De la matière à l'énergie
BENOÎT. Qu'on peut être banquier
AUSANGE. Vibration
BENOÎT. Et homme de vision
AUSANGE. Métaphore
BENOÎT. Injection
AUSANGE. Audacieuse
BENOÎT. De capitaux
AUSANGE. Infusion
BENOÎT. Réversible
AUSANGE. Absolument.

La poésie n'est envisagée dans ce passage qu'en tant qu'elle permet de sauver une entreprise, et non pour sa beauté : elle est pensée comme innovation pragmatique plutôt que dans son aspect esthétique, loin de la conception du langage poétique soutenue dans les *Eddas*, celle de Sturluson jouant notamment le rôle de manuel esthétique. Le scalde et la force des *kennings* y sont défendus : le poète détient grâce à sa maîtrise du langage une force divine (on raconte qu'Odhin a volé cette parole

⁴⁵ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 154-155.

poétique et que c'est un privilège que de pouvoir s'en servir). En niant cette essence divine de la poésie soutenue dans les *Eddas*, les personnages de *Par-dessus bord* la désavouent en dernière instance.

2.2 Le choix problématique des *Eddas*

Si la poésie peut espérer être considérée par le monde de l'entreprise, ce n'est donc que comme un outil parmi d'autres. Ce faisant, les *Eddas* ne se trouvent pas dans un rapport d'égalité à l'épopée commerciale moderne décrite dans *Par-dessus bord*, contrairement à ce que laissait penser Passemar au début de la pièce. L'épique médiéval est donc considéré en position de faiblesse dans ce rapport de force avec l'épopée contemporaine. Afin de renforcer ce déséquilibre profond entre les deux, Vinaver a choisi parmi toutes les épopées qu'il connaissait celle développée dans des épisodes clefs de l'œuvre de Sturluson, l'une des moins connues sans doute de son public⁴⁶. L'auteur de *Par-dessus bord* était un fin connaisseur des épopées médiévales françaises et antiques⁴⁷, et son lien personnel avec les écrits de Sturluson est déjà plus lâche qu'avec celles-ci, même s'il a suivi les cours de Georges Dumézil sur le sujet⁴⁸. En cela, son choix interroge. Il s'applique dans sa pièce à montrer que, pour ses personnages eux-mêmes, d'autres se seraient plus facilement imposés, et au premier chef celui de *La Chanson de Roland*. C'est à celle-ci en effet que Margerie et Olivier font explicitement référence, jouant sur le nom de l'ami fidèle et sage du héros de l'armée de Charlemagne : « MARGERIE. Je suis folle de ce nom Olivier [...] Ça me fait penser à Roland. OLIVIER. Bien entendu. MARGERIE. Le son du cor »⁴⁹. Si l'intrigue principale rappelle par certains points *L'Edda* de Sturluson avec l'or maudit et la préparation au Ragnarök, et si le rapprochement se justifie, le soin que prend Vinaver de laisser ses personnages autres que Passemar faire référence à d'autres épopées, plus connues *a priori* du public français, nous laisse nous interroger sur la légitimité de ce choix.

L'auteur reprend ainsi des codes d'autres contextes culturels, et c'est « dans une parabase à la mode antique » par exemple que Passemar fait son apparition au début de l'œuvre. De même, de nombreux critiques ont qualifié l'intrigue principale d'« *Iliade* ». Le *Cahier du TNP* écrit ainsi :

⁴⁶ Régis Boyer explique ainsi que, malgré l'avancée des recherches en la matière au XX^e siècle, le texte demeure mal compris du grand public et que dans la culture populaire se multiplient les contre-sens à son sujet. Régis Boyer, *L'Edda poétique*, *op. cit.*

⁴⁷ Simon Chemama, « Et *Par-dessus bord* se recueille dans sa propre immensité », *op. cit.*, p. 301-302.

⁴⁸ Voir <https://www.imec-archives.com/matieres-premieres/papiers/michel-vinaver/4>. [Dernière consultation : 04/07/2023]

⁴⁹ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 149.

« Notre *Iliade*. Toute époque a l'épopée qu'elle mérite »⁵⁰, tout comme Anne Ubersfeld parle d'une « *Iliade* du papier cul »⁵¹. *L'Iliade* parle plus au public français que *L'Edda* de Sturluson, complètement oubliée par le *Cahier du TNP* alors même qu'elle est explicitement citée et à plusieurs reprises dans la pièce durant les scènes où apparaît M. Onde. Et quand bien même le rapprochement est possible entre le texte islandais et la situation moderne qui y est décrite, Jack, l'Irlandais américanisé, met en garde contre de telles comparaisons, retournant du tout au tout l'interprétation que fait Benoît de la lutte menée par sa boîte contre les géants américains, qui ne sont autres à ses yeux que des dinosaures. Jack retourne toute la comparaison, montrant ainsi que, dès lors qu'il s'agit de lire une situation contemporaine à partir d'une histoire ancienne, il n'est pas difficile de tirer deux conclusions parfaitement contradictoires⁵². Ainsi, non seulement le choix de *L'Edda* de Sturluson n'était-il pas le plus évident, mais encore la légitimité même de lire une épopée moderne avec les clefs proposées par une épopée médiévale se trouve-t-elle remise en question.

2.3 La voix de l'universitaire : survivance et mort des épopées anciennes

La seule personne de la pièce à y défendre la place de *L'Edda* est l'universitaire érudit, M. Onde, professeur au Collège de France. Sans lui, c'est toute la légitimité de l'œuvre de Sturluson qui se trouve remise en cause. Or, lors de la reprise de la première mise en scène de *Par-dessus bord* à l'Odéon, M. Onde fait partie des éléments supprimés par Roger Planchon, car sa présence a été jugée non nécessaire⁵³. Dès lors qu'il disparaît, *L'Edda* a du mal à survivre, puisque c'était lui qui racontait au public les quelques épisodes potentiellement inconnus de lui et qui pourtant se prêtaient le mieux à un rapprochement avec l'intrigue principale.

M. Onde est le personnage le plus historique sans doute de la pièce, puisque Vinaver a repris pour ses discours ceux de Georges Dumézil : les cours donnés par celui-ci sont en effet les mêmes que dispense M. Onde. Le changement de nom s'explique par le refus de l'universitaire d'apparaître dans la pièce, comme le témoigne une lettre qu'il a envoyée à Vinaver le 17 octobre 1968⁵⁴. Ce refus s'explique aussi par la fadeur

⁵⁰ Michel Vinaver, « Les Tables de la Loi du marketing », *Cahier du TNP*, art. cit., p. 11.

⁵¹ Anne Ubersfeld, « Vinaver et le cœur », *Europe*, n° 924, 2006, p. 98.

⁵² *Ibid.*, p. 168.

⁵³ Simon Chemama, « Et *Par-dessus bord* "se recueille dans sa propre immensité" », *op. cit.*, p. 303.

⁵⁴ Simon Chemama pour l'IMEC : <https://www.imec-archives.com/matieres->

voulue de ce personnage, peu flatteur. Il n'est en effet pas conçu comme un personnage charismatique, et n'a pas vocation à marquer les esprits comme le flamboyant Benoît. Très effacé, comme Passemar, il se présente lui-même comme une figure de l'ombre qui, au-delà de ne pas briller, craint d'être exposé à la lumière. Dès ses premières apparitions il se montre conscient que son discours n'intéresse personne, car il avoue naïvement à Passemar que parmi ses auditeurs

en dehors de deux ou trois dames âgées qui l'hiver viennent quérir ici un peu de chaleur parce que le Collège de France chauffe monsieur maintenant et de cet homme que vous avez aperçu toujours assis au premier rang qui est mon disciple et aussi un peu mon censeur je n'ai pas l'habitude de trouver en face de moi des visages⁵⁵.

L'effet est d'autant plus saisissant que le public venu assister à *Par-dessus bord* est plus nombreux que celui des auditeurs de ce cours. M. Onde ne se plaint pas de cette situation, et au contraire fait part de son étonnement quand Passemar lui dit trouver ces histoires passionnantes : « Passionnant ? Mais pourquoi »⁵⁶. Même le spécialiste français des *Eddas* dont celle de Sturluson ne semble pas voir l'intérêt de l'ensemble poétique à l'étude duquel il a dédié sa vie, ce qui dénigre encore un peu plus l'épique médiéval scandinave. M. Onde se compare lui-même à une « taupe » qui attend de ses recherches davantage un « affaissement » de la matière étudiée plutôt qu'une « éruption » de celle-ci⁵⁷ : craignant ce soleil qu'est Passemar (comparaison ironique quand on considère combien ce personnage est lui-même effacé), l'universitaire ne souhaite pas sortir de l'ombre, préférant laisser aussi tomber dans l'oubli les *Eddas*.

Et pourtant, malgré son manque cruel de charisme, son retrait aussi du monde extérieur et sa volonté de demeurer dans l'ombre, c'est à lui que les trois danseurs disent « VOUS êtes l'esprit de la danse », tout en l'entourant et en l'enveloppant⁵⁸. C'est lui qui a fait découvrir à Passemar les *Eddas*, et qui est donc la cause de l'inscription de ces épisodes épiques médiévaux dans la pièce, bien malgré lui. Le lien entre les différents épiques présenté dans l'œuvre apparaît ainsi très faible. *Par-dessus bord* tient alors beaucoup du « théâtre épique » tel que le concevait Piscator : le public a l'impression d'une réunion sur scène d'éléments

premieres/papiers/michel-vinaver/4. [Dernière consultation : 24/01/2023]

⁵⁵ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 35.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 63-64.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 142.

« hétérogènes »⁵⁹, et l'émulsion est difficile.

Si le mariage de l'univers moderne de l'entreprise avec l'œuvre de Snorri Sturluson est tout sauf évident et aisé, *Par-dessus bord* maintient malgré tout un lien entre les deux, aussi ténu soit-il. Vinaver invente une nouvelle relation entre les deux : ce n'est pas que l'épique médiéval inspire le moderne, ni même qu'il est présenté comme son égal, ou encore comme son inférieur. Ce qui se joue dans *Par-dessus bord* n'est autre que l'étouffement d'un épique ancien, spectaculaire, par un épique moderne, résolument pathétique.

3. Un épique ancien étouffé par un épique moderne pathétique

3.1 Une nouvelle ère épique ?

Dans sa préface à la version hyper-brève de *Par-dessus bord*, Vinaver fait part de l'état d'esprit dans lequel il a entrepris son écriture : « Fin de la continuité. [...] Fin de la distinction entre les genres ». C'est donc le principe de l'émulsion qui est censé régir la pièce. Pourtant, l'épique médiéval n'est pas mélangé de manière neutre à l'épopée moderne. « Répétitions/variations »⁶⁰ : l'épique se répète mais selon ce principe de variation ; il ne s'agit pas pour l'auteur de reprendre tel quel le texte de Sturluson ni la *Völuspá*, et ceux-ci n'apparaissent dans la pièce que pour être présentés comme des objets étranges. De fait, si même M. Onde ne parvient pas à voir ce qu'il y a de passionnant dans les *Eddas*, c'est que l'on a changé d'ère, et que lire ces textes parcellaires s'avère complexe. L'universitaire évoque ainsi les chicanes entre collègues pour discuter de la légitimité d'un ou deux morceaux de ces poèmes, et fait référence aux nombreuses difficultés de traduction qui rendent ces œuvres profondément étrangères. Il est d'autant plus difficile de comprendre cet ensemble poétique ancien que l'esprit moderne décrit dans la pièce n'est plus en phase avec ce qu'il pouvait représenter, et s'attaque à plusieurs reprises contre toute manifestation de soutien à la survivance des *Eddas*. Par exemple, les danseurs, qui sont des auditeurs assidus du cours de M. Onde, fervents défenseurs de ces textes scandinaves et pour une diffusion à large échelle de ceux-ci dans le monde contemporain, ont beau tenter de s'imposer, ils sont systématiquement rabroués, au point même

⁵⁹ Sylvain Diaz, Philippe Ivernel *et alii*, « Mettre en scène l'événement. Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 84.

