



REVISTA ÉPICAS

Ano I - N. 2 - dez 2017
ISSN 2527-080X

ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

Apresentação - p. 4

Presentación - p. 13

Dossier 1 Modernité et extension de l'épopée/ Modernidade e extensão da epopeia (Orgs. Florence Goyet e Pierre Vinclair) - p. 22

LA EPOPEYA REFUNDADORA: EXTENSIÓN Y DESPLAZAMIENTO DEL CONCEPTO DE EPOPEYA - Florence Goyet - p. 23

THE NOVEL MAKES THE EPIC - Pierre Vinclair - p. 53

THE MODERN EPIC: "SYMPHONIC" EPIC - HUGO AND TOLKIEN - Marguerite Mouton - p. 72

LES CONTES DU DERNIER HOMME - Claudine Le Blanc - p. 92

RETÓRICA DO DISCURSO ÉPICO DE FUNALI EM FUTA JALOM: A REPRESENTAÇÃO PARALELA DE FIGURAS EXEMPLARES NA CONFLUÊNCIA DE CULTURAS - Alpha O. Barry - p. 109

L'ÉPOPÉE ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ - Amadou Oury Diallo - p. 128

EXISTE UMA ÉPICA DE RESISTÊNCIA À COLONIZAÇÃO? ALGUNS "ÉPICOS AFRICANOS EM CONSTRUÇÃO" - Elara Bertho - p. 140

¿EPOPEYAS IMITATIVAS Y REFUNDADORAS? EL CASO DE ALONSO DE ERCILLA Y JERÓNIMO CORTE-REAL - Aude Plagnard - p. 163

ANSEÏS DE CARTHAGE EN LA ENCRUCIJADA DE LOS GÉNEROS: EL RECORRIDO DE UN HÉROE ÉPICO - Floriana Ceresato - p. 184

ANSEÏS DE CARTHAGE AT THE INTERSECTION OF GENRES: THE PATH OF AN EPIC HERO - Floriana Ceresato - p. 205

A ODISSEIA É MENOS ÉPICA QUE A ILÍADA? - François Dingremont - p. 226

Dossiê 2 L'epos à l'écran - interactions génériques entre littérature et cinéma (Org. Saulo Neiva e Benjamin Thomas) - p. 239

EPOS DE L'INVISIBLE: RAYA MARTIN ET L'HISTOIRE COLONIALE PHILIPPINEE - Estelle Dalleu - p. 240

O'BROTHER WHERE ART THOU? (JOEL COEN, 2000): UNE RÉÉCRITURE POSTMODERNE DE L'ODYSSÉE - Christophe Gelly - p. 254

L'EPOS ET LA MODERNITÉ DANS LE FILM *IVAN LE TERRIBLE* DE SERGUEÏ EISENSTEIN - Olga Kataeva - p. 262

LE PAYSAGE ÉPIQUE À L'ÉCRAN APRÈS 2010, LE CAS DE LA SÉRIE *ODYSSEUS* - Sophie Lécole-Solnychkine e Laury-Nuria André - p. 277

RACONTER L'HISTOIRE À TRAVERS LES RUINES : FORMES ÉPIQUES, ANACHRONISMES ET SURVIVANCES DANS *LE REGARD D'ULYSSE* (1995) DE THÉO ANGELOPOULOS - Raphaël Szöllösy - p. 291

HÖLDERLIN, BRECHT, STRAUB-HUILLET: ABÎMES ÉPIQUES - Thomas Voltzenlogel - p. 303

Seção livre/Séction libre - p. 314

LOS ESTUDIOS RECIENTES SOBRE LA ÉPICA HISPÁNICA MEDIEVAL - Pablo Justel - p. 315

INVESTIGAÇÕES RECENTES SOBRE A EPOPEIA PERSA. A QUESTÃO DAS FONTES EM *CHAHNAMEH* DE FERDOWSI - Alireza Ghafouri - p. 349

Relatos de pesquisa/Comptes rendus de recherche - p. 360

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DO HERÓI (OU DO ANTI-HERÓI) EM *VOLTA SECA, UM MENINO NO CANGAÇO* - Andréa Mendonça Cunha e Márcia Regina Curado Pereira Mariano - p. 361



GOYET, Florence; VINCLAIR, Pierre; NEIVA, Saulo; BENJAMIN, Thomas. Apresentação Revista Épicas n. 2. In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 4-12. ISSN 2527-080-X.

APRESENTAÇÃO REVISTA ÉPICAS N. 2 – EPOPEIA E MODERNIDADE

MODERNIDADE E EXTENSÃO DA EPOPEIA

Florence Goyet, Université Grenoble Alpes
Pierre Vinclair, auteur

Durante muito tempo, o conceito de “epopeia” foi exclusivamente pensando a partir de obras da Antiguidade greco-romana: Aristóteles construiu sua teoria baseado em Homero, e a tradição subsequente privilegiou Virgílio e a *Ilíada* – a *Odisseia* já era vista como “menos épica”. A declaração da morte do gênero por Hegel colocou a crítica e a produção épica em uma situação frágil: nos séculos XIX e XX, numerosos textos reivindicaram o épico, no Ocidente ou no espaço pós-colonial, mas paradoxalmente lhes foi negado esse status, mesmo que tentassem imitar, da forma mais próxima possível, as características tradicionais do gênero. Dessa forma, Borges, que, em *Pierre Ménard*, teria copiado Homero palavra por palavra, ou Cervantes, em sua *Ilíada*, sem dúvida, não seriam épicos.

No entanto, depois de algumas décadas, os estudos épicos recuperaram uma grande vitalidade, que poderia ser datada do momento em que os críticos notaram que o épico não estava necessariamente morto (BRUNEL, 2003). MADELÉNAT, 1986; DERIVE, 2002; LABARTHE, 2004; NEIVA, 2009; KRAUSS-MOHNKE, 2011; KRAUSS-URBAN, 2013¹. Esta renovação não teria sido possível se os grandes textos, na

¹ Ver, em particular, BRUNEL, Pierre. **Mythopoétique des genres**. Paris : PUF, 2003 ; MADELENAT, Daniel. **L'Épopée**. Paris : PUF, 1986 et “Présence paradoxale de l'épopée : hors d'âge et retour” in NEIVA, Saulo (éd.).

França e nos Estados Unidos², não tivessem liberado o fundamento teórico ao romperem com o eurocentrismo original para passarem a analisar os épicos sem se preocuparem com os preconceitos da tradição crítica. Étiemble, já em 1974, denunciou o fato de que as teorias épicas foram desenvolvidas para e sobre a antiga tradição europeia, e apelou para que se recomeçasse “do zero” (Étiemble, 1974). Gregory Nagy, continuando as reflexões de Minna Skafte Jensen e Richard Martin, convidou a se “recontextualizar” Homero (NAGY, 1999, p. 23)³ e Jean-Marcel Paquette, em uma análise comparativa que partiu de textos muito variados, repensou as relações entre o romance e a epopeia, e lançou a epopeia no papel central do conflito (PAQUETTE, 1988). Era necessário libertar-se da ideia do épico como um texto transparente e não problemático, herdada de Hegel e Lukács.

Um dos primeiros resultados desta revolução crítica foi colocar, no centro das atenções, as epopeias modernas, ou seja, textos que estão em desacordo com o que descrevem as obras de Homero ou Virgílio. Uma grande riqueza de pensamento resultou disso e permitiu um avanço para toda a reflexão crítica sobre a epopeia, antiga ou moderna⁴ – e possibilitou, finalmente, levar a sério a afirmação de que alguns textos modernos podem ser considerados épicos. Por outro lado, e ao mesmo tempo, antropólogos e pesquisadores da literatura descreveram e analisaram um grande número de epopeias estrangeiras a partir do cânone greco-romano. Essas epopeias (indianas, turcas, africanas, japonesas, tibetanas, etc.) surgiram de outras tradições e não imitaram os traços característicos da produção épica greco-romana,

Désirs & débris d'épopée au XXe siècle. Bruxelles : Peter Lang, 2009, p. 379-391 ; DERIVE, Jean. **L'épopée. Unité et diversité d'un genre.** Paris : Karthala, 2002 ; LABARTHE, Judith. **Formes modernes de la poésie épique : Nouvelles approches.** Bruxelles : Peter Lang, 2004 ; NEIVA, Saulo (éd.). **Déclins et confins de l'épopée au XIXe siècle.** Tübingen : Gunter Narr, 2008 et **Désirs & Débris d'épopée au XXe siècle.** Bruxelles : Peter Lang, 2009 ; KRAUSS, Charlotte et Mohnike, Thomas (éd.). **Auf der Suche nach dem verlorenen Epos : ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts / À la recherche de l'épopée perdue : un genre populaire de la littérature européenne du XIXe siècle.** Berlin : Lit, 2011, e KRAUSS, Charlotte ; URBAN, Urs (éd.). **Das wiedergefundene Epos: Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute / L'Épopée retrouvée.** Berlin : Münster, Lit, 2013. A criação e sucesso da CIMEEP, em sua dimensão internacional e interdisciplinar, é um bom sinal dessa vitalidade, como, na França, ocorre com o *Projet Épopée* (<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/programmes/projet-epopee>), cujo trabalho esta edição apresenta em parte.

² NAGY, Gregory. Epic as Genre. In : Beissinger, Margaret H., Tylus, Jane et Lindgren Wofford, Susanne (éd.). **Epic Traditions in the Contemporary World : The Poetics of Community.** University of California Press, 1999, p. 21-32 ; SKAFTE JENSEN, Minna. **The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory.** *Opuscula Graeco-Latina.* Copenhagen : Tusculanum Press, 1980 ; MARTIN, Richard P. **The Language of Heroes : Speech and Performance in the Iliad.** Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1989 ; ÉTIEMBLE. *Epopée.* In : **Encyclopædia Universalis** (nas suas primeiras edições, de 1974 e 1992), incluídos nos Ensaio para uma literatura (verdadeiramente) geral, sob o título “L'épopée de l'épopée” (PARIS: Gallimard, 1974) ; PAQUETTE, Jean-Marcel. *Épopée et roman : continuité ou discontinuité ?.* In : **Études littéraires** (Québec), 1971, p. 9-38, et *L'épopée : problème d'une définition.* In : **Typologie des sources du Moyen Âge occidental.** fascicule 49. Louvain: Brepols, 1988, p. 11-35.

³ [T]he classical Greek idea of epic, as presupposed by these received notions, needs to be situated in its own historical context. In: Epic as Genre, op. cit., p. 23.

⁴ Cerca de trezentos dos quinhentos títulos da Bibliografia Comparada (<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/data/bibliographies/projet-epopee>) do *Projet Épopée* são os estudos de textos modernos ou contemporâneos.

por isso, adquiriram uma visibilidade crítica sem precedentes, graças à renovação teórica e metodológica que passou a contribuir em lugar de impor. Com tudo isso, deu-se, pelo menos, o abandono da concepção clássica do épico como uma imitação de Homero (BEISSINGER et al. 1999; DUSSOL, 2012)⁵.

A extensão do corpus, no entanto, leva a uma nova dificuldade, tornando problemático o próprio conceito de epopeia: textos ainda descritos como "épicos" podem não ter nada ou quase nada em comum (DERIVE, 2002)⁶. Uma vez que as cadeias do pensamento clássico do épico foram quebradas, a extensão *ad libitum* do corpus só poderia ser contemplada com a delimitação precisa de um novo conceito. Mas quais teorias, quais métodos adotar para enfrentar este verdadeiro desafio teórico? Pode-se explicar a riqueza do gênero sem a extensão do corpus que condena a possível unificação conceitual? Estamos hoje precisamente neste ponto: encontramos muitas obras que devemos decidir se são ou não épicas, usando teorias que ainda estão em desenvolvimento, e as quais a própria leitura das obras permite testar e precisar.

Os estudos aqui apresentados têm em comum a participação neste movimento de repensar o épico em sua relação com a modernidade, para mostrar a continuidade, mas também as renovações profundas que estão em jogo. O número se abre com um dossiê precisamente intitulado "Modernidade e extensão da epopeia", que reúne textos teóricos que propõem uma abordagem radicalmente renovada ao gênero (Pierre Vinclair, Marguerite Mouton, Florence Goyet) e continua com estudos centrados em obras específicas, sendo essa análise uma forma de avançar na compreensão do gênero. Esta extensão do épico é observada, cronologicamente, da Idade Média (Floriana Ceresato), no século XVI (Aude Plagnard) e no século XIX (Claudine Le Blanc), mas também em diferentes espaços geográficos – ali estão três estudos sobre a epopeia africana (Alpha Barry, Amadou Oury Diallo e Elara Bertho). Este estudo do épico pode então se voltar para si mesmo e usar as ferramentas recentes de crítica para repor o problema milenar da epicidade relativa da *Ilíada* e da *Odisseia* (François Dingremont).

Uma análise da extensão do épico nos tempos modernos, obviamente, não será completa sem uma forte atenção à renovação do gênero que se vê no cinema.

⁵ Ver, por exemplo, BEISSINGER, Margaret H., TYLUS, Jane et LINDGREN WOFFORD, Susanne (éd.). **Epic Traditions in the Contemporary World**, op. cit., e recentemente na França, DUSSOL, Vincent (éd.). **Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique / The Epic expands. Rereading and widening the epic corpus**. Bern / Berlin: P.I.E. Peter Lang, 2012.

⁶ Ver DERIVE, Jean. **L'épopée. Unité et diversité d'un genre**. Paris : Karthala, 2002

O EPOS NA TELA - INTERAÇÕES GENÉRICAS ENTRE LITERATURA E CINEMA

Saulo Neiva, Université Clermont Auvergne, CELIS
Benjamin Thomas, Université de Strasbourg, ACCRA

Se é verdade que as relações entre a épica e a modernidade já foram abordadas em diferentes obras (NEIVA, 2008, 2009a, 2009b), poucos pesquisadores se debruçaram sobre as interações entre os códigos genéricos da poesia épica e os elementos das escritas cinematográficas. Trata-se no entanto de uma perspectiva particularmente estimulante, mais precisamente, se nos autorizarmos a explorar as numerosas contradições que derivam das convergências entre as escritas cinematográficas e esse gênero literário, questão indissociável da pluralidade de significados que a palavra “épico” traz com ela ao cinema.

O caráter narrativo da epopeia lhe permite “contar muitas partes da história que ocorrem simultaneamente”, como nos ensina Aristóteles, na *Poética* (1459b 26-27), representando assim episódios concomitantes e diferentes. Esse procedimento só dificilmente pode ser utilizado na tragédia - que “dá a ver” o personagem em ação, sendo concebida para ser encenada, em vez de fazer o relato de uma ação. Mas, no caso da epopeia, ele contribui para “aumentar a extensão” e “a elevação do poema” (1459b 28). Ele também permite sustentar um elemento característico da epopeia, que a crítica ressaltará em seguida: sua capacidade a “federar”, enquanto discurso que propõe uma reflexão sobre o presente por meio de uma tentativa de *dizer a totalidade* de uma época ou um espaço.

Gênero capaz de representar a simultaneidade, aptidão de que o drama parece não ser dotado, e que durante séculos foi percebido como uma “suma” de todos os outros, gênero cujo caráter majestoso é ratificado pelo recurso a um registro elevado – o *gravis stylus* que a roda de Virgílio associa à *Eneida* -, “a epopeia expõe a suntuosidade de uma história e um imaginário, hipnotiza o auditório, sacia a avidez onírica de uma coletividade” (MADELÉNAT, 1986, 14). Ela também é, como nos lembra Florence Goyet, um gênero que, realizando um relato do passado, permite refletir sobre a história, sem recorrer a conceitos: a epopeia “pensa [...] para fora dos conceitos imóveis e a priori da época, com os quais não se consegue sair da confusão intelectual” (GOYET, 2008, 332). Graças ao “trabalho épico”, o relato que a epopeia faz do passado lhe permite refletir sobre sua própria época, este gênero exercendo então tanto a função de discurso fundador para a comunidade de que ele emerge quanto de ferramenta possibilitando a confrontação entre “as visões do mundo disponíveis na sua época”.

Já nos anos 1920, Ricciotto Canudo apresenta o cinematógrafo como um suporte capaz de criar “universos em miniatura” (CANUDO, 1995), atribuindo-lhe assim uma dimensão cosmogônica, que

teóricos e cineastas, por razões diversas, convocarão em seguida. Em um modo grandiloquente, mais preciso, Christian Metz lembra, no fim dos anos 1960, que o cinema, por meio do seu próprio dispositivo – “segregação” forte entre espaços diegético e espectadorial, mas também entre a sala e o mundo – permite ao filme de ficção “constituir-se em mundo” (METZ, 2002). O uso da linguagem cinematográfica que se impõe já em meados dos anos 1910 implica uma tendência a não se enterrar, até a desdobrar essa potência de “fazer mundo”. Com D. W. Griffith especialmente, inclusive através *O Nascimento de uma nação* (1915) – ao mesmo tempo primeira pedra do classicismo hollywoodiano e afresco épico cuja coloração ideológica é explícita –, trata-se de multiplicar os pontos de vista, aumentar as virtualidades do campo, desenvolver plenamente a montagem alternada, de modo que tudo seja potencialmente visível. O cinema apropria-se assim de certo modo do dispositivo de representação da simultaneidade que Aristóteles associara à epopeia para a distinguir do teatro.

Mas o filme narrativo de ficção canônico desenvolverá esse potencial de “fazer mundo” pelo modo da “evidência” dos códigos de uma arte (BELLOUR, 2002) – a do cinema hollywoodiano clássico – voltado para a invisibilidade dos seus próprios artifícios, a imperceptibilidade da montagem e dos efeitos, a discrição do autor. Dito de outro modo, trata-se de dar ao mundo que se expõe diante a objetiva um caráter de “objetividade”. É assim em suma que, para se apropriar do épico que, melhor do que o dramático, correspondia aos seus projetos, o cinema deixou de lado uma das características importantes da epopeia, já que esta forma conta e lembra sem parar que ela conta, enquanto o o filme narrativo de ficção canônico apaga suas próprias marcas de enunciação (METZ, 2003).

Os *epic films*, na definição que deles endossa o cinema americano – filmes amplos, narrando a trajetória de um herói ou uma comunidade que se confunde, de uma maneira ou de outra, com a edificação de um mundo, ou assumem tons mitológicos – são como *mises en abyme* desse projeto visando a “fazer mundo” pelo modo da evidência. Essa filmografia dialoga com um imaginário sobre o passado histórico fornecida claro pela poesia épica, mas também pela ópera, o teatro, a pintura, o romance-folhetim, o romance histórico – e cuja pertinência arqueológica e a preocupação de *veracidade* em termos históricos estão muitas vezes em tensão direta com os princípios de uma verossimilhança feita de fantasia, didatismo e divertimento. Estamos assim lidando com uma “Antiguidade fantasmática” (AZIZA, 2008), cuja dimensão estético-industrial é inseparável do alcance ideológico.

Esse repertório constitui-se dos famosos “filmes à antiga” do cinema italiano das primeiras décadas: é o caso de *Cipion, o Africano* (1937), de Carmine Gallone, mas também é claro de Giovanni Pastrone, *Cabíria* (1914), em que a colaboração avec D’Annunzio é de maior interesse para nós já que na mesma época o poeta também compunha os seus *Canti della guerra latina*.

Se esses filmes recorrem às vezes, mais ou menos diretamente, a uma reescrita de epopeias clássicas, eles acentuam então a escolha da temática histórico-mitológica, sem poupar o aspecto grandioso que caracteriza esse gênero literário : Giuseppe di Liguoro, *L'Inferno* (1911) ; Manfred Noa, *Helena de Tróia* (1924) ; Alexander Korda, *A Vida privada de Helena de Tróia* (1927) ; Mario Camerini, *Ulisses* (1954) ; Teinosuke Kinugasa, *Portal do Inferno* (1953) ; Kenji Mizoguchi, *O Heroi sacrílego* (1955) ; Robert Wise, *Helena de Tróia* (1956) ; Giorgio Rivalta, *A legenda de Eneias* (1963) ; Peter Brook, *Mahabharata* (1991), Wolfgang Petersen, *Troia* (2004). Também é o caso de um cinema, ao longo de décadas, continua a extrair suas tramas de relatos bíblicos – Cecil B. DeMille, *Os Dez mandamentos* (1923 e 1956), *Sansão e Dalila* (1949); Richard Fleischer, *Barrabás* (1961) ; Martin Scorsese, *A última tentação de Cristo* (1988).

Um espetáculo que tem de se renovar de filme em filme – temos, assim, um repertório em que, paradoxalmente, a representação do passado coletivo está constantemente associada ao advento de inúmeras inovações técnicas: aí encontramos o primeiro longa-metragem da história do cinema (Enrico Guazzoni, *Quo Vadis*, 1912), primeiro *travelling* (*Cabíria*, 1914), o lançamento do *CinemaScope* (*O Manto sagrado*, de Henry Koster, 1953), os inícios do *VistaVision* (*Os Dez mandamentos*, 1956). Graças a esses elementos, especialmente na década de 1950, essa produção diferenciava-se claramente da televisão (Russel, 2007, 9), lembrando assim ao público o poder do filme para formar um mundo, o que ele tinha tendência a esquecer por causa da competição sedutora da televisão.

Na obra de alguns cineastas, no entanto, cuja estética não compartilha da transparência dos códigos do filme narrativo de ficção canônico, essa representação do passado coletivo torna-se *épica* no sentido em que Brecht concebe o seu “teatro épico”: enquanto drama acompanhado da narração, que propõe uma representação atravessada pelo distanciamento e que impele o espectador ao questionamento e à reflexão. Alguns desses cineastas até citam Brecht, como Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, revisitado no cinema *Antígona* de Sófocles ou os personagens de Moisés e Aarão. Também, quando Pasolini - que teorizou o “cinema de poesia”, um cinema lírico-subjetivo – revisita a epopeia, por exemplo em *Medeia* (1969), é para ir contra o cinema épico na linha norte-americana. É igualmente o caso de Manoel de Oliveira, cujo diálogo com *Os Lusíadas*, em *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), dar lugar a um relato do passado nacional que privilegia uma perspectiva claramente crítica. Vale também pensar no *Mahabharata* (1991), de Peter Brook, em que a reescrita para a tela da epopeia clássica constitui como o culminar de um processo que passa pela reescrita em prosa feita por Jean-Claude Carrière e pela encenação teatral. Por fim, evoquemos a recusa da transparência dos códigos, presente nas releituras

burlescas dos temas e textos épicos – desde a paródia de *Intolerância* de Griffith, a *As três eras* (1923) de Buster Keaton, até o *aggiornamento* da *Odisseia* a que se dedicam Joel e Ethan Coen, em *O Brother, Where Art Thou?* (2000).

Esses casos nos dão a entender que há duas linhagens bem diferentes, resultando do encontro entre o *epos* e o cinema, convidando-nos a interrogar a categoria com a tipologia hollywoodiana se satisfaz. Ao desenvolver o dispositivo de representação da simultaneidade característico da epopeia, essas diferentes escritas cinematográficas propõe um tratamento empático dos temas heroicos, dos personagens de magnitude e de uma estética “grandiosa” ou, ao contrário, os modulam por meio de um distanciamento crítico.

Este número, atento à renovação da crítica, é complementado, na “seção livre”, por dois artigos que revelam o “estado de coisas” da crítica na Espanha (Pablo Justel) e no Irã (Alireza Ghafouri) e também pelo artigo de Márcia Mariano e Andréa Cunha, na seção “Relatórios de pesquisa”, sobre a construção discursiva do herói épico em um cordel sergipano.

Bibliografia

ARISTÓTELES. **La Poétique**. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011.

AZIZA, Claude. **Guide de l’Antiquité imaginaire. Roman, cinéma, bande dessinée**. Paris : Les Belles Lettres, 2008.

BEISSINGER, Margaret H., TYLUS, Jane et LINDGREN WOFFORD, Susanne (éd.). **Epic Traditions in the Contemporary World**. Berkeley: University of California Press, 1999.

BELLOUR, Raymond. L’évidence et le code. In : **L’Analyse du film**. Paris : La Différence, 2002.

BRUNEL, Pierre. *Mythopoétique des genres*. Paris : PUF, 2003.

CANUDO, Ricciotto. **L’Usine aux images**. Paris : Seghers, 1995.

DERIVE, Jean. **L’épopée. Unité et diversité d’un genre**. Paris : Karthala, 2002.

DUSSOL, Vincent (éd.). **Elle s’étend, l’épopée. Relecture et ouverture du corpus épique / The Epic expands. Rereading and widening the epic corpus**. Bern / Berlin: P.I.E. Peter Lang, 2012.

ÉTIEMBLE. Epopée. In : *Encyclopædia Universalis* (dans ses deux premières éditions, 1974 et 1992), repris dans *Essais pour une littérature (vraiment) générale*, sous le titre “L’épopée de l’épopée”. Paris : Gallimard, 1974.

GOYET, Florence. L'épopée comme outil intellectuel. In NEIVA, Saulo. **Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle**, postface Florence Goyet, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études Littéraires Françaises », n° 73, 2008, p. 319-332.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière**. Paris : Honoré Champion, 2006.

KRAUSS, Charlotte ; MOHNIKE, Thomas (éd.). **Auf der Suche nach dem verlorenen Epos : ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts / À la recherche de l'épopée perdue : un genre populaire de la littérature européenne du XIXe siècle**. Berlin : Lit, 2011.

KRAUSS, Charlotte et Urban, Urs (éd.). **Das wiedergefundene Epos: Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute / L'Épopée retrouvée**. Berlin : Münster, Lit, 2013.

LABARTHE, Judith. **Formes modernes de la poésie épique : Nouvelles approches**. Bruxelles : Peter Lang, 2004.

MADELENAT, Daniel. **L'Épopée**. Paris : PUF, 1986.

MADELENAT, Daniel. Présence paradoxale de l'épopée : hors d'âge et retour. In : NEIVA, Saulo (éd.). *Désirs & débris d'épopée au XXe siècle*. Bruxelles : Peter Lang, 2009, p. 379-391.

MADELENAT, Daniel. **L'épopée**. Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

MARTIN, Richard P. *The Language of Heroes : Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989.

METZ, Christian. **Le Signifiant imaginaire**. Paris : Bourgois, 2003.

METZ, Christian. **Essais sur la signification au cinéma**. Paris : Klincksieck, 2002.

NAGY, Gregory. Epic as Genre. In: BEISSINGER, Margaret H., TYLUS, Jane et LINDGREN WOFFORD, Susanne (éd.). **Epic Traditions in the Contemporary World : The Poetics of Community**. University of California Press, 1999.

NEIVA, Saulo (éd.). **Déclins et confins de l'épopée au XIXe siècle**. Tübingen : Gunter Narr, 2008.

NEIVA, Saulo (éd.). **Désirs & Débris d'épopée au XXe siècle**. Bruxelles: Peter Lang, 2009.

NEIVA, Saulo. **Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX**. Trad. Carmen Cacciaccaro. Préf. Ivan Teixeira. Recife: Massangana / Fundação Joaquim Nabuco, 2009b.

NEIVA, Saulo. **Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle**. Postface Florence Goyet. Tübingen : Gunter Narr, coll. Études Littéraires Françaises, n° 73, 2008.

NEIVA, Saulo. **Désirs & débris d'épopée au XXe siècle**. Postface Daniel Madelénat. Bern : Peter Lang, 2009a.

PAQUETTE, Jean-Marcel. Épopée et roman : continuité ou discontinuité ?. In : **Études littéraires** (Québec), 1971, p. 9-38.

PAQUETTE, Jean-Marcel. L'épopée : problème d'une définition. In : **Typologie des sources du Moyen Âge occidental**, fascicule 49. Louvain : Brepols, 1988, p. 11-35.

PROJET ÉPOPEE, hébergé par l'UMR 5316 Litt&Arts, Université Grenoble Alpes, <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/programmes/projet-epopee>.

RUSSELL, James. **The Historical Epic and Contemporary Hollywood**. New York-Londres: Continuum, 2007.

SKAFTE JENSEN, Minna. *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*. Opuscula Graeco-Latina. Copenhagen: Tusculanum Press, 1980.



GOYET, Florence; VINCLAIR, Pierre ; NEIVA, Saulo ; BENJAMIN, Thomas. Présentation Revista Épicas n. 2. In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 13-21. ISSN 2527-080-X.

PRÉSENTATION *REVISTA ÉPICAS* N. 2 - ÉPOPEE ET MODERNITE

DOSSIER EXTENSION DE L'EPOPEE

Florence Goyet, Université Grenoble Alpes
Pierre Vinclair, auteur

Longtemps, le concept d'épopée a été pensé en fonction des seules œuvres de l'Antiquité gréco-romaine : Aristote a bâti sa théorie à partir d'Homère uniquement, et la tradition subséquente privilégiait Virgile et l'*Illiade* – l'*Odyssée* elle-même semblant déjà “moins épique”. La déclaration de la mort du genre par Hegel plaçait quant à elle la critique aussi bien que la production épique dans une situation fragile : au XIX^e et au XX^e siècles, de nombreux textes se sont réclamés de l'épopée, en Occident ou dans l'espace postcolonial, mais paradoxalement se sont vu refuser ce statut, alors même qu'ils essayaient d'en imiter au plus près les traits caractéristiques. Si bien que, le *Pierre Ménard* de Borges eût-il recopié mot pour mot Homère plutôt que Cervantès, son *Illiade* n'aurait sans doute *pas été* une épopée.

Pourtant, depuis quelques décennies, les études épiques ont retrouvé une très grande vitalité, qu'on pourrait dater du moment où la critique a, d'abord, pris acte du fait que l'épopée n'était pas nécessairement morte (Brunel, 2003 ; Madelénat, 1986 ; Derive, 2002 ; Labarthe, 2004 ; Neiva, 2009 ;

Krauss-Mohnike, 2011 ; Krauss-Urban, 2013)⁷. Ce renouvellement n'aurait pas été possible si de grands textes, en France et aux États-Unis⁸, n'avaient dégagé le terrain théorique en rompant avec l'eurocentrisme originel et en analysant les épopées sans se soucier des préjugés de la tradition critique. Étiemble, dès 1974, dénonçait le fait que les théories sur l'épopée avaient été élaborées pour et sur la tradition antique européenne, et appelait à "repartir à zéro" (Étiemble, 1974). Gregory Nagy, poursuivant les réflexions de Minna Skafte Jensen et Richard Martin, invitait à "recontextualiser" Homère (Nagy, 1999, 23)⁹, et Jean-Marcel Paquette, dans une analyse comparatiste qui repartait de textes très variés, repensait les rapports entre roman et épopée, et dégageait le rôle central du conflit dans l'épopée (Paquette, 1988). C'était s'affranchir de l'idée de l'épopée comme texte transparent et non problématique, héritée de Hegel et Lukács.

Un premier résultat de cette révolution critique a été de mettre au centre de l'attention l'épique moderne¹⁰, c'est-à-dire des textes aux antipodes de ce que décrivaient les travaux sur Homère ou Virgile. Une grande richesse de pensée a été gagnée là, qui a permis une avancée pour l'ensemble des travaux sur l'épique, ancien ou moderne – et de prendre enfin au sérieux la revendication de certains textes modernes à être considérés comme des épopées. D'autre part, et dans le même temps, anthropologues et chercheurs en littérature ont décrit et analysé un grand nombre d'épopées étrangères au canon gréco-

⁷ Voir en particulier BRUNEL, Pierre. *Mythopoétique des genres*. Paris : PUF, 2003 ; MADELENAT, Daniel. *L'Épopée*. Paris : PUF, 1986 et "Présence paradoxale de l'épopée : hors d'âge et retour" in NEIVA, Saulo (éd.). *Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle*. Bruxelles : Peter Lang, 2009, p. 379-391 ; DERIVE, Jean. *L'épopée. Unité et diversité d'un genre*. Paris : Karthala, 2002 ; LABARTHE, Judith, *Formes modernes de la poésie épique : Nouvelles approches*. Bruxelles : Peter Lang, 2004 ; NEIVA, Saulo (éd.). *Déclins et confins de l'épopée au XIX^e siècle*. Tübingen : Gunter Narr, 2008 et *Désirs & Débris d'épopée au XX^e siècle*. Bruxelles : Peter Lang, 2009 ; KRAUSS, Charlotte et MOHNIKE, Thomas (éd.). *Auf der Suche nach dem verlorenen Epos : ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts / À la recherche de l'épopée perdue : un genre populaire de la littérature européenne du XIX^e siècle*. Berlin : Lit, 2011, et KRAUSS, Charlotte et URBAN, Urs (éd.). *Das wiedergefundene Epos: Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute / L'Épopée retrouvée*. Berlin : Münster, Lit, 2013. La création et le succès du CIMEEP, dans sa dimension internationale et interdisciplinaire, est un bon signe de cette vitalité, comme, en France, celle du Projet Épopée (<http://ouvert-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/programmes/projet-epopee>), dont ce numéro présente en partie les travaux.

⁸ NAGY, Gregory. *Epic as Genre*. In : BEISSINGER, Margaret H., TYLUS, Jane et LINDGREN WOFFORD, Susanne (éd.). *Epic Traditions in the Contemporary World : The Poetics of Community*. University of California Press, 1999, p. 21-32 ; SKAFTE JENSEN, Minna. *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*. Opuscula Graeco-Latina. Copenhagen : Tusculanum Press, 1980 ; MARTIN, Richard P. *The Language of Heroes : Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1989 ; ÉTIEMBLE. *Epopée*. In : *Encyclopædia Universalis* (dans ses deux premières éditions, 1974 et 1992), repris dans *Essais pour une littérature (vraiment) générale*, sous le titre "L'épopée de l'épopée", PARIS, Gallimard, 1974 ; PAQUETTE, Jean-Marcel. *Épopée et roman : continuité ou discontinuité ?*. In : *Études littéraires* (Québec), 1971, p. 9-38, et *L'épopée : problème d'une définition*. In : *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*. fascicule 49. Louvain: Brepols, 1988, p. 11-35.

⁹ [T]he classical Greek idea of epic, as presupposed by these received notions, needs to be situated in its own historical context. In: *Epic as Genre*, op. cit., p. 23.

¹⁰ Environ trois cents des cinq cents titres de la *Bibliographie comparatiste* (<http://ouvert-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/data/bibliographies/projet-epopee>) du Projet Épopée sont des études de textes modernes ou contemporains.

romain. Issues d'autres traditions et n'en imitant pas les traits caractéristiques, ces épopées (indiennes, turques, africaines, japonaises, tibétaines, etc.) ont ainsi acquis une visibilité critique inédite, à la faveur du renouvellement théorique et méthodologique que leur mise au jour contribuait en retour à imposer. Il s'ensuivit, à tout le moins, l'abandon de la conception classique de l'épopée comme imitation d'Homère (Beissinger et al. 1999 ; Dussol, 2012)¹¹.