⁶⁰ Michel Vinaver, « Dialogue avec moi-même (apocryphe) », dans *Par-dessus bord, forme hyper-brève*, Arles, Actes Sud, 2022, p. 7.

d'être menacés de suppression par Passemar⁶¹. Au nom de la bonne intelligence de la pièce, c'est en effet l'épique médiéval que celui-ci entend sacrifier au profit de l'épopée moderne qu'il raconte. Vinaver représente ainsi la fin d'une époque, le basculement d'un épique à un autre :

« [...] pour qu'il y ait théâtre, en tout cas dans ma pratique » explique-t-il, « il faut que quelque chose arrive. Quand je dis cela, je postule que le théâtre est *a priori* antinomique de la notion de témoignage. Le témoignage, c'est essayer de restituer ce qui est arrivé. Or, ce qui m'intéresse au théâtre (dans la vie aussi), ce que j'aime, c'est que quelque chose arrive. Et pour cela, il faut le passage d'une situation à une nouvelle situation, par le fait de la parole⁶².

Outre le passage d'un *marketing* à la française à une approche américaine du monde commercial, c'est le changement d'ère poétique que décrit Vinaver, présenté comme une conséquence de ce nouveau rapport au commerce. Les deux conseillers américains l'expliquent dans la pièce :

JENNY. Mais la dynamique du développement économique vient apporter la relève

JACK. Avec d'autres compagnons imaginaires de la vie quotidiennes
[...]

JENNY. La religion la littérature l'art cèdent peu à peu la place

JACK. L'imagination créatrice réside maintenant dans le marketing⁶³.

C'est la conjoncture économique qui conduit à ce passage de relais entre l'épique ancien et l'épique moderne, qui ne s'exprime plus principalement en littérature ni en art selon leurs dires, mais « dans le marketing ». Cette nouvelle ère épique se différencie de l'ancienne par sa mesquinerie et son pathétique, qui ne sont pas sans être comiques pour Vinaver, le sens de sa pièce devant passer selon lui par le « burlesque »⁶⁴.

3.2 Le pathétique de l'épique moderne

Si les personnages de l'intrigue principale reprennent le champ lexical du combat et se comparent volontiers à des figures iconiques des épopées médiévales, force est de constater qu'ils n'atteignent pas la même grandeur. L'épique moderne qui se dessine dans la pièce a beau étouffer l'épique ancien et en particulier les *Eddas*, il paraît par comparaison bien pathétique. Les deux frères ennemis, Olivier et Benoît, contrairement à

⁶¹ *Ibid.*, p. 97-98.

⁶² Michel Vinaver, « Témoignage et action au théâtre : entretien avec Arnaud Meunier et Simon Chemama », *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 51.

⁶³ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁴ Gérard Garutti, *art. cit.*, p. 151.

Thôrr⁶⁵ par exemple, qui affronte le serpent géant devant Midgard alors qu'il sait qu'il doit en mourir, renonce au dernier moment à se battre et abandonne face à leurs adversaires : Olivier laisse sans beaucoup protester la direction de l'entreprise à son frère illégitime, et celui-ci, malgré son goût du « sang » et son caractère « méchant », finit par céder son affaire à Young, l'Américain dont il avait pourtant juré la perte. Ce mariage final n'est même, comme le rappelle Yvonne Y. Hsieh, « pas tellement inattendu », et dès le début Benoît annonce la déception finale⁶⁶. Tous deux se lancent dans de nouvelles affaires, des projets qui paraissent assez ridicules, qui leur sont imposés par leur nouvelle compagne respective, signe d'un manque de volonté de leur part qui tranche également avec l'idéal de force masculine décrit par Sturluson. Olivier accepte sans enthousiasme l'idée de Margerie de partir aux États-Unis ouvrir un salon français dans le style Pompadour, et Benoît se laisse entraîner par Jenny dans son idée d'entreprise spécialisée dans les perruques : deux niches dont les chances de succès sont par conséquent très restreintes. De plus, les deux femmes en question ne sont autres que des Américaines : les deux Français se sont laissés naïvement séduire par des compatriotes de leurs pires adversaires commerciaux.

Si Olivier et Benoît font ainsi pâle figure à côté des héros épiques scandinaves, qu'ils soient divins comme Thôrr ou humains comme Sigurd ou Gunnar, on ne peut pas dire non plus que le *marketing*, nouvelle loi divine qui régule désormais la société contemporaine telle qu'elle est décrite par Vinaver, n'ait rien de sublime. L'auteur met ainsi à nu ses mécanismes, rappelant à son public que le *marketing* n'a rien de grand, pure logique de manipulation. « Le marketing dévoie la fonction sacrée du langage » selon Christian Schiaretta dans *Par-dessus bord* : ce n'est pas que le langage *marketing* est inférieur au langage poétique, c'est qu'il constitue plutôt une menace directe pour ce dernier⁶⁷. Jack distribue aux cadres français les « lois » du *marketing*, sorte de nouveaux commandements à intégrer le plus vite possible pour survivre dans cette ère qui s'ouvre⁶⁸. Le cynisme de ces règles est évident, et le *marketing* n'est montré que comme une gigantesque manipulation, dont le but est explicitement de créer de nouveaux désirs, et non de répondre aux réels besoins des hommes. Ce rapport à la loi rappelle *L'Edda* de Sturluson, qui est aussi un texte où la loi est fondamentale et où les dieux sont censés être les garants de la justice. Les personnages de l'intrigue principale n'ont

⁶⁵ Nous reprenons l'orthographe utilisée par Vinaver.

⁶⁶ Yvonne Y. Hsieh, « Un "Théâtre total" : *Par-dessus bord* de Michel Vinaver », *The French Review*, vol. 75, n° 3, 2002, p. 489.

⁶⁷ Fabienne Darge, art. cit.

⁶⁸ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 104-106.

pas entendu cette mise en garde contre la manipulation des règles qu'est l'épisode de Tyr, pourtant rapporté par M. Onde : pour tromper le loup Fenrir, les dieux lui promettent qu'ils lui retireront le lien qu'ils lui ont mis, voulant juste tester sa force par cette épreuve. Pour gage de leur bonne foi, Tyr met son bras dans la gueule du loup, celui-ci ayant le droit de le sectionner s'il apparaît que les dieux ont menti. Lorsqu'il se rend compte qu'on l'a trompé, Fenrir referme sa gueule et Tyr demeure manchot. « Ce que la société a gagné en efficacité elle l'a perdu en puissance morale et mystique » explique alors M. Onde, commentant ce passage⁶⁹. De même, le Ragnarök est provoqué par le manque de justice des dieux, qui usent de ruse pour ne pas avoir à remplir leur part du contrat avec le géant qui leur construit Asgard. Le *marketing* triomphant de *Par-dessus bord* est une application de cette conclusion : afin de gagner en efficacité et de vendre plus, il renonce à la morale. C'est l'épique après la loi mystique, cynique, et pathétique dans ses incarnations françaises que sont Olivier et Benoît.

3.3 Quelle place possible pour le marché de l'art ?

Dans ce monde soumis à la nouvelle économie de marché, il ne reste que peu de place d'expression à l'épique médiéval. Contrairement à ce qu'avait affirmé Passemar, l'extrêmement ancien ne va pas si bien que cela avec l'extrêmement moderne, qui l'étouffe et l'empêche de s'exprimer, demeurant sourd aux leçons du passé transmises par des textes comme les *Eddas*. Passemar représente cette difficile lutte pour sa survie d'un épique condamné dans la société moderne à disparaître tout à fait : si au début il évoque la possibilité de faire une œuvre d'art « totale », intéressé par l'effet esthétique d'une réunion sur l'espace scénique de la danse liée à l'univers épique médiéval et des représentations de l'épique moderne avec l'intrigue principale⁷⁰, il y renonce assez rapidement. C'est lui qui le premier renvoie les danseurs, et se moque même de leur idée, qu'il juge peu réaliste, de faire une émission de télévision sur les *Eddas*, qui permettrait pourtant de diffuser plus largement un texte peu connu du grand public. Ce qui aurait pu constituer un mariage heureux entre l'épique médiéval et l'épique moderne du *marketing* triomphant est tout de suite identifié comme impossible : cela n'intéresserait personne, et les danseurs ne sont plus envisagés par le dramaturge en herbe qu'en termes de rendements : pour lui, ils « pèsent lourd dans le coût de la distribution »⁷¹, et la logique

⁶⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁷¹ *Ibid.*, p. 141.

commerciale qui régit l'épopée moderne a pris le dessus sur le but artistique associé à l'épique médiéval.

Plus grave encore : si Passemar était celui qui au début avait été chargé de lier les deux mondes épiques, il cède lui-même aux sirènes capitalistes et, dans un souci d'efficacité, songe à débarrasser sa pièce de tous les éléments liés au poème de Sturluson, et non pas simplement à limoger les danseurs. Ce renoncement, encore douteux à la moitié de la pièce⁷², est tout à fait assumé dans les dernières répliques de l'œuvre, lorsque Passemar, prêt à tout pour vendre son texte, négocie déjà des coupes avec le public, toutes en défaveurs des dieux nordiques⁷³. Lui qui « oscill[ait] entre deux formes de théâtre » il n'y a pas si longtemps encore, avouant qu'il préférerait l'ancien mais devait se résoudre pour des raisons financières uniquement à la logique moderne, a fait son choix⁷⁴ : il sacrifie le grand pour le bas, et pour gagner de l'argent en écrivant est prêt à écrire ce qui flattera le plus les goûts du public. Passemar n'est de fait pas un double idéal de Vinaver, qui par le tour « ironique » de sa pièce⁷⁵ prend ses distances avec un regard amusé tout autant que cynique avec une réalité dont il est le témoin : contrairement à son personnage, et même lorsqu'il est amené à faire des coupes pour publier son texte, il ne renonce à aucun moment aux références aux *Eddas*, et conserve les danseurs. Passemar n'est qu'une « figure bouffonne de l'auteur »⁷⁶, qui échoue par sa propre faute à proposer une œuvre d'art totale, alors même que c'est ce que souhaitait atteindre Vinaver, lui qui voulait « jeter par-dessus bord toutes les convenances et les règles qui font les bonnes pièces » et mêler ce qui d'ordinaire ne se rencontre jamais sur scène⁷⁷. La mise en scène de Planchon, qui a opéré des coupes importantes dans le texte, est en fait exactement ce qu'annonce Passemar quand il se dit prêt à effectuer quelques retouches pour être enfin joué, et à propos de ce succès que connut sa pièce grâce à cette première mise en scène, Vinaver a des mots assez durs : « mon objectif qui était de me faire virer a échoué »⁷⁸. En acceptant ces modifications de Planchon, Vinaver était devenu exactement ce qu'il moque en Passemar, et il lui a fallu attendre quelques décennies avant de pouvoir monter son texte tel quel. Mais alors, le

⁷² *Ibid.*, p. 73.

⁷³ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁵ Simon Chemama, « Et Par-dessus bord “se recueille dans sa propre immensité” », *op. cit.*, p. 291.

⁷⁶ Sylvain Diaz, « *Par-dessus bord* : big bang. Enquête sur l'entrée en scène dans le théâtre de Michel Vinaver », *L'Entrée en scène – Théâtre Cinéma*, 2009, p. 5 : <https://hal.science/hal-03186248/document>. [Dernière consultation : 24/01/2023]

⁷⁷ Michel Vinaver, « Dialogue avec moi-même (apocryphe) », *op. cit.*, p. 5-6.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 8.

contexte artistique ayant changé, la force révolutionnaire de son œuvre était amoindrie. C'est en ce sens que l'on peut comprendre cette expression de Vinaver dans le *Cahier du TNP* en 2008, quand il explique que sa pièce ne parle pas de la libération de l'art, mais uniquement d'une « étape de la libération de l'art », encore freinée par le poids du capitalisme et de la logique de marché⁷⁹. On perçoit une pointe de regret lorsqu'il s'agit de reconnaître ni plus ni moins que le mariage annoncé comme souhaité au début de la pièce entre épique médiéval et épopée moderne est encore impossible, malgré les progrès constatés : le *marketing* l'empêche encore.

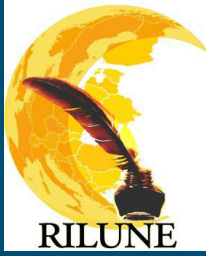
Le constat est sans appel, et *Par-dessus bord* ne présente pas comme harmonieux les rapports entre les deux formes de l'épique qu'il dépeint. Si notre étude montre que c'est avant tout *L'Edda* de Sturluson et la *Völuspá* qui sont présentées en position de faiblesse, Vinaver s'attaque avec une singulière virulence à l'épique moderne dont il raconte l'avènement sur le mode burlesque. Plus puissant, il est moins noble que l'ancien qu'il tend à étouffer. Et malgré la mesquinerie de tous les personnages, M. Onde et Passemar y compris, ce sont les *Eddas* que défend pourtant la pièce. Vinaver laisse ainsi le mot de la fin à l'universitaire, qui répète – sans interruption cette fois – son cours sur l'œuvre de Sturluson et la *Völuspá* : la dernière chose que le public entend, ce sont les conflits opposant les divinités nordiques⁸⁰. Il y a ainsi dans ce texte une affirmation du devoir de l'homme de théâtre, qui doit prendre des risques pour assurer la transmission de récits épiques que peu de gens autrement liraient d'eux-mêmes. Leur survie est pourtant nécessaire à la bonne marche de la société contemporaine, quoiqu'en pensent les Américains Jack et Jenny quand ils affirment que le temps de la littérature, de l'art et de la religion est passé. « Tout système mythologique signifie quelque chose aide la société qui le pratique à s'accepter » : c'est en ayant connaissance de ces systèmes mythologiques comme celui décrit dans les *Eddas* que l'Homme moderne peut comprendre les limites du *marketing* qu'il divinise et pratique à outrance, et qu'il peut être véritablement « fier » de ce qu'il est⁸¹.

Pauline Philipps
(Université de Rouen,
Centre d'Études et de Recherche Éditer / Interpréter)

⁷⁹ « Organigramme de l'entreprise Ravoire et Dehaze », *Cahier du TNP*, art. cit., p. 25.

⁸⁰ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 192.

⁸¹ *Ibid.*, p. 64.



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

BENEDETTA DE BONIS
(Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

**L'épopée de Gengis-khan au prisme des femmes.
Une enquête sur la littérature pour la jeunesse contemporaine
en langue anglaise, française et italienne**

Pour citer cet article

Benedetta De Bonis, « L'épopée de Gengis-khan au prisme des femmes. Une enquête sur la littérature pour la jeunesse en langue anglaise, française et italienne », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 193-214 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Dès le Moyen Âge, le nom des Mongols a été associé en Occident à la barbarie et à l'Apocalypse. Toutefois, au cours du XX^e siècle, la figure de Gengis-khan a fait l'objet d'une profonde réévaluation de la part des spécialistes, notamment grâce à la redécouverte de l'épopée connue sous le titre d'*Histoire secrète des Mongols*. Cette réévaluation a également touché les princesses mongoles qui jouissaient d'une liberté et d'une considération inconnues de leurs voisins sédentaires, en prenant part, à l'égal des hommes, à la guerre, à la politique et au commerce. Cet article analyse la représentation des femmes liées à l'épopée gengiskhanide dans les textes littéraires pour la jeunesse contemporains, européens et américains, en langue anglaise, française et italienne. Il se propose de montrer comment la femme, en vertu de son altérité, se fait la médiatrice entre l'adulte et l'enfant, du contenu problématique de l'épopée gengiskhanide.

Mots-clés : Gengis-khan, femmes, littérature pour la jeunesse, épopée, Occident.

EN Since the Middle Ages, the name of the Mongols has been associated in the West with barbarism and the Apocalypse. However, in the course of the 20th century, the figure of Genghis Khan underwent a profound revaluation by scholars, thanks in particular to the rediscovery of the epic known as the *Secret History of the Mongols*. This reappraisal has also affected our view of Mongol princesses, who enjoyed a freedom and consideration unknown to their sedentary neighbours, taking part like men in war, politics, and trade. This paper analyses the representation of women associated with the Genghisid epic in contemporary European and American children's literature in English, French, and Italian. The aim is to show how women, by virtue of their otherness, mediate the problematic content of the Genghisid epic between adult and child.

Keywords : Genghis Khan, women, children's literature, epic, West.

BENEDETTA DE BONIS

**L'épopée de Gengis-khan au prisme des femmes.
Une enquête sur la littérature pour la jeunesse contemporaine
en langue anglaise, française et italienne***

En guise d'introduction

Dès le Moyen Âge, le nom des descendants de Gengis-khan a été longtemps associé en Occident à l'idée de la barbarie et de l'Apocalypse. Car les Européens, épouvantés par les incursions des hordes gengiskhanides, changèrent leur nom en « Tartares », en estropiant l'ethnonyme *Tatar* – nom d'un peuple vaincu par Gengis-khan – pour les assimiler à des démons issus du *Tartaros*, l'abîme infernal¹. Encore en 1867, le médecin anglais John Langdon Down appelait « mongoliens » les sujets atteints du syndrome éponyme, qu'il liait à l'impact génétique laissé par les Mongols sur les Européens, conséquemment aux viols de leurs femmes pendant les invasions médiévales².

Toutefois, au cours du XX^e siècle, la figure de Gengis-khan a fait l'objet d'une profonde réévaluation de la part des spécialistes, notamment grâce à la redécouverte de l'*Histoire secrète des Mongols* (МОНГОЛЫН НУУЦ ТОВЧОО). Cette « chronique épique » rédigée au milieu du XIII^e siècle est un chef-d'œuvre littéraire où la poésie épique et la narration sont habilement mélangées à des récits fictifs et historiques³. Elle chante les gestes héroïques de Témoudjin, à partir de sa jeunesse misérable, en tant qu'orphelin persécuté par les ennemis de son père, jusqu'à son triomphe, sous le nom de Gengis-khan, sur ses

* Cet article s'inscrit dans le projet *WISE* (*Western Images of the Steppe Empresses. Literary and Film Portraits of Genghisid Women between Fascination and Fear, 20th-21st centuries*), financé par la Commission Européenne dans le cadre des Marie Skłodowska-Curie Actions (*Grant Agreement* n° 101061720). Pour la translittération des noms asiatiques, nous suivons, dans le corps de cet article, les critères adoptés par René Grousset (*L'Empire des steppes. Attila, Gengis-Khan, Tamerlan*, Paris, Payot, 1938) ; en revanche, dans les citations, nous gardons la graphie choisie par les différents écrivains.

¹ Matthew Paris, *Chronica Majora*, Nendeln, Kraus reprint, 1964, t. IV, p. 76.

² Jack Weatherford, *Genghis Khan and the Making of the Modern World*, New York, Three Rivers Press, 2004, p. 257-258.

³ *The Secret History of the Mongols : a Mongolian Epic Chronicle of the Thirteenth Century*, éd. Igor de Rachewiltz, Leiden, Brill, 2004, p. XXVI. Une discussion approfondie des problématiques liées au genre de l'*Histoire secrète des Mongols* est menée dans *The Secret History of the Mongols*, éd. Christopher P. Atwood, London, Penguin, 2023, p. LXIX-LXXXVI.

adversaires. Guidé par une force surnaturelle, il parvient, grâce à son charisme et à sa loyauté, à unir les tribus des steppes sous sa bannière, en leur donnant une identité. Depuis Vico et Hegel, l'idée que les littératures nationales commencent par une ère d'épopée orale qui ensuite céderait la place à un « âge de la prose » est devenue un lieu commun⁴. L'œuvre pourrait donc être considérée comme un produit de ce passage de l'épopée orale à la chronique en prose, au moment où la nation mongole nouvellement née cherche à définir son identité⁵. L'*Histoire secrète des Mongols* a été retrouvée en 1866 par Palladij Kafarov et traduite en Occident à partir de la moitié du siècle dernier⁶. Le succès de Gengis-khan dans la culture populaire a été couronné par le *Washington Post*, qui l'a désigné « l'homme du millénaire ». Précurseur de la modernité, il aurait été le fondateur d'un empire globalisé s'étendant d'Est en Ouest, interconnecté grâce à un système de communication très rapide et se caractérisant par la tolérance religieuse et la méritocratie⁷.

Cette réévaluation a également touché les femmes royales gengiskhanides que les voyageurs médiévaux européens avaient décrites comme des sorcières et des Amazones perturbantes, impossibles à distinguer des hommes de la horde où elles évoluaient⁸. Au contraire, de nombreuses études menées récemment par les Mongolisants ont montré qu'elles jouissaient d'une liberté et d'une considération inconnues de leurs voisines sédentaires. Sages et résilientes, ces reines prenaient part, à l'égal des hommes, à la guerre, à la politique et au commerce, en pouvant parfois choisir si et avec qui se marier⁹.

⁴ Voir Erich Heller, « The Poet in the Age of Prose : Reflections on Hegel's *Aesthetics* and Rilke's *Duino Elegies* », dans *In the Age of Prose : Literary and Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 1-20.

⁵ *The Secret History of the Mongols*, éd. Christopher P. Atwood, *op. cit.*, p. LXX.

⁶ L'œuvre a été traduite en français (*Histoire secrète des Mongols*, éd. Paul Pelliot, Paris, Adrien Maisonneuve, 1949 ; *Histoire secrète des Mongols : chronique mongole du XIII^e siècle*, éd. Marie-Dominique Even et Rodica Pop, Paris, Gallimard, 1994), anglais (*The Secret History of the Mongols and Other Pieces*, éd. Arthur Waley, London, Allen & Unwin, 1963 ; *The Secret History of the Mongols*, éd. Francis Woodman Cleaves, Cambridge-London, Harvard University Press, 1982 ; *The Secret History of the Mongols*, éd. Igor de Rachewiltz, *op. cit.* ; *The Secret History of the Mongols*, éd. Christopher P. Atwood, *op. cit.*) et italien (*Storia segreta dei Mongoli*, éd. Sergej Kozin et Maria Olsùfieva, Milano, Longanesi, 1973).

⁷ Joel Achenbach, « The Era of his Ways », *The Washington Post*, 31 décembre 1995 : <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1995/12/31/the-era-of-his-ways/58a4ef4c-052f-4cd3-b6ee-5e68b4159161/>. [Dernière consultation : 20/03/2023]

⁸ Cf. Giovanni da Pian del Carpine, *Historia Mongalorum*, Firenze, Tipografia G. Carnesecchi e figli, 1913, p. 56 : « mulieres cum magna difficultate a viris possunt discerni » ; Guglielmo di Rubruk, *Viaggio in Mongolia. Itinerarium*, Milano, Mondadori, 2011, p. 276 : « pessima sortilega ». En ce qui concerne le mythe des Amazones, voir Davide Bigalli, *Amazzoni, sante, ninfe : variazioni di storia delle idee dall'Antichità al Rinascimento*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.