L'extension du corpus débouche cependant sur une nouvelle difficulté, en rendant le concept même d'épopée problématique : des textes pourtant tous qualifiés d'"épopées" peuvent ne plus rien avoir en commun ou presque (Derive, 2002)¹². Une fois brisées les chaînes de la pensée classique de l'épopée, l'extension *ad libitum* des corpus ne pourra en effet s'arrêter qu'avec la délimitation précise d'un nouveau concept. Mais quelles théories, quelles méthodes adopter pour relever ce véritable défi théorique ? Peut-on rendre compte de la richesse du genre sans que l'extension du corpus n'en condamne la possible unification conceptuelle ? Nous en sommes, aujourd'hui, précisément là : nous rencontrons de nombreux textes dont il faut décider s'ils sont ou non des épopées, à l'aide de théories qui sont encore en cours d'élaboration, et que la lecture de ces textes permet de tester et de préciser.

Les études présentées ici ont toutes en commun de participer à ce mouvement pour repenser l'épopée dans ses rapports avec la modernité, pour montrer la continuité mais aussi les renouvellements profonds qui sont en jeu. Le numéro s'ouvre par un dossier qui s'intitule précisément "Extension de l'épopée". Il rassemble des textes théoriques qui proposent une approche radicalement renouvelée du genre (Pierre Vinclair, Marguerite Mouton, Florence Goyet). Il se poursuit par des études précises sur des textes particuliers, cette analyse étant le moyen d'aller plus loin dans la compréhension du genre. Cette extension de l'épopée s'observe chronologiquement, du Moyen Age (Floriana Ceresato), au XVI^e siècle (Aude Plagnard) au XIX^e siècle (Claudine Le Blanc) et au XX^e (Masayuki Tsuda), mais aussi dans des espaces géographiques différents – avec ici trois études sur l'épopée africaine (Alpha Barry, Amadou Oury Diallo, Elara Bertho). Cette étude de l'épopée peut alors revenir sur elle-même et utiliser les outils récents de la critique pour poser à nouveau le problème millénaire de l'épicité relative de l'*Illiade* et de *Odyssée* (François Dingremont).

¹¹ Voir par exemple Beissinger, Margaret H., Tylus, Jane et Lindgren Wofford, Susanne (éd.). **Epic Traditions in the Contemporary World**, *op. cit.*, et récemment en France, DUSSOL, Vincent (éd.). **Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique / The Epic expands. Rereading and widening the epic corpus**. Bern / Berlin : P.I.E. Peter Lang, 2012.

¹² Voir DERIVE, Jean. **L'épopée. Unité et diversité d'un genre**. Paris : Karthala, 2002.

Une analyse de l'extension de l'épique à l'époque moderne ne serait évidemment pas complète sans une attention forte au renouvellement du genre par le cinéma, qui fait l'objet du second dossier de notre numéro.

DOSSIER L'EPOS A L'ECRAN - INTERACTIONS GENERIQUES ENTRE LITTERATURE ET CINEMA

Saulo Neiva, Université Clermont Auvergne, CELIS
Benjamin Thomas, Université de Strasbourg, ACCRA

S'il est vrai que les rapports entre épopée et modernité ont déjà fait l'objet de différents travaux (NEIVA, 2008, 2009a, 2009b), peu de chercheurs se sont penchés sur les interactions entre les codes génériques de la poésie épique et les éléments des écritures cinématographiques. Il s'agit pourtant d'une perspective particulièrement stimulante, plus précisément, si nous nous autorisons à explorer les nombreuses contradictions qui relèvent des convergences entre les écritures cinématographiques et ce genre littéraire, problématique indissociable de la pluralité d'acceptions que le terme « épique » apporte avec lui au cinéma.

Le caractère narratif de l'épopée lui permet de « raconter plusieurs parties de l'histoire qui se réalisent simultanément », comme nous l'apprend Aristote dans *La Poétique* (1459b, 26-27), représentant ainsi des épisodes concomitants et différents. Ce procédé ne peut que difficilement être utilisé dans la tragédie - qui « donne à voir » le personnage en action, étant conçue pour être mise en scène, au lieu de faire le récit d'une action. Mais, dans le cas de l'épopée, il contribue à « accroître [l']étendue » (1459b 22) et à « [augmenter] l'ampleur du poème » (1459b 28). Il permet également d'étayer un élément caractéristique de l'épopée, que la critique mettra en avant par la suite : son aspect « fédérateur », d'un discours qui propose une réflexion sur le présent à travers une tentative de *dire la totalité* d'une époque ou d'un espace.

Genre doté d'une capacité à représenter la simultanéité dont le drame semble être dénué, qui a pendant des siècles été perçu comme une « somme » de tous les autres, genre dont le caractère majestueux est étayé par le recours à un registre élevé - le *gravis stylus* que la roue de Virgile associe à l'*Énéide* -, « l'épopée déploie la somptuosité d'une histoire et d'une imagerie, hypnotise un auditoire, assouvit l'avidité onirique d'une collectivité » (MADELENAT, 1986, 14). Elle est aussi, comme nous le rappelle Florence Goyet, un genre qui, en effectuant un récit du passé, permet de réfléchir à l'histoire sans faire appel aux concepts : l'épopée « pense [...] en-dehors des concepts figés, et des *a priori* de l'époque,

qui ne permettent pas de sortir de la confusion intellectuelle » (GOYET, 2008, 332). Grâce à ce « travail épique », le récit que l'épopée fait du passé lui permet de réfléchir sur sa propre époque, ce genre exerçant donc à la fois la fonction de discours fondateur pour la communauté dont elle émerge et d'outil permettant de confronter « les visions du monde disponibles à son époque ».

Dès les années 1920, Ricciotto Canudo présente le cinématographe comme un médium capable de créer des « univers en miniature » (CANUDO, 1995), en lui attribuant ainsi une dimension cosmogonique, que des théoriciens et des cinéastes, pour des raisons diverses, convoqueront par la suite. Sur un mode moins grandiloquent, plus précis, Christian Metz rappelle, à la fin des années 1960, que le cinéma, à travers son dispositif même – « ségrégation » forte entre espaces diégétique et spectatorial, mais aussi entre la salle et le monde – permet au film de fiction de « se constituer en monde » (METZ, 2002). L'usage du langage cinématographique qui s'impose dès le milieu des années 1910 implique une tendance à ne pas entraver, voire à décupler cette puissance de « faire monde ». Avec D. W. Griffith notamment, y compris à travers la *Naissance d'une nation* (1915) - à la fois première pierre du classicisme hollywoodien et fresque épique dont la coloration idéologique est explicite -, il s'agit de multiplier les points de vue, d'augmenter les virtualités du champ, de déployer pleinement le montage alterné, de faire en sorte que tout soit potentiellement visible. Le cinéma s'approprie ainsi en quelque sorte le dispositif de représentation de la simultanéité qu'Aristote avait associé à l'épopée pour la distinguer du drame.

Mais le film narratif de fiction canonique développera cette potentialité de « faire monde » par le mode de l'« évidence » des codes d'un art (BELLOUR, 2002) – celui du cinéma hollywoodien classique - tourné vers l'invisibilité de ses propres artifices, l'imperceptibilité du montage et des effets, la discrétion de l'auteur. Autrement dit, il s'agit de donner au monde qui se déploie devant l'objectif un caractère d'« objectivité ». C'est ainsi en somme que, pour s'approprier l'épique qui, mieux que le dramatique, correspondait à ses projets, le cinéma a laissé de côté l'une des caractéristiques importantes de l'épopée, puisque cette forme raconte et rappelle sans cesse qu'elle raconte, là où le film narratif de fiction canonique efface ses propres marques d'énonciation (METZ, 2003)...

Les *epic films*, dans la définition qu'en entérine le cinéma américain - films d'ampleur, narrant la trajectoire d'un héros ou d'une communauté qui se confond, d'une manière ou d'une autre, à l'édification d'un monde, ou prennent des accents mythologiques - sont comme des mises en abyme de ce projet visant à « faire monde » par le mode de l'évidence. Cette filmographie dialogue avec un imaginaire sur le passé historique fourni bien entendu par la poésie épique mais aussi par l'opéra, le théâtre, la peinture, le roman-feuilleton, le roman historique – et dont la pertinence archéologique et le souci de *véracité* en termes

historiques sont souvent en tension directe avec les principes d'une vraisemblance faite de fantaisie, didactisme et divertissement. Nous avons ainsi affaire à une « Antiquité fantasmatique » (Aziza, 2008), dont la dimension esthétique-industrielle est indissociable de la portée idéologique.

Ce répertoire est constitué par les fameux « films à l'antique » du cinéma italien des premières décennies : c'est le cas de *Scipion l'Africain* (1937), de Carmine Gallone, mais aussi bien sûr de Giovanni Pastrone, *Cabiria* (1914), où la collaboration avec D'Annunzio nous intéresse d'autant plus qu'à l'époque le poète composait également ses *Chants de la guerre latine*.

Si ces films ont parfois recours, plus ou moins directement, à une réécriture d'épopées classiques, ils mettent alors en avant le choix de la thématique historico-mythologique, sans faire l'économie de l'aspect grandiose qui caractérise ce genre littéraire : Giuseppe di Liguoro, *L'Inferno* (1911) ; Manfred Noa, *Hélène de Troie* (1924) ; Alexander Korda, *La Vie privée d'Hélène de Troie* (1927) ; Mario Camerini, *Ulysse* (1954) ; Teinosuke Kinugasa, *La Porte de l'enfer* (1953) ; Kenji Mizoguchi, *Le Héros sacrilège* (1955) ; Robert Wise, *Hélène de Troie* (1956) ; Giorgio Rivalta, *Conquérants Héroïques* (1963) ; Peter Brook, *Mahabharata* (1991), Wolfgang Petersen, *Troie* (2004). C'est le cas également d'un cinéma qui, au long de décennies, continue de puiser ses trames dans les récits bibliques – Cecil B. DeMille, *Les Dix Commandements* (1923, puis 1956), *Samson et Dalila* (1949) ; Richard Fleischer, *Barrabbas* (1961) ; Martin Scorsese, *La dernière Tentation du Christ* (1988).

Un spectacle qui se doit de se renouveler d'un film à l'autre – nous avons ainsi un répertoire où paradoxalement la représentation du passé collectif est sans cesse associée à l'avènement de nombreuses nouveautés techniques : nous y trouverons le premier long-métrage de l'histoire du cinéma (Enrico Guazzoni, *Quo Vadis*, 1912), le premier travelling (*Cabiria*, 1914), le lancement du *CinemaScope* (*La Tunique*, d'Henry Koster, 1953), les débuts du *VistaVision* (*Les Dix Commandements*, 1956). Grâce à ces éléments, notamment dans les années 1950, cette production se différenciait clairement de la télévision (Russel, 2007, 9), en rappelant ainsi au public la puissance du film à se constituer en monde, ce qu'il avait tendance à oublier à cause de la concurrence séductrice du petit écran.

Chez certains cinéastes cependant, dont l'esthétique ne partage pas la transparence des codes du film narratif de fiction canonique, cette représentation du passé collectif devient *épique* au sens où Brecht conçoit son « théâtre épique » : celui d'un drame accompagné de la narration, celui qui propose une représentation traversée par la distanciation et qui pousse le spectateur au questionnement et à la réflexion. Certains de ces cinéastes ne rechignent pas à citer Brecht, tels Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, revisitant en cinéma *Antigone* de Sophocle ou les personnages de Moïse et Aaron. Pasolini – qui a

théorisé le « cinéma de poésie », un cinéma lyrico-subjectif - lorsqu'il revisite l'épopée, par exemple dans *Médée* (1969), le fait lui aussi à l'encontre du cinéma épique dans la lignée nord-américaine. C'est le cas également de Manoel de Oliveira, dont le dialogue avec *Les Lusiades*, dans *Non, ou la vaine gloire de commander* (1990), débouche sur un récit du passé national qui privilégie une perspective nettement critique. Songeons aussi au *Mahabharata* (1991), de Peter Brook, où la mise à l'écran de l'épopée classique constitue une sorte d'aboutissement d'un processus qui passe par la réécriture en prose qu'en a fait Jean-Claude Carrière et par la mise en scène théâtrale. Évoquons enfin le refus de la transparence des codes qui est présent dans les relectures burlesques des thèmes et textes épiques – depuis la parodie d'*Intolérance* de Griffith, dans *Les Trois âges* (1923) de Buster Keaton, jusqu'à l'*aggiornamento* de l'*Odyssée* auquel se livrent Joel et Ethan Coen dans *O Brother, Where Art Thou?* (2000).

Ces cas nous font comprendre qu'il y aurait deux lignées bien différentes résultant de la rencontre de l'*epos* et du cinéma, nous invitant à interroger la catégorie dont se satisfait la typologie hollywoodienne. En développant le dispositif de simultanéité caractéristique de l'épopée, ces différentes écritures cinématographiques proposent un traitement empathique des thèmes héroïques, des personnages d'ampleur et d'une esthétique « grandiose » ou, au contraire, les modulent par une mise à distance critique.

Ce numéro attentif au renouvellement de la critique est complété, dans la « Section libre » par deux articles qui font l'"état des lieux" de la critique en Espagne (Pablo Justel) et en Iran (Alireza Ghafouri) et aussi par l'article de Márcia Mariano et Andréa Cunha, dans la section « Comptes rendus de recherche », sur la construction discursive du héros épique dans une oeuvre de la littérature « de cordel » de Sergipe (Brésil).

Bibliographie

ARISTÓTELES. **La Poétique**. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011.

AZIZA, Claude. **Guide de l'Antiquité imaginaire. Roman, cinéma, bande dessinée**. Paris : Les Belles Lettres, 2008.

BEISSINGER, Margaret H., TYLUS, Jane et LINDGREN WOFFORD, Susanne (éd.). **Epic Traditions in the Contemporary World**. Berkeley: University of California Press, 1999.

BELLOUR, Raymond. L'évidence et le code. In : **L'Analyse du film**. Paris : La Différence, 2002.

BRUNEL, Pierre. **Mythopoétique des genres**. Paris : PUF, 2003.

CANUDO, Ricciotto. **L'Usine aux images**. Paris : Seghers, 1995.

DERIVE, Jean. **L'épopée. Unité et diversité d'un genre**. Paris : Karthala, 2002.

DUSSOL, Vincent (éd.). **Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique / The Epic expands. Rereading and widening the epic corpus**. Bern / Berlin: P.I.E. Peter Lang, 2012.

ÉTIEMBLE. Epopée. In : **Encyclopædia Universalis** (dans ses deux premières éditions, 1974 et 1992), repris dans **Essais pour une littérature (vraiment) générale**, sous le titre "L'épopée de l'épopée". Paris : Gallimard, 1974.

GOYET, Florence. L'épopée comme outil intellectuel. In NEIVA, Saulo. **Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle**, postface Florence Goyet, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études Littéraires Françaises », n° 73, 2008, p. 319-332.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière**. Paris : Honoré Champion, 2006.

KRAUSS, Charlotte ; MOHNIKE, Thomas (éd.). **Auf der Suche nach dem verlorenen Epos : ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts / À la recherche de l'épopée perdue : un genre populaire de la littérature européenne du XIXe siècle**. Berlin : Lit, 2011.

KRAUSS, Charlotte et Urban, Urs (éd.). **Das wiedergefundene Epos: Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute / L'Épopée retrouvée**. Berlin : Münster, Lit, 2013.

LABARTHE, Judith. **Formes modernes de la poésie épique : Nouvelles approches**. Bruxelles : Peter Lang, 2004.

MADELENAT, Daniel. **L'Épopée**. Paris : PUF, 1986.

MADELENAT, Daniel. Présence paradoxale de l'épopée : hors d'âge et retour. In : NEIVA, Saulo (éd.). **Désirs & débris d'épopée au XXe siècle**. Bruxelles : Peter Lang, 2009, p. 379-391.

MADELÉNAT, Daniel. **L'épopée**. Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

MARTIN, Richard P. **The Language of Heroes : Speech and Performance in the Iliad**. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989.

METZ, Christian. **Le Signifiant imaginaire**. Paris : Bourgois, 2003.

METZ, Christian. **Essais sur la signification au cinéma**. Paris : Klincksieck, 2002.

NAGY, Gregory. Epic as Genre. In: BEISSINGER, Margaret H., TYLUS, Jane et LINDGREN WOFFORD, Susanne (éd.). **Epic Traditions in the Contemporary World : The Poetics of Community**. University of California Press, 1999.

NEIVA, Saulo (éd.). **Déclins et confins de l'épopée au XIXe siècle**. Tübingen : Gunter Narr, 2008.

NEIVA, Saulo (éd.). **Désirs & Débris d'épopée au XXe siècle**. Bruxelles: Peter Lang, 2009.

NEIVA, Saulo. **Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX**. Trad. Carmen Cacciaccaro. Préf. Ivan Teixeira. Recife: Massangana / Fundação Joaquim Nabuco, 2009b.

NEIVA, Saulo. **Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle**. Postface Florence Goyet. Tübingen : Gunter Narr, coll. Études Littéraires Françaises, n° 73, 2008.

NEIVA, Saulo. **Désirs & débris d'épopée au XXe siècle**. Postface Daniel Madelénat. Bern : Peter Lang, 2009a.

PAQUETTE, Jean-Marcel. Épopée et roman : continuité ou discontinuité ?. In : **Études littéraires** (Québec), 1971, p. 9-38.

PAQUETTE, Jean-Marcel. L'épopée : problème d'une définition. In : **Typologie des sources du Moyen Âge occidental**, fascicule 49. Louvain : Brepols, 1988, p. 11-35.

PROJET ÉPOPEE, hébergé par l'UMR 5316 Litt&Arts, Université Grenoble Alpes, <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/programmes/projet-epopee>.

RUSSELL, James. **The Historical Epic and Contemporary Hollywood**. New York-Londres: Continuum, 2007.

SKAFTE JENSEN, Minna. *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*. Opuscula Graeco-Latina. Copenhagen: Tusculanum Press, 1980.



Dossier 1
Modernité et extension de l'épopée
Modernidade e extensão da epopeia

Org. Florence Goyet e Pierre Vinclair



GOYET, Florence. La epopeya refundadora: extensión y desplazamiento del concepto de epopeya In: **Revista Épicas**. Año 1, N. 2, Dez 2017, p. 23-52. ISSN 2527-080-X.

LA EPOPEYA REFUNDADORA: EXTENSIÓN Y DESPLAZAMIENTO DEL CONCEPTO DE EPOPEYA¹³

A EPOPEIA REFUNDADORA: EXTENSÃO E DESLOCAMENTOS DO CONCEITO DE EPOPEIA

Florence Goyet
Université Grenoble Alpes, UMR 5316 Litt&Arts

RESUMEN : En los últimos años, investigadores de diferentes disciplinas han ampliado el concepto de epopeya, destacando tanto la existencia de una "epopeya moderna" como la necesidad de repensar las épicas antiguas fuera de las categorías nombradas por Hegel y Lukács. La extensión del concepto hace posible incluir obras que parecen tan distantes como las epopeyas poscoloniales o la chanson de geste medieval. Mi teoría del "trabajo épico" (Goyet, 2006) está en línea con esos estudios, pero también propone un desplazamiento: ya no se trata de definir la épica en general, sino una categoría particular y particularmente interesante, la "epopeya refundadora". Este artículo identifica sus características básicas. La epopeya refundadora puede desarrollarse en todos los géneros, siempre que sea popular, política y polifónica. El desafío es darnos los medios para reconocer en el mundo contemporáneo los lugares donde podría surgir el trabajo épico y la refundación de la política.

Palabras-clave: epopeya contemporánea; epopeya refundadora; auralidad; política.

RESUMO: Nos últimos anos, pesquisadores de diferentes disciplinas ampliaram o conceito de epopeia, destacando a existência de uma "epopeia moderna" e a necessidade de se repensarem épicos antigos fora das categorias

¹³ Traducción Félix Terrones. Original en francés : « L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée » : <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>.

identificadas por Hegel e Lukács . A extensão do conceito permite a inclusão de obras que parecem tão distantes quanto epopeias pós-coloniais ou a canção de gesta medieval. Minha teoria do "trabalho épico" (Goyet, 2006) se alinha com essas pesquisas, mas também propõe um deslocamento: não é mais uma questão de definir o épico em geral, mas uma categoria particular e particularmente interessante, a "epopeia refundadora". Este artigo identifica suas características básicas. A epopeia refundadora pode se desenvolver em todos os gêneros, desde que seja popular, política e polifônica. O desafio é dar-nos os meios para reconhecer no mundo contemporâneo os locais de onde poderiam surgir o trabalho épico e a refundação da política.

Palavras-chave: epopeia contemporânea; epopeia refundadora; auralidade; política.

Introducción

Desde que se admite que la epopeya no está muerta, los numerosos trabajos dedicados a la epopeya moderna han mostrado su diferencia con la epopeya antigua¹⁴. Incluso se podría afirmar que los críticos nos dieron una tabla *diferencial* que muestra constantemente la brecha entre lo que constaban y las descripciones clásicas de la epopeya antigua. La distancia es tal que incluso se renuncia de manera general al término de "epopeya" para la época moderna, en beneficio del término "épico", más vago, y que evita superponer el uno al otro¹⁵. Se debe a que la epopeya antigua debe ser en principio la exaltación grandiosa y transparente del heroísmo simple y los valores existentes. Por el contrario, la épica moderna está del lado de los excluidos y los humildes —de quienes reivindica el estatus "subalterno"— sin grandilocuencia, sin jamás simplificar el aspecto; ella es resueltamente política, se le debe buscar no sólo en las obras marcadas como "epopeyas" sino que en ocasiones también en géneros diferentes.

El propósito de este artículo es mostrar que la épica moderna, tal y como la muestran esas descripciones recientes, dista mucho de estar en conflicto con la antigua, sino que, al contrario, tiene características de un tipo central de epopeya antigua que propongo llamar "refundadora", porque permite pensar y superar la crisis política¹⁶. A partir de ahí, se puede desplazar el problema de la definición de género. Todos los textos marcados como "epopeya" no han desempeñado ese papel refundador y, antes

¹⁴ Los mismos títulos de dos recientes volúmenes colectivos, de *En busca de la epopeya perdida* a *La epopeya recobrada*, muestran la ruptura con la idea hegeliana de una imposibilidad de la epopeya en el mundo moderno. Más allá de lo que casi es un juego de palabras (fueron publicados con solamente dos años de diferencia), estos títulos reflejan un consenso sobre la permanencia de la épica en el mundo moderno. Ver nuestro prólogo, y ver la bibliografía de *Recueil ouvert* para cerca de trescientos estudios —artículos en volúmenes colectivos— que giran en torno a este problema desde 1997. KRAUSS, Charlotte y MOHNIKE, Thomas (ed). *Auf der Suche nach dem verlorenen Epos : ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts / À la recherche de l'épopée perdue: un genre populaire de la littérature européenne du XIX^e siècle*. Berlin: Lit, 2011; KRAUSS, Charlotte et URBAN, Urs (ed.). *Das wiedergefundene Epos: Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute / L'Épopée retrouvée*. Berlin/Münster : Lit, 2013.

¹⁵ A este respecto, véase aquí mismo el artículo de Marguerite Mouton, "L'épopée moderne: épopée 'symphonique' – Hugo et Tolkien". Este cambio de apelación se inscribe en toda una discusión acerca del "registro" épico que sería la única actualización posible de la epopeya desde su muerte anunciada por Hegel (ver, por ejemplo, CHAUVIN, Cédric. *Référence épique et modernité*. Paris: Champion, 2012).

¹⁶ Sobre la epopeya antigua como herramienta intelectual para pensar la crisis política, me permito recordar mi libro: *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière : Iliade, Chanson de Roland, Hōgen et Heiji monogatari*. Paris: Champion, 2006.

que intentar definir la epopeya de manera general y *sub specie æternitatis*, puede ser interesante definir este subgénero particular que permite inventar la novedad política. Por esto, nos proveemos de los medios para reconocer en el mundo contemporáneo las obras que hoy en día pueden desempeñar ese papel, y que la mayoría de veces se encuentran más allá de las fronteras aceptadas del género. En definitiva, después de la necesaria extensión del concepto de “epopeya” efectuada por la crítica reciente, se trata de efectuar un desplazamiento y una nueva restricción para definir este tipo particular, tan importante.

La primera parte recordará que las epopeyas, analizadas en sí mismas, no muestran la claridad, univocidad y el conservadurismo de los que el género fue el emblema durante mucho tiempo. Esta parte rastreará el movimiento de extensión que llevó al empleo actual del término para obras de épocas y hasta géneros diferentes, lo cual equivale sacar el género de la petrificación operada por la crítica antigua desde Hegel y Lukács en particular. Las otras dos partes se interesarán no tanto en el conjunto de textos ayer y hoy denominados “epopeya” como en la categoría restringida de epopeyas refundadoras. Trataremos definir las condiciones necesarias para que una obra narrativa, antigua o moderna, pueda entregar a una comunidad los medios para salir de la crisis política. La primera condición es pragmática y concierne las condiciones materiales de la comunicación: a la epopeya refundadora le es necesario un vínculo particular con el público, que denominaré la “popularidad” (II). Otras dos condiciones resultan de la materia y la puesta en marcha de la narración. Para empezar, es necesario que las historias que cuentan sean una metáfora de la crisis: que, detrás de las apariencias, sean profundamente políticas. Finalmente, y sobre todo, es necesario que la obra sea polifónica en el más profundo sentido del término. En el mundo antiguo como en el moderno, la obra se levanta hasta en ocasiones acordar el *mismo valor* a cada una de las voces que hace intervenir, hasta hacer coexistir en tensión voces contradictorias, sin descalificar o privilegiar ninguna; esto es lo que permite hacer que surja la novedad política (III).

Popularidad, política y polifonía: a partir de estos criterios, vemos perfilarse un conjunto de obras, que no son la totalidad de la producción épica, pero que desempeñan un papel irremplazable, tanto en el mundo moderno como en el antiguo.

¿Contradicción o extensión?

1.1 Épica y epopeya: descripciones antinómicas

Investigaciones recientes han mostrado la vitalidad del género en la época moderna, pero haciendo hincapié en su diferencia o, incluso, su contradicción con lo descrito por los teóricos a partir de Aristóteles y Hegel. Dos áreas de investigación servirán como ejemplo de estos trabajos.

A partir del fundador *Charlemagne et Arthur* de Dominique Boutet¹⁷, los medievalistas renovaron la visión del cantar de gesta, que consideran como la epopeya del mundo medieval francés y occitano. Mostraron que lejos de ser transparente y simplificador, como durante mucho tiempo se afirmó, permitía cuestionar valores de su tiempo. Los más tardíos en particular (el ciclo de los barones rebeldes, por ejemplo) dan una imagen de Carlomagno no solamente menguada sino también deconstruida. Semejante deconstrucción permitía plantear y pensar los problemas del presente en el siglo XIII o XIV¹⁸. Confusos, escenificando los conflictos entre pares antes que entre pueblos, presentando una imagen problemática de los personajes y sus comportamientos, estos textos les parecieron en las antípodas de la *Chanson de Roland* — que era la epopeya francesa para los críticos del género. Para decirlo con otras palabras, las generaciones precedentes consideraban que la *Chanson de Roland* era la encarnación francesa de la epopeya, en y por su simplicidad triunfante; para los investigadores contemporáneos, la epopeya medieval ya es “moderna”, en ruptura con la misma *Chanson de Roland*, que de repente ya no les interesa más.

La epopeya contemporánea poscolonial se crea *en* esta misma tensión: a la par de reivindicarse como epopeya, se cuida de romper con todos los rasgos considerados como característicos del género. Los críticos lo subrayan, y los mismos autores a menudo explicitaron esa ruptura, subrayando los peligros de “hundirse en lo ditirámico” (Sylvie Kandé). Cuando Amiri Baraka publica su *Wise*, un texto que hace explícita referencia a la tradición épica africana y occidental¹⁹, convoca de esa forma todos los rasgos clásicamente asociados con la epopeya, pero para negarlos, construyendo, por ejemplo, su escena inaugural a contracorriente de la escena en la que se invoca a la Musa y el elogio del héroe de la colectividad²⁰. Del mismo modo, algunos años antes de publica *Omeros*, Derek Walcott no dudaba en proclamar que la epopeya es una trampa, y la atracción por ella un signo de alienación. “*Provincialism*

¹⁷ BOUTET, Dominique. *Charlemagne et Arthur, ou, Le roi imaginaire*. Paris : Champion, 1992.

¹⁸ Ver, por ejemplo, RIBEMONT, Bernard (ed.). *Crimes et châtements dans la chanson de geste*. Paris : Klincksieck, 2008; RIBEMONT, Bernard (ed.). *La faute dans l'épopée médiévale : ambiguïté du jugement*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012; HAUGEARD, Philippe y OTT, Muriel (eds.). *Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge*. Paris : Garnier, 2013; BONANSEA, Marion. *Le discours de la guerre dans la chanson de geste et le roman arthurien en prose*. Paris : Champion, 2016.

¹⁹ El texto se presenta como un “Djeli Ya”, relato de la tradición de griots, y dialoga con la epopeya occidental (ver SCHULTZ, Kathy Lou. Amiri Baraka’s *Wise Why’s Y’s*: Lineages of the Afro-Modernist Epic. In: *Journal of Modern Literature* 35 / 3, printemps 2012, p. 25-50 et *The Afro-Modernist Epic and Literary History*: Tolson, Hughes, Baraka. New York: Palgrave Macmillan, 2013).

²⁰ Ver VETTORATO, Cyril. Modèle(s) épique(s) et expérience post-esclavagiste dans *Wise Why’s Y’s* d’Amiri Baraka. In : CAZALAS, Inès et RUMEAU, Delphine (eds.). *Épopées postcoloniales*, en prensa, 2018: “El poema de Baraka comienza señalando el absoluto despojo de su personaje y la pérdida de la Musa, en una visión que hace contrapié a cualquier heroísmo. Esta escena inicial adopta del género épico diversos elementos distintivos para reordenarlos a su manera: el personaje evocado se encuentra en tierra desconocida e inhóspita (...) privado de la posibilidad de un regreso entre los suyos, como Ulises prisionero de Calipso. (...) No existe en tanto héroe épico que cumpliera proezas fundadoras para la comunidad”.

loves the pseudo-epic”: solo los provincianos son capaces de creer aún en la épica, su amor por lo épico es el signo mismo de su alienación²¹.

Como lo subraya Delphie Rumeau, quien trabaja tanto el mundo norteamericano del siglo XIX como los escritores poscoloniales, quienes fueron colonizados están atenazados entre la necesidad de escribir epopeyas —apropriarse del género noble para realmente llegar a la igualdad con el antiguo colonizador²²— y el peligro de retomar un género que históricamente fue un medio intelectual de su dominación. Desde los estadounidenses que reivindican con Whitman su propio destino hasta Césaire, Glissant o Mudhi, quienes se apropian de su tierra por medio de ella, “el excolonizado debe aspirar al género noble” que es la epopeya (Imbert²³). Pero críticos y autores subrayan la ambigüedad de lo que se puede llamar el “gesto épico” que, a la vez que un medio casi indispensable de la emancipación total, paradójicamente se arriesga a reforzar la dependencia frente al colonizador. Invitando a entrar en sus patrones mentales, conduciría a ver el mundo desde su perspectiva.

Lo más interesante es que precisamente esos peligros no impidieron la producción épica, sino que la empujaron a elaborarse en el conflicto con sus modelos. Eso explica las múltiples estrategias constatadas. Considerando a la epopeya como imposible, algunos autores rechazan el gesto épico²⁴, pero muchos otros se enfrentan a lo que parece una paradoja o una aporía para intentar superarlos. Deconstruyen a la epopeya para crear un subgénero en tensión entre afirmación y negación. En eso, las epopeyas poscoloniales son emblemáticas de la epopeya moderna, que reivindica no solamente la épica sino también una épica propia, una epopeya igual en dignidad a la epopeya occidental, pero liberada de sus oropeles occidentales.

1.2 Extensión

De esta manera, la epopeya moderna parece existir al precio de una paradoja absoluta: se trata de dar a su pueblo y/o al mundo moderno una epopeya a la vez que se *rechaza* el Gran Relato; de escribir “epopeyas” pero que sobre todo no sean lo que se entiende por tales. Sin embargo, desde hace algunos

²¹ Ver IMBERT, Christophe. La gloire de l’empire à l’ère du soupçon: l’aspiration épique chez Walcott, entre horizon postcolonial et postmoderne. In : CAZALAS, Inès y Rumeau, Delphine (eds.). **Épopées postcoloniales**, *op. cit.*

²² Ver Rumeau, Delphine, “Postcolonial et transatlantique. De quelques épopées nord-américaines au XIX^e siècle”, en Cazalas, Inès y Rumeau, Delphine (eds.). **Épopées postcoloniales**, *op. cit.*: “En un primer momento, la intención épica es afirmar la igual dignidad de las antiguas colonias (si no, en el caso estadounidense, su superioridad), entrar de lleno en el gran canon.”

²³ Ibid.

²⁴ Por ejemplo Frankétienne o Kourouma, quienes la mantienen deliberadamente a distancia en textos donde la habríamos esperado, *Spirales* et *Le Soleil des indépendances*. Ver los análisis de HARPIN, Tina, “Mystères, cri et poésie: l’épopée des sans-voix, *Ultravocal* et *Les Affres d’un défi* de Frankétienne” y SOUBIAS, Pierre, “Entre tradition et refondation: le sens des références épiques chez Sembène Ousmane et Ahmadou Kourouma” (In : CAZALAS, Inès y RUMEAU, Delphine (eds.). **Épopées postcoloniales**, *op. cit.*

años, advertimos una evolución, que también podría resumirse por los títulos de los volúmenes colectivos dedicados al género: después de *Déclins et confins de l'épopée au XIX^e siècle* y *Désirs & Débris d'épopée au XX^e siècle*, dos recientes coloquios se intitulan *L'épopée hors d'elle-même* y *Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique*²⁵. A un modelo en el que se enfrentan dos actualizaciones antinómicas del *epos*, se substituye la idea de una extensión del género, autores y críticos rechazan las fronteras implicadas por la tradición.

Históricamente, la primera extensión fue geográfica. En otra parte, describí el proceso, de un Étiemble en Francia y un Nagy en Estados Unidos²⁶, y los radicales resultados que conlleva. Tan pronto como consideramos que la epopeya existe afuera del mundo occidental, que admitimos que se debe recontextualizar a Homero²⁷ y no tomarlo por la actualización perfecta del género²⁸, en suma, tan pronto como también consideramos epopeyas de las que también debe dar cuenta la teoría al *Mahabharata*, *Manas* o *Silâmaka* y *Poullôri*, el discurso crítico occidental sobre el género se desmorona. Los criterios definitorios resultan deficientes, pero también la mirada sobre el género. Hay que “empezar de nuevo” (Étiemble).

A los autores reunidos desde hace diez años en múltiples trabajos colectivos por Saulo Neiva, Charlotte Krauss, Nelson Charest, Vincent Dussol o Inès Cazalas y Delphine Rumeau, esta primera extensión permitió pensar lo impensable: Nazim Hikmet, Philip Roth o Luois Fréchette como pertenecientes a la misma categoría de *La Iliada* y *Soundjata*. La segunda extensión también es cronológica: desde el momento en que el género es diverso, incluyendo también al *Beowulf* y el *Ramayana*, se puede imaginar una epopeya moderna que no sea una imitación de Homero o Virgilio. Más importante aún, se puede describir como épicos a textos que rechazan la simplicidad y la transparencia, no exaltan un heroísmo sin sombra alguna y no reafirman los valores establecidos.

²⁵ Aquí también la oposición es casi un juego de palabras. La teoría que se construye en los trabajos de Neiva está en el fondo de acuerdo con la de otros más recientes. Se trata muy probablemente de la evolución de un sentimiento que tomó cuerpo en los primeros y se expresa en los últimos desde el título. NEIVA, Saulo (ed.). *Désirs & Débris d'épopée au XX^e siècle*. Bern, Berlin : Peter Lang, 2009; NEIVA, Saulo (ed.). *Déclins et confins de l'épopée au XIX^e siècle*. Tübingen : Gunter Narr, 2008; DUSSOL, Vincent (ed.). *Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique / The Epic expands. Rereading and widening the epic corpus*. Bruxelles : Berlin, P.I.E. Peter Lang, 2012; CHAREST, Nelson, et LAMBERT, Vincent (ed.). Dossier: “L'épopée hors d'elle-même”, *Actas del coloquio “Voix épiques et fortune de l'épopée québécoise”*, 14-15 mai 2009, Ottawa, Université d'Ottawa, revue *@nalyse*, IX, 3, automne 2014, <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/index>.

²⁶ GOYET, Florence. *L'Épopée*. In : Bibliothèque en Ligne de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, *Vox poetica*, 2009, <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>.

²⁷ Nagy: “The classical Greek idea of epic, as presupposed by these received notions, needs to be situated in its own historical context”, NAGY, Gregory. *Epic as Genre*. In: Beissinger, Margaret H., Tylus, Jane y Lindgren Wofford, Susanne (ed.). *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*. University of California Press, 1999, p. 24.

²⁸ Aristóteles define el género solamente a partir de las epopeyas homéricas; para Hegel solo la *Iliada* es verdaderamente una epopeya.

La tercera extensión del género es entonces...genérica. Novelas o poemarios son percibidos como épicos (de *Una meditación* de Juan Benet a *La Guerra y la Paz*, de Monnè, *outrages et défis* a las *Baladas de Beleriand...*), pero también numerosas películas: grandes frescos de los años setenta o películas de superhéroes post 2011²⁹. A menudo, la etiqueta ha sido impuesta por el gran público con la forma de una evidencia, pese a criterios absolutamente vagos. Por lo general, los investigadores contemporáneos han escogido profundizar el análisis en esta dirección, en lugar de rechazar el juicio del sentido común, como sin duda habrían hecho sus predecesores.

La hipótesis es fructífera: los trabajos llevados a cabo sobre la épica moderna permitieron dar cuenta, de manera extremadamente interesante, de toda una serie de textos. Sin embargo, sigue siendo una contradicción. La modernidad habría deshecho uno a uno los rasgos de la epopeya antigua, hasta encontrarse en las antípodas, pero siempre convendría leer la epopeya a la luz de las teorías existentes. Se admite la existencia de una nueva especie del género épico, la cual sería un “nuevo fenotipo del genotipo epopeya” (Daniel Madelénat³⁰). Por lo tanto, la crítica no se deshace de un malestar, visible por ejemplo en la serie de trabajos publicados en Francia el año 2009 acerca del programa de oposiciones para la *agrégation* sobre Césaire, Neruda, Akhmatova y Hikmet³¹. El signo más claro de esto es la negativa del término “epopeya” a favor de “épica”, que marca un enlace a la vez que rompe las amarras, y da buena cuenta de este estatuto ambiguo: un fenotipo no solamente diferente pero también opuesto a los fenotipos precedentes.

1.3 Permanencia

Pero no hay necesidad de cambiar de nombre y el malestar no tiene razón de ser. Eso es lo que muestran, a mi parecer, tanto los estudios recientes sobre una serie de epopeyas antiguas como el análisis comparatista.

De hecho, en paralelo con los estudios sobre la épica moderna y en los mismos años, una serie de especialistas llegaba a las mismas conclusiones sobre las epopeyas antiguas, cada una estudiada por sí misma. Cuando Marilyn Katz muestra que Penélope es un personaje fundamentalmente ambiguo, el cual

²⁹ Ver VALMARY, Hélène. **Origines et poétique d'un héroïsme intranquille: les super-héros dans le cinéma américain (2000-2009)**. Tesis de la Université Paris I, 2011, [En línea: <http://www.theses.fr/2011PA010597>] y la jornada de estudios sobre la “película épica” organizada por Saulo Neiva y Benjamin Thomas en el CELIS, Université de Clermont-Ferrand, en 2013 (de próxima publicación aquí mismo, 2017).

³⁰ MADELENAT, Daniel. Présence paradoxale de l'épopée: hors d'âge et retour. In : NEIVA, Saulo (ed.). **Désirs & débris d'épopée au XXème siècle**, *op. cit.*, p. 379-391.

³¹ Ver KACHLER, Olivier (ed.), **Voix épiques**. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010; RUMEAU, Delphine (ed.). **Permanence de la poésie épique au XX^e siècle (Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire)**. Paris : P.U.F., “Cned”, 2009; VION-DURY, Juliette (ed.), **Permanence de la poésie épique au XX^e siècle: Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire**. Paris : Editions Sedes, 2010.

solo puede ser pensado en paralelo con Clitemnestra, el polo opuesto pero también posible narrativo, que problematiza a Penélope radicalmente³²; cuando Jan-Dirk Müller se niega a “alisar” las contradicciones presentes en el *Nibelungenlied* y muestra sus ambigüedades y oposiciones³³; cuando Madeleine Biardeau razona sobre las opciones políticas presentes en el Mahabharata³⁴: en todos esos casos, lo que vemos aparecer son *textos*, tan confusos y problemáticos como los textos modernos, bien lejos de la teoría de la epopeya como glorificación casi sagrada de grandes valores simples. Del mismo modo, el filósofo Alasdair MacIntyre³⁵, el jurista James Boyd White³⁶ o, más recientemente en Francia, Pierre Manent³⁷ describen una *Iliada* y una *Odisea* complejas, anegadas de conflictos y en movimiento hacia un pensamiento de lo político.

A lo mejor, el problema —la diferencia entre antiguo y moderno— se encuentra en la antigua *descripción* y no en las mismas epopeyas. La paradoja y la aporía anteriormente señaladas reflejan en gran medida el punto de vista adoptado por la crítica. Cambiar el procedimiento de estudio de los textos va a cambiar la visión de la epopeya. Trabajando como lo hacen los investigadores de la épica moderna, nos encontramos con sus resultados sobre los textos antiguos supuestamente ubicados en las antípodas. Confusión y ambigüedades, contradicciones, repeticiones, problematización... la epopeya antigua puede ser descrita con las palabras que caracterizan la epopeya moderna.

El análisis comparatista también encuentra esas conclusiones. Una impresionante serie de investigadores, desde Dumézil y Paquette (Pascal Boyer y Jean Derive a partir de la tradición africana, Joël Grisward sobre el mundo medieval francés, John Foley sobre la tradición homérica y la epopeya serbocroata...) también han entregado descripciones muy alejadas de la tradición³⁸. Lo mismo que los

³²KATZ, Marilyn A, *Penelope's renown : meaning and indeterminacy in the Odyssey*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.

³³MÜLLER, Jan-Dirk. *Spielregeln für den Untergang : die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen: Niemeyer, 1998 [*Rules for The Endgame*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2007]. También ver “De l’influence de l’auditoire. Le *Nibelungenlied* vers l’année 1200”, de próxima publicación en *Changer d’auditoire, changer d’épopée*, GOYET, Florence y LAMBERT, Jean-Luc (ed.), *Projet Epopée, Recueil ouvert*, 2017, <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/264>.

³⁴BIARDEAU, Madeleine (ed.). *Le Mahabharata : un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation*. Paris : Seuil, 2002.

³⁵MACINTYRE, Alasdair. *Whose Justice ? Which Rationality?* Londres: Duckworth, 1988.

³⁶WHITE, James Boyd. *When words lose their meaning: constitutions and reconstitutions of language, character, and community*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

³⁷MANENT, Pierre. *Les métamorphoses de la cité: essai sur la dynamique de l’Occident*. Paris: Flammarion, 2010.

³⁸DUMÉZIL, Georges. *Mythe et épopée*. Paris : Gallimard, 1968-1973; PAQUETTE, Jean-Marcel. Définition du genre. In : *L’Épopée. Typologie des sources du Moyen Âge occidental*. Turnhout : Brepols, 1988, p. 25-42; PAQUETTE, Jean-Marcel. Épopée et roman: continuité ou discontinuité ?. In : *Études littéraires*, vol. 4 / 1, 1971, p. 9-38; BOYER, Pascal, *Récit épique et tradition*. In : *L’Homme*, vol. 22 / 2, 1982, p. 5-34; DERIVE, Jean. *L’épopée. Unité et diversité d’un genre*. Paris : Karthala, 2002; GRISWARD, Joël H, *Archéologie de l’épopée médiévale : structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle des Narbonnais*. Paris: Payot, 1981; FOLEY, John Miles. *Homer’s Traditional Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999; FOLEY, John Miles. *Immanent Art : From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

investigadores sobre lo épico moderno, siguieron el llamado de Étiemble para comenzar de cero, y renunciaron *de facto* a apoyarse en la teoría clásica para describir el funcionamiento del género. Yo hice lo mismo en mi trabajo³⁹. Desde un punto de vista metodológico, la decisión consiste en privilegiar la contextualización de textos (para comprender lo que las palabras querían decir en su marco de enunciación) y a llevar a cabo un análisis preciso y global (para construir la teoría por inducción antes que de manera deductiva a partir de la teoría existente). Los textos antiguos sobre los que he trabajado se revelaron muy próximos a textos épicos modernos, también llevaban a cabo una deconstrucción e incluso iban más lejos: inventando, en el relato mismo, soluciones políticas radicalmente nuevas, que refundan lo político.

1.4 Trabajo épico y epopeya refundadora: el ejemplo de *Dits de Hōgen* y de *Heiji*

La herramienta de esta refundación es lo que he denominado el “trabajo épico” que consiste en poner en escena una profusión de personajes en situaciones críticas, mostrar las innumerables deliberaciones y consejos que llevan a cabo y las decisiones que toman, pero también las consecuencias, a corto y mediano plazo, de todas esas decisiones.

Por dar solo un ejemplo, el díptico *Hōgen-Heiji monogatari* es el lugar en el que se construye poco a poco — lenta, difícil, aunque perfectamente — el nuevo orden social y político que permitirá a Japón salir de la “gran conmoción” (P.-F Souyri⁴⁰). Es ahí, en el mismo relato, y únicamente con sus herramientas, que se inventará una respuesta política radicalmente innovadora a la violenta irrupción del feudalismo. El díptico, jugando con todos los recursos de la estructura (paralelismos, antítesis, yuxtaposiciones significativas...), pone en perspectiva tres tipos de soluciones, que responden a tres concepciones distintas de la política: las que habrían funcionado en el marco tranquilo de la vida política precedente a la crisis (encarnadas por el Ministro de la Izquierda o los consejeros del Emperador recientemente fallecido, que reflexionan en el marco de la tradición y toman las decisiones en función de “lo que conviene”, *a priori*); las que traen consigo los guerreros que invaden la Ciudad (los guerreros Tametomo o Yoshitomo, el consejero Shinshei, que abogan por el pragmatismo sostenido en la competencia de los guerreros — noción que históricamente aparecerá como central); finalmente, las que ningún razonamiento fue capaz

³⁹ GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière** : Iliade, Chanson de Roland, Hōgen et Heiji monogatari. Paris : Champion, 2006. Mis trabajos dedicados a *Nibelungenlied* son posteriores a este libro y, por el momento, han sido objeto de dos publicaciones: Le *Nibelungenlied*, épopée inachevée. In: **Revue de Littérature Comparée**, número especial de “Littérature comparée et politique”, 1-2009, p. 9-23; y Der Widerspruch im Nibelungenlied: komparatistischer Ansatz und politische Lektüre [La contradicción en la *Canción de los nibelungos*. Estudio comparatista y lectura política]. In : **Studi Comparatistici**, IV, 2, 2011, p. 415-446.

⁴⁰ SOUYRI, Pierre-François. **Le monde à l'envers: la dynamique de la société médiévale**. Paris : Maisonneuve & Larose, 1998.

de inventar pero que la narración hace aparecer a la vuelta de un relato secundario antes de retomarlo y someterlo a prueba de manera más central (la mujer de Masakiyo, Genda el Malo, los “pequeños de la Sexta Avenida”... que inventan literalmente, en el texto, la “vía de los guerreros” que se codificará mucho después).

Cada una de estas opciones políticas es ensayada por el texto, examinada a lo largo de su desarrollo y sus consecuencias y, finalmente, juzgada en función de su valor no solamente inmediato sino también lejano. Así, la decisión de Shinshei de asesinar a todos los rebeldes — decisión “pragmática” por excelencia— es perfectamente eficaz en su momento, pero a largo plazo condena toda posibilidad de reconstruir la sociedad. Después del fracaso de las soluciones tradicionales y el reconocimiento del pragmatismo como corto de miras, será necesario que el texto explore otras vías, casi por accidente. La mujer de Masakiyo que se suicida sobre el cuerpo de su marido es una bella historia para un personaje secundario, sin importancia real, que puede aparecer en el transcurso del texto. Pero por primera vez también es el medio para superar por lo alto el dilema al que todos los personajes, cada uno a su vez, son confrontados de una forma u otra; en el caso de la mujer de Masakiyo: ¿se debe traicionar al padre para salvar al marido? en el caso (central) del capitán Yoshitomo: ¿cuando el Emperador lo ordena, uno debe matar a su propio padre? Es el dilema que resume la guerra civil. Hasta entonces, el texto solo había podido reproducir los argumentos más o menos plausibles que permitían las concepciones políticas de la época y no había podido salir de la aporía — y el horror. El sacrificio de la mujer de Masakiyo es una “solución” nueva⁴¹ que dibuja las grandes líneas de toda una reconstrucción política de la época y que nada fuera de la epopeya había permitido inventar. Dicha solución se apoya en el examen y el cuestionamiento, la perspectiva y la problematización de las opciones posibles. Aquí estamos en las antípodas de la descripción Hegel-Lukács de la epopeya, y bastante cerca de lo descrito en las críticas recientes sobre la epopeya moderna.

El mundo moderno conoce este tipo de “trabajo épico”. Para decirlo con los términos de Pierre Vinclair, el “esfuerzo” del dispositivo de ciertos textos que exteriormente parecen novelas de hecho compete más al género épico que al novelesco⁴². Esto es lo que ha demostrado Inès Cazalas en cuatro grandes novelistas contemporáneos⁴³, y una serie de recientes investigaciones sobre los textos

⁴¹ Consultar los historiadores de la concepción, imprecisa por decir lo menos, del deber del vasallo en esa época; por ejemplo, Souyri, *op. cit.* o TSUDA, Shôkichi, **An Inquiry into Japanese Mind as Mirrored in Literature: The Flowering Period of Common People Literature**. New York: Greenwood, 1970, o IKEGAMI, Eiko. **The Taming of the Samurai: Honorific Individualism and the Making of Modern Japan**. Harvard University Press, 1995.

⁴² VINCLAIR, Pierre. **De l'épopée et du roman: essai d'énergétique comparée**. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

⁴³ CAZALAS, Inès. **Contre-épopées généalogiques: fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes**. Tesis de doctorado, Université de Strasbourg, 2011.

poscoloniales, de Walcott a Kourouma o Sembène Ousmane⁴⁴, así como también sobre los actores de la lucha contra la colonización en África⁴⁵. La tesis de Aude Plagnard muestra este trabajo en acción ahí donde menos se le hubiera esperado: en la epopeya imitativa española y portuguesa del siglo XVI⁴⁶. Ercilla y Corte-Real retoman la forma y en ocasiones los versos de Virgilio, no para exaltar la potencia ibérica mediante la alusión a Roma sino para cuestionar la validez y la forma de la colonización.

La canción de gesta tal y como la redescubrimos a partir de Boutet no está, por tanto, en contradicción con el *Roland* sino con la imagen un tanto abstracta — simplificada por alejada del texto — que se había construido desde el siglo XIX. Contra esta idea simplista, es fácil mostrar que el Roland es un modelo de problematización: no deja de devolver la honra al “traidor” Ganelón y cuestionar las acciones heroicas de Roland; da por un igual de este héroe a un Olivier que tiene en cuenta el número de enemigos (contra todas las reglas de la valentía heroica); y se termina con un juicio, centro mismo de la problemática — juicio, por lo demás, en el que los barones deciden primero declarar inocente a Ganelón, desautorizando de esa manera a Carlomagno⁴⁷. Me parece que la canción de gesta es problemática y heurística *en la medida en que es épica*, dentro de la continuidad del trabajo épico que el Roland pone en marcha, detenida, difícilmente.

Se advierte que no se trata de definir la epopeya *sub specie æternitatis*, sino un subconjunto, la epopeya “refundadora”, que inventa un nuevo funcionamiento político. El concepto de trabajo épico vuelve a introducir otra distinción: al mismo tiempo que la extensión, es un desplazamiento del concepto de epopeya para definir una clase particular, un tipo o subgénero particularmente eficaz.

Entonces, se puede cuestionar las condiciones que permiten a las obras desempeñar este papel de vital importancia para la comunidad, ayer, hoy o mañana. Me parece que ellas son de dos especies. Primero, veremos el papel central del público. Entonces, solo nos quedará ver en la tercera parte qué estructura permite “genera sentido” (Foley) y dar a una sociedad en transformación radical los medios para inventar su futuro: la epopeya refundadora es política, y polifónica.

⁴⁴ Consultar los estudios en CAZALAS, Inès y RUMEAU, Delphine (ed.). *Épopées postcoloniales*, en prensa, 2017.

⁴⁵ Consultar la tesis de Elara Bertho: *Nehanda, Samori, Sarraounia comme héros culturels. Mémoire postcoloniale et figures de résistants africains dans la littérature et dans les arts*, tesis bajo la dirección de Xavier Garnier, Paris III, 2016; y su presentación: *Existe-t-il une épopée de la résistance à la colonisation ? De quelques ‘épopées en devenir’ africaines*. In : *Recueil ouvert*. Consultar también ROCHAT, Anne-Laure. *De l’Épopée au roman, Une lecture de Monnè, outrages et défis d’Ahmadou Kourouma*. Université de Lausanne, collection “Archipel”, 2011.

⁴⁶ Consultar PLAGNARD, Aude. *Une épopée ibérique: Autour des œuvres d’Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real (1569-1589)*. Tesis de doctorado, Université Paris-Sorbonne, 2015, y su presentación: PLAGNARD, Aude. *Des épopées imitatives et refondatrices? Le cas d’Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real*. In: *Projet Épopée, Recueil ouvert*.

⁴⁷ Cuando Warren Brown busca resumir la tensión entre las dos visiones de justicia y el ejercicio legal de la violencia en la Edad Media, cita lógicamente al Roland en el proceso. Consultar BROWN, Warren C. *Violence in Medieval Europe*. Londres : Longman, 2011, p. 11.

Más allá de lo sagrado, el rol del público: popularidad

Las descripciones parecen converger y la causa parece escuchada: la epopeya antigua o tradicional estaría vinculada con lo sagrado; la epopeya moderna lo rechazaría. Pero este mismo punto puede ser puesto en perspectiva. Los vínculos de la epopeya con lo sagrado —con el mito y lo ritual— se encuentra tan poderosamente presentes en nuestras mentes que el riesgo consiste en olvidar las condiciones materiales de la recitación épica y sus vínculos con el placer. Ahora bien, el placer es necesario en el trabajo intelectual de la epopeya. Para ser eficaz, la epopeya debe ser *entretenimiento*.

2.1 Sagrado y monumento

Vivimos con una concepción de la epopeya como casi sagrada.

En antropología las descripciones que asocian directamente la epopeya y lo sagrado son extremadamente numerosas. En el mundo siberiano, por ejemplo, Roberte Hamayon lo ha mostrado detalladamente cuando se trata de los buriatos del lago Baikal: entre ellos, la epopeya solo puede recitarse bajo condiciones muy precisas (durante tres noches, bajo ningún aspecto el bardo debe detenerse, el auditorio tiene la responsabilidad de reactivarlo en caso de necesidad), en una época particular (cuando las Pléyades son visibles), después de que un recitante haya sido escogido mediante un procedimiento tradicional (mediante “pruebas” a diversos candidatos entre quienes la comunidad escoge), con un objetivo ritual particular (tener suerte en la cacería). La prohibición de recitar la epopeya al margen de esas circunstancias (salvo en el caso en el que se está extraviado y solo en el bosque) así como el beneficio esperado por la comunidad, terminan de caracterizar a la epopeya como elemento de un universo sagrado⁴⁸. Todavía dentro del caso del mundo siberiano, otros estudios mostraron que en ocasiones la epopeya es incluso una actividad ritual a mismo título que el chamanismo⁴⁹. Aún más sorprendente: en las mesetas de Altaï, la epopeya evoluciona en función de creencias religiosas, y los estudios de terreno de Clément Jacquemoud demuestran cómo hoy en día incluso la epopeya integra la fe cristiana y se modifica

⁴⁸ HAMAYON, Roberte. **La Chasse à l'âme: esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien**. Université Paris X Nanterre, Société d'ethnologie, 1990.

⁴⁹ En Siberia, la práctica de la epopeya a veces sucede al chamanismo y lo reemplaza, o bien, como entre los ugrianos de la ribera del Ob, los mismos chamanes se convierten en bardos, actuando según las circunstancias como chamán o bardo. Jean-Luc Lambert, a quien le debo esta información, también señala un caso en el que sus informantes conciben de manera distinta las sociedades de chamanes y las sociedades de bardo (ver *Sortir de la nuit, op. cit.*, p. 283-289). Sus investigaciones actuales incluso tenderían a mostrar que la práctica de la epopeya puede ser percibida como más fuerte que el chamanismo (y, por lo tanto, las sociedades que cuentan con un bardo dicen no temer a los espíritus y los chamanes). Come me lo resume: “la espera relacionada con la recitación de la epopeya es completamente idéntica a la espera que se tiene de un ritual chamánico”.

en función de creencias⁵⁰. Podríamos multiplicar los ejemplos de otras partes del mundo, desde las epopeyas indias, *Mahabharata* y *Ramayana*, que son “el manual religioso de la *bhakti*, donde el rito se encuentra subordinado a la devoción al dios”, según lo expresado por Madeleine Biardeau⁵¹, hasta *Heike monogatari* como medio para entrar en comunicación con los muertos⁵².

En el mundo occidental, incluso si la dimensión ritual es importante⁵³, acaso la epopeya es antes que nada *monumento*. Ella es vista como el fundamento mismo de la Cité, el texto por excelencia, de la misma manera en que Homero es “el Poeta”, el preceptor de la juventud griega y la fuente de reflexiones éticas e intelectuales⁵⁴. Reservorio de todos los temas de la Tragedia, modelo insuperable (lo que también quiere decir fuente en la que todos abrevan para elevarse a lo sublime), la epopeya de Homero es considerada como la cima de la jerarquía de géneros y el alma de la *polis*. Después de él, Virgilio reinará en la Edad Media occidental, será aquel que se imita, parodia, se aprende de memoria⁵⁵. La epopeya parece el origen, insuperable e indiscutible, y la tradición después de Hegel verá en ella la concepción petrificada de un mundo fuera de la Historia. Se supone que la relación entre el individuo y la sociedad está en las antípodas de la interacción dolorosa y conflictiva entre el yo y el mundo —que a Lukács le parece la marca misma de la modernidad, y que sólo la novela sería capaz de describir.

Evidentemente, no se trata de negar esta doble dimensión, esencial. Pero se puede señalar que erigir a la epopeya como fenómeno religioso o monumento orienta la mirada y prefigura (pre-forma) lo que se va a encontrar en ella. Si la *Iliada* es percibida antes que nada como el medio para la cité de celebrarse a sí misma, el análisis no verá en ella más que orden y continuidad.

⁵⁰ Hoy en día, en un medio convertido al protestantismo evangélico, C. Jaquemoud ha seguido a un bardo que no canta más que los cantos épicos del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Los ha remplazado por la historia bíblica (en particular el Nuevo Testamento) y Cristo aparece como en nuevo héroe épico. Consultar JACQUEMOUD, Clément. Učar-kaj, Ak-Byrkan et al. “Les nouvelles formes épiques des mouvements religieux altaïens. In : GOYET, Florence et LAMBERT, Jean-Luc (ed.). **Changer d’auditoire, changer d’épopée**, op. cit.

⁵¹ Consultar BIARDEAU, Madeleine y PORCHER, Marie-Claude (ed.). **Mahābhārata**. Paris : Gallimard, La Pléiade, 1999, p. xv.

⁵² Consultar PLUTSCHOW, Herbert E. **Chaos and Cosmos: Ritual in Early and Medieval Japanese Literature**. Leyde; Brill, 1990. Sobre el vínculo de la epopeya con lo religioso, ver también diversos artículos en BRISSET, Claire-Akiko, BROTONS, Arnaud y STRUVE, Daniel (ed.). **De l’épopée au Japon : narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike**. Paris : Riveneuve, 2011. El congreso que tuvo lugar en 2017 de la Société Rencesvals pour l’Étude de l’Épopée romane estuvo dedicado a “La Chanson de geste et le sacré” (Clermont-Ferrand, septembre 2017).

⁵³ En la Atenas del siglo V, *Iliada* y *Odisea* son recitadas enteras en cada una de las Panateneas, las fiestas religiosas por medio de las cuales Atenas se celebra a sí misma. Consultar la presentación bastante crítica que hace Florene Dupont en **L’invention de la littérature: de l’ivresse grecque au livre latin**. Paris : La Découverte, 1994.

⁵⁴ Sobre su papel en el banquete, ver Florence Dupont, *ibid.*, y la tesis bajo su dirección de Tristan Mauffrey: *Narration poétique et mémoire héroïque dans la Grèce classique et dans la Chine préimpériale: fabriquer des savoirs traditionnels à partir de l’Iliade, de l’Odyssée et du Livre des Odes* (Shijing). Thèse Sorbonne Paris Cité, 2015.

⁵⁵ Consultar CARRUTHERS, Mary J. **The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture**. Cambridge [Angleterre]; New York : Cambridge University Press, 1990, p. 21 [**Le Livre de la mémoire**. Paris : Macula, 1998, p. 33]. Lo que resulta sorprendente para los contemporáneos es la anécdota que cuenta Carruthers, no es que el joven conozca la *Eneida* de memoria, sino que sea capaz de recitarla *al revés*.

Ahora bien, lo que los antropólogos no dejan de describirnos, y que acude para equilibrar su presentación de la epopeya, es el auditorio y su papel central en el proceso entero. El público se apropia del texto: participa directa y profundamente en su elaboración; y a la vez el texto se apropia del público, que lo conoce de memoria y lo tiene en mente como una especie de memoria viva. Los dos son esenciales, porque permiten el trabajo intelectual que el texto establecerá, y que aseguran que este trabajo se hará al nivel de toda la comunidad.

En el mundo antiguo, este fenómeno se llama la “auralidad”⁵⁶, pero el mundo moderno conoce el equivalente de ésta, propongo como término englobante el de “popularidad” (“popularité”), para explotar los dos sentidos del término. La epopeya goza de una inmensa popularidad: todos —humildes y grandes mezclados— la saben de memoria, y las comunidades se crean a su alrededor. Ella es también “popular” en el sentido de que es un género *low brow*, un entretenimiento que entrega un placer inmediato, que no exige tensión mental y del que uno nunca se cansa.

2.2 El público se apropia del texto: auralidad

Tanto en los recintos feriales como en las recitaciones rituales, el auditor es un elemento esencial del proceso épico. Presente físicamente, pero conservando en todo momento la posibilidad de abandonar la recitación y/o expresar su descontento, el público reacciona e interactúa con el recitador. Ese es uno de los aspectos del fenómeno de “auralidad”, cuyo interés para la literatura y las artes en general ha sido a menudo subrayado desde hace veinte años. Gracias a ella, la obra evoluciona en el tiempo: Lord y Parry han notado (y medido) que el texto oral se modifica al margen en cada recitación⁵⁷. Los músicos insisten en la variabilidad de lo que se aprende de oído, y han mostrado que las expectativas del público informan estos cambios⁵⁸. Aquí encontramos la conocida demostración de Bettelheim: los cuentos son crueles porque los niños *quieren* que sean crueles⁵⁹. Todos los estudios sobre lo que Florence Dupont llama la “cultura caliente” lo demuestran: en el marco de la oralidad —de la “composición en la recitación”⁶⁰— la

⁵⁶ La auralidad (del latín *auris*, la oreja) es la “recepción por la oreja”: cuando un texto no es leído por individuos aislados sino recitado en público. Para las consecuencias del fenómeno, esenciales para la literatura en general y la epopeya en particular, consultar **Changer d’auditoire, changer d’épopée**, entrega del **Recueil ouvert**, 2017.

⁵⁷ LORD, Albert Bates. **The Singer of Tales**. Mitchell, Stephen et Nagy, Gregory (ed.), Harvard University Press, [1960] 2000.

⁵⁸ Consultar AKESSON, Ingrid. Oral/Aural Culture in Late Modern Society ? Traditional Singing as Professionalized Genre and Oral-Derived Expression. In : **Oral Tradition**, vol.27/1, 2012 [En línea: http://muse.jhu.edu/journals/oral_tradition/v027/27.1.akesson.html].

⁵⁹ BETTELHEIM, Bruno. **The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales**. New York : Vintage Books, 1976.

⁶⁰ La “*composition in performance*” es un rasgo esencial de la oralidad para los defensores de la *oral-formulaic theory* desde Parry y Lord.

obra, que evoluciona constantemente y se elabora poco a poco, coincide al final con las necesidades del público⁶¹.

Durante mucho tiempo se consideró que esta adaptación constante era una prerrogativa de la literatura oral, inaccesible a nuestro mundo de lo escrito. Este fue incluso uno de los argumentos utilizados para justificar la diferencia entre una epopeya antigua “evolutiva” y una epopeya moderna que depende de un autor, creador individual que ya no estaría controlado por su público. Pero las condiciones de producción hipercontemporáneas han mostrado de nuevo la importancia del público, y que sabe imponer a los creadores sus elecciones y visión de una obra. Ese es un cliché de la crítica cuando se trata de obras muy populares como las telenovelas, donde las reacciones de los televidentes frente a un episodio son tomadas en cuenta para la escritura de los episodios siguientes. Pero es un factor esencial para el arte en general desde que Internet permite una fuerte interacción entre los creadores y sus *fans*. Marta Boni lo ha mostrado enérgica y detalladamente cuando se trata del complejo conjunto de libros, películas y series en torno del *Romanzo criminale* en Italia⁶². En ese caso, el mundo contemporáneo está de las antiguas condiciones. El público actual se apropia del texto de manera casi literal, produciendo *fanzines* y *fan fiction*.

De pasada, se ha de notar que, otra vez, la idea de una oposición con el mundo de los siglos XIX y XX se debe relativizar, si no abandonar. El éxito popular del *Señor de los anillos*, pero también de *La Guerra y la Paz* o la *Tetralogía* de Wagner, es mucho más que un “fenómeno social”: es el signo no tanto de que una obra encontró su público —para retomar una expresión corriente— como de que un público encontró su libro, la obra que corresponde con lo que necesita. En la época del triunfo de lo escrito, y por lo tanto del *autor* en el centro de la atención, no se puede más que constatar este encuentro *a posteriori*, pero estamos frente a una adecuación similar.

A los siglos XIX y XX les queda una diferencia de grado. Cuando se dice que “Europa entera” conoce a Wagner, o que Rusia entera lee a Tolstoi, es una forma de hablar, pues evidentemente ese “entera” no representa más que una parte de la totalidad. El “trabajo épico” que se puede actualizar para algunas obras no implicará a toda la sociedad, mientras que una característica esencial de la epopeya antigua era que fuese recitada por todas partes, tanto en las esquinas de las calles como en las cortes de los castillos, reuniendo de esa forma a todo un pueblo. Lo cual no impide que una obra pueda jugar el profundo papel — para toda una comunidad, si es que no para toda una sociedad— que pude identificar en la epopeya antigua: la invención de nuevas categorías.

⁶¹ Consultar las referencias que da Dupont en *L'invention de la littérature*, *op. cit.*, y sus propios, que insisten en la participación activa, psíquica y creadora en el banquete anacreónico original.

⁶² Consultar BONI, Marta. *Romanzo criminale. Transmedia and Beyond*. Venise: Ca'Foscari, <http://edizionicf.unive.it/col/exp/26/140/Innesti/2>, 2013.

Esta popularidad es muy importante porque significa que la obra es al fin de cuentas una co-creación, la co-construcción de aquel que la elabora y de quienes la reciben. En el caso de la epopeya, esta co-construcción corresponde a una profundización: articulando sin descanso los contrarios y los homólogos, nunca se aferra a las simplificaciones que exhibe en la superficie. La simplificación que frecuentemente ha sido planteada (la epopeya transparente y esquemática) también es una reintroducción de la complejidad e incluso del caos. Estos son necesarios para obligarse a pensar de manera realmente innovadora los trastornos que no pueden ser simplemente manejados por los medios antiguos.

Con todo, el medio para esta profundización es paradójico. Si la epopeya piensa lo político mejor que el razonamiento conceptual, es porque se basa en el placer de su público.

2.3 El texto se apropia del público: placer (memoria viva y longitud)

La descripción que Florence Dupont entrega en *La invención de la literatura* del uso de poemas antes de los Pisistrátidas podría ser suficiente en este momento⁶³. Para Florence Dupont, antes que estar petrificada en un conocimiento, intercambiable por ventaja social, la poesía es cultura “caliente”. Como una divinidad, ella atrapa desde adentro a todos los miembros del banquete; su implicación es personal y a veces física; ellos son animados por el dios, hablan en verso, aman y son transformados.