⁹ Jack Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens : how the Daughters of Genghis Khan Rescued his Empire*, New York, Crown Publishers, 2010, p. XIV-XV.

Cet article vise à mener une analyse comparée de la représentation des femmes liées à l'épopée gengiskhanide dans les textes littéraires pour la jeunesse, européens et américains, en langue anglaise, française et italienne qui ont paru aux XX^e et XXI^e siècles. Il s'agit de *Temoudjin l'enfant de la steppe* (1970) de Paul-Louis Landon¹⁰, *La figlia di Gengis Khan* (1979) d'Inisero Cremaschi¹¹, *Gengis Khan le fils du Ciel Bleu* (2009) d'Hubert Paugam¹², *Guillaume au pays de Gengis Khan* (2011) d'Isabelle Le Charpentier¹³, « The Wrestler Princess » (2016) et « The Mother Who United the Mongol Tribes » (2018) de Jason Porath¹⁴ et *Warrior Princess. The Story of Khutulun* (2022) de Sally Deng¹⁵.

Ces œuvres se déroulent dans un Orient conçu comme un double mythique et un miroir où l'Occident projette ses propres peurs et aspirations¹⁶. Dans la construction du discours oriental, trois types d'orientalisme s'entrecroisent : l'orientalisme académique, institutionnel et de l'imaginaire¹⁷. Cela nous amène à tenir compte, dans l'analyse littéraire, également des études universitaires récentes sur l'empire mongol ainsi que du contexte américain, en vertu du rôle de premier plan joué par les États-Unis dans la domination matérielle et symbolique de l'Orient à partir du siècle dernier¹⁸. De plus, la prise en considération de la littérature américaine nous permettra de mettre en lumière, par contraste, la spécificité européenne dans le traitement du thème en question¹⁹.

Le choix de la littérature pour la jeunesse n'est pas sans intérêt. Car les auteurs analysés relèvent le défi d'aborder un sujet historique

¹⁰ Paul-Louis Landon, *Temoudjin l'enfant de la steppe*, Paris, Odege, 1970.

¹¹ Inisero Cremaschi, *La figlia di Gengis Khan* [1979], Milano, Signorelli, 1996.

¹² Hubert Paugam, *Gengis Khan le fils du Ciel Bleu*, Paris, Seuil jeunesse, 2009.

¹³ Isabelle Le Charpentier, *Guillaume au pays de Gengis Khan*, Paris, L'Harmattan, 2011.

¹⁴ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses. Tales of History's Boldest Heroines, Hellions, and Heretics*, New York, Dey Street, 2016 ; *id.*, « The Mother Who United the Mongol Tribes », dans *Tough Mothers. Amazing Stories of History's Mightiest Matriarchs*, New York, Dey Street, 2018.

¹⁵ Sally Deng, *Warrior Princess. The Story of Khutulun*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2022.

¹⁶ Marcello Ciccuto, « Il mito dell'Oriente », dans Marco Polo, *Il Milione*, Milano, BUR, 2010, p. 21-23.

¹⁷ Edward W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, p. 1980, p. 15. Pour un aperçu du débat fort controversé sur l'orientalisme, voir Alexander Lyon Macfie, *Orientalism. A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.

¹⁸ Voir Edward W. Said, *op. cit.*, p. 16. L'auteur est revenu sur le sujet dans *Culture and Imperialism* (New York, Vintage Books, 1993).

¹⁹ En ce qui concerne la présence d'un imaginaire unitaire dans les littératures européennes, voir Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke AG Verlag, 1948 ; Béatrice Didier (dir.), *Précis de littérature européenne*, Paris, PUF, 1998 ; Gian Mario Anselmi et Francesca Florimbi (dir.), *Letteratura europea e tradizione latina*, Bologna, Archetipo Libri, 2009.

controversé tel que l'empire mongol, avec des visées pédagogiques. Dans l'analyse, les particularités de la littérature pour la jeunesse devront être prises en compte. En effet, ce genre *reader-oriented* oscille entre le « pôle de l'idyllique » (le plaisir de l'imagination) et le « pôle du didactique » (le devoir de véhiculer des connaissances socialement légitimées sur l'enfance pour faciliter l'entrée des jeunes à l'âge adulte) et tend de plus en plus au *crossover*, à savoir à l'hybridation des langages et des *target* générationnels²⁰.

En puisant ses racines dans le patriarcat, l'Occident reconduit la norme vers un paradigme masculin, en considérant la femme comme un miroir dans lequel l'homme regarde son propre reflet²¹. Dans ce contexte, la femme orientale est une altérité dans l'altérité²². L'étude du rôle joué par les reines mongoles dans la littérature pour la jeunesse nous permettra donc de comprendre de quelle manière la femme, en vertu de cette altérité, peut se faire la médiatrice, entre l'adulte et l'enfant, du contenu problématique de l'épopée gengiskhanide. Par conséquent, les paragraphes suivants en examineront, dans une perspective de critique littéraire orientaliste et genrée, le rôle dans les champs d'action qui sont les siens : la famille, la politique et la guerre.

1. Les femmes et la famille

Dans l'*Histoire secrète des Mongols*, la vie de Témoudjin présente toutes les étapes du mythe du héros : de la naissance miraculeuse et obscure au sacrifice aboutissant à la mort, en passant par les épreuves de puissance surhumaine, l'ascension rapide au pouvoir, la lutte triomphale contre les forces du mal et la défaillance devant la tentation d'orgueil. Cette structure archétypale rend l'œuvre facilement proposable au jeune public. Car, bien que l'épopée mongole présente des épisodes violents tels

²⁰ Stefano Calabrese, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano, Mondadori, 2013, p. 2-3, 23. En ce qui concerne les caractéristiques et les enjeux de la littérature pour la jeunesse, voir aussi Milena Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, Milano, Unicopli, 2011 ; Pino Boero, *Alla frontiera. Momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1997 ; Peter Hunt, *An Introduction to the Children's Literature*, Oxford-New York, University Press, 1994 ; Franco Moretti, « Kindergarten », dans *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 225-264 ; Perry Nodelman, *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008 ; Jack Zipes, *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Milano, Mondadori, 2002.

²¹ Adriana Cavarero et Franco Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002, p. 49-51. En ce qui concerne le rapport entre la femme et le miroir dans la culture patriarcale, voir Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.

²² Natascha Ueckmann, *Genre et orientalisme. Récits de voyage au féminin en langue française (XIX^e-XX^e siècles)*, Grenoble, UGA Éditions, 2020, p. 31.

que le fratricide accompli par Témoudjin, le mythe du héros est significatif et pour l'individu qui s'efforce d'affirmer sa propre personnalité, et pour la société qui possède la même exigence de définition de son identité collective²³.

Landon et Paugam réécrivent cette épopée sous la forme du roman d'apprentissage. Ils s'appuient sur la traduction française de Pelliot dont ils reprennent quelques expressions formulaires marquées par un souffle épique. Par exemple, la prosopographie héroïque de Témoudjin, construite au moyen de l'emploi de symboles spectaculaires et diaïrétiques véhiculant l'idée de la transcendance²⁴, est directement tirée de l'épopée mongole : « Ce tien fils est un fils dont les yeux ont du feu et dont le visage a de l'éclat »²⁵ ; « ton regard de flamme et ton visage éclatant »²⁶ ; « Ce fils que tu as là, c'est un fils qui a du feu dans les yeux et de l'éclat sur le visage »²⁷. Paugam a également recours à la version plus récente d'Even pour la traduction des termes mongols. Par exemple, il explique que Börté veut dire « aux reflets bleutés »²⁸. En effet, Even appelle ce personnage la « Dame Bleutée », expression étant un équivalent français du mongol Börté-Üjin (ᠪᠣᠷᠲᠡ ᠤᠵᠢᠨ Бөртэ үжин) pour un public de non-spécialistes.

Les deux écrivains mettent l'accent sur l'enfance et l'adolescence de Témoudjin, moments-clés de l'« individuation »²⁹ du personnage qui noue, dans ces années, d'importantes relations affectives et politiques, pendant qu'il découvre ses propres ressources intérieures : « Temoudjin adolescent, c'est le sujet de ce livre : un garçon décidé et habile guerrier qui, malgré les cruelles persécutions dont il est victime, [...] parviendra à sortir de l'isolement où ces tribus barbares l'ont enfermé [...] et à regrouper [...] les forces jeunes de son vaste pays »³⁰ ; « Régulièrement, je me demandais ce qui, dans son enfance, avait bien pu le forger tel que nous le connaissons dans les livres d'histoire. C'est le début de sa fabuleuse épopée [...] que je vous livre ici »³¹.

Le problème de la barbarie est contourné au moyen de l'insistance, parfois exagérée du point de vue historique, sur l'ouverture du chef mongol aux autres cultures et sur son rapprochement à une figure moins

²³ Voir Carl Gustav Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, TEA, 2004, p. 94-111.

²⁴ Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 135-136.

²⁵ *Histoire secrète des Mongols*, éd. Paul Pelliot, *op. cit.*, p. 131.

²⁶ Paul-Louis Landon, *op. cit.*, p. 69.

²⁷ Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 26.

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁹ Voir Carl Gustav Jung, *The Integration of the Personality*, London, Kegan Paul, Trench and Trubner, 1944.

³⁰ Paul-Louis Landon, *op. cit.*, p. 7.

³¹ Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 4.

controversée dans l'imaginaire occidental telle qu'Alexandre le Grand :

il ne reniait pas son origine « barbare » bien que sa remarquable intelligence l'ait, par ailleurs, sensibilisé à la culture européenne. [...] Ce grand conquérant que fut Gengis, à qui on ne peut que comparer Alexandre, avait étendu ses conquêtes si loin sur la vaste Asie, que son peuple se fondit aux populations soumises³².

En dernier, la réhabilitation de Gengis-khan est obtenue au moyen de la mise en valeur des personnages féminins. En particulier, deux femmes jouent un rôle primordial dans la carrière de Gengis-khan : sa mère Ćelun et sa première épouse Börté qui agissent principalement dans le champ familial, tout en exerçant leur influence, à l'occasion, sur les choix politiques du conquérant mongol.

Landon et Paugam reprennent l'épisode, contenu dans l'*Histoire secrète des Mongols*, de l'enlèvement d'Ćelun par le père de Témoudjin. Le premier ne fait qu'une courte référence à cet événement pour justifier, du point de vue politique, la haine des Märkit à l'égard de la famille de Gengis-khan : « Les raisons d'inimitié [...] ne manquaient pas [...], [...] c'était à un Merkit [...] qu'Iessouhaï avait arraché la noble princesse Oloune »³³. En revanche, le second – dans le sillage de la source mongole – l'utilise pour souligner la résilience de cette femme qui, dans le malheur, exhorte son premier mari à sauver sa propre vie et s'adapte à la nouvelle donne : « Le fiancé prit peur [...]. “Sauve ta vie ! [...] Si tu restes en vie, tu trouveras des filles dans chaque chariot noir !”. [...] Finalement, notre future mère en fit son parti et aima Yèsougeï le Preux avec vigueur et fidélité »³⁴. Au moment où, suite à la mort de Yèsougeï, elle est abandonnée par son clan, Ćelun fait preuve de force et de courage. Landon occidentalise cette figure, en la qualifiant de femme « stoïque »³⁵. Il en souligne le charisme et la magnanimité qui contrastent avec le tempérament arrogant des hommes des steppes :

Oloune, la vaillante, dressée à cheval, aussi hardie et courageuse qu'un guerrier, remontait la colonne en marche et haranguait les gens en disant : « Les enfants d'Iessoughaï grandiront ! [...] Soyez-leur fidèles car ils se souviendront ! » Comme environ la moitié de la colonne semblait vouloir se

³² Paul-Louis Landon, *op. cit.*, p. 8. En ce qui concerne la figure d'Alexandre le Grand dans l'imaginaire occidental, voir Chiara Frugoni, *La fortuna di Alessandro Magno dall'Antichità al Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999 ; Franco Biasutti et Alessandra Coppola, *Alessandro Magno in età moderna*, Padova, CLEUP, 2009.