Hay dos elementos que se encuentran en el centro de toda la potencia de la epopeya. Por un lado, el placer del texto muestra que el público se lo ha incorporado. Las “obras cultas” —para utilizar de inmediato un término contemporáneo— son obras que forman parte de nosotros, que nos habitan. Toda alusión será entendida (esto es lo que asegura que la comunidad entera podrá comunicar y trabajar a través de ella⁶⁴). Pero también todos los elementos están presentes en la mente de cada en cualquier momento. La anécdota contada por Foley es elocuente: un investigador de campo, que acababa de grabar una performance épica, no entiende los motivos de la acción de un héroe. El público unánime se divierte de que haya podido no entender el episodio que los explicita; y no quiere admitir su error cuando, con el apoyo de la grabación, se le muestra que dicho episodio no se encuentra en la performance. Ocurre que para el público se encuentra de todos modos en ella: todas las aventuras del héroe — las que se ha contado ahora pero también todas las demás. Uno de los aportes de Foley es precisamente haber mostrado que la tradición oral es un todo, constantemente presente en la mente de todos, que acude para alimentar cada

⁶³ DUPONT, Florence. *L'invention de la littérature*. *op. cit.*

⁶⁴ Sobre la comunidad que se crea alrededor de obras populares y permite una elaboración, ver por ejemplo el trabajo de Nicolas Rouviere sobre Astérix. ROUVIERE, Nicolas. *Astérix, ou les lumières de la civilisation*. Paris : PUF, 2006.

una de las recitaciones. Ausente o presente en una performance, cada elemento de la epopeya está presente como “memoria viva” en la mente de cada uno. De esto Foley extrajo la idea de la tradición oral como lenguaje (*register*), que todo tienen en común; entrando en el universo de la epopeya, se tiene alrededor el conjunto de la tradición entera⁶⁵.

Esta memoria viva es la que permitirá el trabajo estrictamente “estructural” de la epopeya — que abordaremos en la tercera parte. Ella asegura que todas las antítesis y todos los paralelos serán sentidos, que las acciones de los personajes son los elementos de un paradigma constantemente presente en la mente, entero⁶⁶. Finalmente, la epopeya es como un soneto para nosotros: el soneto es una de las raras formas de la que somos capaces de percibir todos los efectos de sentido debidos a la estructura, como los melómanos lo son con una larga pieza musical. Todos los miembros de la comunidad (tanto de fanáticos como de auditores de la epopeya o de Wagner) son capaces de esta percepción total, porque el placer del entretenimiento (relatos heroicos, libros de cabecera y series) asegura la memoria viva y, entonces, esa capacidad de discurso de la estructura.

Por otro lado, la eficacia del placer es que la longitud nunca es un problema. Los fans de series vuelven a ver la integral de la temporada anterior, en una o varias sesiones inmensas, justo antes del comienzo de la nueva temporada. Vincent Ferré cita a los lectores que todos los años releen las dos mil páginas del *Señor de los anillos*⁶⁷. Los wagnerianos sonríen cuando se les habla de la duración del *Crepúsculo de los dioses*.

Una vez más, esto es importante. El trabajo épico tiene una necesidad imperativa de longitud. Mediante la multiplicación de los relatos anexos (que son tantas “versiones” diferentes de una misma historia), llevando hasta el límite la descripción de cada decisión y de todas sus consecuencias cercanas y lejanas, que permite razonar sobre lo que Pascal denominaba las “definiciones reales”⁶⁸. A diferencia de las “definiciones nominales”, que hacer surgir en nuestra mente la imagen completamente hecha (lista para pensar, prefabricada) que vehicula el concepto, las definiciones reales nos obligan a razonar sobre las cosas —es decir, como es evidente, sobre los comportamientos políticos, las decisiones y las relaciones entre los miembros de la comunidad. Solo la longitud permite renovar la mirada. Cuando el Ministerio de

⁶⁵ Consultar en particular FOLEY, John Miles. **Immanent Art : From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic**. Bloomington: Indiana University Press, 1991 y **Homer's Traditional Art**. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.

⁶⁶ Acerca de la tradición de la lectura en voz alta durante la Edad Media, Joyce Coleman señala que permite una percepción mucho más viva del texto en su conjunto y su estructura —da ejemplos sacados de su propia práctica y los pone en paralelo con otros testimonios de la épica: COLEMAN, Joyce. Aurality. In: Strohm, P. (ed.). **Middle English**. Oxford University Press, 2007, p. 68-85. Allí encontramos los análisis de Mary Carruthers; por ejemplo, en *The Book of Memory*, op. cit.

⁶⁷ Peter Jackson decía lo mismo para justificar su adaptación cinematográfica.

⁶⁸ En los *Provinciales*, passim.

la Izquierda, al comienzo del *Dit de Hōgen*, pide que se tome la decisión “que convenga”, tiene en mente comportamientos muy precisos, dictados por los valores y las verdades del mundo anterior a la crisis. El término predetermina la elección en función de categorías que prevalecían hasta entonces. Pero la continuación del texto va a desbordar estas categorías prejuizadas, desarrollar todas las posibilidades que realmente se ofrecen —mucho más allá de lo que el Ministro puede imaginar— y, finalmente, obligará a cambiar la misma definición de “lo que conviene”. Del mismo modo, quien preguntase a fines del siglo XIX lo que era un “buen barón”, obtendría una respuesta fácil, pero que no responde más a las necesidades del momento. Frente a la crisis que priva a los actores políticos de referentes, el relato pone frente a frente a Roland y Olivier, quienes “ambedui ont merveilleux vasselage”, y sin embargo se oponen en todo. Así, obliga al auditor a seguir hasta el final dos lógicas diferentes, y lo obliga a renovar su visión de lo que debe ser un buen barón.

Ya sea oral o escrita, la epopeya pertenece de facto a esta cultura “caliente”, (como lo muestra la pasión de los enfrentamientos en torno a la *Tetralogía* de Wagner). Si ella está erigida como monumento, incluso en algo sagrado, es porque la percibimos *a posteriori*, desde la sociedad que ella permitió reconstruir. La Cité griega venera —y petrifica si creemos a Florence Dupont— el texto en el que se inventó su reino “moderno” porque no tiene más necesidad. Un rey responsable frente a su pueblo (para ir rápido⁶⁹) se ha vuelto una evidencia. Ya no se ve las dificultades para inventarlo, cuando antes eran casi insuperables.

En pocas palabras, el placer asegura la disponibilidad del receptor, su “atención” —acerca de la cual todos los políticos están bien al tanto de su importancia⁷⁰. En el caso de estas obras-cultas, se trata incluso una atención activa, un verdadero movimiento hacia la obra. El resultado es la presencia en cada uno y en todos de un material enorme, listo a ser movilizad. Uno no regatea su atención a estas obras, las lleva en sí, listas para “funcionar” como una máquina de pensar la novedad.

La epopeya refundadora, suma de sus excursos: Polifonía y Política

La epopeya refundadora está pues más cerca del entretenimiento *low brow* que de la cultura “fría” fustigada por Dupont. Pero, evidentemente, eso no bastaría para superar la crisis pensando lo político *a novo*. Si el público influye en las *telenovelas* y conoce de memoria las películas y series de culto, eso no basta para garantizar que se ponga en marcha un trabajo épico. Son necesarios dos elementos más: que la obra sea profundamente política (que hable de vivir en sociedad y su crisis), y que sea polifónica (que

⁶⁹ Consultar CARLIER, Pierre. *La royauté en Grèce avant Alexandre*. Strasbourg : AECE, 1984.

⁷⁰ Consultar por ejemplo CITTON, Yves. *Pour une écologie de l'attention*. Paris : Seuil, 2014.

de la voz a todos los posibles, por más absurdos que de primera impresión puedan parecer—como puede serlo un héroe que cuenta a sus enemigos en la *Chanson de Roland*).

3.1 De la crisis a la novedad: Política

La epopeya es política, porque es el producto de una época agitada. En lo que respecta las epopeyas que he trabajado, se trata nada menos que del hundimiento de la civilización micénica (Ilíada), de la “anarquía feudal”⁷¹ del siglo XI en la Francia del Oeste (*Chanson de Roland*), de la irrupción hiperviolenta de la feudalidad en un Japón en paz desde hacía cuatro siglos (*Dits de Högen* et de *Heiji*); finalmente, de la implosión del Imperio Germánico a comienzos del siglo XIII (*Cantar de los nibelungos*). Por otro lado, los trabajos efectuados con antropólogos han mostrado que semejante trastorno es el marco en el que aparecen las epopeyas, entre los buriatos como para varias epopeyas de India, o entre los samoyedos⁷². En todos los casos, los historiadores nos enseñan que al final de la crisis el lazo social será refundado sobre bases radicalmente diferentes. Lo que creo haber demostrado por medio de un análisis textual preciso es que la nueva situación política y ética emerge en el relato y gracias a él: la epopeya es el mismísimo lugar de la invención de ese nuevo lazo⁷³.

Todo ocurre como si existiera, en esta cultura aural o popular, historias con potenciales más acentuados que las demás, cuya incansable recuperación y las constantes modificaciones permitirán ese verdadero pensamiento de lo político.

Cuando Roland y Olivier se enfrentan para saber si se debe tocar el corno para llamar a su soberano Carlomagno o bien vencer y morir solos, se oponen dos visiones del barón y sus deberes, y dos concepciones de la realeza. Aún más importante, al oponerlas las desarrollan largamente frente a su auditorio. Aquí no hay conceptos, teoría compleja (estamos en el marco de una literatura “popular”, fundada sobre el placer de las aventuras apasionantes); sin embargo, una reflexión política profunda, que articula los términos del problema que la época no alcanza a pensar⁷⁴. La posición de Olivier (para ser

⁷¹ El término es ahora rechazado por los historiadores que prefieren hablar de “órdenes locales” (Werner) o de “orden señorial” (Barthelemy), pero la violencia y “competencia” de estos órdenes locales no son negadas.

⁷² Consultar GOYET, Florence, LAMBERT, Jean-Luc, y STEPANOFF, Charle., *Épopée et millénarisme: transformations et innovations*, *op. cit.* En Siberia, a menudo es el tránsito de la caza a la ganadería. Entre los samoyedos, por ejemplo, las epopeyas (diversos relatos que funcionan como un conjunto para pensar la crisis) permiten pensar la civilización que se entrevé al horizonte: una civilización donde la posesión de rebaños conllevaría, según se piensa, a un exceso de bienes que será necesario negociar, y alrededor del cual será necesario organizar las relaciones —de manera radicalmente distinta a la actual.

⁷³ También es necesario, aquí también, la longitud... Me permito remitir a mi libro, Goyet, Florence, *Penser sans concepts*, *op. cit.*

⁷⁴ La reflexión teórica está viva y fuerte en aquel entonces, y las discusiones sobre el tema son infinitas. Pero nunca logró salir de la crisis y, en particular, pensar el papel del rey. Consultar Duby en *Les Trois Ordres* por ejemplo (*Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*. Paris : Gallimard, 1978).

breve: el ejército está al servicio de Carlomagno) nos parece en adelante evidente. Sin embargo, no tiene existencia alguna a finales del siglo XI que ve los comienzos de la composición de la *Chanson de Roland*. Dicha posición se elaborará en el mismo relato, en los enfrentamientos entre Roland y Olivier, pero también entre Roland y Ganelón, también en los paralelos, con Carlomagno o Thierry d'Anjou, durante el proceso judicial. Del mismo modo, cuando el joven Sigfrido, “vencedor del dragón” acude para reivindicar la hermana y el rey de Borgoña, encarnación de poder cortés; o cuando el Consejero Shinsei debe tomar en nombre del Emperador la decisión de perdonar a los rebeldes o exterminarlos “para aplastar la rebelión” son elecciones que dibujan los contornos de un mundo político. Detrás del agón de los personajes, se encuentra el agón de los mundos posibles.

Es de la misma manera que en *La Guerra y la Paz* Tolstoi enfrenta al príncipe Andrei con Pierre. Lo que está en juego no es solamente una manera de manejarse en la vida, sino también la elección política fundamental en la Rusia de 1860, donde el debate se organiza alrededor del enfrentamiento entre eslavófilos y occidentalistas. Las dos personalidades de Andrei y Pierre son antitéticas en su relación con el mundo, el pueblo ruso y el progreso a la manera occidental. Ciertamente, las preguntas planteadas cubren toda una vida, pero están polarizadas por lo que es un asunto estrictamente político, que podríamos resumir con la pregunta “¿se debe mejorar?” —es decir, en aquel entonces “¿se debe mejorar imitando a Occidente?” En la vida cotidiana y familiar, es el problema del individuo, sus derechos a la libertad y la felicidad, bajo la influencia de los escritos y el modo de vida occidentales. En la vida institucional, es el problema de *zemstva* —asambleas locales electivas—, y la discusión llenará las obras rusas de finales del siglo. En la vida económica, antes que nada es el problema de la servidumbre⁷⁵. Por último, es el problema general de la introducción de métodos “racionales” (occidentales), por ejemplo, en la agricultura. Al igual que la epopeya antigua es el relato de aventuras en las que nos interesamos a cada instante en premier grado, en el placer de los hechos heroicos, la reflexión política pasa aquí por la descripción de las emociones de Natacha y los tormentos de Andrei. Política por individual, la epopeya representa los posibles entre los que sus personajes, pero también sus lectores, escogieron aquí y ahora.

Por otro lado, el término que acabo de utilizar, “encarnar opciones políticas” es acaso embarazoso. A los modernos nos evoca la novela de ideas, en la que cada personaje se ve atribuir por el autor la misión de representar una posición ética o política. Con todo, estamos en las antípodas de la epopeya refundadora y su novedad, ya que en aquel entonces el pensamiento preexistía al texto, que solo acude

⁷⁵ La abolición de la servidumbre hecha por Alejandro II en 1861, reivindicada como un gran paso hacia la civilización, está en el centro de las polémicas porque en ausencia de reforma agraria engendra una miseria aún más atroz para los campesinos.

para ilustrarlo. A pesar de su grandeza e interés, *La Peste* de Camus no es por lo tanto nada épica. Camus desarrolla en detalle las posibles actitudes frente a la plaga política, incluso esboza evoluciones para algunos de sus personajes —no estamos en la novela de ideas del realismo socialista en la que todo se encuentra definido de antemano. Pero, para decirlo de manera indignada, Camus no aprende nada de su propio texto: de antemano conoce la verdad que busca compartir con nosotros. Por el contrario, la *Ilíada* o la *Chanson de Roland* hacen emerger lo que nadie esperaba. El juicio final de la *Chanson de Roland*, evocado supra, lo resume bien: la novedad es tal que incluso en el mismo momento de esta escena final todavía no es una evidencia.

En general, la epopeya es identificada como el género que pone en escena los valores de la sociedad y no como un texto propiamente político. Ciertamente, la representación de valores es importante: las epopeyas elogian la valentía y la lealtad, por ejemplo⁷⁶. Pero no es una especificidad en estos textos. Para decirlo de nuevo y de manera brutal: no hay necesidad de ellos para eso. Por el contrario, hay necesidad de toda la extensión de la *Ilíada*, todos los conflictos que representa y los innumerables relatos secundarios que pone en paralelo para poco a poco ver emerger todas las implicaciones de dos grandes tipos posibles de realeza en este final de la “Edad sombría”: realeza autocrático “a la antigua”, la de Agamenón y Zeus⁷⁷ contra la realeza “moderna” de Héctor⁷⁸. Del mismo modo, será necesario el conjunto de los dos partes del díptico *Hōgen-Heiji monogatari* para definir *a novo* los deberes del sujeto, pero también los deberes del Emperador, y las grandes líneas de la política nueva, tan lejos del pragmatismo proclamado a comienzos del texto como de la política “de los ritos” del mundo hundido de Heian.

3.2 From Structure to Meaning: Polifonía

Bajtín consideraba que solo la novelística de Dostoievski era verdaderamente polifónica, y que la epopeya antigua era por el contrario el ejemplo mismo de monologismo. Sin embargo, cuando se trata de la epopeya yo llego a una tesis directamente opuesta. En ella el monologismo no es más que un primer

⁷⁶ Consultar SEYDOU, Christiane. Comment définir le genre épique ? Un ejemplo: l'épopée africaine. In : **JASO (Journal of the Anthropological Society of Oxford)**, vol. 13 / 1, 1982, p. 84-98 o L'épopée chez les Peuls du Massina (Mali): une approche ethnopoétique. In : **Cahiers d'études africaines**, vol. 55 / 217, 2015, p. 29-43 y DERIVE, Jean. Le cas de l'épopée africaine. In : DERIVE, Jean. **L'épopée. Unité et diversité d'un genre**, *op. cit.*, p. 75-93.

⁷⁷ En el mismo comienzo de la *Ilíada*, Zeus todavía no es el Zeus en que pensamos intuitivamente: el soberano que respeta a cada uno de los dioses y entrega a cada uno su lugar justo. Al contrario, es un autócrata que reina por la fuerza y el temor que inspira. Me permito remitir a la primera parte de mi libro, **Penser sans concepts**, *op. cit.*

⁷⁸ Esta realeza está muy cerca a una democracia. Consultar CARLIER, Pierre. **La Royauté en Grèce avant Alexandre**, *op. cit.*, en particular lo relacionado con Esparta.

movimiento —una primera tentación. La polifonía es el motivo mismo del “trabajo épico”, que representa todas las opciones frente al auditor y las confronta, *por igual*. El análisis preciso y contextualizado de los textos muestra, en efecto, que la epopeya refundadora termina por hacer un lugar a todas las voces y rechaza sofocar cualquiera de ellas —dándose de esa forma el medio para hacer surgir la novedad política.

Se puede resumir mi punto con una contradicción de la crítica. Para Simone Weil⁷⁹, la *Ilíada* es un texto insuperable por su “equidad”: un texto que rechaza tomar cualquier partido, no valoriza ni a los vencedores ni a los vencidos, representa a todos por igual. Sin embargo, muchos otros críticos han mostrado la simplificación y un evidente sesgo a favor de los aqueos. Lo más interesante es que todos tienen razón; es un asunto de temporalidad narrativa (de ahí la necesidad de la extensión). Al comienzo de la *Ilíada*, los troyanos son comparados con “ovejas baladoras”, son una masa informe, incapaz incluso de obedecer a sus jefes; los aqueos, por su parte, son mostrados yendo a combate en silencio, atentos, y listos a vencer pese a ser escasos. Pero solo es así al comienzo. Lo que caracteriza en profundidad a la epopeya refundadora es que la misma construcción del relato, su progresión y su estructura obligarán a dar una atención imparcial a cada uno de los personajes. Esto toma la forma de una indistinción cada vez más grande entre los dos campos. Primero, el texto señala algunos héroes entre los troyanos, después pone en escena tres duelos sucesivos, en los que el combatiente troyano es cada vez más admirado. Para terminar, el duelo entre Aquiles y Héctor ve oponerse... el mismo al mismo: Héctor lleva las armas de Aquiles, tomadas de Patroclo en el combate precedente. Esta imagen subraya lo esencial: renunciando a tomar partido, el relato construye una visión absolutamente equilibrada; poco a poco, ha alcanzado la “equidad”.

Esencial, en efecto. Los personajes, ya lo vimos, encarnan opciones políticas. Las que parecen justas, incluso evidentes, son obsoletas; las que podrán superar la crisis son verdaderamente nuevas, y nadie ha sido capaz de pensarlas. Para que la epopeya pueda inventarlas, es necesario que llegue a hacer surgir la novedad, y que no la condene de antemano como “inadecuado” (para retomar una expresión del Ministro de la Izquierda). Hemos visto la manera en que la epopeya, en la medida en que es relato, y relato popular, cumple con la primera de las condiciones. Como parece contentarse con contar aventuras, no se espera de ella que sea lógica y coherente; disfruta de una libertad completa. La imaginación puede vagabundear, el relato construye situaciones concretas, y muestra una multiplicidad de personajes que hacen frente a distintas decisiones. Entre éstas hay algunas radicalmente nuevas: Olivier que imagina algo distinto a la muerte gloriosa frente a un enemigo infinitamente superior; la mujer de Masakiyo que rechaza escoger

⁷⁹ En un celeberrimo artículo escrito en plena Segunda Guerra Mundial, WEIL, Simone. *L'Iliade ou Le poème de la force*. Paris: Gallimard, [1941] 1999, “Quarto”, p. 527-552.

entre su padre y su marido; Hagen que alcanza “convertir” a la cortesía al invencible Sigfrido —logrando de esa manera que ponga su insuperable fuerza al servicio de los burgundios...

Una vez suscitada, es necesario que la novedad no sea condenada de inmediato. Ese el papel de la polifonía. Lo esencial en el conflicto entre Roland y Olivier es que afronta dos personajes a quienes todo une, y que el texto coloca al mismo nivel. Solamente el doble de Roland podía afirmar que los sarracenos son demasiado numerosos (y que por lo tanto es necesario pedir ayuda) si condenarse de inmediato a los ojos del público⁸⁰. Su compañerismo y la igualdad entre ellos son esenciales. Permiten que la visión del mundo de Olivier sea desarrollada de manera extensa frente a nosotros. En el siglo XI y a comienzos del siglo XII, el heroísmo puramente individual de Roland es una evidencia, la expresión de la visión del mundo “señorial”⁸¹. Olivier hará existir delante del auditor *otra* manera de ver en el que este heroísmo se enfeuda a los designios del gran rey. El siglo XII construirá, poco a poco, un mundo renovado siguiendo estas líneas de fuerza.

Evidentemente, también es del todo necesario que Tolstoi mantenga el equilibrio entre sus héroes. El paralelo que se construye a lo largo de la novela entre Pierre y el príncipe Andrei es la garantía del profundo trabajo en el texto. Los sufrimientos del príncipe Andrei, su honestidad frente a los otros y él mismo, su nobleza de alma lo igualan a Pierre. Durante toda una parte de la novela, es él mismo quien tiene la intuición de lo que quiere el pueblo ruso, lo cual es un gran criterio en la novela de Tolstoi. La novela no deja de oponer a los dos personajes, a la vez que afirma su igualdad y su respeto mutuo. No se trata de simplemente rechazar la posición del uno o el otro. Será necesaria casi toda la extensión de la novela para que esas dos posiciones políticas sean jerarquizadas, sean “juzgadas”.

En resumen, el relato de la epopeya refundadora no es orientado más que por su propia búsqueda. Tal vez, esa es la diferencia esencial con *La Peste*, construcción deliberada de una demostración, donde los diversos personajes son puestos en escena para hacer estallar una verdad. No tenemos, pues, una profusión sino un propósito unívoco. Si *La Peste* no ve aparecer, me parece, la novedad o lo inesperado, es precisamente porque no es una confrontación de posibles sino un vibrante llamado a la única actitud que parece válida para Camus. Una vez más, no se trata de negar la potencia y la grandeza de este texto que también ha desempeñado un gran rol político. Pero se trata más bien de un texto de combate. El desafío es convencer a los demás —incluso a sí mismo— de la necesidad y la posibilidad de una solución

⁸⁰ Lejos de oponerlos, el famoso verso “Roland est preux, et Olivier est sage” es una fuerte afirmación de que cada uno posee una de las dos cualidades del buen caballero (cada sobresale por una de ellas); esta afirmación es confirmada por el verso inmediatamente a continuación: “Ambedui ont merveilleux vasselage” – ambos son caballeros excepcionales.

⁸¹ Consultar por ejemplo BARTHELEMY, Dominique. **Nouvelle histoire de la France médiévale**. volume 3: L'Ordre seigneurial, XI^e-XII^e siècle. Paris : Le Seuil, 1990.

política difícil, exigente. Por lo tanto, las otras opciones políticas son descritas para ser rechazadas. Camus muestra su atracción, poderosa pero perversa, la dificultad para escapar de ellas. Sería absurdo darles una validez que las convierta en “iguales en derechos” de la Resistencia. La epopeya, en lo que la concierne, se deja “superar” por su material, su profusión y su complejidad, que imponen pensar de nuevo sus categorías.

Conclusión

La epopeya es un medio para pensar en lo oscuro. En el mundo antiguo y en el presente, ella tantea y acumula las variantes y las versiones del vivir juntos. La crisis, esto significa un tiempo en el que las antiguas verdades ya no están en contacto con lo real, ya no bastan para conducirse en un mundo lleno de problemas. Ya no hay más evidencias, más guía segura ni jerarquía de valores. Entonces, La obra culta toma en ocasiones la posta; ella habita a su público y lo lleva, por los caminos del relato, a reconocer nuevas posibilidades, ignoradas o despreciadas hasta entonces, y que serán el medio para hacer emerger, poco a poco, la claridad. La gratuidad del relato permite que se “prueben” todas las posibilidades, sin prejuicio alguno, sin idea a priori de lo que debería ser el mundo de mañana, de lo que deberían ser las formas del poder y los deberes de cada uno. De pronto, lógicamente, en el centro de la epopeya refundadora no hay, nunca hay una verdad opuesta a un error, sino una serie de opciones posibles.

Trabajando en una serie de novelas contemporáneas, y confrontada con la misma necesidad de extensión y desplazamiento del concepto de epopeya, Inès Cazalas había forjado el término de *contraepopeyas* para definir las⁸². Estas novelas se escriben en oposición a las epopeyas nacionalistas⁸³, pero en un vínculo complejo y potente con la tradición épica en general, a la vez opuesto a ella y puesto en ella. Impactada por la profunda afinidad con las grandes obras épicas, pero fastidiada con las descripciones clásicas del género, Cazalas buscaba deshacerse de la mirada monumentalista de la tradición crítica y de la categoría paródica de la antiépica, las dos eran, según expresión suya, “petrificantes” en el sentido en que reducen la épica a lo heroico. En la etapa actual de mi propia reflexión, me parece que es a la categoría central de la epopeya refundadora que se refieren los textos que ella estudia, en la línea de la *Iliada* o el *Mahabharata*. Todavía quedan algunas diferencias (esos textos no son en ningún caso novelas “populares”, por ejemplo) pero las contraepopeyas también son el lugar de una búsqueda política que reivindica los rasgos que inicialmente fueron descritos para la épica “moderna”: confusión, ambigüedad y

⁸² CAZALAS, Inès. Contre-épopées généalogiques. *op. cit.*

⁸³ En sus primeras novelas, por ejemplo, Lobo Antunes escribe explícitamente contra la propaganda salazarista que celebraba la “cruzada” católica llevada a cabo por Portugal e instrumentalizaba la epopeya *Lusiadas* para justificar su política colonial.

polifonía. En este caso, la novela moderna y contemporánea cambia su vínculo de confrontación con la epopeya, para retomar al contrario el “esfuerzo” (Vinclair) de esta última y trabajar para elaborar un nuevo vivir en armonía colectivo antes que a emancipar al individuo.

Queda una diferencia entre epopeyas modernas y antiguas. Ninguna de las obras modernas que conozco me parece que haya llegado, como la *Ilíada* o los *Dits de Hōgen* y de *Heiji*, a hacer surgir de manera positiva la concepción política del avenir. Con los *Nibelunglied* me pareció ver la aparición de un de textos que saben deconstruir y problematizar, deshacer las evidencias y confrontar las soluciones, pero que no llevan a inventar el equivalente de la realeza de la Cité griega o de la vía de los guerreros⁸⁴. La epopeya literaria moderna me parece “inacabada”: produce la deconstrucción pero no la reconstrucción⁸⁵. Planteo la hipótesis de que estas obras (*Nibelunglied*, Tolstoi, Wagner o Thomas Bernhard) carecen de uno u otro de los rasgos que he descrito: longitud de la maduración, polifonía y popularidad son necesarias *a la vez*. En el mundo de hoy o de mañana, de buen grado imaginaría que la salvación política pueda venir de otra parte, del mundo del entretenimiento, por ejemplo, que se apodera del público entero y podría llevarlo a concebir el mundo de otra forma. No importa qué narración que explote la duración y la gratuidad de los relatos de entretenimiento, bajo condición de que sea “popular”, política y polifónica, es susceptible de proporcionar el trabajo épico que puede cambiar nuestra visión del mundo: la epopeya siempre ha utilizado todos los recursos disponibles. A lo mejor, bajo nuestra mirada, una nueva concepción de la política está elaborándose, con sus deberes y sus equilibrios novedosos. Las series en particular lo tienen todo para ser el lugar de esa nueva concepción en el mundo de hoy. Su popularidad es evidente, casi global, y su duración, que se mide en decenas, incluso centenas de horas, permite la lenta elaboración de lo nuevo. Si ese es el caso, si en cincuenta o cien años se puede mostrar que los vínculos absolutamente renovados que serán puestos en marcha fueron elaborados en común por una inmensa comunidad, será porque la obra en cuestión —libro, película, serie— supo dejar, en y por su extensión, crearse la polifonía.

Bibliografía

AKESSON, Ingrid. Oral/Aural Culture in Late Modern Society ? Traditional Singing as Professionalized Genre and Oral-Derived Expression. In: **Oral Tradition**, vol. 27 / 1, 2012, [En línea : http://muse.jhu.edu/journals/oral_tradition/v027/27.1.akesson.html].

BIARDEAU, Madeleine y PORCHER, Marie-Claude (eds.). **Mahābhārata**. Paris : Gallimard, La Pléiade, 1999.

⁸⁴ La “solución” política que se desprende de *Nibelungenlied* es la fraternidad de armas, que no es ni nueva (en sentido propio ella misma es reaccionaria) ni capaz de enfrentar las dificultades del siglo XIII.

⁸⁵ Pierre Vinclair utiliza el término con el mismo sentido cuando se trata de la “novela” china *Au Bord de l’eau*. Consultar VINCLAIR, Pierre. **De l’épopée et du roman**, op. cit., p. 93 sq.

BIARDEAU, Madeleine. **Le Mahabharata : un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation**. Paris : Seuil, 2002.

BERTHO, Elara. **Nehanda, Samori, Sarraounia comme héros culturels. Mémoire postcoloniale et figures de résistants africains dans la littérature et dans les arts**. Tesis de doctorado, Paris III, 2016.

BERTHO, Elara. Existe-t-il une épopée de la résistance à la colonisation ? De quelques 'épopées en devenir' africaines. **Projet Épopée, Recueil ouvert** también publicado en este número <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/182-du-recit-de-l-heroique-resistance-a-l-epopee-nehanda-samori-sarraounia>.

BETTELHEIM, Bruno. **The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales**. New York: Knopf, 1976.

BONANSEA, Marion. **Le Discours de la guerre dans la chanson de geste et le roman arthurien en prose**. Paris : Champion, 2016.

BONI, Marta. Romanzo criminale. In : **Transmedia and Beyond**, Venice: Ca'Foscari, 2013. Online publication: <http://edizionicf.unive.it/col/exp/26/140/Innesti/2>, 2013.

BOUTET, Dominique. **Charlemagne et Arthur, ou, Le roi imaginaire**. Paris : Champion, 1992.

BOYER, Pascal. Récit épique et tradition. In : **L'Homme**, vol. 22 / 2, 1982, p. 5-34.

BRISSET, Claire-Akiko, BROTONS, Arnaud et STRUVE, Daniel (eds.). **De l'épopée au Japon : narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike**. Paris : Riveneuve, 2011.

BROWN, Warren C. **Violence in Medieval Europe**. Londres: Longman, 2011.

Carruthers, Mary J. **The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture**. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1990.

CAZALAS, Inès. **Contre-épopées généalogiques: fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes**. Tesis de doctorado, Université de Strasbourg, 2011.

CAZALAS, Inès y RUMEAU, Delphine (eds.). **Épopées postcoloniales**. en prensa, 2018.

CHAREST, Nelson, y Lambert, Vincent (eds.). In: **revista @nalyse**, IX, 3, otoño 2014, Dossier "L'épopée hors d'elle-même". Ottawa: Université d'Ottawa. Link : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/index>.

CHAUVIN, Cédric. **Référence épique et modernité**. Paris : Champion, 2012.

DERIVE, Jean. **L'épopée. Unité et diversité d'un genre**. Paris : Karthala, 2002.

DERIVE, Jean. Le cas de l'épopée africaine. In : DERIVE, Jean. **L'épopée. Unité et diversité d'un genre**. Paris : Karthala, 2002, p. 75-93.

DUBY, Georges. **Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme**. Gallimard : Paris, 1978.

DUMEZIL, Georges. **Mythe et épopée**. Paris. Gallimard, 1968-1973.

DUPONT, Florence. **L'invention de la littérature: de l'ivresse grecque au livre latin**. Paris : La Découverte, 1994.

DUSSOL, Vincent (ed.). **Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique / The Epic expands. Rereading and widening the epic corpus**. Bern, Berlin : P.I.E. Peter Lang, 2012.

ÉTIEMBLE. Épopée. In : **Encyclopædia Universalis** (en sus dos primeras, 1974 y 1992), retomado con el título “L’Épopée de l’épopée” en **Essais pour une littérature (vraiment) générale**. Paris : Gallimard, 1974.

FOLEY, John Miles. **Homer’s Traditional Art**. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.

FOLEY, John Miles. **Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic**. Bloomington : Indiana University Press, 1991.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l’épopée guerrière** : Iliade, Chanson de Roland, Hōgen et Heiji monogatari. Paris : Champion, 2006.

GOYET, Florence, LAMBERT, Jean-Luc, et STEPANOFF, Charles (eds.). **Épopée et millénarisme: transformations et innovations, Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines** [En línea], 45 | 2014, <http://emscat.revues.org/2265>.

GOYET, Florence. L’Épopée. In : Bibliothèque en Ligne de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, <http://sflgc.org/bibliotheque/goyet-florence-lepopée-premiere-partie/>.

GOYET, Florence. Le *Nibelungenlied*, épopée inachevée. In : **Revue de Littérature Comparée**, numero especial "Littérature comparée et politique", 2009/1, p. 9-23.

GOYET, Florence. Der Widerspruch im *Nibelungenlied*: komparatistischer Ansatz und politische Lektüre“ [La contradicción en la *Canción de los nibelungos*. Estudio comparatista y lectura política]. In: **Studi Comparatistici**, Torino, IV, 2, 2011, p. 415-446.

GOYET, Florence. Le Procès dans la Chanson de Roland, homologue de la démarche épique. In : HAUGEARD, Philippe y OTT, Muriel (eds.). **Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge**. Paris : Garnier, 2013, p. 21-38.

GRISWARD, Joël H. **Archéologie de l’épopée médiévale : structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle des Narbonnais**. Paris : Payot, 1981.

HAMAYON, Roberte. **La Chasse à l’âme: esquisse d’une théorie du chamanisme sibérien**. Université Paris X Nanterre, Société d’ethnologie, 1990.

HAUGEARD, Philippe y OTT, Muriel (ed.). **Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge**. Paris : Garnier, 2013.

IKEGAMI, Eiko. **The Taming of the Samurai: Honorific Individualism and the Making of Modern Japan**. Harvard University Press, 1995.

IMBERT, Christophe. La gloire de l’empire à l’ère du soupçon: l’aspiration épique chez Walcott, entre horizon postcolonial et postmoderne. In : CAZALAS, Inès y RUMEAU, Delphine (ed.). **Épopées postcoloniales**, en prensa, 2018.

JACQUEMOUD, Clément. Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Les nouvelles formes épiques des mouvements religieux altaïens. In : **Changer d’auditoire, changer d’épopée**. GOYET, Florence y LAMBERT, Jean-Luc (eds.), **Projet Épopée, Recueil ouvert**, 2017, <http://ouvrier-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/269>.

KACHLER, Olivier. **Voix épiques**. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

KATZ, Marilyn A. **Penelope’s Renown : Meaning and Indeterminacy in the Odyssey**. Princeton: N.J., Princeton University Press, 1991.

KRAUSS, Charlotte y MOHNIKE, Thomas (eds.). **Auf der Suche nach dem verlorenen Epos: ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts** [En busca de la epopeya perdida: un género popular de la literatura europea del siglo XIX]. Berlin: Lit, 2011.

KRAUSS, Charlotte y URBAN, Urs (eds.). **Das wiedergefundene Epos: Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute** [La epopeya recobrada]. Berlin, Münster, Lit, 2013.

LABARTHE, Judith. **Formes modernes de la poésie épique: Nouvelles approches**. Bruxelles : Peter Lang, 2004.

LORD, Albert Bates. **The Singer of Tales** [1960]. MITCHELL, Stephen y NAGY, Gregory (eds.). Harvard University Press, 2000.

MACINTYRE, Alasdair. **Whose Justice? Which Rationality?** Londres: Duckworth, 1988.

MADELÉNAT, Daniel. "Présence paradoxale de l'épopée: hors d'âge et retour. In : NEIVA, Saulo (ed.). **Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle**. Bruxelles : Peter Lang, 2009, p. 379-391.

MANENT, Pierre. **Les métamorphoses de la cité: Essai sur la dynamique de l'Occident**. Paris : Flammarion, 2010.

MAUFFREY, Tristan. **Narration poétique et mémoire héroïque dans la Grèce classique et dans la Chine préimpériale: fabriquer des savoirs traditionnels à partir de l'Illiade, de l'Odyssée et du Livre des Odes (Shijing)** . Tesis de doctorado Université Paris-Sorbonne, 2015.

MOUTON, Marguerite. "L'épopée moderne: épopée 'symphonique' – Hugo et Tolkien". **Projet Épopée, Recueil ouvert** también publicado en este número <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/168-l-epopee-moderne-epopee-symphonique-hugo-et-tolkien>.

MÜLLER, Jan-Dirk. **Spielregeln für den Untergang: die Welt des Nibelungenliedes**. Tübingen : Niemeyer, 1998 [**Rules for The Endgame**, Johns Hopkins UP, 2007].

MÜLLER, Jan-Dirk. De l'influence de l'auditoire. Le *Nibelungenlied* vers l'année 1200. In : **Changer d'auditoire, changer d'épopée**. In: GOYET, Florence et LAMBERT, Jean-Luc (ed.), **Projet Épopée, Recueil ouvert**, 2017, <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/264>.

NAGY, Gregory. Epic as Genre. In: BEISSINGER, Margaret H., TYLUS, Jane et LINDGREN WOFFORD, Susanne (ed.). **Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community**. University of California Press, 1999, p. 21-32.

NEIVA, Saulo (ed.). **Déclins et confins de l'épopée au XIX^e siècle**. Tübingen: Gunter Narr, 2008.

NEIVA, Saulo (ed.). **Désirs & Débris d'épopée au XX^e siècle**. Bruxelles : Peter Lang, 2009.

PAQUETTE, Jean-Marcel. Définition du genre. In : **L'Épopée. Typologie des sources du Moyen Âge occidental**, fascicule n° 49, 1988, p. 13-35.

PAQUETTE, Jean-Marcel. Épopée et roman: continuité ou discontinuité ? In : **Études littéraires**, vol. 4 / 1, 1971, p. 9-38.

PLAGNARD, Aude. **Une épopée ibérique: Autour des œuvres d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real (1569-1589)**. Tesis de doctorado. Université Paris-Sorbonne, 2015.

PLAGNARD, Aude. Des épopées imitatives et refondatrices ? Le cas d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real. In : **Projet Épopée, Recueil ouvert** también publicado en este número <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/264>.

arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/228-entre-l-arioste-et-le-tasse-la-fabrique-d-un-modele-epique-luso-espagnol-dans-le-dernier-tiers-du-seizieme-siecle.

PLUTSCHOW, Herbert E.. **Chaos and Cosmos: Ritual in Early and Medieval Japanese Literature**. Leysen : Brill, 1990.

RIBEMONT, Bernard (ed.). **Crimes et châtements dans la chanson de geste**. Paris : Klincksieck, 2008.

RIBEMONT, Bernard (ed.). **La Faute dans l'épopée médiévale : ambiguïté du jugement**. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

ROCHAT, Anne-Laure. **De l'épopée au roman, Une lecture de Monnè, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma**. Université de Lausanne, collection "Archipel", 2011.

ROUVIERE, Nicolas. **Astérix, ou, Les lumières de la civilisation**. Paris : PUF, 2006.

RUMEAU, Delphine. Postcolonial et transatlantique. De quelques épopées nord-américaines au XIX^e siècle. In : CAZALAS, Inès y RUMEAU, Delphine (ed.). **Épopées postcoloniales**, en prensa, 2018.

RUMEAU, Delphine. **Chants du Nouveau Monde épopée et modernité, Whitman, Neruda, Glissant**. Paris : Garnier, 2009.

Rumeau, Delphine (ed.). **Permanence de la poésie épique au XX^e siècle (Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire)**. Paris : P.U.F.-Cned, 2009.

SCHULTZ, Kathy Lou. Amiri Baraka's *Wise Why's Y's*: Lineages of the Afro-Modernist Epic. In: **Journal of Modern Literature** 35 / 3, printemps 2012, p. 25-50.

SCHULTZ, Kathy Lou. **The Afro-Modernist Epic and Literary History: Tolson, Hughes, Baraka**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

SEYDOU, Christiane. Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine. In: **JASO (Journal of the Anthropological Society of Oxford)**, vol.13/1, 1982, p.84-98.

SEYDOU, Christiane. L'épopée chez les Peuls du Massina (Mali): une approche ethnopoétique. In : **Cahiers d'études africaines**, vol.55/217, 2015, p.29-43.

SOUBIAS, Pierre. Entre tradition et refondation: le sens des références épiques chez Sembène Ousmane et Ahmadou Kourouma. In : CAZALAS, Inès y RUMEAU, Delphine (ed.). **Épopées postcoloniales**, en prensa, 2018.

SOUYRI, Pierre-François. **Le monde à l'envers: la dynamique de la société médiévale**. Paris : Maisonneuve & Larose, 1998.

HARPIN, Tina. Mystères, cri et poésie: l'épopée des sans-voix, *Ultravocal* et *Les Affres d'un défi* de Frankétienne. In : CAZALAS, Inès y RUMEAU, Delphine (ed.). **Épopées postcoloniales**, en prensa, 2018.

TSUDA, Shōkichi. **An Inquiry into Japanese Mind as Mirrored in Literature: The Flowering Period of Common People Literature**. New York: Greenwood, 1970.

VETTORATO, Cyril. Modèle(s) épique(s) et expérience post-esclavagiste dans *Wise Why's Y's* d'Amiri Baraka. In : CAZALAS, Inès y RUMEAU, Delphine (eds.). **Épopées postcoloniales**, en prensa, 2018.

VINCLAIR, Pierre. **De l'épopée et du roman: essai d'énergétique comparée**. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

VINCLAIR, Pierre. **Le roman fait l'épopée**. In : Projet Épopée, **Recueil ouvert** también publicado en este número <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/166-le-roman-fait-l-epopee>.

VION-DURY, Juliette (ed.). **Permanence de la poésie épique au XX^e siècle: Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire**. Paris : Sedes, 2010.

WEIL, Simone. **L'Iliade ou, Le poème de la force**, [1941], 1999, Paris : Gallimard, "Quarto", p. 527-552.

WHITE, James Boyd. **When Words Lose their Meaning: Constitutions and Reconstitutions of Language, Character, and Community**. Chicago: University of Chicago Press, 1984.



VINCLAIR, Pierre. The novel makes the epic. In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 53-70. ISSN 2527-080-X.

THE NOVEL MAKES THE EPIC⁸⁶

O ROMANCE FAZ O ÉPICO

Pierre Vinclair

ABSTRACT: The epic cannot be considered a literary genre in and of itself. Like all genres it is, rather, a theoretical object whose construction depends on the epistemological strategies of scholars. A quick overview of contemporary approaches reveals that the epic acquires its full meaning in its comparison with the novel : the identity of each of these genres is “relational”. My comparative energetics strategy suggests taking this relationship seriously and describing the function of each of the generic apparatus through their mutual relationship, thus deducing their generic “endeavor”. Based on analyses of texts representative of both genres, my work determines both the rhetorical and noetic functions of the narratives as well as the pragmatic effects of their ideological content. By linking this functional semiology with the pragmatic hermeneutics it is possible to find in their convergence their endeavor — what the genre is trying to convey to the reader. In such a case, the novel can be characterized by its ethical endeavor at the individual’s emancipation, and the epic by its political endeavor at redefining common values.

Keywords: epic poetry, epic novel; epistemological strategies.

RESUMO: O épico não pode ser considerado um gênero literário por si só. Como todos os gêneros, é, antes, um objeto teórico cuja construção depende das estratégias epistemológicas dos estudiosos. Uma rápida visão geral das abordagens contemporâneas revela que o épico adquire todo seu significado em sua comparação com o romance: a identidade de cada um desses gêneros é "relacional". Minha estratégia comparativa sugere levar a sério essa relação

⁸⁶ Original in French : « Le roman fait l'épopée » : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/166-le-roman-fait-l-epopee>.

e descrever a função de cada um dos aparelhos genéricos através de seu relacionamento mútuo, deduzindo assim seu "esforço" genérico. Com base em análises de textos representativos de ambos os gêneros, meu trabalho determina as funções retóricas e noéticas das narrativas, bem como os efeitos pragmáticos do seu conteúdo ideológico. Ao vincular esta semiologia funcional com a hermenêutica pragmática, é possível encontrar em sua convergência seu esforço — o que o gênero está tentando transmitir ao leitor. Nesse caso, o romance pode ser caracterizado pelo seu esforço ético na emancipação do indivíduo e o épico pelo seu esforço político na redefinição de valores comuns.

Palavras-chave: poema épico; romance épico; estratégias epistemológicas.

Introduction: Escaping from the “modern paradigm”?

Is the epic over? In a recent book, Cédric Chauvin defined what he calls the “modern paradigm” of epic studies⁸⁷. It consists in the Hegelian disposition to conceive of epic as a vestige of magnificent vanished times, as well as both an outdated source and an unattainable model for the novel. Chauvin argues that epic is at the same time a document and a monument, but that having disappeared as a literary genre, it can only survive as an occasional literary register, for instance in “epic poetry” or in an “epic novel.” And what about this paradigm—are we still its prisoners? If not, can we now break free? If indeed we are in a paradigm—and Chauvin refers explicitly to Foucault in invoking the term—the possibility of escape seems doubtful. Because for Foucault, a principled system of understanding (what he calls an “episteme”) coerces our way of thinking, as we always see things through an historic system of categories. In a Foucaultian way, the fact that we believe that something like “epic” exists (and locate it in texts as different as the *Iliad*, the *Ramayana* and the *Heike Monogatari*) says more about the thought-structures that organize our language than about the things themselves.

Yet one can explain the consistency of the different ways that modern theorists define epic without drawing on the heavy metaphysics of Michel Foucault. I will argue in this paper that post-Hegelian theorists have always defined epics in the framework of an implicit comparison with the novel—seen as the quintessential modern literary genre. Thus, the features they like to see as the core of epic are quite stable, not due to a so-called paradigm, but due to the epistemological strategy these theorists share (i.e. seeing epic through the eyes of a reader of novels). But being a mere strategy, this can be perpetuated or dismantled.

What epistemological strategy?

After Hegel, we love to see in the epic the ancestor of the novel. Thus, in *The Theory of the Novel*, the Hegelian theorist Lukács treats epics as archaic ancestors only worth reading or studying as evidence

⁸⁷ CHAUVIN, Cédric. *Référence épique et modernité*. Paris : Champion, 2012.

of the originality of the novel. Underlying this position is the assumption that every era, every part of the world, and indeed every stage of human development, has its own characteristic literary genre: the epic would thus be the genre of archaic societies, and the novel the genre of modern societies. But in this theory, there is no place for ancient novels or modern epics, and no way to understand why the Japanese novel *Genji Monogatari* was written before the Japanese epic *Heike Monogatari* (“monogatari” just means “story”). We thus need to try a different strategy, or to redefine our object.

First of all, we may give up the way we classify phenotypic features of texts (such as verse or prose, war or peace, realism or not, etc.) in the aim of deducing from them the ideological content of the society in which they were produced. One epistemological strategy to be jettisoned is what one may call “expressivist poetics,” as such poetics argue that a literary genre expresses a *zeitgeist*. In line with this fresh perspective, Florence Goyet introduced, in a 2009 paper, three new ways of studying epics: “by the margins,” “by the context,” and “by the core.”⁸⁸ In all of these approaches, the key to epics is found not in the way a society may produce them, but in the way people may *receive* them. Much more than poetics, these strategies thus may be called aesthetics. But they are different, and each of them may be described as a specific epistemological strategy, leading to the building of a specific concept of the epic. We may call the first one a “dialectical poetics,” the second one an “ethnographical rhetorics,” and the third one an “inductive pragmatism.”

1.1 By the margins: a dialectical poetics

The first one, by means of a dialectical somersault, switches the theme and the horizon. In such an approach, the so-called “archaic” epic should not be read only to cast a favorable light on the so-called “modern” novel. On the contrary, this strategy generously lets modern texts decide their own genre affiliation when they claim to be epics, as these texts express at least a modern “*désir d’épopée*”⁸⁹ (that is to say, an aspirational claim to belong to the genre). This strategy is “by the margins” because it does not define the concept by the core features of epic texts, but by other texts, allowing it to assimilate these epic features. However it remains a poetics, focused on the production and the causes of the literary forms, even though it is a dialectical one, as it focuses on texts (such as heroic or postcolonial poems, popular or historical novels) owing their very form to the previous reception of old epics.

⁸⁸ GOYET, Florence. *Epopée*. In : Bibliothèque en Ligne de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, *Vox Poetica*, June 2009.

⁸⁹ NEIVA, Saulo (dir.). *Désirs et débris d’épopée au xxe siècle*. Bern: Peter Lang, 2009.

Nevertheless, this strategy systematically stresses likeness (though sometimes very thin) and systematically holds back differences (though often very obvious) between modern texts expressing the “*désir d’épopée*” and true ancient epics. That is why it runs the risk of a rhetorical trap. Actually, though it may be a good thing to trust the immanent intelligence of the texts, and thus call “epic” every text that claims to be “epic,” should we not grant the creative mind its right to the art of dissimulation? For a claim to an explicit generic affiliation is often a rhetorical strategy, by means of which a text manages to fulfill another endeavor—by endeavor I do not refer to any intention of the writer, but to the very effort of the text, i.e., the optimal effects that its rhetorical, semiotic and ideological organization may provoke. Racine’s romantic plays pretend for instance to be true tragedies, but they rather may be related to the Jansenism of the time (which encouraged Racine to pretend to be more “serious” than his love plots truly are) than to the organization of ancient tragedies (whose plots sacrifice suspense to religious and political ideas). And the *Franciade* of Ronsard imitates the *Iliad*, but this imitation fulfills a very different endeavor from Homer’s. Far from “thinking without concepts,” in which the *Iliad* succeeded, the claim of being an epic could just be for Ronsard an efficient way of praising a prince and getting from him a comfortable status at court.

Through this “by the margins” approach, the epic appears to embody a very relevant question posed to modern literature, even able to relativize the post-Hegelian notion of the obsolescence of this genre. Yet we are now facing an unsatisfying choice: either we define “modern epics” as true epics (but must rely on quite superficial features, all the more so as we run the risk of the rhetorical trap), or we just wisely speak about the “*désir d’épopée*” of some texts (though this means abandoning the struggle to build a relevant concept of the epic itself). Both of the choices are disappointing. Why? Because from this point of view the epic is seen as a modern question or desire, but ultimately this desire is still a desire for an old thing. We may thus have to depart even more radically from the Hegelian cliché.

1.2 By the context: an ethnographical rhetorics

The second perspective is called “by the context” by Florence Goyet. It leans less on the dialectical relationships of ancient and modern by which modern texts may express a paradoxical yearning for archaism, and more on the very tangible investigation of material conditions of production and reception of texts. In this frame of analysis, features of epic texts (like verse, formulas or patterns) are neither interpreted as an expression of the nature of genres nor as a desire for them. They are seen as rhetorical features, serving the semiotic work of the text. Tradition and modernity are thus not chronologically

opposed, but defined as different modes of receiving meaning. Traditional epics are not necessarily ancient, and J. M. Foley and his disciples have dazzlingly studied contemporary Turkish and Asian oral traditions. But in any event, regardless of chronology, these epics may find themselves defined as “the big other” of modern Western literature, as below:

In the modern literary work of art we place the highest priority on a writer's personal manipulation of original or inherited materials, rewarding the work that strikes out boldly in a new direction by providing a perspective uniquely its own, memorable because it is new, fresh, or, best of all, inimitable. In such a case the work is praised for the finesse with which an author (not a tradition) *confers* meaning on his on her creation [...] ⁹⁰.

This dynamic approach, offering us an ergonomic interpretation of texts' features, and leading us to a theory of traditional and modern ways of making meaning receivable, is deeply inspiring. Because these features are neither perceived as ornamental nor as marks of a mysterious production, it is no sterile taxonomy of literary genres. Nevertheless, this strategy further avoids theorizing the specificity of the epic. Actually the theory of Foley is equally relevant for all traditional rhetorics, and makes no distinction between epics and folk tales, *chanteables* or whatever popular and oral recitations.

1.3 From the core: an inductive pragmatics

The third epistemological strategy is Florence Goyet's own strategy. It consists in treating the problem at the core, building by induction a concept of the epic. First, she reads some epics, stresses common points of their organization, and then deduces what is the nature of the genre. The results of this direct approach are amazing and lead to a complete redefinition of what epic may mean: for from being the expression of a frozen world or values, the epic *thinks without concepts*, in the aim of getting out of a civilizational crisis and leading a society to renew its political imagination⁹¹. In 1971, J.-M. Paquette already wrote that “the peculiarity of the epic consists in thinking by means of action (Hegelian's *Handlung*), and not by means of concepts⁹².” Of course, in a sense, the epic is at the beginning of a society, as “the specific vocation of epic is to tell the first word,⁹³” but this beginning need not consist of the fixed harmony of ancient times. It is rather the launch of a new society.

Taking seriously these intuitions, Florence Goyet establishes a radically new perspective. She not only substitutes aesthetics for poetics (focusing on reception rather than on production), but also focuses

⁹⁰ FOLEY, John M. *Immanent Art* (Bloomington, 1991), p. 8.

⁹¹ GOYET, Florence. *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière*. Paris : Honoré Champion, 2006.

⁹² PAQUETTE, Jean-Marcel Paquette. Épopée et roman : continuité ou discontinuité ? In : *Études littéraires*, vol. 4, n° 1, 1971, p. 9-38, p. 27.

⁹³ *Ibid.*, p. 36.

on the very act of the text. Epic theory thus becomes a matter of pragmatics. But of course, as her background is in the method of induction, she cannot escape Meno's paradox: "A man cannot search either for what he knows or for what he does not know. He cannot search for what he knows—since he knows it, there is no need to search—nor for what he does not know, for he does not know what to look for."⁹⁴

In the same way, either I know from what corpus I may induce my concept (meaning that I already know among all the texts which are epics, thus what epic means), or I don't know which texts are epics (meaning I don't know what to read in order to build my concept). How do we know that Homer's texts are more suitable than Stendhal's to build a concept of epics? It is not because *we call* "epic" the former and not the latter? The induction relies on common sense's intuitive taxonomy. Its task is to substitute a rational concept for the raw intuition, and it is legitimate. So when Florence Goyet reads *The Iliad* or *The Song of Roland* or the Japanese *Monogatari* to answer to the question "What is epic?," she cannot ask *at the same time* whether these texts are epics or not, because she has to take for granted that they are. And only then can she bring out by induction the functional features of the genre: popular, polyphonic and political. And relying on the very hypothesis that those texts *are* epics, she can define the genre as the texts, thanks to which a society may renew its political imagination and resolve a crisis.

But why would common sense be a legitimate path towards the identification of a genre? Why should one describe the Japanese *Heiji Monogatari* as epic? Why read this very text when you want to build a concept of the epic? In fact, for Japanese scholars, *monogatari* does not specifically mean "epic," but means in general "narrative." For them, *Genji Monogatari* and *Heiji Monogatari* belong to the same category. But for us, *Heiji* is an epic and *Genji* a novel. What about the French *Song of Roland*, when you know that it was written many centuries before the invention of the French word "*épopée*"⁹⁵? You rely on the common sense's taxonomy when you choose your corpus, but this common sense is not natural: it is much more of an historical, cultural, and social construction. This common sense is no objective gaze, but an expression of a temporary point of view, from which *The Iliad*, *The Song of Roland* and the *Heiji Monogatari* (objectively sharing few phenotypic features, and coming from different areas and eras with no mutual influences) seem to acquire common features. It is only by the exclusion of an "everything else" that anything can share commonalities with something else. This place, from where we gaze at these

⁹⁴ PLATO. **Meno**. 80e, translation by Grube.

⁹⁵ MÉNIEL, Bruno. **Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623**. Genève : Droz, 2004, p. 11.

faraway texts, is modern written literature. Where the novel reigns supreme. It is thus no coincidence that Paquette's seminal 1971 paper first concerns a comparison between the epic and the novel.

The novel and the epic as relational concepts

The three epistemological strategies thus share the prejudice that the epic is the "big other" of the novel. It is no coincidence: the concept of the epic is a relational concept. It describes things less than it describes our relationship to certain things.

2.1 The epic as a relational concept

The epic is always "the other" genre. The kind of text we aim to rediscover, because it comes either from an ancient world (before the end of traditions), or from another world (where they are still living). But this concept seems coherent only from the overwhelming perspective of our modernity. I don't mean here to look down on these three strategies. On the contrary, I only aim to claim *explicitly* the relational nature of this concept.

Thanks to Jean-Marie Schaeffer, we know now that literary genres are not pure ideas or entities existing in an ethereal absolute⁹⁶. By no means would it thus be relevant to look for their essential nature. They are mental artifacts, whose construction is based on a multiplicity of variable logics. My point is that concerning the epic, the logic underlying the construction of the concept could be described as "relational." In other words, it is from the factual existence of the novel that can emerge, by difference, the unified figure of another storytelling device we call "the epic." But the common points of epic texts only exist by difference with the novel: it is only, say, a "negative homogeneity." There is no epic *per se* (what could it mean?), but we might say that seen from the era of the novel, some texts *seem* to share features. Suddenly, they *appear* as a genre.

In other words, beginning in the 17th century, *The Iliad* starts to resemble the *Heiji Monogatari*.

2.2 Reciprocity of the relationship

But in putting it this way, one might conclude that we have here the evidence that the Hegelian theory is indeed an *episteme* in the sense of Foucault, since the three strategies which it was first believed had freed us from Hegel's theory led us right back to it, as it were subterraneously. But that is not the case. Why? Because the Hegelian theory makes two mistakes. First, it takes genres as essences, and then essentializes the relationship itself. Second, it ignores the reciprocity of the relationship.

⁹⁶ SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Le Seuil, 1989.

Actually, not only is the epic “the other one”—the novel is also the epic’s “other.” And this for at least two reasons. First of all, for a logical reason: if the epic exists only from the point of view of the novel, it means that these two concepts are relational like “father” and “son” or “East” and “West.” Then, for historical reasons: as Camille Esmein-Sarrazin has shown, the novel genre has historically been built around and against the epic as a reference⁹⁷. The concept of the epic was used as a point of support for a rejection which constituted, at its very beginnings, the novel itself. The East/West division is first of all purely arbitrary, since everything in itself can be the east or the west of the other (as the Earth is round), and thus represents the purely historical institution of these categories. Secondly, an historical institution of these categories has gradually imbued them with specific content (the West would be the Christian peoples, for example, and the East, the Buddhist peoples). Better, once this content is fixed, the members of each of these categories (the Westerners and the Orientals) begin to see themselves, according to a mechanism theorized by Sartre (who wrote: “it is the Antisemites who creates the Jew”), Franz Fanon and within postcolonial studies, as “the other of the other.” In that very sense, the reciprocity of a purely relational difference may lead to the constitution of substantial identities. Our concepts work in a similar way: when a text-producer believes he is a novelist and not an epic bard—or reciprocally, an epic bard rather than as a novelist, in the context of works of the *“désir d’épopée”*—it is at first just a fantasy. Actually, he desires such an identification because he believes that a novelist is an original genius, whereas a bard would only reproduce a tradition (or something like that). But once these roles are anchored in reality, they produce works that objectively no longer resemble each other, because the novelist does his best to write as if he were a genius. Just as Westerners construct a concept of the East that does violence to the objective diversity of the Eastern peoples, and just as the latter, in turn, construct a concept of the West defined by violence (and in doing so do violence to the objective diversity of the Western peoples, which include very peaceful individuals!), to have an idea of myself is enough to achieve a double homogeneity (the West is the West, the East is the East, the East is not the West) from a double inconsistency (neither East or West can mean anything substantial in a circular world). In the same way, as soon as some writers realized that they were doing something other than Virgil or Homer, they stressed that these authors shared something in common. At the same time, they defined this commonality as the epic, and made it an alterity (a different identity, and therefore an identity), against which, like an imaginary point of support, they can unite themselves as producers of novels. One may protest: Virgil

⁹⁷ ESMEIN-SARRAZIN, Camille. Le rôle de l’épopée dans la théorie du roman. In : ____ et BOUTET, D. (éds.), **Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques**, actes du colloque “Remaniements et réécritures de l’épique, de l’antiquité au XXème siècle” (Université Paris IV-Sorbonne, 11-12 juin 2004). Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 237-256.

consciously imitated Homer, and the *Aeneid* objectively resembles the *Iliad*. It is true, but it is only by chance. The *Heike Monogatari* is also characterized as epic whereas objectively it shares no features with these epics. Although from the point of view of someone used to novels, it is true, it does indeed bear some resemblance to them.

2.3 Autonomy of the concept

Hence, the fact that the concepts here are the fruit of a relational difference does not mean that they did not acquire their own meaning. Though “the East” may first just mean “the West’s other,” it still has its own characteristics (as soon as we compare it to the West). Of course, such a concept will always be suspect, and the West will be criticized, rightly, for its “Orientalism.” But such a suspicion, legitimate because it points to an essentialization, does not prevent differences. Thus, for example, the West is more Christian, the Orient more Buddhist; such a characterization is no longer relevant, however, as soon as we stop comparing, and it makes no sense to say that the West in itself is Christian—we might rather say that there are Catholic and Methodist people in it, and find a few new relational concepts.

The same holds true for the relationship between the concepts of novel and epic. One must actually assert the following paradoxical affirmations: 1. their value is relational, and yet 2. each has its own content, even though 3. this content does not imply any essence. We may imagine a concept-construction process like this: among the plurality of narrative texts that are not novels, some of them share remarkable properties that require us to bring them closer together. We will for instance make a distinction between those that are clearly political and those that are not, like fairytales, myths, etc. Hence, there may be no “epic,” just like there is no such a thing as the “East” (and Japanese *monogatari* shares with the Indian Mahabharata very few phenotypic features, as Japanese people share few with Indians). But as “the Eastern” makes sense from a Western point of view (e.g. neither the Japanese nor the Indians are Christian), “the Epic” makes sense from a novel-based point of view. And then, such a relational difference may grant a relative space of autonomy to the concept (among all the non-novel political productions, one can always highlight positive features, just like Japanese Buddhism originates...in India).

Even though they are relational concepts, each of them thus gets its own relevancy, enough at least to make one believe that one is allowed to use each of them in an essentialist way, without referring to the other one. *Essentialism* is not by the way the worst mistake. Actually, if you forget that the concept of the epic only takes on its meaning in relation to the novel, it may also lead you to nonsense. If you say for instance (laying aside that “epic” first was especially built for Homer and Virgil, and that “novel” was

first built as a reaction against Homer and Virgil), that “*The Odyssey* is much more a novel than an epic” (which is an actual statement expressed by some scholars⁹⁸), it is as absurd as if you say that “Confucius was Western” due to his common points with Socrates and differences with, say, Jackie Chan. In short, you must keep in mind that the novel and the epic are relational concepts and at the same time that you can independently study each of them, as soon as you never forget that *in the end*, the concept takes on its meaning in relation to the other. I consider this obvious double-bind as a challenge. In the following, I will claim that solving it requires the constitution of a fifth epistemological strategy (after the Hegelian one, and after the three modern approaches) that I suggest calling “comparative energetics.”

The strategy of comparative energetics

I call “comparative energetics” a strategy whose objects are relational (it investigates the novel by balancing it against the epic as its counterpart) and whose method is synthetic (it takes for granted the three modern strategies and claims to articulate their results).

4.1 A relational and synthetic perspective

“Comparative” may thus produce two meanings. On the one hand, “comparative” means that you have to *compare the two genres* and theorize them one in light of the other (due to the logical genealogy I briefly summarized). On the other hand, “comparative” also means that once you put the other genre in your sights, you will thematize your concept of each of the genres by induction, and then you have to *compare some of the texts* we think can be representative, because common sense calls them “novel” or “epic.” This strategy is then comparative, in both its intra- and extra-generic aspects. Then why is it an “energetics”? Because you will not define a literary genre as a class or category whose texts illustrate some replicable features (verse, invocation, *nekya*, etc.). You will rather define it as a class whose texts share the same endeavor. You will then focus on an *energeia* (the act, the endeavor) produced by the functional features of the text, and not on an *ergon* (the literary work as an accomplished object) with its list of features.

That is why I can say that this “comparative energetics” is fed by the “ethnographical rhetorics” approach: I will argue like John M. Foley that one needs a functionalist approach to the features of the

⁹⁸ As shown by STEAD, Evangelina. *Odyssée d’Homère*. Paris: Gallimard, Foliothèque, 2007, p. 127. That is also the point of view of CITATI, Pietro Citati. *La Pensée chatoyante, Ulysse et l’Odyssée* [2002]. Trad. B. Pérol. Paris: Gallimard, Folio, 2004. See also DINGREMONT, François. *L’Odyssée est-elle moins épique que l’Iliade ?*, In : **Recueil Ouvert**. URL : <http://ouvrage-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/projet-epopee/revues/projet-epopee/197-l-odysee-est-elle-moins-epique-que-l-iliade>

text. Rather than amassing them in meaningless taxonomies, you have to see them as sockets, so that the receiver can be plugged into the flow of meaning. One may also feel that my “comparative energetics” is also fed by the “dialectical poetics” strategy. By focusing on the way each class of texts relationally tries to define itself, it takes seriously the rhetorics of the “desire” of each genre and correlates it with the efficiency of the generic endeavor. Last but not least, this strategy is fed by the “core” strategy, as my concept of “generic endeavor” is an interpretation of Florence Goyet’s concept of “epic work.” Here is the difference: she means here the very actual work of the texts, and its actual consequences on real societies. On the contrary I think one has to be more speculative, that is, more prudent: if you read *The Mysteries of Paris*, you will realize that an objectively conservative literary endeavor may also produce, if received in some politically hot context, revolutionary effects. Generally speaking, all technical objects (and literary mechanisms surely belong to this class) have both an ideal and an actual use, which of course are often identical but may sometimes be different. I simply mean here that one can also use a broom as if it were a truncheon. Hence, what I call the “endeavor” of the text is not an actual effect. It is the *ideal action* of a literary mechanism, as one may reasonably guess by investigating the rhetorical, semiotic and ideological functioning of the text. My pragmatics may thus be called only “transcendental pragmatics,” as it does not describe what actually happens, but just what may happen, all else being equal.

The “endeavor” of the text is not an actual effect. It is rather the ideal effect of the text that you can reconstruct with a patient investigation of its functional features. It means that rather than just classifying the “phenotypic” features of a text, you may take them as roles in the general “genotypic” endeavor, that is, the hidden program these features may figure in (as I will argue later, the epic endeavor is to define new political values). And superficial features (those appearing to the common reader) may sometimes be seen as organs, and sometimes just as symptoms. The distinction is here relevant, since different features can figure in the same endeavor, and since the same features (if placed in different systems) may figure in different endeavors. Think of the various chariots in a parade: even though the plane-chariot resembles the plane, it accomplishes the same endeavor as the boat-chariot. That is the reason why you can find both verse and prose epics, and why some of them include a *nekya* and some others not, etc. That is also the reason why one may not conclude from the multiplicity of appearances a novel may have that there is no such genre—all the more so as such a multiplicity is one of the notable rhetorical features of the novel. That is, it is a symptom of the novel to try to be original, and is part of that genre’s endeavor to achieve emancipation (as I will argue later). Taxonomy is here meaningless, because the multiplicity of appearances is by itself a rhetorical tool of the genre itself.

A genre's endeavor is thus first of all rhetorical. This means that the text tries first to orientate the receiver's reception, that is, it includes an implicit "user's guide." But this endeavor is also noetical. It means that it is a semiotic system that has to produce some precise content. Last but not least, it is praxeonomical (that is, ethical or political). It means that this very content *says* something about the relationship between individuals and the society, and also *adds* something to this relation (I call it "praxeonomical" and not "ideological" due to this pragmatic aspect). In the aim of reconstructing this three-dimensional functioning of both of the genres, my book *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée* [On Epic and Novel. An Essay in Comparative Energetics⁹⁹] especially focused on *The Red and the Black* and *The Odyssey*. Of course, these are specific texts and one cannot build a generic theory from them alone. That is why, in addition to using these two texts as my main corpus, I also investigated forty texts of a secondary corpus, including classic novels (*The Princess of Cleves*, *Julie or the New Heloise*), as much as modern ones (*Madam Bovary*, *Journey to the End of the Night*), from not only the French but the English tradition (*Robinson Crusoe*, *Pride and Prejudice*). Of course, I also included epics, from various traditions: Greek (*The Iliad*), Roman (*The Aeneid*), Japanese (*Heike Monogatari*), and Indian (*Mahabharata* and *Ramayana*). Finally, I also focused on some generically hybrid texts (*The Mysteries of Paris*, *Les Misérables*) and more modern texts that explicitly claim to belong to the epic genre (*Jerusalem Delivered*, *The Franciad*, *Paradise Lost* or *The Legend of the Centuries*).