³³ Paul-Louis Landon, *op. cit.*, p. 18.

³⁴ Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 51-52.

³⁵ Paul-Louis Landon, *op. cit.*, 41.

rallier à Oloune, Targoutai et les siens [...] incendièrent le camp des Kiyat³⁶.

Par contre, Paugam, en citant à la lettre un passage plein de lyrisme de l'*Histoire secrète des Mongols*, met l'accent sur le sens du sacrifice d'Elun se privant de la nourriture pour en donner à ses propres enfants :

nous n'avons plus d'autres compagnons que nos ombres, d'autres fouets que la queue de nos deux chevaux. Et si le ciel d'été au-dessus de nos têtes a la couleur d'une belle turquoise, nos cœurs sont plongés dans les ténèbres. [...] Et si la nourriture se fait trop rare, notre mère, la gorge nouée de tendresse, se prive, et reste ainsi, le ventre vide, soucieuse de faire de nous des hommes³⁷.

Dans ce roman, elle est la garante de l'unité familiale. Lorsque Témoudjin tue son frère, elle lui donne une leçon de pédagogie, en lui adressant, comme dans l'épopée médiévale, un sévère reproche aux accents poétiques et en lui racontant l'anecdote – attribuée à Alan-qo'a, mère archétypale, dans la source première – de la faiblesse de la flèche, lorsqu'elle est seule, et de sa force, lorsqu'elle est attachée en faisceau :

« Ah ! destructeurs, [...] qu'avez-vous fait ? [...] Vous avez détruit, [...] comme le faucon se jetant sur son ombre, comme le loup mettant à profit la tempête, comme le tigre qui saisit et ne lâche plus prise, comme le chien de garde attaquant sauvagement ! Alors que nous ne pouvons en finir avec l'amère offense des Tatars et des Taïtchiouts, voilà que vous agissez les uns envers les autres en vous demandant comment vivre ensemble ! [...] ». Puis, prenant une flèche dans mon carquois, elle la brise en disant : « Si vous êtes chacun de votre côté, il sera facile à quiconque de vous briser comme cette seule flèche ! ». Ayant dit cela, elle sort toutes les flèches de mon carquois et elle me demande d'essayer de les briser ensemble [...], je n'y parviens pas. Et notre mère nous dit : « Voyez, jeunes fous, si vous êtes ensemble et d'accord commun, comme ces bois de flèches liés, à qui donc sera-t-il facile de vous détruire ? »³⁸.

Quant à Landon, il censure l'épisode du fratricide, en le jugeant, sans doute, honteux pour son héros et immoral pour son jeune public qui ne serait pas prêt à se confronter avec les aspects contradictoires de la personnalité de Gengis-khan. Cependant, de cette manière, il réduit considérablement le rôle éducatif de la figure maternelle.

Un autre épisode problématique est celui du rachat par Témoudjin de Börté, enlevée par les pillards de la steppe. L'épopée mongole narre que Börté revient enceinte de sa captivité et que Témoudjin, par amour, accepte même d'être le père de l'enfant qu'elle porte. Landon et Paugam

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁷ Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 43.

³⁸ *Ibid.*, p. 69-70.

comptent cet épisode parmi les épreuves qui intronisent le héros, en accordant un rôle marginal à Börté, objet du désir du conquérant : « “Tu as su échapper à tes ennemis. [...] Le peuple le sait et t’admire. [...] Va chercher ta femme, Temoudjin”. [...] Dans cette mêlée, Temoudjin cherchait Börté et l’appelait d’une voix angoissée. [...] Börté courut vers lui [...]. Temoudjin l’attira dans ses bras »³⁹ ; « Au milieu du vacarme, j’appelle Boertè de toute la force de mon être. [...] Enfin, je les récupère [...]. La victoire est totale »⁴⁰. Ils s’éloignent de leur source en ce qui concerne la grossesse de Börté, la sexualité étant un nœud problématique dans la littérature pour la jeunesse⁴¹. En effet, si Landon passe sous silence l’épisode, Paugam le propose à son jeune public sous une autre forme. Témoudjin adopte pour sa mère, comme dans l’*Histoire secrète des Mongols*, les orphelins des ennemis, en faisant montre de compassion dans la barbarie de la guerre : « Au petit matin, je découvre un garçonnet de cinq ans perdu sur le champ de bataille au milieu des corps sabrés, hérissés de flèches. Il est seul, a des yeux de feu, un bonnet de zibeline et sanglote. Je décide de l’épargner et de l’élever moi-même pour le service de ma mère »⁴².

Les femmes ne se bornent à un rôle passif ni dans l’épopée médiévale ni dans les romans contemporains. Conseillères avisées, elles influencent les choix politiques de Gengis-khan, destiné à être le seul chef dans la steppe : « “L’anda Djamouka, dit Börté, n’a-t-il pas toujours passé pour inconstant ?” [...] Oloune et Temoudjin la laissaient décider [...] ; ce qu’elle allait dire aurait un poids d’or. “[...] éloignons-nous dans la nuit. Ceux qui nous seront fidèles nous suivront” »⁴³ ; « Mère Hoelün soutient mon idée, avec une réserve cependant. Elle me dit : “Ne fais jamais totalement confiance à Toghril Khan. C’est un être changeant [...]. S’il voit que ton pouvoir s’accroît trop, il finira par en prendre ombrage” »⁴⁴.

L’importance des femmes est telle que Paugam imagine que Gengis-khan lui-même raconte sa propre vie à une jeune fille, pendant que l’un de ses frères adoptifs met ce récit noir sur blanc :

« [...] je te propose de me raconter ta vie de ta naissance à ton mariage, du temps où tu t’appelais Témoudjin, car je veux devenir conteuse quand je serai grande [...]. La suite c’est une histoire d’hommes, [...], ça ne m’intéresse pas [...] ». [...] Gengis Khan fait sortir son état-major, ne conservant que [...] son frère adoptif, un jeune scribe qu’il avait autrefois recueilli sur un champ de bataille [...], Chigi Qoutouqou plonge une plume d’oie dans une burette

³⁹ Paul-Louis Landon, *op. cit.*, p. 99-110.

⁴⁰ Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 112.

⁴¹ Voir Stefano Calabrese, *op. cit.*, p. 174-175.

⁴² Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 112.

⁴³ Paul-Louis Landon, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁴ Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 108.

d'encre de Chine, prêt à consigner les paroles du Khan⁴⁵.

L'écrivain français se rapproche des théories académiques les plus récentes sur la genèse de l'*Histoire secrète des Mongols*. En effet, une hypothèse largement répandue est que l'*Histoire secrète des Mongols* a été rédigée par Chigi-qoutouqou, le frère adoptif tatar de Gengis-khan⁴⁶. Cependant, l'intervention d'une main féminine dans la rédaction de l'ouvrage le plus complet sur la jeunesse de Témoudjin commence à être prise en considération. Cette auteure anonyme – sans doute une femme issue de l'entourage de l'une des veuves de Qassar, le frère de Gengis-khan – accorderait une attention particulière aux discours ainsi qu'à la sagesse des femmes et porterait un regard ambivalent sur le monde patriarcal mongol⁴⁷.

2. Les femmes et la politique

L'*Histoire secrète des Mongols* est également connue par Cremaschi et Le Charpentier qui en citent des épisodes concernant l'enfance de Témoudjin, héros civilisateur des peuples des steppes. Toutefois, les protagonistes de leurs romans d'apprentissage sont des personnages de fiction adolescents dont les péripéties se croisent avec celles d'un Gengis-khan au comble de l'âge et de la gloire. Dans l'œuvre de Cremaschi, la princesse Ilys, dans l'espoir de sauver le royaume d'Almaliq, s'oppose par la diplomatie autant à Gengis-khan qu'aux soldats de son propre pays, attisant la guerre contre le conquérant mongol. Un diplomate est également le protagoniste du roman de Le Charpentier qui retrace les aventures du noble français Guillaume, chargé de rencontrer Börté, l'épouse – imaginée chrétienne – de Gengis-khan, afin qu'elle s'allie avec les Croisés. Bien que les parcours des deux protagonistes présentent de nombreuses similarités, il est intéressant de comparer les personnages féminins d'Ilys et de Börté, en vertu du rôle de médiation qu'ils jouent dans un monde où les décisions politiques ne semblent être prises que par des hommes.

Dans les deux textes, les Mongols incarnent initialement une altérité effrayante, Gengis-khan étant décrit par Cremaschi comme un « gigante irascibile e crudele »⁴⁸ et par Le Charpentier comme un « barbare »⁴⁹.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10-14.

⁴⁶ Voir *Histoire secrète des Mongols*, éd. Marie-Dominique Even et Rodica Pop, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷ *The Secret History of the Mongols*, éd. Christopher P. Atwood, *op. cit.*, p. LIX-LXIV.

⁴⁸ Inisero Cremaschi, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁹ Isabelle Le Charpentier, *op. cit.*, pos. 96.

Dans un univers régi par les hommes, Ilys cherche avec difficulté à faire écouter sa propre voix et à apaiser les conflits par la diplomatie : « “Padre, vorrei poter esprimere la mia opinione”. [...] “Bambina mia” le ordinò “ritirati nelle tue stanze, e non interferire mai più nei nostri affari [...]” »⁵⁰. De même, Guillaume espère, jusqu'à ce que la reine lui explique que les femmes n'ont aucun pouvoir dans la société mongole, que Börté pourra jouer un rôle de médiation dans les Croisades : « Je voudrais bien vous satisfaire, jeune homme, mais [...] je n'ai point le pouvoir des généraux de mon mari »⁵¹.

Gengis-khan est l'antagoniste et d'Ilys et de Guillaume. La première est envoyée comme monnaie d'échange pour la paix chez les Mongols qu'elle déteste parce que le fils de l'empereur, Tolui, a tué son frère lors d'un duel : « “E chi sarà la fanciulla da inviare in dono, come una puledra o una collana di perle, a Gengis Khan ? Io forse ?” [...] Ma mentre mi parlava, sentivo divampare in me l'odio contro tutti i mongoli »⁵². Le second a été emprisonné par le souverain en raison du mépris que les Occidentaux ont déployé à l'égard des Tartares : « chaque membre de notre tribu viendra détacher avec un couteau parfaitement aiguisé une tranche de votre viande blanche. [...] Comme ça, les vôtres pourront justifier la réputation de sauvage qu'ils me font »⁵³.