How to do things with epics, or novels?

As I have once argued, "energetics" has three dimensions: rhetorical, semiotic and ideological (or, as I will argue, "praxeonomical"). The analysis may start with the rhetorics.

5.1 Rhetorics

Every text needs rhetorics. In order to fulfill its endeavor, it first has to be received in a certain way. And then it has to develop in the receiver the proper attitude. There are three levels in such rhetorics: what I call "rhetorical economy," "strategy," and "function."

Rhetorical economy. What is economy? It is the way one organizes a production system, in order to derive the best value from one's raw materials. We may thus distinguish the actual economy (which is the way a literary project actually produces its meaning from cultural resources), and the rhetorical economy (which is the fantasy of its own economy that this system has to provide to its audience in order

⁹⁹ VINCLAIR, Pierre. *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*. Presses Universitaires de Rennes, 2015.

to fulfill its endeavor). A capitalistic company, for instance, needs to hide exploitation and to highlight well-being, even though its actual production is obtained by means of violence. An oil company, in this sense, *needs* sometimes to highlight its love for the environment. Not because it is true or because the company particularly likes to hide its actual economy, but simply because it has to say such things to fulfill its very endeavor, which is to make the most money it can, by polluting the environment. In the same way, a literary text hides or highlights its originality, hides or highlight its debt to traditional resources. The difference is here obvious because the epic loudly claims that it is traditional, whereas the novel pretends to be absolutely new (it doesn't borrow characters from previous novels by other writers, for instance). But the theorist has not only to deconstruct the text's discourse about itself (which can be staged by means of a novelist-character or a bard-character), he also has to show how some functional features manage to create a tradition-like effect, or on the contrary an originality effect. For instance, an epic bard may highlight the theme of fate, in order to suggest that he makes no innovations in the well-known traditional narratives of the same story, at the very moment that he needs to share new elements and wants to hide that fact. In the same way, when he needs to use a very well-known story-pattern, a novelist will highlight the fresh effect of the plot by means of an obviously superficial suspense device which suggests, since nobody knows what will happen, that no previous novel had ever told the same story.

Such rhetorical economy serves a *strategy*, which is the second aspect of the generic rhetorics. "Strategy" means here that the text tries to develop in the receiver the very kind of reception it needs. The epic, for instance, especially highlights its traditional-esque effect because it has to give legitimacy to some yet unknown political content. The novel, meanwhile, pretends to be totally original just because it has to disrupt certain socially legitimate moral values (one may call such a strategy "anti-idealist" or "realist").

Last but not least, texts have a rhetorical *function*. As for the epic, the valorization of the traditional aspect (rhetorical economy) and the legitimacy it gives to new contents (strategy) serve a cognitive function, since some audiences have come to consider age as the criterion of truth. As for the novel, the originality effect and the realist strategy have a theoretical function: they encourage the reader to entertain doubts about socially generated moral discourses, that is, to think for himself. In the case of the epic, these *functions* are accomplished by formal tools: lists or comparisons are no mere ornaments. They are cognitive schemes. And in the case of the novel, irony or metalepsis try, on their side, to keep the reader awake.

5.2 Noetics

Noetics focuses on the functioning of the text as a semiotic system. Novels or epics are actually not ordinary things, since they are able to think, though without concepts. These are the very convincing results of Florence Goyet's work on the epic and of Philippe Dufour's on the novel. The question is, what are the different modes by which each of them thinks? My book *On Epic and Novel* pays attention to the two synchronic and diachronic schemes that make characters interact in a fictional work. The diachronic scheme (that is, the plot) articulates a succession of various facts in a single narrative, whereas the synchronic scheme (that is, the fictional world) articulates a plurality of material things in a single milieu. These schemes are not totally strangers to each other, as the characters (with their body, embedded in the milieu, and their tasks, embedded in the plot) are the very tools that make the connection. As such, characters are the actual engines of storytelling.

Yet one must recognize that a list of phenotypic features will not be enough. One has to add functional hermeneutics to positivist structural narratology. In this sense, I argue that the discrepancies between discourse time and narrative time (Genette) are no useless ornaments. They serve to create an illusion of actuality and then make the reading an *experience*. The polyphonic explosion of the world in various narrative voices seeks the same impact, and both of these features suggest that the mode by which the novel thinks is the experience mode (that is, the sensitive relation to the world by which a mind may produce sense). On the contrary, the epic is set in a shared world, and its polyphony is no polyphony of consciousness, but of political discourses. In the same way, there is no plot in epics, but a confrontation of political positions. The epic mode of thinking is the *ordeal*. It is significant that the ways (novelistic experience or epic ordeal) by which the respective forms produce thought express themselves by the rhetorical functioning of the works in order to determine a generic mode of thought. Thus the epic, which proposes to a traditional audience a new content determined by an ordeal, is political; whereas the novel, which proposes to an individual reader an experience that makes him reflexive, is ethical. Choice of common values on the one hand and education for freedom on the other hand: the difference in their noetic structure itself is invested with a praxeonomic dimension which constitutes the third dimension of the endeavor of literary works.

5.3 Praxeonomics

The epic and the novel are rhetorical and semiotic machines, and each of them may be characterized as a specific mode of thought. They thus produce new contents but by different ways. As

these new contents concern the practice or *praxis* (in other words, the relations between society and the individuals, say, ethics and politics), I call the third aspect of the endeavor of the genre “praxeonomy.” Furthermore, “praxeonomy” means less the (political and ethical) ideology of the texts, than the actual *act* they perform on their readers, individuals or societies. It refers to the text not only as a discourse on *praxis*, but as *praxis* by itself.

“To think” means “to think for oneself.” So if epics actually think something, doesn’t it imply that what is thought is proper to each epic? Of course it does. How will you build your praxeonomics? But if anything like a genre (and not only individual texts) actually exists, it means that there should be some link between all the particular contents of all the epics. As it has been shown, all the epics share a project, if not a structure. As this project determines semiotic structures, it creates a peculiar “mode” of thought. But of course, to share a mode of thought doesn’t mean that you share the *content* of the thought. The epic’s mode is political. First, because it tries to think about this problem: what is a good king? It thus sets a story involving some king, puts him through trying ordeals, and then asks the audience: was he a good king or not? It is a narrative way to determine what are the truly valuable political skills and virtues. In the *Odyssey*, for instance, we are forced to judge Odysseus’ cunning, which leads him into hubris (for instance with Polyphemus), though it also allows him to triumph over the suitors. Thus it leads either to chaos or to justice. Thus we have a problem with the value of cunning, as the structure of the action between books V and XII may suggest: Odysseus here must persuade the Phaeacians to take him back home. But Poseidon (father of Polyphemus) had previously forbidden the Phaeacians to do that, as revenge against Odysseus. Odysseus thus has to persuade them that he is a good king, good enough anyway that it could worth braving Poseidon’s threat. But at the same time, Odysseus also needs to explain why he needs their help, that is, how he is such a wretched king as all his fellows were killed during the journey. How will he show he is a good king, by explaining how wretched a king he was? In addition to this problem, Phaeacian society appears as a kind of utopia that makes the *Odyssey* theorize about what constitutes a good political association.

Furthermore, if you focus on the two core concepts of the anthropology of kinship (alliance and descent), you may realize that for an epic, alliance is a means for descent and descent is a kind of alliance. A lot of epics indeed tell stories about wives’ fidelity (Sita in *The Ramayana*, Helen in the *Iliad*, and Penelope in *The Odyssey*) because marriage serves the institution of the dynasty. Alliance thus is a tool for political integration. At the same time, descent relations (such as father and son) are sublimated into political alliances, thanks to a ceremony of ritual recognition.

Alliance and descent work together like two knitting needles to build the canvas of society, and the recognition ceremony thus sits at the core of the politics of the epic. It means that the epic is not ideology. It is not just a picture of what a people may define as justice. The epic represents the real practice of politics. Thanks to the rhetorical mobilization of the audience, the epic indeed lets the audience *perform* the trial of the virtues. The epic *bring about* new forms of communities.

On the contrary, the novel performs no political function. It may of course *speak about* politics, that is, for instance, criticize contemporary politics. But it will never *perform* actual politics, that is, positively define the virtues of a good government. The novel is much more an ethical mode of thought, in which the task is to show the way to individual salvation, far from the social vanities of constituted communities (such as families, towns, etc.). Here alliance and descent are playing one *against* the other. On the one hand, marriage (alliance) is here a means of emancipation from the family (and not for constructing a dynasty), and on the other hand the relations between parents and children (filiation) are full of disillusionment and mistrust.

Disillusionment and mistrust play a pragmatic role in this case. The text *effects* them, or let the reader effect them. The function of an uncommon way of talking, that is, the literary style, is for instance to emancipate the reader (whose consciousness has direct access to the narrative flow and thus starts to “see uncommonly”) from the “false consciousness” of common speech. I call “misunderstanding” this pragmatic attempt to emancipate the individual from the common, socially constituted point of view.

Between the epic and the novel, the contrast is thus total. Recognition on the one hand and misunderstanding on the other hand are two antagonist yet pragmatic ways of doing things. Here, the novel disconnects the reader from society and there the epic connects the audience in a political trial.

Conclusion: the pragmatic value of epistemological strategies

Comparative energetics thus not only lets us conceive the epic in its relation to the novel, but also articulates the three former epistemological strategies in a global theory. As its results, we got these definitions: an epic is a traditional-like text that makes a collective audience recognize new political values, whereas the novel is a would-be novel text that attempts to emancipate a reader from common values by producing superficial misunderstandings.

But to theorize the relationship and to synthesize the former strategies is not enough. As William James argued, efficiency should be the first criterion for the value of a theory. It means that escaping from the “modern paradigm” should not be just a theoretical exit, but also a practical one. What could be the

meaning of the theory that the epic is not dead, if you have no idea how to write it again? A theory is nothing but a practical scheme. Thus you don't know what something is until you know how to make it happen, and the actual creation of a modern epic can be the only evidence that a theory of epic is true. From that perspective, not only is every "poetics" of its superficial features unwisely essentialist, but it is also deeply inefficient, as writers who have tried to apply it have always failed. Not only were their attempts unsuccessful, but also these texts are no epics at all.

— Well, one may throw up one's hands and say, the Moderns lack the epic mind!

But using these means, you will never correctly define the novel either...

— Well, one may reply hopefully, the novel is not a genre.

From a pragmatic point of view, these theories are obviously too poor, aren't they? According to them, among our two genres, the first one is impossible and the second one doesn't exist! Hardly a plan for action...But on the contrary, I think that a theory is like a map, and a map is good as soon as it leads you wherever you want to go. If there is such a thing as a "desire" for epics, the only correct theory would be the one that lets us reach this place, that is, a sunlit field of actual epic texts and practices.

Bibliography

BAYARD, Pierre. **Comment améliorer les œuvres ratées ?** Paris : Minuit, 2000.

BENDER, Mark. Suzhou Tanci Storytelling. In : China : Contexts of Performance, **Oral Tradition**, 13/2, 1998, p. 330- 376, journal.oraltradition.org/files/articles/13ii/5_bender.pdf.

BJIAÏ, Denis. **La Franciade sur le métier, Ronsard et la pratique du poème héroïque**. Genève : Droz, 2001.

CHAUVIN, Cédric. **Référence épique et modernité**. Paris : Champion, 2012.

CITATI, Pietro. **La Pensée chatoyante, Ulysse et l'Odyssée** [2002]. Trad. B. Pérol. Paris: Gallimard: Folio, 2004.

DINGREMONT, François. L'*Odyssée* est-elle moins épique que l'*Iliade* ?. In : **Recueil Ouvert** [En ligne], mis à jour le : 19/10/2015, URL : <http://ouvrage-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/197-l-odysee-est-elle-moins-epique-que-l-iliade>.

DUFOUR, Philippe. **Le Roman est un songe**. Paris : Le Seuil, 2010.

ESMEIN-SARRAZIN, Camille. Le rôle de l'épopée dans la théorie du roman. In : ____ et BOUTET, D. (éds.). **Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques**, actes du colloque "Remaniements et réécritures de l'épique, de l'antiquité au XXème siècle" (Université Paris IV-Sorbonne, 11-12 juin 2004). Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 237-256.

FANON, Franz. **Les Damnés de la terre**. Paris : La Découverte, 2002.

FOLEY, John M. **Immanent art**. Bloomington: Indiana Press, 1991.

- GOYET, Florence. **Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière**. Paris : Honoré Champion, 2006.
- GOYET, Florence. Épopée. In : Bibliothèque en Ligne de la Société Française de Littérature Générale et Comparée. **Vox Poetica**, juin 2009.
- HENIN, Emmanuelle. Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une catharsis galante. In : **Littératures classiques**, 2007/1, n° 62, p. 223-244.
- HUNT, Herbert J. **The Epic in Nineteenth century France : A study in Heroic and Humanitarian Poetry from *Les Martyrs* to *Les Siècles morts***. Oxford, :Blackwell, 1941.
- MENIEL, Bruno. **Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623**. Genève : Droz, 2004.
- NEIVA, Saulo (dir.). **Désirs et débris d'épopée au xxe siècle**. Bern: Peter Lang, 2009.
- REVAZ, Gilles. Peut-on parler de tragédie "galante" ? In : **Dix-septième siècle**, 2002/3, n° 216, p. 469-484.
- PAQUETTE, Jean-Marcel. Épopée et roman : continuité ou discontinuité ? In: **Études littéraires** 4.1 (1971), p. 9-38.
- SAÏD, Edward. **L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident**. Paris : Le Seuil, 2015.
- SARTRE, Jean-Paul. **Réflexions sur la question juive**. Paris: Gallimard, Folio, 1985.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?** Paris : Le Seuil, 1989.
- STEAD, Evangelia. **Odyssée d'Homère**. Paris : Gallimard, Foliothèque, 2007.
- VIDAL- NAQUET, Pierre. **Le Chasseur Noir**. Paris : La Découverte, 1981.
- VINCLAIR, Pierre. **De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée**. Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- VOSS, Josef. Aristote et la théorie énergétique du langage de Wilhelm von Humboldt. In : **Revue Philosophique de Louvain**. Quatrième série, Tome 72, n° 15, 1974, p. 482-508.



MOUTON, Marguerite. The modern epic : "symphonic epic" – Hugo and Tolkien. In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 71-91. ISSN 2527-080X.

THE MODERN EPIC: "SYMPHONIC" EPIC - HUGO AND TOLKIEN

O ÉPICO MODERNO: ÉPICA "SINFÔNICA" - HUGO E TOLKIEN

Marguerite Mouton
Université Paris 13

ABSTRACT: This article sets out to show that despite the myth of the death of the epic modernity has given birth to texts of this very literary genre. To that purpose, I argue that the epic exists not only as a "work of art", but also as a register, and even as an action. In that sense, we can say that the conditions of the epic action have changed from the canonical to the modern epic: whereas the canonical works functioned on a polyphonic system, it is a symphonic system that allows modern epics to respond to the challenge of a world of disenchantment. The study of such works as *Notre-Dame de Paris* [*The Hunchback of Notre Dame*] or *The Lord of the Rings* highlights the role of images in the symphonic functioning of modern epics. Indeed, through the work of the image, such texts display the wide sensitive richness of the world, making this wealth more visible than ever, and therefore drawing the world from its ordinary insignificance. Thus, the contemporary epic texts reveal to the reader what Tolkien calls the "deep enchantments" of the world and invites him to see the real world as something truly alive and full of meaning.

Keywords: modern epic; symphonic epic; *Notre-Dame de Paris*; *The Lord of the Rings*.

RESUMO: Este artigo mostra que, apesar do mito da morte da modernidade épica, a modernidade deu origem a textos desse gênero muito literário. Para esse propósito, argumento que o épico não existe apenas como uma "obra de arte", mas também como um registro, e mesmo como ação. Nesse sentido, podemos dizer que as condições da ação épica mudaram do épico canônico para o moderno: enquanto as obras canônicas funcionavam em um sistema polifônico, é um sistema sinfônico que permite que os épicos modernos respondam ao desafio de um mundo do desencanto. O estudo de obras como *Notre-Dame de Paris* [*The Hunchback of Notre Dame*] ou *The Lord of the Rings* destaca o papel das imagens no funcionamento sinfônico dos épicos modernos. De fato, através do trabalho da imagem, esses textos exibem a ampla riqueza sensível do mundo, tornando essa riqueza mais visível do que nunca e, portanto, extraindo o mundo da sua insignificância ordinária. Assim, os textos épicos contemporâneos revelam ao leitor o que Tolkien chama de "encantamentos profundos" do mundo e convida-o a ver o mundo real como algo verdadeiramente vivo e cheio de significado.

Palavras-chave: épico moderno; épico sinfônico; *Notre-Dame de Paris*; *The Lord of the Rings*.

Introduction

Over the last two centuries, a specific literature interested in fantasy and images has known a spectacular development. Some of these works are linked with the epic tradition, especially the medieval one, but also with a larger and perhaps more vague approach to the epic, now understood as a wide narrative, where notions of group values and heroism are relevant. This is particularly the case of Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris* [*The Hunchback of Notre Dame*] and *The Lord of the Rings* by J.R.R. Tolkien. Both texts share many features traditionally associated with the epic genre, for instance their superlative scope, their reflection on the values of the individual and the community, and also battles, length and blurred limits of written texts linked to an oral tradition.

Yet such link between epic and imagination in the modern period raises questions because we are used to thinking that this epic is dead. As demonstrated by Cédric Chauvin, the « *modern paradigm* » draws its origin from German Romantics who took for granted that, to us modern readers, the epic could not but appear as an archaism, a dead genre¹⁰⁰. Such a conception is grounded on the idea that the works belonging to this literary genre have to be an expression of the truth of the time in which they were written. However, unlike archaic societies, powerfully anchored to myths (of which epics were the narrative counterpart), Western modernity would be alien to beliefs and rites. Instead, it would be characterised above all by a deep mistrust of the gods and magic that inhabited past times, as well as of any holistic explanation of the world. Modern society would then be essentially disenchanted. Hence the fundamental problem raised by the resurgence of the epic through works like Hugo's and Tolkien's can be understood: how can there still be epics in these disenchanted times?

The hypothesis here is that *Notre-Dame de Paris* or *The Lord of the Rings* are not simply strange phenomena that are difficult to reconcile with such a diagnostic on modernity: they tend instead to constitute a new form of epic. And this implies that they first remedy modern disenchantment. Therefore they perform, as archaic texts do but with different means, an "epic work". That is, where a polyphonic pattern enabled archaic texts to fulfil their function of putting forward new political organisations, as demonstrated by Florence Goyet¹⁰¹, modern epics are what we will call here "symphonic": the various voices that can be heard are not in discordance, but they strengthen one another and eventually give the reader the impression that the world makes sense.

¹⁰⁰ CHAUVIN, Cédric. **Référence épique et modernité**. Paris : Honoré Champion, 2012.

¹⁰¹ GOYET, Florence Goyet. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière**. Paris : Honoré Champion, 2006.

More than voices, these literary texts use imagination and fantasy in a specific way of treating images. The “work” through which they make new meanings appear is not based on the mere multiplication of voices, dialogue between author, narrator, story-teller or receiver, as was the case with canonical epic, but is based on a play on visual images. What gives the necessary depth to such a work, acting as a counterpart to the multiple meaning-levels in polyphonic systems, is a capacity of these images to become animate, to come to life and to show that what usually seems insignificant and trivial can have an autonomous existence and be meaningful.

Such use of imagination unifies the epic beyond the phenomenon of fragmentation affecting its structure, themes and register. It allows the epic to fulfil its function of “working” society from inside – that is, both to offer new meanings of the world and to make them possible in the imagination of modern receivers, since these readers may adhere more spontaneously to the faculty of imagination than to the “voices” of discursive intelligence.

A first metaphor belonging to grammar will help us understand how the epic can thus be extended to modern texts. Within the grammar of the way the literary work is received, the epic functions as a “noun”, but also as an “adjective”, and eventually as a “verb” (I). A second metaphor borrowed from mechanics will give light to the way in which this “epic-verb” is stopped and obliged to develop other means when its functioning is altered by the phenomenon of disenchantment of the word (II). The image which is new mode of work of the epic-verb as symphonic rather than polyphonic, offers a reply to the challenges raised by modernity (III).

The grammar of the genre: text, register and epic work

Three functions of the genre may be distinguished, which are part of a common “grammar” used for the writing of the epic, its production and its efficiency. Such an analogy between the epic production and the structure of a sentence provides a synthetic wording for these “functions” of the genre: the epic is at once “noun”, “adjective” and “verb”.

First, the epic work presents itself as a “noun”: it appears to be a masterpiece capable of erecting itself into a model for understanding and writing other texts. Nonetheless, given the evolution of world-views, the “adjectival” dimension throws light on the epic in nineteenth and twentieth centuries. Such production is torn between the explosion of the epic into one register among others and the holistic resistance of the genre. Finally, more fundamentally, if the epic can accommodate these contradictions, it is because it also bears a dynamic “verbal” dimension, which does not exclude frailty and relativism, but

carries them to such an intensive degree that they partake in the operation of transformation and in the performativity of the epic.

1. A monstrous genre? The epic as a noun

a. A challenge for literary theory

The epic seems to amplify the problems of definition typical of literary genres: it is the object of a huge amount of theory, while the productions themselves are extremely varied and therefore shatter the too constraining definitions. Within the theoretical discourse on literary genres, the epic is constantly mentioned as an example of complex enunciation patterns. The epic can be oral or written, be read or performed, have an identified author or only interpreters. It is also noted for the difficulties in the establishment of the text, which can have several versions and raise the question of authenticity¹⁰².

The consistency of the epic corpus also raises problems. The existence of an extensive canon gives the word “epic” a number of references and avoids its complete dispersion into a multiplicity of productions claiming the title. Yet the homogeneity of the whole remains threatened by the very weight of such masterpieces, which are so different and often tend more towards autonomy than to federate lineages. Moreover, the wide amplitude of space and time concerned as well as the variety of formal, thematic and tonal realities involved (from verse to prose, from political power to family intrigues, from individual to collective questions, from description to tragedy) give the genre a real scope but one whose consistency is difficult to grasp. Such richness and vastness of the epic field makes it difficult to hold a unified discourse on this genre, and yet it also requires it in order to throw light on such a strange use of the designation for such a variety of productions. The flexible writing process and the autonomy of the mode of representation would then appear as two criteria capable of characterising the genre.

b. Criterium 1: the widening of the redactional framework

If some masterpieces like *Notre-Dame de Paris* and *The Lord of the Rings* differ from epics of the oral tradition in that they are the written production of well-identified authors (rather than stories passed on from one story-teller to another and continually renewed within the concrete conditions of a poetic, often publicly held, performance), their writing and editing system, by its complexity and originality, offers a plasticity that could meet, in its own way, that of traditional epics.

Thus, Victor Hugo inserts his books within broader frames. In the Preface of *Les Travailleurs de la Mer* (1866), the author presents *Notre-Dame de Paris* as the first stage of a trilogy, comprising also

¹⁰² See for instance DERIVE, Jean. *L'Épopée : unité et diversité d'un genre*. Paris: Karthala, 2002.

Les Misérables (1862) and *Les Travailleurs de la Mer*, gathered around the theme of fatality. Such extension of individual texts networked to form a single major masterpiece is amplified by the Preface of *La Légende des siècles*, in 1859, which links the collection to “two other poems, nearly finished at the time of writing this, and which are on the one hand the resolution, on the other hand the crowning *La Fin de Satan* and *Dieu* » (« Préface », p. 558). Hugo contemplates the possibility that a work might be complete in itself as the fruit of a long gestation and composition, besides being inserted within a cycle. *La Légende des siècles* has three versions: *Première Série* (1859), *Nouvelle Série* (1877) and *Dernière Série* (1883). Each collection can be read separately but is structured within an open masterpiece, apt to receive indefinite extensions.

Tolkien’s production also develops into open and expanding networks: *The Lord of the Rings* (1954-1955) is at first presented as the sequel of *The Hobbit* (children’s story of 1937) and is supposed to have a prequel, the “*Silmarillion*”, which the editor refuses in 1937 and 1950, but which is already consistent enough to serve as a background to the published narrative. Each of these works, and especially the “*Silmarillion*”, whose (unfinished) writing stretches from 1916 to 1972, is rewritten many times and gives rise to many drafts and sketches, posthumously published under the title *History of Middle-Earth* by the authors’s son, Christopher Tolkien, whom his father entrusted with the task. Adding to this complex redactional and editorial process, the book finds further developments in a remarkable number of annexes, maps, indexes, genealogies and commentaries.

c. Criterium 2: autonomy of the mode of representation

If, like many oral epics, *Notre-Dame de Paris* and *The Lord of the Rings*, far from being closed systems, exceed their own limits and open on ever wider sets, such texts also partake in the tendency of epic works, underlined by Auerbach, to create their own mode of representation¹⁰³.

Notre-Dame de Paris, like *La Légende des siècles* in its way, are part of the Romanticism of their time and easily find their place in the history of nineteenth century literature. And yet, for instance, the description made by Mallarmé of the relationship between Hugo and the “*verse crisis*” shows him as an isolated author, “*monument of this desert*”, paragon of past times which he ends up personifying alone, since he “*was verse itself personally*”. Therefore regular poetry can only “*wait with respect until the giant who identified it to his tenacious and firmer hand came to be missed*”¹⁰⁴. More specifically, Bertrand

¹⁰³ See AUERBACH, Erich. **Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature** [1946]. Translated Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.

¹⁰⁴ MALLARMÉ, Stéphane. **Igitur, Divagations, Un coup de dés**. Paris : Éditions Gallimard, 2003, p. 248.

Marchal draws a list of the “*historical and literary anachronisms*”¹⁰⁵ of a book subtitled “Small Epics” [*Petites épopées*].

Romanticism is familiar with this type of representation of the poet and his work, which despite its being of oxymoric and antithetical formulation, is part of an aesthetic movement of his time. It is more difficult to find Tolkien’s place in a literary history where “modernity” is not so congenial to encompassing systems capable of including a work of the negative, and so far from the flexibility of Romanticism. Isabelle Pantin thus demonstrated the difficulty met by Tolkien’s work to come within the scope of a contemporary literary movement, so that the author appears as “*the creator of an isolated monument*”¹⁰⁶, more readily associated to the Middle Ages or else to Romanticism rather than to the production of his time¹⁰⁷. The link between his work and the *fantasy* genre that immense unfaithful posterity of the author has been long debated¹⁰⁸.

In this context, *Notre-Dame de Paris* and *The Lord of the Rings* can be compared if and only if we give up any factual relationship between both and introduce variety into an operating procedure to reflect on the epic beyond traditional criteria. This way, it is possible to understand the functioning of such literary works, which are so monstrous that they seem to invade the whole production of an author – and even his life – and touch fields so various and fundamental that they seem inexhaustible. These books provide an image of the epic as a peculiar, “explosive”, invasive object, which is part of a tradition in a specific manner. Namely, they become an autonomous reference, by each book creating its own literary field. They are therefore difficult to set into the literary context of one time, being themselves out of the ordinary.

The epic seems to present two properties: a tendency to exponential increase (both in its editorial system and in its reception) and an aptitude to produce its own interpretative lineage. This would be the specific way in which an epic settles itself as a masterpiece. Indeed, the history of the epic consists in a string of masterpieces meeting this description. It becomes complex to figure out a genre likely to contain several works characterised by such an exponential and polarizing process, which tends to make any pre-

¹⁰⁵ MARCHAL, Bertrand. Livre, qu’un vent t’emporte... In : GUYAUX, André et MARCHAL, Bertrand (ed.). **Victor Hugo : La Légende des siècles (Première série)**. Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 7.

¹⁰⁶ PANTIN, Isabelle. Tolkien et l’histoire littéraire : l’aporie du contexte. In : DEVAUX, Michaël ; FERRE, Vincent and RIDOUX, Charles (ed.). **Tolkien aujourd’hui**. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2011, p. 366.

¹⁰⁷ Nevertheless, note on that subject HONEGGER, Thomas and WEINREICH, Frank (ed.). **Tolkien and Modernity**. Zurich: Walking Tree Publishers, 2006.

¹⁰⁸ See for example BESSON, Anne. Fécondités d’un malentendu : la postérité de Tolkien en *fantasy*. In : **Tolkien aujourd’hui** (actes du colloque de Rambures, 13-15 juin 2008), Michael Devaux, Vincent Ferré and Charles Ridoux (ed.). Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2011, p. 197-209.

existing frame explode and which proposes its own original pattern. But this paradoxical chain is precisely what is called the genre of the epic.

2. A register: the epic as an adjective

Adding to this “nominal” dimension of works that impose themselves and reorganize the literary field around them, an “adjectival” aspect appears while the nineteenth century undergoes a process of fragmentation: the epic takes refuge in an epic *register* able to coexist with other generic modes within the same literary work¹⁰⁹.

a. A scattering?

Several registers can converse and thus define themselves in relationship with one another within one singular text whose organisation, outline and affiliation become a matter of dominant allowing for hesitations. Massively influenced by the phenomenon of fragmentation into generic modes which characterises modernity, the works of Victor Hugo and J.R.R. Tolkien host such a dynamic meeting of genres. Exchanges develop between registers that are not simply juxtaposed but whose clash gives rise to new potentialities through shifts and transgressions, syntheses and transformations.

The very configuration of the collections tends to become the trace of such scattering, multiplying within each piece owing to the fragmentation of registers. Many works by Victor Hugo and J.R.R. Tolkien, whether in prose or verse, long narratives or short legends, are affected by the tension between a tendency to dispersion and the effort of their authors to reconcile these hybrid forms with a global meaning, for instance through an aesthetic pattern of contrast, which could create a relationship – albeit a contradictory one – between the elements, rather than scattering them.

Thus, diversity is an important principle of *Notre-Dame de Paris*, where it can take the form of contradiction between the sublime and the grotesque, but also of Tolkien’s *Legendarium*, in which it presents itself as a scattering process that shapes the history of the peoples in Middle Earth¹¹⁰. To respond to the risk of shattering the works into pieces through this fragmentation of registers, the authors develop various aesthetics of contrast, articulating elements together to maintain a unity in variety.

b. The horizon of totality

¹⁰⁹ See Cédric Chauvin, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁰ On this question: FLIEGER, Verlyn. **Splintered Light: Logos and Language in Tolkien’s World** [1983]. Kent (Ohio): Kent State University Press, 2002.

Confronted to the indefinite diversification and to the tendency to use generic modes and registers, the presence of the epic – even as the epic *register* – reveals a tension towards a principle of unity in diversity, of inversion of the scattering into an increase process.

The principle of increase can appear in the treatment of wide issues and important stakes that are the common horizon of the various pieces; or it can take the shape of a constant presence of the epic register though the combinations with a variety of generic modes; or else it may be a pattern of contrast articulating heterogenic positions; or, last, it can consist in a unique inspiration joining together dispersed images. Authors multiply strategies to respond to the phenomenon of fragmentation, which is linked to the loss of a significant worldview, so that, paradoxically, the scattering of genres into hybrid registers has become the means of expressing totality itself. Modern epic thus regains the prerogatives of the antique one, except that the latter mirrored a harmonious society, while the former makes use of multiplicity and hybridization.

3. “Epic work”: the epic as a verb

Characterizing the epic both as a noun and as an adjective, as the whole and the part of a book, appears to be contradictory. Such pattern gets still more complex once we consider that the epic also has a verbal function.

a. The contradiction between the noun and the adjective

Paradoxically, the genre brings together on the one hand masterpieces capable of organising afresh the literary field around them, and on the other hand, a mere register scattered among others within a work. To reduce the contradiction between two schemas apparently irreconcilable, literary history traditionally interprets them as two successive patterns. Yet, *Notre-Dame de Paris* or *The Lord of the Rings*, which should fall chronologically in the second category, actually correspond to both. Therefore, the contradiction between them cannot be solved by the chronological distinction only. We must look for a way in which these works may belong to both at a time.

b. The verb as solution

A third element helps to understand the question: the epic has first and foremost a verbal dimension, it fulfils a function. It is therefore possible to conceive the nominal and adjectival aspects otherwise than as contradictory or alternative patterns, we can to re-establish a syntax articulating them,

a link which does not consist in succession or substitution but in complementary contribution within a dynamic process. Indeed, if the subject of the verb is the noun, the adjective qualifies the latter, modifies the conditions in which it can carry out the process without replacing it by some hybrid grammatical form.

If the bursting and scattering, symbolised by the adjectival qualification of the noun, alters the conditions in which the epic can fulfil its function, the question is to know what means the genre develops to achieve it. This function lies, as Florence Goyet has shown, in the transformation of a reader and, with him, of the surrounding world. Thus, it consists in a literary relationship with something outside literature. In *Notre-Dame de Paris* or *The Lord of the Rings*, this transformation takes place through a specific use of images.

In the case of canonical epics, this epic work was based on polyphony: according to F. Goyet, “*the fundamental features of the epic lies there [...], in this ‘epic work’, which confronts opposite conceptions and thus allows listeners to get a notion of the possibilities available to them*¹¹¹.” But modern epics do not share the same characterisation: in a period affected by disenchantment, such work is performed by images which, appealing to the reader’s sensitive perceptions, give to the epic a verbal dimension. The epic becomes symphonic.

The mechanics of the genre: the literary work, its reception and the real

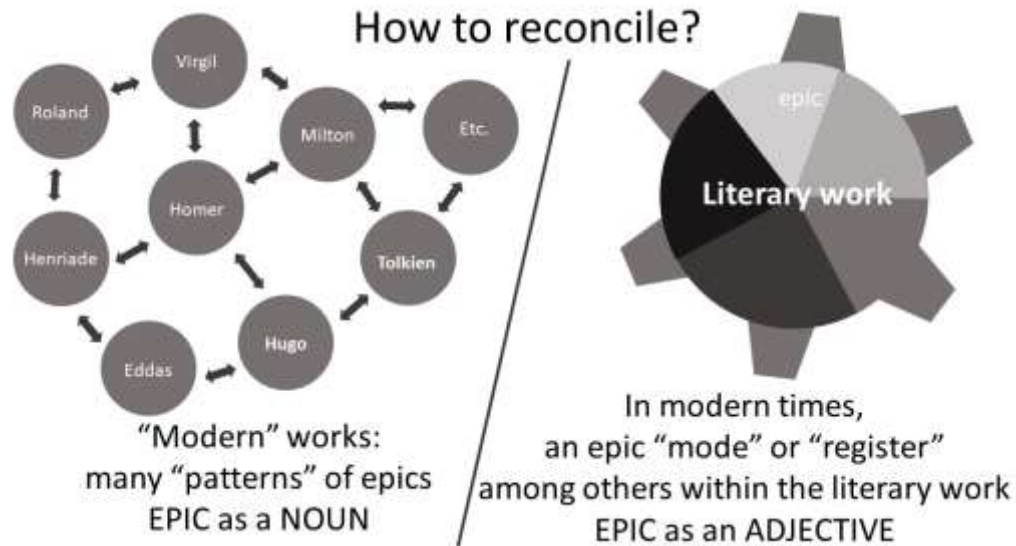
1. The epic facing the disenchantment of the world

The grammatical metaphor offers the means to think a syntax of the different “natures” (in the grammatical sense) of the epic (nominal, adjectival and verbal); yet, the way both the universe of the epic and the real world set themselves into motion is best rendered by a mechanical metaphor.

a. The disenchantment of the world as an explosion

In mechanical terms, one can represent the two initial schemes, corresponding to a definition of the epic either as a noun or as an adjective, in the form of a perfect disc in one case, and of a wheel serrated in the other. The latter would indeed have “burst” under the effect of the “disenchantment of the world”.

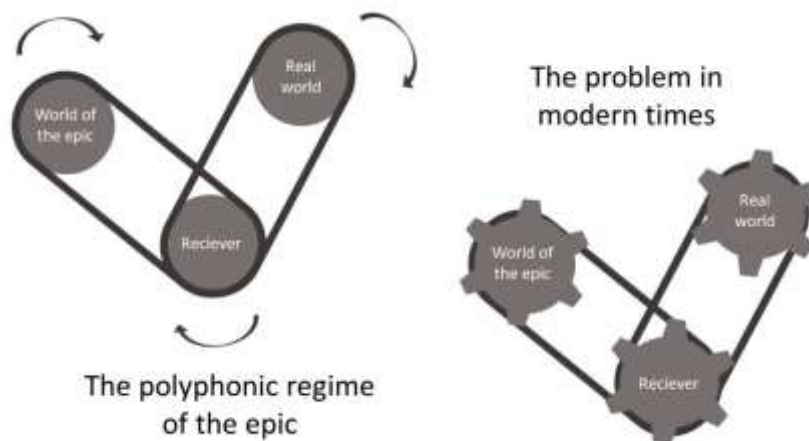
¹¹¹ GOYET, Florence. Le “travail épique”, permanence de l’épopée dans la littérature moderne. In : LABARTHE, Judith (ed.). **Formes modernes de l’épique ; nouvelles approches**. Peter Lang, 2004, p. 263-280; 275.



Literary works are not the only ones to undergo this phenomenon of bursting; it also affects the reader’s whole perception of reality. Given the difference between their shapes, these wheels cannot be set into motion in the same fashion. And yet we know such movement to be the very function of the epic.

b. Limits of the polyphonic forms in the epic work

If one represents the epic work carried out by the “polyphonic” regime within the traditional conditions of the epic by a movement of transmission belt between the epic and the real world via the receiver, it appears that the bursting of these same entities in the modern era no longer allows such circulation.



The epic can then work only if it sets up another process. The mechanical metaphor offers the image of the gears of the serrated wheels, which implies a rapprochement of the elements involved in the epic operation, and two levels, two different depths at which they get a grip on one another.

2. From the “polyphonic” regime to the “symphonic” regime of the epic

Following the thread of a third, musical, metaphor, one can distinguish two regimes of the epic: the “polyphonic” regime; and another regime, which, by contrast, could be called “symphonic”.

a. The operating mode of polyphonic epic

If, for F. Goyet, war, which is traditionally at the core of the epic genre, is the “*metaphor*” of a crisis experienced by the contemporary society, the epic provides its audience with “*means*” to apprehend it that are specific to its type of narrative. Such means are not of a conceptual kind that would allow to build a reflection on this crisis: “The understanding is done in and through the narrative. This narrative has the charge both of accounting for the radical confusion of the world and of drawing bright perspectives in it¹¹².”

The reasons for such an option in favour of narrative rather than concepts can be construed in two different ways. The first one comes down to thinking that intellectual methods and instruments, such as historical, philosophical or legal sciences, were not yet developed at the ancient and medieval epochs of canonical epics. In this historical perspective, the epic genre respond to such absence, offering the means of another kind of apprehension of what is at stake in contemporary times. This manner of “thinking” is qualified both of “*dark*”, “*deep*” and “*effective*”, but it would fade away in times when other, more conceptual, methods are able to assume reflection on the crisis.

b. The crisis of the polyphonic regime

However, one could propose another interpretation: these means are not operative for new crises, or for certain crises involving these very methods; the epic thus continues to offer some space where tensions can be expressed, and new possibilities can be explored. This is what happens in modern times. Although the conceptual tools no longer lack, there is indeed a crisis, a pervasive doubt touching all meaning that seems definitive, and thus touching the “voices” expressed in polyphonic epic. Such a

¹¹² GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière**, *op. cit.*, p. 7.

conception assumes that, in general, modern authors and readers do not trust these tools to say something profound, effective, human, true. In response to this specific crisis of a certain modernity, for which the world is not only confused, but meaningless, the epic then uses a specific language made of images.

Indeed, in texts like *Notre-Dame de Paris* or *The Lord of the Rings*, in order to be effective, the epic work, *i.e.*, the production of a “thought without concepts”, plays on two levels: before being able to problematize the possible meanings so as to bring out a new one, these “epics” now undertake to ensure the possibility that there be any meaning at all. Only then can the polyphonic function of the epic be deployed, once the foundation of meaning has been established by the images. With the “symphonic” regime of the epic, the question is less to unravel one meaning between different voices, than to make apparent the meaningful richness of these voices. To that purpose, this regime gives life to images; and its way to make visible that the world makes sense is to show the links that unite events, things, the world, by producing the narrative of their adventures.

3. Symphony and “deep enchantments”

It is now possible to complete the “mechanical” scheme previously drafted and thus solve the apparent paradox of the presence of epic works in a disenchanted world.

The symphonic
regime of the epic



...which allows the polyphonic regime to work.

The mechanical metaphor offers the image of the gears of the serrated wheels, which implies a rapprochement of the elements involved in the epic operation, and two levels where they can be gripped, at two different depths – that which is prone to bursting related to disenchantment and that of imagination, on which can operate the “deep enchantments¹¹³”.

The three metaphors – grammatical, mechanical and musical – collaborate to the description of a complex reality: in order to realize its function as a verb, the epic displays in a symphonic way the wide sensitive richness of a world which appear full of meaning. This allows a “clutch” of the literary piece on the reader’s imagination, opening it to the possibility of meaning. Polyphony, the dialogue between different voices, or the confrontation of divergent positions, can then function and make new senses of the world emerge.

The introduction of this second regime is a means of resistance to the surrounding disenchantment. Yet, such a world song is not a reactionary withdrawal to a past world deemed preferable. Nor is it the immobilized expression of the world as it stands. This song is dynamic: under the symphonic regime, it is at once exploration of the riches and possibilities of the world that usually escape the perception, setting in motion of the reader (and through him of the real world), and preparation of the reader to the possibility of meaning. And then, as a polyphony, it is the active search for new senses, within the work and in a constant exchange with the reader and its background of experiences. The epic can be both noun, adjective and verb, because it is this song with very subtle functioning.

The effectiveness of images: metaphor and transport

In modern epics like *Notre-Dame de Paris* and *The Lord of the Rings*, it is the use of visual images that performs this “symphonic” work, by mobilizing the reader’s affectivity. Paul Ricœur has highlighted how the metaphor produces a semantic innovation, by shifting the word that fulfills the function of comparing away from its usual reference¹¹⁴. He draws attention mainly to the creative potential of these images; but this creative potential knows various degrees, depending on whether the object compared to acquires an autonomy from the object compared, remains a mere “figurative” meaning of the latter or “trans-figure” it, provoking lasting metamorphoses, for example of characters.

1. When the images come to life

¹¹³ TOLKIEN, J.R.R. *The Book of Lost Tales* [1983], vol. 1, Christopher Tolkien (ed.). London: HarperCollins Publishers, 1991, p. 71.

¹¹⁴ RICŒUR, Paul. *La Métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975, p. 311.

The comparison between the images of *Les Misérables* and those of *Notre-Dame de Paris* shows more precisely the specificity of a certain type of use of metaphors, when, going beyond their dimension of figures, they carry out the transport that their etymology announces. It is then the literality of the images, and their richness of meaning, which is explored. In this case, the images are offered to the sensitive perception of the readers, thus allowing them to regain some immediacy in the apprehension of the world and, hence, easier adherence to the representations proposed by the work.

a. Victor Hugo: from the mask to the monster

The appearance of Quasimodo at the beginning of *Notre-Dame de Paris*, in the contest to become the Pope of the feast of fools, thus exceeds the “as if” mode, the metaphor that gives itself as such, and tends to confer autonomy to the object used for the comparison. Indeed, what the assistance of the Hall had first taken for a “mask” is actually the character’s real face:

But then the surprise and admiration were at their height. The grimace was his face.
Or rather his whole person was a grimace¹¹⁵.

Through the chiasmus, we explore the possible shift from the simple metaphor to the literality of the image: if the face and its grimace can become a metaphor of the whole person, it is because the assimilation between grimace and face is real and complete. Indeed, the verb *be* signifies an identity, in the most radical sense. And in such an identity lies the only possible explanation for the reaction of the crowd.

There are many examples of the way the images in *Notre-Dame de Paris* become literal and make the reader penetrate into a universe regulated by its own laws, where men become “*living monsters*”, so far as to be confused with the “*stone monsters*” from the facade of Notre-Dame during the assault of the cathedral. These metaphors create a particular mode of representation within the epic, which tends to make visible, to elucidate all that constitutes its universe.

In contrast, in *Les Misérables*, the metaphor never fully realizes the “transport” that its etymology announces. It happens that Victor Hugo gives such a force to the vision that it becomes capable of transforming the real, of revealing what is usually unseen. Thus, the gaze of Jean Valjean discerns or makes visible the sewer grate which will allow him to carry the body of Marius away from the street:

¹¹⁵ HUGO, Victor. **The Hunchback of Notre Dame** [*Notre-Dame de Paris*, 1931]. Translated by Isabel F. Hapgood [1896]. Auckland: Floating Press, 2009, I, 5.

By dint of staring, something vaguely striking in such an agony began to assume form and outline at his feet, as though it had been a power of glance which made the thing desired unfold. A few paces distant he perceived, at the base of the small barrier so pitilessly guarded and watched on the exterior, beneath a disordered mass of paving-stones which partly concealed it, an iron grating, placed flat and on a level with the soil¹¹⁶.

The “power” of vision caused by the proximity of the barricade reaches here its maximum, so that it makes visible what remained hitherto hidden. The look of Jean Valjean deciphers the real and reveals what was already there but remained unseen. However, this emergence keeps to the “as if” mode¹¹⁷: it is a mere matter of drawing attention to an element which an attentive observer can always see, even if it usually goes unnoticed. Moreover, if the discovery of this underground passage comes as a revelation of real importance within the story, it is not meant to express anything of the deep being of things.

The vision of the sewer grate gives way to that of the tunnel itself, where the character successively undergoes a state of blindness (V, 3, 1), of glare, of dilation of the pupil. In this underground universe, the character can, “*with straining ears, and dilated pupils, wat[ch] the disappearance of that phantom patrol*” (V, 3, 2) which he meets on his way. Such universe proves conducive to the emergence of the fantastic, and yet these evocations still remain explicit metaphors, without giving an independent life to the reality described:

A damned soul, who, in the midst of the furnace, should suddenly perceive the outlet of Gehenna, would experience what Jean Valjean felt. It would fly wildly with the stumps of its burned wings towards that radiant portal (V, 3, 7).

If it evokes infernal images for an instant while offering an elucidation of the emotions and the behavior of the character, the passage remains in the conditional, expressing the unreal, and does not further explore the literality of the metaphor. Behind the fantastic figures, which take the form of figures of rhetoric (metaphors or oxymorons), are hidden characters as prosaic as Thenardier, “bourgeois who had missed his vocation” (V, 9, 4): “He seemed to walk with the velvet paws of a tiger. A moment later, that hideous providence had retreated into the invisibility.” (V, 3, 8)

b. J.R.R. Tolkien: of trees and their “confidences”

If the end of the chapter of *Notre-Dame de Paris* dedicated to the assault of the cathedral sketches the metamorphosis of stone statues into moving beings, this phenomenon of animating elements that are

¹¹⁶ HUGO, Victor. *Les Misérables* [1862]. Translated by Isabel F. Hapgood. London: Glasgow, Collins, 1955, V, 1, 24.

¹¹⁷ See ROMAN, Myriam et BELLOSTA, Marie-Christine. *Les Misérables, roman pensif*. Paris: Belin, 1995, p. 165-167.

usually motionless is at the heart of the construction of Tolkien's imaginary world. Comparing the mode of writing in *The Lord of the Rings* to that of a work such as Tolstoy's *War and Peace* shows two different functions of epic visibility.

Indeed, *War and Peace* explores precisely the phenomenon in which an inanimate being gives the impression of coming to life. The Old Oak that Prince Andrew Bolkonsky discovers on his way seems to start talking; far from being anecdotal, his presence and physiognomy become the object of meditation. The oak is immediately presented as a "*monster*", first because of its "*huge*" size with regard to two units of measurement: birches and human beings. Paradoxically, its "*monstrous*" character comes from the unprecedented synthesis between tree and man, brought to the maximum of old age. The description of the tree in *War and Peace* under the guise of an old man, of a giant, shifts imperceptibly from the metaphor of "*scars*" and "*injuries*" in its bark to a more serious understanding of these humanizing adjectives and the development of an anthropomorphic description: the oak has "*arms*", but also moral characteristics such as contempt¹¹⁸. Its "*fingers*" are "*claw-like*" and closer to that of witches thus giving a new meaning to the word "*monster*": it does not refer only to its extraordinary size, its strange shape, its hostile character, but also to its potential connection with a magical staff.

The Old Oak recalls the ambivalent anthropomorphism of the Hurons or the Ents (the Man-trees) of *The Lord of the Rings*, or the hesitation between man and animal, or even mineral, in the description of Quasimodo. As with Tolkien's Ents, this oak is given a tirade in direct speech: "— Spring and love and happiness!... he seemed to say. How are you not yet tired of this lie, which is always the same, stupid and absurd!" (Ibid.). If the narrator tells the Oak replica, he takes care to modalize his remark ("He seemed to say"): The words come from Prince Andrew's imagination and not from an imaginary being that would acquire autonomy and a life of its own. The narration thus sketched of a story of the tree quickly aborts, and the tree does not go as far as to be animated. The image remains a narrative tool and does not become the object of a narrative in its own right.

When the scene is repeated six weeks later, Prince Andrew, taking the same route, looks for the oak: the tree has become a tree again. If the arrival of spring has transformed the oak, such an evolution is above all symbolic: it reflects the change that occurred in Prince Andrew by his meeting Natacha Rostov, the tree constituting a mere *figure* of his state of mind before and after this encounter. It has indeed provoked a new reading of the most significant moments in the character's existence and an intense experience; however, the Old Oak does not acquire an autonomous life. It does not walk and speaks only

¹¹⁸ TOLSTOY, Leo. **War and Peace** [1869]. Translated by Louise and Aylmer Maude. Oxford: Benediction Classics, 2016, 1, II, 3, I.

with the words lent to it by Prince Andrew. It remains the direct projection of the character's feelings, unlike the trees described by J.R.R. Tolkien.

The Ent Fangorn (or Treebeard), who meets the Hobbits Merry and Pippin, has common points with Prince Andrew's Old Oak. He shares with him the anthropomorphic dimension: great age, excessive size, body and arms, speech power, feelings. Moreover, both trees give an impression of depth and the feeling that the world makes sense.

However, both scenes are different. Before being *seen*, the first appearance of the Ent is *heard*. The Man-tree addresses the two Hobbits lost in the forest. The description of his entrance associates the word and the gesture of the tree, who lays on the shoulders of the hobbits "*a large knob-knuckled hand*"¹¹⁹. The physical contact with the Hobbits and their complete passivity distinguish this episode from that of the meeting between Prince Andrew and the Old Oak, in which the dialogue was played in the imagination of the character and the tree remained motionless, a frozen image of a desolate old age.

Tolkien's oak comes to life and delivers precisely the "*confidences*" expected without success by Prince Andrew. It is this life of the image that distinguishes the two modes of vision. Paradoxically, the meeting takes place in a more "real" way, since it does not take place in the imagination of the Hobbits but outside it. The image which, as in *War and Peace*, is based on the synthesis between man and tree, becomes animated, it speaks and moves. Thereby, it contributes to the making of a world governed by its own laws. This world can be described as imaginary, in the sense that it is made up of images put into motion; yet, this imaginary world does not remain in the imagination of the characters but acquires a reality of its own. The description explores the wide potential of an image which combines man and tree, determining precisely its physiognomy, going into detail about the difficulties in distinguishing the materials that constitute the "appearance" of the Ent. However, there is no distance between this rich and developed external aspect (what can be perceived), and the very being of a character who is essentially "image". Speaking about Tolkien's characters, whose affiliation to a definite people (such as Hobbits or Elves) replaces a thorough psychological analysis, C.S. Lewis wrote: "*These imaginary beings have their inside out: they are visible souls*"¹²⁰.

And yet the impression of distance remains, the feeling of a mysterious depth persists. In Tolkien's writing, the image makes both impressions coexist, that of an appearance that reveals what is hidden in the ordinary world, and that of an immensity that still withdraws behind the appearance. This double

¹¹⁹ TOLKIEN, J.R.R. **The Lord of the Rings** [1954-1955]. London: HarperCollins Publishers, 2002, III, 4.

¹²⁰ LEWIS, Clive Staples. **On Stories and Other Essays on Literature**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982, p. 89.

aspect of the image has the effect of arousing in the reader the impression that the world has meaning: a sense not only manifest, but also still much deeper, that the appearance does not exhaust but of which it gives some feeling.

In *Les Misérables* or in *War and Peace*, the narrator's or characters' look is sometimes brought to its maximum of "visionary" intensity: the metaphors and images seem to animate. Sometimes they absorb something of the human to which they are compared, in a dynamic process of anthropomorphic transformation (in the case of the Old Oak for example), but this is generally only transient. "Apparitions" are more of an optical effect than the result of real transformations, although they can create real existential experiences. The transfiguration remains in the "as if" mode. On the contrary, in *The Lord of the Rings*, expressions such as "behold" or "lo" are preferred to comparison tools like "as if". Above all, Tolkien's work, like Hugo's *Notre-Dame de Paris*, knows a more radical phenomenon of animating metaphors: the latter acquire a life of their own, associating the object compared to the one it is compared to in the single image of a "monster" – no matter whether beautiful or ugly, notwithstanding any pejorative connotation, since it does not correspond to the ordinary laws of the world. Exploring the literality of the image thus allows the deployment of a meaningful world.

2. Setting the reader into movement

The use of images "exteriorizes" the world of the literary work, offers the readers all the elements of it. The sensitive mode of apprehension thus required may then be able to come back to the epic regime as described by Staiger as a result of Hegel and which many consider to be incompatible with the perpetuation of the genre as soon as it becomes self-conscious, and *a fortiori* in the context of a modernity generally associated with the rise of critical approach of things.

a. From the emotion of the character to that of the reader

This is not the place to study neuropsychological theories which show¹²¹ that perception is experienced as more "immediate" than cognition, since it gives a less constructed and elaborated relationship to things. It is enough for our purpose to sketch the way in which the image thus animated by the epic mode of vision is intimately linked to the emotion of the reader and tends to restore an impression of immediacy and facilitate spontaneous adherence. The study of the trouble felt by La Esmeralda upon her meeting with the recluse of La Tour Roland gives the means to understand better this phenomenon

¹²¹ See for example LEDOUX, Joseph. **The Emotional Brain**. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1998; or PHILIPPOT, Pierre. **Émotion et psychothérapie**. Wavre: Éditions Mardaga, 2007.

and the way in which the literary image acts on the reader and can provide an impression analogous to the one produced by a real situation.

In this perspective, we will interpret this episode as mirroring within the book the effect that this type of images has on the reader who “attends” the scene. Thus, while the “*lean and bony fingers*” of the recluse close on La Esmeralda’s arm to prevent her from fleeing and condemn her to a certain hanging, the narrator notes that this embrace was “*more than a chain, more than a fetter, more than a ring of iron, it was a living pair of pincers endowed with intelligence, which emerged from the wall*” (XI, 1). Now, the violent image of the “*a fleshless arm [...] stretched from an opening in the wall, and held her like a hand of iron*”, an image literally capable of seizing her and intensified by a context of imminent death, creates an emotion in the Gypsy which is conveyed by a dizzying accumulation of images in her mind:

She fell back against the wall exhausted, and then the fear of death took possession of her. She thought of the beauty of life, of youth, of the view of heaven, the aspects of nature, of her love for Phoebus, of all that was vanishing and all that was approaching, of the priest who was denouncing her, of the headsman who was to come, of the gallows which was there. Then she felt terror mount to the very roots of her hair [...]¹²².

The emotion produced in the character unfolds into a kaleidoscope juxtaposing positive and negative images that still amplify the original fear.

This close link between images and emotions is first described as an inner device of the character, the way in which she perceives and feels what happens to her: images are initially provoked by the vision and vivid experience of a strongly emotional scene. Once this contact is made, the process continues in the character’s imagination, where such images echo and develop.

b. From the image of the text to the reader’s imagination

At the end of the paragraph, however, the emotion described is no longer an image for the young girl: she feels it in her flesh. But the description of this perception does constitute a visual image for the reader, that of a fear that one could physically locate, and which diffuses in the body in a movement of ascension up to the precise point of “*the very roots of her hair*”.

This episode shows in the case of La Esmeralda the link between image and emotion, the first expressing the second and provoking it. In doing so, the narrative offers powerful images, while mirroring

¹²² HUGO, Victor. **The Hunchback of Notre Dame**, *op. cit.*, XI, 1.

how these create an emotion in the reader. For *La Esmeralda* as well as for the reader, the external images initiate an inner movement of imagination, which then extends and amplifies beyond the starting emotion.

Hugo's writing, capable of activating what Bachelard calls "*new images*¹²³", is the very example chosen by the author of *Earth and Reveries of Will* as a meeting place between the inner image and the literary image:

[...] In the spirit and glowing of literary images, the ramifications multiply; words are no longer mere words. They do not end in thoughts; they have the future of the image. Poetry deploys the meaning of the word in a network by surrounding it with an atmosphere of images. It has been shown that most of Victor Hugo's rhymes roused images; between two words that rhyme happens a sort of obligation of metaphor [...] (*ibid.*).

If we extend this analysis to the prose of *Notre-Dame de Paris* or perhaps to the writing of J.R.R. Tolkien, it appears that it is through the meeting of words that the image unfolds and that the dynamic contact between the imaginary of the work and that of the reader is realized. Such images become a place of restoration of immediacy in the relationship with the World. It is by a specifically epic demand of externalizing the universe into perceptions, that this work is carried out. Through such a process, the reader finds again the impression that life provides, and he opens up to a change in his representation of the world.

Conclusion

However, one can object that the use of images as a means of a performative connection from the literary work onto the reader is a global trend in recent literature. Indeed, "fantasy" literature knows a wide development, and yet many of its achievements are in no way epic. In short, is there in this images-work an epic specificity?

It seems that the symphonic regime, which exists of course elsewhere, finds in the epic its maximum effectiveness: familiar with the superlative, the absolute degree, the epic appears as a magnifying mirror of literature. This is also noted in the epic way of endorsing the functions of noun, adjective and verb with all possible intensity. The "grammatical" functions that it fills are indeed those of any literary work, but the epic presents a particularly intense achievement of them: it is thus impossible to circumscribe its "nominal" identity as a masterpiece, which escapes any exhaustive characterization, goes beyond its own borders to spread throughout the creation of an author, and only builds itself as a

¹²³ BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière* [1948]. Paris : José Corti, 1988, p. 11.

model in a complex relationship of conquest of its predecessors as of its posterity (in relation to which, nonetheless, it still retains its originality). Similarly, one can understand the “adjectival” bursting of the epic as an exponential explosion, whether in its never-ending process of widespread destruction or in the multiplication of its new shoots. Finally, the active function of the epic “verb” can be construed as a performativity of language that transforms the world through the mediation of a whole network of means, through a deployment of all auditory and visual perceptions capable of striking the reader’s imagination and thus to set it in motion.



LE BLANC, Claudine. Contes du dernier homme : épopées modernes et récits premiers. L'épique aux temps archéologiques. In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 92-108. ISSN 2527-080-X.

CONTES DU DERNIER HOMME : ÉPOPÉES MODERNES ET RÉCITS PREMIERS. L'ÉPIQUE AUX TEMPS ARCHÉOLOGIQUES

CONTOS DO ÚLTIMO HOMEM: EPOPEIAS MODERNAS E PRIMEIRAS NARRATIVAS. O ÉPICO EM TEMPOS ARQUEOLÓGICOS

Claudine Le Blanc
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / CERC

RÉSUMÉ : Un des aspects les plus curieux de la modernité épique réside dans l'écriture de récits, en prose ou en vers, contant l'histoire du dernier homme, et s'inscrivant plus ou moins explicitement dans le genre de l'épopée. À partir de l'exemple du *Dernier Homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville, rédigé aux lendemains de la Révolution française, et de *Kâmâyanî* du poète hindi Jay Sankar Prasad composé dans les derniers temps de la colonisation britannique de l'Inde, on se propose de réfléchir à des œuvres qui sont autant des épopées de la modernité que des épopées modernes. Mettant en scène de temps de rupture, où l'homme nouveau, le premier homme, est aussi, nécessairement, un survivant, un « dernier homme », de telles œuvres entraînent un bouleversement des codes du genre, qui mobilise désormais et non sans tension, le plus ancien, à savoir les grands récits religieux, pour figurer les enjeux politiques du présent.

Mots-clés: *Dernier Homme* ; Jean-Baptiste Cousin de Grainville ; *Kâmâyanî* ; Jay Sankar Prasad ; Épopées modernes ; Épopées de la modernité.

RESUMO: Um dos aspectos mais curiosos da modernidade épica reside na escrita de narrativas, em prosa ou em verso, contando a história do último homem, inscrevendo-se, mais ou menos explicitamente, no gênero épico. A partir do exemplo de *Dernier Homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville, escrito no final da Revolução Francesa, e *Kâmâyanî* do poeta indiano Jay Sankar Prasad, composto nos últimos dias da colonização britânica na Índia, propomos-nos a pensar em obras que são simultaneamente epopeias da modernidade e epopeias modernas. Colocando em cena tempos de ruptura, em que o novo homem, o "último homem", também é, necessariamente,

um sobrevivente, tais obras promovem uma transgressão dos códigos do gênero, que se mobiliza de agora em diante, e não sem tensão, do mais antigo, ou seja, as grandes narrativas religiosas, para as questões políticas do presente.

Palavras-chave: *Dernier Homme* ; Jean-Baptiste Cousin de Grainville ; *Kâmâyanî* ; Jay Sankar Prasad ; Epopeias modernas ; Epopeias da modernidade.

Introduction

C'est un lieu commun, à l'ouverture des ouvrages généraux sur l'épopée, de citer comme plus ancien exemple du genre *l'Épopée de Gilgamesh*¹²⁴, histoire du roi de la ville d'Uruk en Mésopotamie forgée au second quart du deuxième millénaire av. J.-C. à partir de légendes sumériennes antérieures, et diffusée pendant presque deux mille ans. Il en existe de nombreuses versions en akkadien (mais aussi en hittite, en hurrite) conservées sur des tablettes d'argile, les plus anciennes remontant au XVIII^e siècle avant notre ère, la plus complète étant la version dite ninivite, fixée à la fin du deuxième millénaire¹²⁵. Or, la particularité de ce texte premier, qui se confond avec les plus anciennes traces littéraires connues, est de n'avoir surgi que très récemment dans la pensée du genre épique, d'être en un sens un texte moderne, conçu dans une pensée moderne du « premier ». Apparue sous forme de fragments au cours des fouilles menées en Mésopotamie à partir du milieu du XIX^e siècle, déchiffrée grâce à l'élucidation de l'écriture cunéiforme de l'akkadien par George Smith en 1872, peu à peu reconstituée – mais les découvertes continuent –, traduite et retraduite en anglais, en allemand, en français, etc., l'histoire de Gilgamesh a en effet acquis dès la fin du XIX^e siècle et plus encore au XX^e siècle une exceptionnelle popularité en tant que témoignage d'une civilisation mésopotamienne tout entière identifiée au berceau de l'humanité. En témoigne le succès de librairie de *From the Tablets of Sumer. Twenty-Five Firsts in Man's Recorded History* de Samuel Noah Kramer en 1956, aussitôt traduit en français sous le titre *L'histoire commence à Sumer* et qui se compose d'une suite de vingt-cinq brefs chapitres dont les titres comportent tous le mot « premier » (« Les premières écoles », ch. I ; « Le premier arrêt de tribunal », ch. VIII ; ou « Le premier chant d'amour », ch. XVIII)¹²⁶.

¹²⁴ Voir MADELÉNAT, Daniel. *L'Épopée*. Paris: Puf, 1986, p. 55 et 56 ; LABARTHE, Judith. *L'Épopée*. Armand Colin, 2006, p. 16 ; BATES, Catherine (ed.). *The Cambridge Companion to the Epic*. Cambridge University Press, 2010, p. 1-12 ; FEUILLEBOIS-PIERUNKE, Ève (ed.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*. Classiques Garnier, 2011, p. 27-38.

¹²⁵ Voir BOTTÉRO. *L'Épopée de Gilgameš. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Gallimard : L'Aube des peuples, 1992, en particulier p. 27 et 41.

¹²⁶ Paris : Arthaud, 1957, p. 41-48, p. 93-96 et p. 186-191. Voir « 1. À la recherche des peuples premiers » par Yves Chevrel dans le chapitre « Littératures classiques extra-européennes », *Histoire des traductions en langue française*, sous la direction d'Yves Chevrel et Jean-Yves Masson, vol. XX^e siècle, sous la direction de Bernard Banoun et Isabelle Poulin, Lagrasse, Verdier, à paraître.

Gilgamesh est donc la première épopée. L'appartenance de *Gilgamesh* à l'épopée – et l'identification du récit au premier exemple du genre – semblent couler de source, au point où le terme générique est presque toujours associé au nom du protagoniste dans le titre : *l'Épopée de Gilgamesh*. Les justifications se fondent sur le caractère héroïque du texte : « The poem falls in the category 'epic' because it is a long narrative poem of heroic content and has the seriousness and pathos that have sometimes been identified as markers of epic¹²⁷ », écrit l'assyriologue britannique Andrew R. George, tandis que Jean Bottéro fait appel à des critères aristotéliens implicites pour reconnaître « une véritable épopée, c'est-à-dire, autour d'un héros magnifique, un large poème – que l'on peut raisonnablement supputer d'au moins deux mille vers -, inspiré et grandiose, dont l'auteur avait évidemment maîtrisé, agencé et équilibré les scènes successives, et d'abord disparates, en une longue tragédie, construite et émouvante, les coulant dans un même style, les animant d'un même souffle et les tournant d'emblée vers un même objectif¹²⁸. »

Même s'il ne surprend guère, dans la perspective aristotélienne adoptée, le terme de « tragédie » sous la plume de Bottéro suggère toutefois une accentuation spécifique, qu'explicite A. R. George : « Some early Assyriologists, when nationalism was a potent political force, characterized it as the 'national epic' of Babybonia, but this notion has deservedly lapsed. The poem's subject is not the establishment of a Babylonian nation nor an episode in that nation's history, but the vain quest of a man to escape his mortality [...] The poem speaks to the anxieties and life-experience of a human being, and that is why modern readers find it both profound and enduringly relevant¹²⁹. »

Le paradoxe est donc le suivant : on a identifié au XIX^e siècle l'histoire du roi d'Uruk à une épopée¹³⁰ dans un contexte idéologique fortement marqué par l'affirmation des nationalismes¹³¹ ; mais une fois cette représentation battue en brèche, on a continué à parler d'épopée, en invoquant cette fois des raisons thématiques et formelles des plus classiques, alors même qu'on soulignait à quel point le texte se trouvait accessible pour une sensibilité moderne. Même si l'on fait la part du sémantisme plus large de l'allemand *Epos* et de l'anglais *epic*, on ne peut manquer d'être intrigué par une telle persistance de la

¹²⁷ GEORGE, A. R. The Epic of Gilgamesh. In: Catherine Bates (ed.), *op. cit.*, p. 1.

¹²⁸ BOTTÉRO, Jean. *L'Épopée de Gilgameš*, *op. cit.*, p. 43.

¹²⁹ GEORGE, A. R. The Epic of Gilgamesh. In: Catherine Bates (ed.), *op. cit.*, p. 1.

¹³⁰ Voir le titre des premières éditions : HAUPT, Paul. *Das Babylonische Nimrodepos*. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1884-1890 ; JENSEN, Peter. *Assyrisch-babylonische Mythen and Epen*. Keilinschriftliche Bibliothek, 6, 1, Berlin : Reuthner & Reichard, 1900 ; UNGNAD, Arthur. *Das Gilgamesch-Epos neu übersetzt*. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1911, THOMPSON, R.C. *The Epic of Gilgamish : A New Translation*. London: Luzac, 1929, etc.

¹³¹ Smith écrit en effet : « This history of Izdubar [nom sous lequel est alors connu *Gilgameš*] appears to have formed a national poem to the Babylonians, similar in some respects to those of Homer among the Greeks » (*Assyrian Discoveries : An Account of Explorations and Discoveries on the site of Nineveh, during 1873 and 1874*. New York: Scribner, Armstrong & Co., 1875, p. 205)

dénomination générique, d'autant que le texte duquel *Gilgamesh* fut immédiatement rapproché – et qui présidait d'emblée aux premières fouilles dans ce qu'on appelait alors la Chaldée – n'était pas une épopée, mais la Bible, et plus particulièrement l'épisode du Déluge dont la tablette déchiffrée par George Smith en 1872 proposait une version antérieure¹³².

Faut-il dès lors penser que *Gilgamesh* a cristallisé, de façon peut-être obscure, un nouveau sémantisme de l'épopée ? L'hypothèse que le présent article souhaiterait explorer est celle d'un lien spécifique, dans la modernité des XIX^e et XX^e siècles, entre textes premiers découverts avec le développement de l'archéologie, récits de fin et de début du monde, actualité révolutionnaire et épopée. On connaît bien sûr le type de l'épopée métaphysique, ou épopée de l'humanité en marche qui a fleuri au XIX^e siècle avec Edgar Quinet, Ballanche, Lamartine ou Hugo¹³³ et que préfiguraient d'une certaine façon les poèmes héroïques de *La Sepmaine* de Du Bartas ou des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, ou bien encore *Paradise Lost* de Milton qui tous trois associent écriture épique et réécriture politique de l'épisode biblique du Déluge¹³⁴. Mais loin de programmer un accomplissement futur par-delà les tourments du présent, l'épopée qu'on envisagera ici embrasse le destin de l'homme sous un angle bien particulier, qui est celui de sa possible disparition. C'est que l'événement de la Révolution française a eu lieu, et y résonne moins comme aube et nouvelle Genèse que comme rupture et cataclysme, qui fait de l'homme nouveau, le premier homme, aussi et nécessairement, un survivant, un « dernier homme ». Comme le dira Paul Valéry dans un autre contexte, les civilisations apparurent mortelles, ce que vinrent illustrer dans un étrange à-propos les images de mondes engloutis qui se multiplièrent au XIX^e siècle depuis l'expédition d'Égypte jusqu'aux fouilles de Nimroud et de Ninive.