Le tournant du roman de Cremaschi se produit lorsqu'Ilys se lie d'amitié avec Tolui. Elle pardonne à l'assassin de son frère et commence à voir sous un nouveau jour Gengis-khan. Grâce à l'appui de ce dernier, elle part pour Almaliq où elle apporte sa contribution à la résistance du pays, en soignant les blessés de guerre. Ainsi, la femme parvient à jouer un rôle actif dans la société :

« Tutti noi siamo vittime della follia della guerra. Soltanto la fatalità ha voluto che toccasse a me uccidere tuo fratello ! ». [...] « Sì, ti ho perdonato. [...] Non riuscirei più a serbarti rancore ». [...] Era stanca di battaglie, di distruzioni e di morte. [...] Aveva capito quale fosse il suo dovere : contribuire alla liberazione dell'Alto Ili dalle pericolose bande di grassatori che, senza pietà, uccidevano e depredavano gli inermi della regione. [...] Personalmente, Ilys si era offerta come infermiera, per rendersi utile curando le ferite dei soldati⁵⁴.

En revanche, le dépassement de la rivalité entre Guillaume et Gengis-khan s'accomplit au moment où Börté décide de s'engager pour la libération des étrangers, en menaçant son mari d'être moins tolérante

⁵⁰ Inisero Cremaschi, *op. cit.*, p. 21.

⁵¹ Isabelle Le Charpentier, *op. cit.*, pos. 1411-1414.

⁵² Inisero Cremaschi, *op. cit.*, p. 76-80.

⁵³ Isabelle Le Charpentier, *op. cit.*, pos. 1467.

⁵⁴ Inisero Cremaschi, *op. cit.*, p. 142-156.

avec ses aventures extraconjugales, au cas où il n'appuierait pas ses propos. Par conséquent, Le Charpentier montre par l'ironie que, bien que la société mongole soit d'apparence machiste, les femmes exercent une influence considérable sur les hommes au pouvoir :

« Temudjin ! Tu ne touches pas un cheveu de ces longs-nez ! [...] Ils sont envoyés par Sa Sainteté le Pape. Je suis en négociation avec eux ! ». Gengis affichait un sourire cruel : « Ma gazelle, vous savez que je ne suis pas homme à négocier... ». [...] « Tu oublies que je sais me montrer tolérante quand il s'agit de tes tocades ». [...] L'Océanique a dégluti avec difficulté. [...] Börte était devenue une experte des poisons. « Finalement tu as raison [...] ». [...] nous nous sommes écroulés aux pieds de la reine⁵⁵.

Les deux romans se terminent par un *happy end*. Ilys, devenue plus forte par la souffrance et le pardon, épouse Tolui et devient la fille adoptive de Gengis-khan, comme le titre du roman l'annonce : « il principe Tului ti chiede in sposa. [...] Ora che tuo padre [...] non è più, l'imperatore chiede il privilegio di prenderne il posto nel tuo cuore [...], tu sarai la figlia di Gengis Khan »⁵⁶. Guillaume regagne la France, plus mûr et capable d'apprécier la diversité, car le « voyage, c'est le retour vers l'essentiel »⁵⁷. Ainsi, Cremaschi et Le Charpentier proposent à leurs jeunes lecteurs des histoires édifiantes qui abordent les thèmes de la paix, du rapport à l'altérité et du passage à l'âge adulte grâce à la rencontre avec une culture différente.

3. Les femmes et la guerre

Le thème de la guerre, présent dans les œuvres de Cremaschi et Le Charpentier, prend des connotations plus positives, voire héroïques, dans les récits de Porath et Deng qui retracent les gestes de deux femmes guerrières au destin singulier : Khutulun et Mandoughai.

Arrière-petite-fille de Gengis-khan, Khutulun est appelée Aigiaruc dans *Le Divisement dou monde* de Marco Polo où elle exige que tout homme souhaitant l'épouser doive d'abord la vaincre à la lutte et lui donner des chevaux s'il perd⁵⁸. Cette figure a inspiré le personnage de Tourandocte dans *Les Mille et un Jours* de François Pétis de la Croix⁵⁹. L'orientaliste français transporte son histoire en Chine, en donnant un

⁵⁵ Isabelle Le Charpentier, *op. cit.*, pos. 1509-1536.

⁵⁶ Inisero Cremaschi, *op. cit.*, p. 162-163.

⁵⁷ Isabelle Le Charpentier, *op. cit.*, pos. 1549.

⁵⁸ Marco Polo, *Le Divisement dou monde*, Milano, Mondadori, 1982, p. 618-619.

⁵⁹ François Pétis de la Croix, « Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine », dans *Les Mille et un Jours* [1710-1712], Paris, Auguste Desrez, 1838, p. 69-117.

caractère intellectuel à l'épreuve physique établie par Khutulun. Car la princesse, qui sera immortalisée dans le mélodrame de Giacomo Puccini⁶⁰, met à mort les prétendants incapables de résoudre ses énigmes. Porath et Deng s'écartent de la légende de Tourandocte et du portrait figé de la princesse chinoise en tant que « femme fatale »⁶¹. Ils suivent de plus près les sources historiques, notamment le texte de Marco Polo et les travaux de l'académicien américain Jack Weatherford qui a retracé de manière captivante et romancée la vie de la guerrière mongole pour un vaste public⁶².

Née quelques siècles après Khutulun, Mandoughaï épouse, dans la trentaine, un descendant de Gengis-khan ayant à peu près la moitié de ses années et lui donne une dizaine d'enfants. Identifiée en Mongolie comme la réincarnation de Gengis-khan, elle restaure la grandeur de la nation de Témoudjin, en combattant au côté de son mari. La source principale pour la reconstruction historique de sa vie est l'*Abrégé d'or* (ᠠᠯᠲᠠᠨ ᠲᠣᠪᠴᠢ), une chronique mongole contenant de nombreux chapitres de l'*Histoire secrète des Mongols*, plus le code de comportement éthique de Gengis-khan, adressé aux futurs souverains de son empire. Redécouverte en 1926, cette œuvre a été traduite en anglais pour la première fois en 1955 par Bawden⁶³. Toutefois, Porath ne s'inspire pas directement de cette source historique, encore peu connue, mais s'appuie sur les travaux de divulgation de Vago⁶⁴ et, une fois de plus, de Weatherford.

Dans les préfaces à ses ouvrages, Porath – ancien animateur au sein du studio d'animation DreamWorks – explique les principes pédagogiques qui l'ont guidé dans la rédaction de *Rejected Princesses* et *Tough Mothers*. Dans le premier volume, il commence par remarquer qu'il existe une inégalité entre les histoires féminines et masculines, les premières étant souvent censurées pour ne laisser la place qu'à des héroïnes incarnant un modèle conventionnel de féminité. Il déclare vouloir relever le défi de proposer à son jeune public les aventures des « princesses

⁶⁰ Giacomo Puccini, *Turandot*, Milano, G. Ricordi & C., 1926. En ce qui concerne la fortune littéraire de l'histoire de Tourandocte, voir Letterio Di Francia, *La leggenda di Turandot nella novellistica e nel teatro*, Trieste, C.E.L.VI., 1932.

⁶¹ Voir les chapitres I (« La bellezza medusea ») et IV (« La belle dame sans merci ») que Mario Praz consacre à la figure de la femme fatale dans *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Firenze, Sansoni, 1986, p. 31-53 ; 165-246).

⁶² Jack Weatherford, « The Wrestler Princess », *Lapham's Quarterly*, 27 septembre 2010 : <http://www.laphamsquarterly.org/roundtable/wrestler-princess>. [Dernière consultation : 27/03/2023] ; *id.*, *The Secret History of the Mongol Queens...*, *op. cit.*

⁶³ Luvsandanzan Guush, *The Mongol Chronicle* Altan Tobci, éd. Charles Bawden, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1955.

⁶⁴ Mike Vago, « China expanded the Great Wall to keep this female warrior out », *AV Club*, 2 juillet 2017 : <https://www.avclub.com/china-expanded-the-great-wall-to-keep-this-female-warri-1798263617>. [Dernière consultation : 27/03/2023]

rejetées » par l'Histoire. Car les enfants ont un esprit ouvert et flexible ; s'ils sont capables d'apprécier les récits mythiques abordant des thèmes problématiques du côté masculin, ils pourront également s'approcher de ses histoires, malgré leur contenu difficile et excentrique :

There's a list of stories in your head. [...] It's the list schools give to girls [...]. It's censored. It's short. It's the list of amazing women in history. But what of the untold stories ? The uncompromised ones ? The uncomfortable ones ? The rejected ones ? That's where this book comes in. [...] Now, as you read this book, some of you will bristle a bit and say, « Well, that's obviously not suitable for kids ». Okay, sure – but where is that line ? Ancient Greek children had Zeus impregnating women while in the shape of various animals. [...] Kids are flexible. Kids can handle more than we think. What's « suitable for kids » defines what sort of kids we as a society want. And right now, the girls society wants are the ones who can fit on a short list – while the list for boys is without borders or end. [...] This is a book for any girl who ever felt she didn't fit in. You are not alone. You come from a long line of bold, strong, fearless women⁶⁵.

Cela dit, il choisit de classer les histoires de ses princesses au moyen de cinq couleurs, du vert au rouge, en fonction de leur degré de complexité et de l'équilibre entre le bien et le mal sous-tendant le récit, en précisant en même temps si elles contiennent des thèmes délicats. Ainsi, il semble vouloir laisser aux adultes la décision à propos des parcours pédagogiques à proposer aux enfants. Il adopte les mêmes critères dans le deuxième volume, dédié à sa propre mère qui a renoncé à sa carrière pour élever ses enfants et à toutes les femmes qui s'efforcent de remettre en question les stéréotypes liés à la maternité : « This is a book full of extreme personalities, of lives lived fully, brashly, boldly (if not always wisely). These are your mothers, your grandmothers, your birthright. You are not alone »⁶⁶. Ainsi, l'histoire de Khutulun est insérée au début du premier volume et étiquetée avec la couleur verte par sa simplicité et par la présence d'une éthique où le bien l'emporte sur le mal. Ce critère pourrait avoir orienté également Deng, auteure américaine d'origine asiatique, dans la proposition de l'histoire de Khutulun à un public plus jeune que celui auquel les autres écrivains en question s'adressent, à savoir des enfants dont l'âge oscille entre cinq et sept ans. En revanche, l'histoire de Mandoughaï, placée au milieu du deuxième tome de Porath, présente une étiquette jaune, puisqu'elle aborde le thème de la violence et que la frontière entre le bien et le mal n'est pas nette.

Dans les textes de Porath et Deng, Khutulun présente à la fois des traits masculins et féminins. En effet, dans le dessin de couverture de

⁶⁵ Jason Porath, *Rejected Princesses...*, *op. cit.*, p. XI.

⁶⁶ Jason Porath, *Tough Mothers...*, *op. cit.*, pos. 86.

« The Wrestler Princess », elle adopte la pose d'une dame au clair de lune, une référence étymologique à son nom⁶⁷, mais est habillée en homme⁶⁸. De même, dans les premières illustrations du livre de Deng, avec un renversement des rôles traditionnellement attribués aux parents, elle est portraiturée comme un bébé bercé par son père⁶⁹ et ensuite comme un enfant accompagnant sa mère, reine influente et respectée, dans ses activités de travail : « Her mother, the khatun, sometimes brought Khutulun to her meetings. Although the khan's advisers often argued, everyone listened when the khatun spoke. Khutulun was proud of her mother »⁷⁰. Son lien de parenté avec une figure controversée telle que Gengis-khan n'est mentionné que par Porath, qui souligne qu'elle en a hérité le tempérament guerrier, Deng n'y faisant aucune allusion en raison sans doute de l'âge très jeune de ses lecteurs.

La princesse excelle dans la lutte où, en polémique avec la société actuelle, les deux auteurs soulignent que les femmes peuvent se battre même contre les hommes, sans aucune distinction liée au genre : « Now, these weren't your modern-day matches, separated out by things like weight class and gender – anyone could and did wrestle anyone else [...]. This was the environment in which Khutulun competed. Against men. Of all shapes and sizes. She was undefeated »⁷¹ ; « At first, Khutulun would only compete against other girls. Then she wrestled boys. Eventually Khutulun would go on to challenge opponents twice her size. She won every single match »⁷². De plus, sur les champs de bataille, Khutulun fait preuve – comme en témoigne Marco Polo – d'un charisme extraordinaire : « Sometimes she would quit her father's side, and make a dash at the host of the enemy, and seize some man thereout, as deftly as a hawk pounces on a bird, and carry him to her father ; and this she did many a time »⁷³ ; « Khutulun struggled for the right words to lift everyone's spirits. [...] Khutulun homed in on an enemy soldier like an eagle would on its prey. [...] she looped an arm around his neck and yanked off his horse. In a flash, she [...] dropped the man at her father's feet »⁷⁴. Contrairement aux Grecs, les Mongols n'associent pas l'idéal héroïque à l'origine aristocratique, au sexe masculin et à l'acte héroïque en soi. Le *baatar* mongol (ᠪᠠᠭᠠᠲᠠᠷ) – homme ou femme, jeune ou vieux,

⁶⁷ Cf. Marco Polo, *Le divisament dou monde*, *op. cit.*, p. 618 : « le roi Caidu avoit une file que estoit apellé Aigiaruc, en tartaresche, que vaut a dire en François lucent lune ».

⁶⁸ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses...*, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁹ Sally Deng, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁷¹ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses...*, *op. cit.*, p. 2.

⁷² Sally Deng, *op. cit.*, p. 9.

⁷³ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses...*, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁴ Sally Deng, *op. cit.*, p. 14-16.

riche ou pauvre – doit sa gloire à sa volonté personnelle, à sa force morale et à sa fermeté d’esprit⁷⁵. Les auteurs contemporains sont donc fascinés par cette conception de la valeur qui n’empêche pas une femme d’exceller dans des domaines traditionnellement réservés aux hommes.

Figure incarnant un modèle de féminité non-conventionnel, Khutulun refuse initialement le mariage et, sous les pressions familiales, accepte de n’épouser que le prétendant qui sera capable de la vaincre à la lutte, entreprise s’avérant bientôt impossible. Elle est donc une héroïne qui ne fait pas de compromis et qui transforme son choix non-canonique en une force : « Papa Kaidu desperately wanted to see his daughter Khutulun married, but she refused to do so unless her potential suitor was able to beat her in wrestling. [...] Khutulun remained stubborn about marriage even as she got older and pressure mounted on her »⁷⁶ ; « she soon had to face another obstacle. Most women her age stopped fighting so they could get married and run their households. But the princess wanted to follow her own path. “I will marry whoever defeats me in a wrestling match” »⁷⁷.

C’est pourquoi, elle devient l’objet de l’envie du peuple, qui répand des rumeurs malveillantes et infondées sur une relation incestueuse avec son père. Porath suit de près Weatherford dans cette partie du récit, l’inceste étant, à son avis, un élément souvent utilisé pour discréditer les nombreuses femmes gênantes qui peuplent une Histoire écrite par les hommes : « Unfortunately, due to her stubborn refusal to take a husband, people began to talk. Rumors began to spread around the empire that she was having an incestuous affair with her father (these sorts of slanderous rumors, you will note, are a recurrent problem for many of the women in this book) »⁷⁸. En revanche, Deng n’ose pas aborder le tabou de l’inceste avec ses jeunes lecteurs et pointe comme objet des commérages des gens la faiblesse du *khan* (可汗) qui serait incapable d’exercer son autorité patriarcale sur sa propre fille : « But people still spoke in hushed voices about her unmarried state. “People are calling Father weak”, her eldest brother muttered. “They think that the khan should be able to control his daughter” »⁷⁹.

À partir de ce moment-là, les versions de Porath et Deng commencent à diverger, la première restant plus liée à la reconstruction historique faite par Weatherford, la seconde préférant travailler avec l’imagination. Porath dit que le sens du sacrifice de Khutulun au nom de

⁷⁵ Jack Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens...*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁷⁶ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses...*, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁷ Sally Deng, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁸ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses...*, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁹ Sally Deng, *op. cit.*, p. 20.

la famille l'amène à décider finalement de se marier : « Realizing the problems her refusal to marry was causing her family, she finally relented and settled down with someone »⁸⁰. Par contre, Deng imagine qu'elle persévère avec cohérence dans ses principes, grâce, entre autres choses, à l'ouverture d'esprit et au soutien de sa famille :

One day, a prince from another clan wagered one thousand horses on his match with the princess. « He would be a strong ally for our family », her mother said softly. Khutulun lowered her eyes and agreed to throw the match. There was more at stake than just her future. [...] For every push he gave, she equaled him. [...] Then, with a tug and fluid twist of her waist... WHAM !!! [...] Finally, a small smile formed on the khan's face. « You should rest », he said⁸¹.

Le courage et la bravoure de la princesse en font une candidate idéale au rôle de *khan*, traditionnellement réservé aux hommes. Porath s'en tient à la vision de Weatherford pour montrer comment les actions des femmes révolutionnaires sont entravées et censurées par une société dominée par les hommes, et leur voix réduite au silence : « Kaidu attempted to install Khutulun as the next Khan leader, only to meet stiff resistance – particularly from Khutulun's many brothers [...], and Khutulun's story here begins to slide into obscurity »⁸². Par contre, Deng, qui s'adresse à un public enfantin, préfère donner une version apaisante de l'histoire de Khutulun, en attribuant à la princesse la décision magnanime de refuser le rôle qui lui a été proposé, à cause de son désintérêt pour le pouvoir : « “We await the day you become khan”. Khutulun turned to her fellow comrade and smiled. “I only ever wish to be here” »⁸³.

Outre l'histoire de Khutulun, Porath propose à ses lecteurs celle de la reine Mandoughai. Dans l'illustration qui ouvre « The Mother Who United the Mongol Tribes », elle est représentée comme une guerrière enceinte se lançant contre ses ennemis⁸⁴. Elle ne se caractérise ni par la jeunesse ni par la beauté, ce qui laisse entrevoir la volonté de la part du dessinateur de remettre en cause les stéréotypes liés à la représentation de la royauté féminine dans la littérature pour la jeunesse.

Le récit s'ouvre *in medias res*, au moment où, à la mort de son premier mari, beaucoup plus âgé qu'elle, Mandoughai émerge de l'obscurité où elle était restée jusque-là, pour choisir son nouvel époux,

⁸⁰ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses...., op. cit.*, p. 2.

⁸¹ Sally Deng, *op. cit.*, p. 21-29.

⁸² Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses...., op. cit.*, p. 2-3.

⁸³ Sally Deng, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁴ Jason Porath, « The Mother Who United the Mongol Tribes », dans *Tough Mothers...., op. cit.*, p. 38.

vu qu'une veuve sans enfants dans la steppe se trouve dans une condition de faiblesse. Elle n'accepte aucune des propositions de mariage de ses prétendants, en choisissant de forger son propre destin de manière singulière :

Everyone has a moment that defines their life. The Mongol queen Mandukhai had that moment after her first husband died. Young, unsupported, and faced by rival clans rushing to claim the throne, she wanted to go it alone, but she asked her advisors for a second opinion. One counseled her to accept the marriage proposal of the local warlord Une-Bolod – a traditional, smart course of action. After some consideration, she replied, « You disagree with me just because Une-Bolod is a man and I am only a widow ». Moreover, she charged the advisor, it was only because Mandukhai was a woman that « you really think you have the right to speak to me this way ». She concluded by flinging a bowl of hot tea at the advisor's head. And went on to become the most important woman in Mongolian history⁸⁵.

L'épisode est, selon Weatherford, historiquement attesté. Le mariage avec le guerrier d'âge mûr Une-Bolod – descendant de Qassar, frère de Gengis-khan – représenterait un choix sûr et respectueux des traditions mongoles pour Mandoughaï. D'ailleurs, les rumeurs de la cour parlent d'une possible relation entre les deux. Cependant, Mandoughaï choisit la voie la plus difficile, celle de l'indépendance⁸⁶. Porath propose la même interprétation de l'épisode que Weatherford. Néanmoins, il élimine le détail de la relation extra-conjugale entre le guerrier et la reine qui – malgré son succès dans la littérature pour adultes⁸⁷ – aurait été inacceptable pour un jeune public.

Ensuite, une analepse ramène les lecteurs au début de la vie de Mandoughaï, lorsqu'elle est offerte en tant qu'épouse, pour des raisons de convenance, à son premier mari. Ce dernier se montre plus attaché au pouvoir et à son petit-fils, descendant de Gengis-khan, qu'à elle : « Mandukhai was meant to be only a bargaining chip in this endless feud : an aristocrat's daughter traded off as another wife. [...] What little of Manduul's attention she commanded was immediately taken up by the Great Khan's shiny new toy »⁸⁸. En s'étant lassé de son jouet, le vieux roi, à l'article de la mort, exile le prince orphelin, destiné ainsi à ne pas

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Jack Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens...*, *op. cit.*, p. 176-189.

⁸⁷ L'amour entre Une-Bolod et Mandoughaï est le noyau thématique autour duquel s'articulent les romans de l'Américaine Starr Z. Davies : *Daughter of the Yellow Dragon* (Milwaukee, Pangea Books, 2021), *Lords of the Black Banner* (Milwaukee, Pangea Books, 2021), *Mother of the Blue Wolf* (Milwaukee, Pangea Books, 2022) et *Empress of the Jade Realm* (Milwaukee, Pangea Books, 2022).

⁸⁸ Jason Porath, « The Mother Who United the Mongol Tribes », dans *Tough Mothers...*, *op. cit.*, p. 38.

survivre dans la steppe. La veuve Mandoughaï découvre que le prince avait eu un enfant, qui avait été abandonné à sa naissance. À l'instar de la Louve dans la légende de Romulus et Rémus, elle sauve le bébé, en le nourrissant et en l'élevant. Contrairement au mythe latin, Mandoughaï n'a pas seulement une fonction tutélaire à l'égard de l'enfant. Car, à la stupéfaction de tous, elle en devient également l'épouse : « Unbeknownst to most, the Golden Prince had borne a son who'd survived the turmoil – although he'd been malnourished, crippled, and raised in poverty. Mandukhai found him, administered the best medical care available, and installed him as the Great Khan »⁸⁹. Grâce aux soins de Mandoughaï, le prince, avec le titre de Dayan-khan, devient un vaillant guerrier ainsi qu'un époux loyal, les deux conjoints étant unis par la similarité de leurs destins, marqués par la perte prématurée de leurs familles d'origine. À ce moment du récit, l'auteur ressent le besoin de rassurer son jeune public, en lui expliquant que le lien entre deux époux à forte différence d'âge n'est pas un phénomène inhabituel dans l'histoire et en insistant sur la sincérité du sentiment unissant Mandoughaï et Dayan-khan, quelque chose d'assez rare dans les hautes lignées : « Yes, she was 33, and he was 17. Yes, she'd basically raised him. Yes, it's kind of weird. But hey, history's full of stuff like this. And they actually seemed to genuinely like each other, which is more than you can say for most of these sorts of marriages »⁹⁰.

Porath admire le charisme et l'abnégation de Mandoughaï qui combat toujours à côté de ses soldats, même pendant ses nombreuses grossesses :

Mandukhai and Dayan Khan continued to wage small battles, bringing tribes under their banner – even when Mandukhai was pregnant. Famously, at age 40, eight months pregnant, she rode into battle and suffered a nasty fall from her horse. Immediately, four warriors formed a wall around her. All of them were of tribes unrelated to her, which shows the level of respect she commanded⁹¹.

Il fait appel encore une fois aux mots de l'*Histoire secrète des Mongols* pour louer les exploits militaires de la *khatun* (*Хатан*) : « In the words of *The Secret History of the Mongols*, she “destroyed them entirely, and annihilated them”. For the first time in over 70 years, Mongols [...] were united under the same banner »⁹². En effet, l'histoire de la veuve Mandoughaï présente des similarités structurales avec celle de l'orphelin Témoudjin dans l'*Histoire secrète des Mongols*. L'orphelin et la

⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 39.

veuve sont des figures tragiques dans la littérature mongole : frêles et sans aucune protection de la part des hommes du clan, ils sont destinés à ne pas survivre dans un univers cruel tel que celui de la steppe⁹³. Toutefois, pour reprendre le mythe du héros jungien, après une jeunesse difficile et obscure en marge de la société, les deux atteignent, à travers de nombreuses épreuves et péripéties, la gloire, le pouvoir et la maturité. Oubliée en Occident jusqu'à il y a quelques années, en Mongolie Mandoughaï est perçue comme la réincarnation de Gengis-khan⁹⁴. En plus d'être fasciné par le fait que son histoire est peu connue, Porath choisit une figure telle que Mandoughaï puisqu'elle est le double féminin de Gengis-khan, salué aux États-Unis comme le « père de la modernité ». Cependant, la figure de la reine mongole est plus susceptible de plaire aux jeunes lecteurs, en ce qu'elle adoucit par sa féminité les traits de personnalité les plus sanguinaires de l'« homme du millénaire ». Par sa capacité de concilier la maternité avec la carrière militaire à une époque connaissant de fortes divisions de genre, cette héroïne est, pour l'auteur américain, un modèle à proposer à son public pour façonner l'image idéale de la femme contemporaine.

En guise de conclusion

L'analyse menée dans les paragraphes précédents nous permet de présenter, dans cette dernière partie, quelques considérations sur le rapport entre l'*epos* et la littérature pour la jeunesse, sur la place des femmes gengiskhanides dans ce genre littéraire et sur la tentative de construction, par les auteurs en question, d'un modèle féminin à proposer aux lecteurs occidentaux dont les intérêts varient en fonction du contexte culturel d'appartenance.

Les œuvres analysées dialoguent toutes avec l'*Histoire secrète des Mongols*, devenue une source incontournable pour l'étude de la vie de Gengis-khan. Quelques auteurs (Landon et Paugam) proposent de véritables réécritures de l'épopée mongole, alors que d'autres (Cremaschi et Le Charpentier) y font référence pour la caractérisation de Gengis-khan ou pour l'attribution de certains aspects de la personnalité de Témoudjin à ses descendantes (Porath et Deng).

La littérature pour la jeunesse bascule entre deux « codes morphologiques » : le conte de fées, où tout est ouvertement

⁹³ Jack Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens...*, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 274-277. Dans la littérature occidentale, il n'est pas fait mention de Mandoughaï avant les romans de Starr Z. Davies (voir note 87) et Tanja Kinkel (*Manduchai. Die letzte Kriegerkönigin*, Munich, Droemer, 2014).

contrefactuel, et le roman d'apprentissage, où l'histoire d'un jeune protagoniste qui cherche, avec ou sans succès, son propre destin fait appel à des conventions mimétiques⁹⁵. Les réinterprétations de l'épopée gengiskhanide choisissent toutes le code du récit d'apprentissage qu'elles déclinent dans le schéma de la formation réussie. Cependant, l'élément féérique est récupéré sous une autre forme. Car les histoires en question se déroulent dans un Orient exotique et lointain du point de vue historique et géographique, ce qui pousse le récit vers le « pôle de l'idyllique ».

Dès l'Antiquité, l'*epos* a contribué à la construction, au moyen du mythe, de l'identité du peuple qui l'a produit. Il suffit de songer au rôle fondateur qu'ont eu les poèmes homériques, l'*Énéide* virgilienne ou la chanson de geste respectivement dans la définition de l'axiologie de la civilisation grecque, dans le processus de légitimation de la transition à Rome de la République à l'Empire ou dans l'élaboration d'un code chevaleresque pour le Moyen Âge roman. Une attention particulière au processus de construction de l'identité – envisagé par les modernes plus dans son aspect individuel que dans son caractère collectif – est portée également par le roman d'éducation qui prend, en cela, le relais de l'*epos*. En effet, le roman de formation a donné une contribution fondamentale à la socialisation des classes moyennes européennes à travers la mise en scène d'une histoire pacifique où un Moi à la fois faible et souple fait son apprentissage⁹⁶. Par la médiation du narrateur, le roman de formation favorise l'identification empathique du jeune lecteur au protagoniste, afin de canaliser la rébellion enfantine dans les limites d'un mode de vie légitimé par des processus de socialisation entièrement gérés par les classes dominantes⁹⁷. Ainsi, l'histoire de Témoudjin narrée dans l'*Histoire secrète des Mongols*, de mythe contribuant à la construction de l'identité de la nation gengiskhanide nouvelle-née, devient un outil pédagogique permettant aux écrivains contemporains d'aborder les thèmes de l'éducation à la gestion des conflits et de la maturation de l'individu grâce à la confrontation avec l'altérité. Ce faisant, l'œuvre pour la jeunesse bascule vers le « pôle du didactique ».

L'appropriation de la figure controversée de Gengis-khan est obtenue surtout grâce aux personnages féminins. Dans les romans où il occupe une place de premier plan, les femmes jouent un rôle éducatif primordial au sein de la famille (Elun et Börté) et ont un poids considérable dans la gestion des conflits diplomatiques (Ilys). Par contre, dans les œuvres où Gengis-khan est seulement mentionné en tant qu'ancêtre de ses descendantes, le thème de la violence pose moins de

⁹⁵ Stefano Calabrese, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁶ Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 258.

⁹⁷ Stefano Calabrese, *op. cit.*, p. 16.

problèmes. Car elle est canalisée, donc sublimée, dans un sport comme la lutte (Khutulun) ou glorifiée au moyen d'une célébration épique des combats, avec un déplacement du centre d'intérêt du thème de la brutalité de la guerre à celui de la construction de la nation par les armes (Mandoughai).

Un regard diachronique aux œuvres en question révèle que les figures féminines deviennent de plus en plus importantes au fil des années. Si, dans le texte de Landon, elles jouent un rôle certes positif mais secondaire par rapport à Gengis-khan, dans les œuvres de Cremaschi, Paugam et Le Charpentier, elles sont déterminantes pour le dénouement heureux de l'histoire, jusqu'à ce qu'elles deviennent les protagonistes absolues, dans les livres de Porath et Deng, tout autant du récit que de leur destin. Par conséquent, les femmes acquièrent avec le temps une agentivité⁹⁸ de plus en plus marquée. Certaines (Elun, Börté et Ilys) ont une influence sur le monde externe, en tempérant par leurs conseils avisés la violence des hommes ; d'autres (Khutulun et Mandoughai) arrivent même à transformer ce monde externe, puisqu'elles œuvrent pour imposer de nouveaux canons féminins, malgré les résistances qu'elles rencontrent au sein d'une société patriarcale. Dans un monde qui a connu des changements profonds au cours des dernières décennies, la littérature pour la jeunesse élabore de nouvelles fictions pour dialoguer avec de nouvelles anxiétés⁹⁹. Dans ces fictions, la problématique de la lutte contre les stéréotypes liés au genre prend une place de plus en plus majeure, en accord avec les revendications des mouvements féministes. Un courant de ces mouvements a fait de la figure de la femme nomade, en tant que mythe iconoclaste pour la critique du sujet unitaire, des identités fixes et de l'économie binaire des différences politiques, un des pivots métaphoriques de son discours¹⁰⁰. C'est pourquoi, des figures obscures jusqu'à il y a peu de temps telles que les reines gengiskhanides deviennent aujourd'hui un modèle éducatif à proposer au public occidental.

Il ne nous reste qu'à nous pencher sur la différence entre les contextes européen et américain. Dans les livres des Européens, qui gardent plus ou moins consciemment le souvenir traumatisant des deux conflits mondiaux, la guerre n'est pas célébrée, ces auteurs faisant au contraire attention à en souligner, à des visées pédagogiques, surtout le côté obscur. Par contre, dans les œuvres produites par les Américains – qui n'ont pas

⁹⁸ Voir *Rives méditerranéennes*, n. 41, *Agency : un concept opératoire dans les études de genre* ?, 2012 : <https://journals.openedition.org/rives/4084>. [Dernière consultation : 31/03/2023]

⁹⁹ Voir Antonio Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2011, p. 9.

¹⁰⁰ Voir Rosi Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella Editore, 2002, p. 14-16.

*L'épopée de Gengis-khan au prisme des femmes.
Une enquête sur la littérature pour la jeunesse contemporaine
en langue anglaise, française et italienne*

fait sur leur sol l'expérience de la violence des guerres mondiales de l'Europe, auxquelles ils ont certes participé, mais en conquérants – le récit des batailles prend une allure épique. Par conséquent, si l'Europe trouve un paradigme féminin à offrir aux nouvelles générations qui s'occuperont d'en garder la culture et l'identité dans des figures de la conciliation et de la résilience¹⁰¹ telles qu'Œlun, Börté et Ilys, les États-Unis visant à jouer un rôle hégémonique sur la scène mondiale s'orientent, pour l'avenir, vers un modèle de femme plus agressif et dominateur incarné par Khutulun et Mandoughaï.

Benedetta De Bonis
(Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

¹⁰¹ Voir Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Le Grand livre du mois, 1999.



Le mythe est le récit d'une histoire sacrée ayant eu lieu dans le temps primordial des commencements. Le premier et plus noble vêtement qu'il a porté au cours des siècles a été celui de l'épopée. Au moyen du récit des gestes des dieux et des héros, ce genre littéraire a joué un rôle capital dans le processus de construction de l'identité des peuples. Car, l'*epos* a permis à l'Europe tour à tour de définir sa propre axiologie, de mener des débats à la fois linguistiques et politiques et même d'explorer les questions liées à l'altérité culturelle et de genre. Sans doute en raison du fait qu'elle était originellement destinée à la performance orale, l'épopée s'est distinguée, au cours des siècles, par sa souplesse qui en a fait un genre capable à la fois de transmettre des thèmes, des archétypes, des *topoi* et des formes stylistiques et de s'ouvrir à la transformation, dans un dialogue continu et fructueux entre passé et présent.

Ce numéro de *RILUNE* s'interroge sur la relation entre épopée et identité dans les littératures européennes. Une première partie héberge des contributions questionnant le rapport, d'un point de vue thématique et/ou stylistique, entre tradition et innovation dans la construction de nouvelles épopées. Suit un deuxième volet consacré au processus de circulation des classiques épiques grâce aux exégèses et aux traductions. Un troisième et dernier volet porte sur les œuvres qui dialoguent avec un texte épique de départ, en le réécrivant, en l'adaptant à d'autres genres littéraires ou en l'utilisant comme une simple « fonction ».

Un fil rouge unit les articles inclus dans ce dossier. Malgré leur proximité différente avec le genre épique et la distance temporelle et culturelle qui les sépare, les auteurs européens se sont mis en route avec Calliope dans l'espoir de trouver le long du chemin la réponse à une question fondamentale : qui sommes-nous ?