De telles circonstances constituèrent pour l'épopée une véritable mise à l'épreuve, si l'on veut bien considérer que l'épopée tire son sens et sa raison d'être de l'évocation d'un passé mythifié pour un présent qui par elle trouve à se formuler. Science des choses mortes, et non mémoire vive, l'archéologie impose en revanche un tout autre rapport à ce qui fut. « Du haut de ces pyramides, quarante siècles vous contemplent », aurait dit Bonaparte à ses troupes au moment de livrer bataille le 21 juillet 1798 : l'épopée

¹³² David Damrosch qui a consacré un ouvrage à l'histoire de la découverte du poème (**The Buried Book : The Loss and Rediscovery of the Great Epic of Gilgamesh**. New York: Henry Holt and Cie, 2007), a bien montré dans **What is World Literature ?** (chap. 1, « Gilgamesh's Quest », Princeton University Press, 2003, p. 39-77) comment George Smith pour sa part ne vit dans le poème qu'une preuve de la véracité du récit biblique, ce que manifestent les titres de sa traduction partielle (**The Chaldean Account of the Deluge**, 1874) puis complète, dans **The Chaldean Account of Genesis** (1876).

¹³³ Voir CELLIER, Léon. **L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques**. Paris : CDU-SEDES, 1971.

¹³⁴ Voir ANTOLINI-DUMAS, Tatiana. Déluge. In : Sylvie Parizet (éd.). **La Bible dans les littératures du monde**. Éditions du Cerf, 2016, t. 1, p. 672-673.

napoléonienne se fait et se dit au présent, et la grandeur passée, de spectacle grandiose, est réduite au rang de spectatrice muette et sublime. Que raconter dès lors d'un passé mort ? Plus radicalement, quelle narration est possible quand un abîme sépare les temps présents et ceux qui les précèdent ? Deux récits de fin du monde nés dans des moments de rupture nous ont semblé pouvoir être éclairés dans cette perspective : *Le Dernier Homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville, rédigé aux lendemains de la Révolution française, et *Kâmâyanî*¹³⁵ du poète hindi Jayshankar Prasad, composé dans les derniers temps de la colonisation britannique de l'Inde, deux épopées-limites autant qu'épopées de la limite qu'est l'expérience de la modernité (*Fin du monde, texte des ruines : l'épopée dans son extrémité*).

Récemment redécouvert par la critique¹³⁶, *Le Dernier Homme* est, comme le déclare son éditrice Anne Kupiec¹³⁷, un texte énigmatique à bien des égards. C'est une épopée moderne au sens où, contrairement à l'épopée traditionnelle qui opère un détour dans le passé pour traiter implicitement du présent, l'épopée moderne ne prétend pas parler d'un passé lointain. Cela ne signifie pas pour autant que l'actualité fournisse son objet mais, comme l'illustre de façon emblématique *La Légende des siècles* hugolienne, le passé s'y trouve saisi dans l'exacte mesure où il conduit à l'avenir : fortement abstrait, déshistoricisé, il est le lieu d'un retour paradoxal des mythes et du mythique, biblique notamment, dominé par les figures magistrales d'Ahasvérus, de Satan, de Dieu.

Mettant en scène Adam et Omégare, le « dernier homme », *Le Dernier Homme* s'inscrit dans cette veine, mais il fait d'emblée éclater l'illusion d'une continuité des temps. « Poème de la mort », selon la formule de Michelet qui rédigea en 1805, l'année de la publication posthume du poème, un bref texte intitulé « Grainville le maître d'école. Sa vie, son poème, sa mort », *Le Dernier Homme* est le récit du spectacle de la fin du monde donné à voir au narrateur dans une caverne près des ruines de Palmyre nommée « caverne de la mort » : sur une Terre refroidie où les hommes sont devenus stériles, Omégare, né par miracle, est invité par le Génie de la Terre à procréer pour sauver les hommes, mais Adam de son côté est chargé par Dieu d'exiger de lui qu'il abandonne son épouse enceinte et consente à la disparition d'un monde misérable pour que s'accomplisse le jugement dernier, tandis que lui, le premier homme, sera libéré de son péché par l'obéissance du dernier homme. Le Christ est, quant à lui, totalement absent du

¹³⁵ Pour la transcription des termes hindis ou sanskrits, les conventions suivantes ont été retenues (sauf pour les noms de lieux ou de dieux donnés dans leur forme d'usage en français) : l'accent circonflexe note une voyelle longue, la majuscule un son rétroflexe, « sh » enfin représente le s palatal.

¹³⁶ Voir notamment, outre l'édition d'Anne Kupiec, Payot, 2010, avec en guise de préface le texte de Michelet, Jean Gillet, « Du dernier au premier homme : Le brouillage des signes dans l'épopée de Grainville », in Judith Labarthe (éd.), **Formes modernes de la poésie épique : nouvelles approches**. Bruxelles : Peter Lang, 2004, p. 113-27 ; et PALEY, Morton D. *Le Dernier Homme : the French Revolution as the failure of typology*. In : **Mosaic**, hiver 1991, n° 24 (1), p. 67-76.

¹³⁷ L'énigme du *Dernier Homme*. postface, **Le Dernier Homme**, op. cit., p. 205-293.

récit. Étrange et poignant, le poème en prose composé de dix chants propose une apocalypse dont l'issue reste incertaine, puisque « l'esprit qui préside à l'avenir » se refuse à montrer au narrateur le règne de l'éternité et s'arrête à ce qu'il appelle « le triomphe d'Omégare », qui n'est autre que celui de la mort, personnifiée dans le dernier chant qui la voit s'opposer au Génie de la terre, et triompher de lui.

Poème tout en paradoxes qui consacre celui qui a tout perdu, *Le Dernier Homme* exhibe les tensions propres au fonctionnement épique – conversion de la défaite en victoire, nécessité de la mort du protagoniste pour accéder à la gloire, exemplification de héros inimitables – mais il les radicalise si bien – la victoire *est* défaite, le héros survit, mais qui lui survit pour le chanter ou le prendre comme modèle ? –, qu'on peut parler d'une épopée *radicale* ou *extrême*, repoussant toutes les limites habituelles, et correspondant à ce temps disjoint, marqué par un sentiment de transgression et d'excès que l'auteur a vécu jusque dans sa chair¹³⁸. Des années après, en 1840, Michelet témoigne de l'onde de choc dans son *Journal* :

Les petites ruines du monde méditerranéen ne suffisent plus au besoin de ruines qu'éprouve mon cœur dévasté. Il me faut la désolation, les cataclysmes de l'Orient, ses vastes destructions de races, ses déserts. La salle des Niebelungen ne me suffit pas. Il me faut la grande plaine du monde indien où tombent par cent mille les Courous et les Pandous, ou bien l'absolu désert, *Le Dernier Homme* de Grainville¹³⁹.

Associé aux ruines, le genre épique sert ici à Michelet à exprimer l'esprit du temps, mais dans la mesure où sa topique hyperbolique se retourne contre lui-même, disqualifiant le connu (les ruines du monde gréco-latin, telles celles de Palmyre au début du récit de Grainville, ou le *Nibelungenlied* redécouvert au XVIII^e siècle) et exigeant ce qui est sans commune mesure, le *Mahâbhârata* indien découvert depuis peu, ou bien l'œuvre absolument inouïe qu'est *Le Dernier Homme*. On note que le poème de Grainville est le seul ouvrage contemporain cité, parce qu'il donne, comme l'écrit Michelet dans son *Histoire du XIX^e siècle*, « l'âme même du temps¹⁴⁰ », précisément parce qu'il n'est à l'unisson de rien et

¹³⁸ Originaire du Havre, Jean-Baptiste Cousin de Grainville (1846-1805), était en 1790 prêtre de la paroisse Saint Leu d'Amiens. Favorable à la Révolution, il prêta serment en janvier 1791 à la Constitution civile du clergé et devint prêtre élu. Mais en 1793, lorsque les prêtres furent obligés à se marier, il refusa et, sous le coup de la loi des suspects, fut emprisonné. Sommé en janvier 1794 de choisir « entre l'hymen et l'échafaud » (Nodier), il épouse une cousine orpheline. À partir de 1796, les prêtres insermentés reprennent cependant le pouvoir, ce qui aboutit au Concordat en 1801 ; à la réouverture des écoles catholiques, Grainville voit l'établissement qu'il avait fondé se vider. Tombé dans un complet dénuement, il se suicide en février 1805. Le manuscrit du *Dernier Homme* qu'il avait adressé à son beau-frère, Bernardin de Saint-Pierre, parut après sa mort. Il fut traduit en anglais dès 1806 et republié par Charles Nodier en 1811, avant de tomber dans l'oubli. C'est aux États-Unis que le texte fut pour la première fois réédité en 1978, puis en 2002.

¹³⁹ *Journal*, tome I, éd. Paul Viallaneix, Paris, Gallimard, 1959, p. 236 ; cité par Anne Kupiec, *op. cit.*, p. 210.

¹⁴⁰ *Histoire du XIX^e siècle*, t. III, livre I, chap. X, *Œuvres complètes*, éd. Paul Viallaneix, t. XXI, Paris : Flammarion, 1982, p. 508 ; cité par Anne Kupiec, *ibid.*

témoigne d'un temps éclaté, où tout a changé de sens. La lecture du *Dernier Homme* permet de saisir que la révolution des hommes n'est pas, comme celle des astres, promesse mécanique de recommencement¹⁴¹ ; que le passé ne peut plus être objet de discours, encore moins référence (il n'y a quasiment aucune allusion historique précise dans *Le Dernier Homme*). La poétique des ruines née au siècle précédent, à la suite de la découverte de Palmyre et de Pompéi, s'y trouve bouleversée : ces dernières ne sont plus le signe d'un savoir possible comme chez Volney qui, au tout début des temps révolutionnaires, montrait un génie instruisant l'homme dans *Les Ruines ou Méditations sur les révolutions des empires* (1791). Écrivant juste après l'échec de la Révolution, alors que s'impose l'écart entre ce qui a été entrevu et ce qui est ensuite advenu, Grainville, lui, ne donne à voir dans *Le Dernier Homme* que l'image incompréhensible, inacceptable, d'un monde tout entier promis à l'anéantissement où les ruines, loin de permettre de reconstituer le passé, manifestent un familier devenu définitivement étranger à lui-même : « Paris n'était plus : la Seine ne coulait point au milieu de ses murs ; ses jardins, ses temples, son Louvre ont disparu¹⁴². »

À l'image d'un présent hors d'âge et à un passé sans image s'ajoute la représentation paradoxale de l'avenir comme trace : apprenant qu'Omégare et Sydérie sont « les restes précieux du genre humain », le narrateur se sent « ému comme un voyageur qui découvre, sous un amas de ronces, le dernier débris d'une ville célèbre¹⁴³ ». Un tel dispositif narratif où le temps est d'emblée et définitivement perdu, où son cours est littéralement brisé, telle l'horloge dans la caverne de la mort¹⁴⁴, met à mal le fonctionnement épique où la disjonction du passé et du présent n'est posée que pour être dépassée par le tissage épique. La disjonction est ici le réel même, la Révolution, qui disqualifie toute prétention des hommes du passé à servir de modèle pour l'homme à venir. Pourtant, il semble bien que *Le Dernier Homme* qui, à maints égards, relève de la littérature eschatologique, ait été conçu par son auteur comme une épopée. Nodier affirme dans sa préface de 1811 que l'ouvrage publié n'est « qu'une grande et superbe ébauche que [Grainville] commençait à mettre en vers¹⁴⁵ » ; mais Grainville pouvait aussi avoir en tête l'exemple de « l'épopée de l'homme de la nature » de Chateaubriand, *Les Natchez*, en prose, dont deux épisodes détachés *Atala* et *René*, comportant un passage américain comme chez Grainville, étaient parus en 1801 et 1802. Quoi qu'il en soit, la division en chants (dix comme *Paradise Lost* de Milton dans sa composition

¹⁴¹ Voir l'usage du terme *ibid.*, p. 64, 66 et 119.

¹⁴² *Op. cit.*, p. 153.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴⁵ **Le Dernier Homme**. Genève : Slatkine, 1976, p. vii.

initiale), la mission aédique reçue par le narrateur¹⁴⁶, les références antiques instaurées par les noms grecs de personnages¹⁴⁷, les références épiques à Dante et Milton, concourent à faire recevoir le texte comme une épopée.

Curieuse épopée cependant qu'un chant qui ne se souvient ni commémore, mais offre par avance la gloire en programmant l'existence : « Je veux qu'avant de naître [le dernier homme] vive dans la mémoire, célèbre ses combats et sa victoire sur lui-même¹⁴⁸ », déclare l'esprit céleste de la caverne de la mort. Si le chant est malgré tout possible, c'est qu'il repose sur la vision de l'avenir, mais cette anticipation n'étant que la révélation de la fin, la question du sens d'un tel chant reste posée. Au chant premier, le narrateur rend grâce à l'esprit céleste de l'avoir choisi pour célébrer Omégare et Sydérie, et écourte la traditionnelle épiclèse (« Inspire-moi ton esprit et tes pensées, verse dans mon âme le feu des prophètes... »), parce qu'il imagine qu'un tel sujet ne pourra qu'aimer l'auditoire : « aurai-je besoin de tes secours pour me faire écouter des hommes, quand je leur apprendrai quels seront un jour les destins de la terre et de leurs descendants ! ils viendront me demander cette histoire, ils passeront les jours à l'entendre, et je ne me lasserai point de la répéter¹⁴⁹. » L'épilogue toutefois fait entendre une tonalité différente : l'esprit réitère au narrateur son commandement de raconter « l'histoire du dernier siècle de la terre », mais en présentant cette mission comme un « devoir glorieux ». L'histoire d'Omégare participe dès lors du grand dessein divin d'abrègement du règne du temps qu'elle expose, dont le narrateur, contraint à s'en faire le héraut, devient le véritable et pathétique héros sacrificiel.

Œuvre doublement pour la mort, thématissant celle-ci et hâtant sa venue, le poème de Grainville pose la question générale de la barbarie divine¹⁵⁰, mais il explicite aussi celle, plus spécifique et métopoétique, de la disparition des œuvres de l'esprit : « Quelle est donc cette excellence d'un Dieu, qui regarde comme le néant les productions de l'esprit humain et les livre à la mort¹⁵¹ ? », se demande Omégare dans la maison de Tibès et de son épouse, devenue leur mausolée et celui de la bibliothèque des chefs-d'œuvre de la pensée que Tibès avait réunis. Cependant, il découvre un papier rédigé par Tibès où, contrairement à une tradition de récit diluvien inspirée par Flavius Josèphe et la mention dans les *Antiquités juives* de stèles conservant le savoir des antédiluviens, le vieil homme consent à la disparition

¹⁴⁶ « Voilà les derniers habitants de la terre ; voilà ceux que ta voix doit célébrer », lui dit la voix de la caverne qui semble sortir du trépied, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁷ Hélène, en outre, est la première citée des femmes qui « furent l'ornement de leur siècle » et qui prêtent leur trait à Sydérie, *ibid.*, p. 98-99.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 48-49.

¹⁵⁰ Omégare est dit « incertain s'il doit accuser Dieu de barbarie », *ibid.*, p. 157.

¹⁵¹ *Ibid.*

de tout : « Pourquoi Dieu, qui ne sauvera point de la mort ses œuvres épargnerait-il celle de l'homme ? il est la seule beauté de la nature¹⁵². » Cette « grande vérité », qui « frappe » Omégare, pose la question épique par excellence de la survie des œuvres (actions aussi bien que récits de celles-ci) et de leur transmission. Or, le poème abonde en un type d'écrit typiquement archéologique : l'inscription qui, contrairement à l'épopée dénuée de sens en l'absence d'un auditoire ou d'un lectorat, est un énoncé hiératique visant l'éternité. Omégare lui-même grave, sur un autel construit avec les débris d'une colonne : « *Omégare n'est point coupable* » ; la destinataire est Sydérie qu'il sait ne plus pouvoir revoir, et elle découvre en effet « l'inscription » deux chants plus tard¹⁵³. Mais c'est bien un mode d'écriture *pour personne* qui est par là inauguré, qui se retrouve dans l'inscription de la chambre de Tibès (« *tu seras encore ma compagne après ta mort*¹⁵⁴ »), et plus nettement encore dans la statue parisienne d'un « ancien souverain des Français » dont l'inscription presque effacée laisse deviner le nom de « Napoléon I^{er} », et sur la base de laquelle sont données à lire, sans peine cette fois, des « inscriptions » graffiti. Des voyageurs issus des tous les continents s'y sont en effet adonnés à la pratique scripturaire d'une modernité touristique indissociable d'une conception patrimoniale du monument : « Je suis né sous le ciel de l'Afrique ; j'ai voulu voir l'Europe : en passant par ce lieu, j'ai rétabli ce piédestal que le temps avait dégradé », ou « Je suis un statuaire né sur les rives du Gange ; j'ai campé deux mois dans ce désert pour restaurer ce monument tout entier¹⁵⁵. »

Ces cris dans le désert, donnés à lire deux fois pour deux d'entre eux (les inscriptions d'Omégare et de Tibès) ne permettent aucune reprise créative autre que ce bégaiement. Ils sont promis à une éternité qui se confond avec l'oubli, et la possibilité fragile d'une redécouverte, d'une *résurrection*. Tout se passe donc comme si le poème de Grainville se devait d'être épopée pour révéler la nature des temps nouveaux par le passage à la limite, et en définitive l'aporie. Il n'est pas sans ironie que le poème de Grainville lui-même ait connu un destin archéologique : tombé dans l'oubli, redécouvert, mais tel un Sphinx dans son énigme. Le combat entre le Génie de la terre, créature divine à qui Dieu a confié la terre pour qu'il la protège, et Dieu, qui a créé la terre mortelle et a décidé que le moment de la fin était arrivé, se traduit en effet par un combat des présages et de signes contradictoires qui entraîne un brouillage général, jusqu'à la fin, où l'homme est appelé à accepter la perte de ceux qu'il aime. Omégare est mis dans la position de Dieu, mais non du Dieu tout puissant, du Dieu qui laisse mourir son fils sur la croix. La grande entreprise révolutionnaire est ramenée aux dimensions d'un cas tragique humain : « Ainsi l'homme, en voulant

¹⁵² *Ibid.*, p. 158.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 149 et 166.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 156-157.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 153-154.

changer les décrets de la destinée, aura toujours pris le soin de les accomplir¹⁵⁶. » Et le poète se retrouve quant à lui auteur absurde d'une œuvre sans lecteurs.

Déluges modernes et épopée anthropogonique

La fin du monde chez Grainville se caractérise par la sécheresse, la stérilité et le feu, et n'exploite pas le motif diluvien qui avait été associé depuis la Renaissance au poème héroïque. Mais elle retrouve l'inflexion qu'avait donnée Salomon Gessner dans un poème qui connut un grand succès dans toute l'Europe, *Ein Gemälde aus der Sündfluth. Semira und Semin* (1762), traduit en français en 1766 deux fois, par l'abbé Bruté de Loirelle (*Tableau de la Description du Déluge*) et par Michaël Huber (*Tableau du déluge*). Gessner s'y concentrait sur les derniers instants d'un jeune couple d'amoureux, selon un procédé d'individualisation des victimes innocentes qui interroge les silences du mythe et en vient à subvertir celui-ci en mettant plus ou moins explicitement en accusation la transcendance. Le procédé sera repris par Vigny dans son poème « Le Déluge », composé en 1824-1825 et intégré dans les *Poèmes antiques et modernes* en 1826, à la fin de la section « Livre mystique » (et non dans « Antiquité biblique », on notera). Si le Déluge comme récit de fin du monde a connu une fortune certaine à l'époque romantique (chez Chateaubriand aussi bien que Byron ou Hugo), et de nouveau à l'époque contemporaine¹⁵⁷, c'est toutefois l'articulation spécifique entre sa reprise et l'épopée moderne qui retiendra plus spécifiquement l'attention ici.

Le poème de Grainville thématise, on l'a vu, une destruction totale qui pose la question de la transmission du texte qui l'énonce¹⁵⁸. Or, cet anéantissement nécessaire du monde est la raison d'être traditionnelle de la guerre dans la littérature épique indienne, le *Mahâbhârata* en particulier. S'il est difficile d'affirmer que Grainville connaissait le texte, dont seul le dialogue de la *Bhagavad Gîtâ* avait été traduit en 1785 par l'orientaliste britannique Charles Wilkins¹⁵⁹, on note que la référence indienne n'y est

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 110.

¹⁵⁷ Voir l'article « Déluge », art. cit., et GUIGNERY, Vanessa. Récritures du Déluge et de l'Arche de Noé dans la fiction contemporaine de langue anglaise (Coover, Findley, Winterson, Roberts et Barnes). In : **E-rea** [En ligne], 2.1 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2004, consulté le 26 février 2017. URL : <http://erea.revues.org/495> ; DOI : 10.4000/erea.495, sans oublier cinéma et séries, telle la récente série télévisée américaine de Will Forte, **The Last Man on Earth**.

¹⁵⁸ La question de la perpétuation de la mémoire et des œuvres dans un contexte révolutionnaire est aussi posée par Anna Akhmatova dans **Requiem**, mais en affirmant qu'elle peut décrire « cela » à la femme attendant derrière elle devant la prison de Léninegrad, elle semble aussi suggérer une postérité du texte que symbolise au dernier poème l'image de la statue de son auteur qui pourrait, en d'autres temps, être érigée (v. **Requiem. Poème sans héros et autres poèmes**, tr. Jean-Louis Backès, Poésie/Gallimard, 2007, p. 190 et 199).

¹⁵⁹ Celui-ci le présentait bien dans son introduction comme un épisode de l'épopée, mais son affirmation est réfutée par son traducteur français, l'abbé Parraud, dans le discours préliminaire de **Bhagavat-Geeta, ou Dialogues de Kreeshna et d'Arjoon** (Paris, Buisson, 1787).

pas absente – un des graffiti est l’œuvre d’un Indien¹⁶⁰ – et que l’allusion au soulagement par la guerre de la Terre surchargée d’hommes¹⁶¹ fait écho à aussi bien qu’à Buffon¹⁶² et Malthus¹⁶³ que, potentiellement, à l’épopée indienne.

Quoi qu’il en soit d’une possible relation, il paraît intéressant de rapprocher du *Dernier Homme* une épopée moderne indienne, celle de *Kâmâyanî* (« La Fille d’Amour »), composé en 1935 par Jayshankar Prasad¹⁶⁴. Certes, tout *a priori* les sépare : le contexte et l’époque, la tradition spéculative et littéraire qu’on vient de rappeler succinctement, l’écriture – prose chez Grainville, vers chez Prasad –, le succès¹⁶⁵, qui confirme l’idée d’une continuité de la production épique indienne par-delà toutes les ruptures historiques de la modernité, dont un aspect en Inde est celui, non négligeable, de la colonisation. Les deux poèmes présentent pourtant une série remarquable de points communs. *Kâmâyanî* reprend le récit indien du Déluge (*pralaya*, terme qui désigne de façon générale la dissolution du monde à la fin d’un âge), récit qui est rapporté dans l’épopée, au « Livre de la forêt » du *Mahâbhârata*, et au livre VIII du *Bhâgavata PurâNa* (XXIV, 7 sq.), mais n’en constitue aucunement la trame principale. C’est à la littérature plus

¹⁶⁰ Voir *supra*.

¹⁶¹ La mort déclare au génie de la Terre : « Oses-tu bien m’imputer comme forfait le meurtre des hommes ? Dieu te créa pour les conserver, moi pour les détruire. Nous avons obéi tous deux aux lois qui nous furent imposées. Mais ce que ta colère dissimule ici, tu ne dis pas qu’en versant des flots de sang, je fus plus que toi la bienfaitrice du genre humain. Si je ne l’avais pas empêché de surcharger la terre de ses enfants, ils l’eussent épuisé elle-même de ses sucs. », *op. cit.*, p. 185.

¹⁶² Voir *Histoire naturelle*, t. VI, Imprimerie royale, 1756, « Du lièvre », p. 249 : « Lorsqu’une portion de la Terre est surchargée d’hommes, ils se dispersent, ils se répandent, ils se détruisent. »

¹⁶³ *An Essay on the Principle of Population* est paru en 1798 et réédité en 1803 en connaissant un grand retentissement, mais il n’est publié en traduction française qu’en 1809 à Genève.

¹⁶⁴ Signalons que le poème, traduit en français par Jagbans Kishore Balbir (Langues & Mondes / Éditions Unesco, 1997), a récemment fait l’objet d’une étude approfondie par Elena Langlais dans sa thèse (« L’Aurore aux doigts de santal. Poétique comparée des modernités épiques en Inde et en France », Université Paris-Ouest/INALCO, 2013), ainsi que dans plusieurs articles (notamment « Modernités épiques en Inde du Nord : la question des modèles », in Ève Feuillebois-Pierunek (ed.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, *op. cit.*, p. 113-132 et « Kâmâyanî de Jayshankar Prasad : une réponse indienne à la question esthétique », <http://cielam.univ-amu.fr/node/555>).

¹⁶⁵ Issu d’une famille de marchands aisés de Bénarès comportant érudits et mécènes, Jayshankar Prasad (1889-1937) a très vite été reconnu comme un écrivain majeur de la littérature hindie moderne, qui a consacré l’usage poétique de la langue quotidienne (re-sanskritisée au détriment des éléments persans). Poète, dramaturge, nouvelliste et romancier, inspiré à la fois par la littérature sanskrite, le shivaïsme du Cachemire et les romantiques anglais, Prasad est un représentant exemplaire du premier mouvement littéraire répertorié, le *Châyâvâd* (de *châyâ*, « ombre », « reflet »), qui met l’accent sur la subjectivité individuelle et un symbolisme des images de la nature et de l’amour, dans une articulation originale du romantisme et du monisme védantique remis au goût du jour par Tagore. L’œuvre de Prasad, abondante malgré les responsabilités qui lui échurent à la mort de son frère aîné, et malgré sa mort prématurée (de la tuberculose), prône à la fois la libération des formes métriques traditionnelles et la célébration des valeurs hindoues : elle s’inscrit aussi en effet dans la sensibilité nationaliste contemporaine, dont témoigne tout particulièrement son théâtre historique (*Skandagupta*, 1928 ; *Candragupta*, 1931).

ancienne des *BrâhmaNa*, commentaires en prose des *Veda*, remontant au début du premier millénaire av. J.-C., et plus précisément au *Shatapatha BrâhmaNa* (VIII^e-VI^e siècles av. J.-C.), qu'il faut se reporter pour trouver la première attestation du mythe. La démarche de Prasad présente donc une dimension archéologique et patrimoniale qu'il met lui-même en avant lorsqu'il affirme ressaisir une histoire « éparpillée dans la littérature indienne », et rejetée en raison de son ancienneté et de son manque de fiabilité¹⁶⁶. En ce sens, Prasad crée un mythe littéraire¹⁶⁷, tout en faisant plonger ses racines dans la plus haute antiquité de l'Inde, s'inscrivant par là dans le sillage – autre paradoxe – des travaux de la philologie occidentale qui prenaient eux-mêmes la suite des lettrés soufis de l'Empire moghol¹⁶⁸.

Le protagoniste du mythe diluvien ancien, comme du poème de Prasad, porte le nom de Manu, substantif sanskrit *peut-être* apparenté à la racine *man*, « penser », et qui signifie « homme ». Manu est l'homme, le premier homme, c'est-à-dire celui qui apparaît à chaque nouveau surgissement du monde, avec pour rôle de procréer l'humanité. Le premier homme est donc en même temps un survivant, un « dernier homme » qui est témoin de la destruction du monde. C'est sur cette image du Manu Vaisnavat (le Manu du Déluge) que s'ouvre le chant premier du poème de Prasad, intitulé « Contemplation » dans la traduction française, mais *cintâ* (« souci, angoisse ») dans la version originale :

Assis à l'ombre fraîche d'un rocher,
Situé au faite du Mont des Neiges
un homme, aux yeux humides, contemplait
la progression du Déluge au terme du monde céleste¹⁶⁹.

Le chant se poursuit par la remémoration de la terrifiante dévastation du déluge par un Manu survivant en proie au désespoir, lequel se compare au « personnage secondaire / qui introduit le prologue d'une pièce de théâtre¹⁷⁰ ». Le tableau de la ruine générale trouve un prolongement au chant IX, lorsque

¹⁶⁶ PRASAD, Jay Shankar. *Kāmāyanī*, épopée allégorique traduite du hindī moderne par Jagbans Kishore Balbir, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 17. Cette démarche est à rapprocher de la production dramatique du poète (voir *supra*).

¹⁶⁷ Voir DAS, Sisir Kumar. *A History of Indian Literature, 1911-1956*. New Delhi : Sahitya Akademi, p. 141.

¹⁶⁸ On rappellera que William Jones s'était donné « les traditions concernant le Déluge, etc. » parmi les seize projets de recherche qu'il recense le 12 juillet 1783 dans le bateau le menant en Inde (Objects of Enquiry during my residence in Asia. In : *The Works of William Jones*. ed. John Shore, Lord Teignmouth. Londres, 1807, vol. 2, p. 3-4). Sur les théories syncrétiques élaborées dans l'Empire mogol et leur influence sur Jones, voir respectivement les travaux des historiens Muzaffar Alam et Kapil Raj.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 25 (« हिमगिरि के उत्तुंग शिखर पर, / बैठ शिला की शीतल छाँह / एक पुरुष, भीगे नयनों से, / देख रहा था प्रलय प्रवाह। », *Kāmāyanī*. Allahabad : Leedar Presse, 1964, p. 11).

¹⁷⁰ *Op. cit.*, p. 35 (« आह सर्ग के प्रथम अंक का, / अधम-पात्र मय सा विष्कंभ! », *op. cit.*, p. 27). Dans la dramaturgie sanskrite, le *viSkambha* / *viSkambhaka* ou « étau » est une scène d'introduction où n'apparaissent que deux

Manu atteint les vestiges de la ville d'IDâ. Comme chez Grainville, mention est alors faite des œuvres de l'esprit perdues : « Ici, la distinction entre le bonheur et le malheur est ensevelie / comme peuvent l'être des œuvres d'art¹⁷¹. » Cependant, à chaque fois, l'œuvre n'intervient qu'en tant que comparant : Manu exprime sa déréliction, et non une inquiétude sur la transmission des ouvrages de l'homme.

Autant que le dernier homme, Manu est en effet le premier homme, qui s'interroge sur la pièce qui va se jouer et sur le rôle qu'il doit y tenir. Comme dans le mythe védique, l'essentiel du récit ne porte pas sur la catastrophe et les modalités de la survie, mais sur la renaissance du monde. Or, c'est là que Prasad se montre novateur : tandis que Manu dans le *Shatapatha BrâhmaNa* se préoccupait de descendance et obtenait par le sacrifice de l'*iDâ*, une femme du même nom, sa fille, née de ses libations, avec laquelle il engendrait l'espèce humaine, le Manu de Prasad rencontre d'abord une survivante du Déluge dont le nom est emprunté au *Rgveda*, Shraddhâ, qu'un célèbre commentateur du *Rgveda* au XIV^e siècle, SâyaNa – ainsi que le rappelle Prasad dans son « Avant-propos » – présente comme une « une jeune fille de la lignée de Kâma », d'où le nom de Kâmâyanî. Mentionnée comme l'épouse de Manu dans le plus tardif *Bhâgavata PurâNa*, Shraddhâ porte un nom qui signifie « foi », « dévotion », tandis qu'*iDâ* renvoie à la parole, la connaissance (« l'intellect » dans la traduction française) et est associée à la déesse Sarasvatî. Devenue le personnage central et éponyme dans le poème moderne, Shraddhâ y est promue agent d'une transformation spirituelle engagée dès la catastrophe par sa contemplation ascétique – Manu regarde le monde englouti comme « un terrain de crémation des divinités¹⁷² » (*surashmashân*) – mais aussi par la nature même du désastre : les eaux destructrices sont montrées augmentant « comme montent les désirs¹⁷³ », et par deux fois il est question d'« étreinte¹⁷⁴ » (*âlingana*) entre les éléments déchaînés. Cette érotisation du Déluge s'inscrit non sans paradoxe dans la continuité de la remémoration des plaisirs amoureux anéantis, et mobilise l'image traditionnelle bien plus positive du barattage de l'océan primordial, mythe cosmologique rapporté dans le *Shatapatha BrâhmaNa* ainsi que dans les *PurâNa*¹⁷⁵.

personnages, moyens ou inférieurs, voir BANSAT-BOUDON, Lyne. **Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra**. Paris : École Française d'Extrême-Orient, 1992, p. 137.

¹⁷¹ *Op. cit.*, p. 131 (« उजड़ा सूना नगर-प्रांत / जिसमें सुख-दुख की परिभाषा / विध्वस्त शिल्प-सी हो नितांत / निज विकृत वक्र रेखाओं से », *op. cit.*, p. 167).

¹⁷² Le traducteur français choisit de transposer par « cimetière des Dieux », *op. cit.*, p. 25.

¹⁷³ *Op. cit.*, p. 33 (« बढ़ने लगा विलास-वेग सा », *op. cit.*, p. 21).

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Comme le remarque E. Langlais (« L'Aurore aux doigts de santal », thèse citée, p. 73, note 2), l'eau occupe une place fondamentale dans l'œuvre du poète. Trois recueils très connus y font référence dans leurs titres : *Jharnâ* (« La Cascade »), *Lahar* (« La Vague ») et *Ânsû* (« La Larme »).

Le poème, que Prasad ne présente pas comme une épopée¹⁷⁶, mais qui a été retenu comme telle (*mahâkavya*) par la tradition, propose ainsi un parcours spirituel qui *fait suite* à la fin du monde et qui mène Manu de la solitude stérile du renoncement à l’accomplissement par l’amour, étendu au monde entier dans le dernier chant. On pourrait voir dans ce triomphe de l’allégorie heureuse une divergence majeure d’avec le pessimisme énigmatique de Grainville ; cependant le parcours de Manu est loin d’être simple et, par plusieurs de ses motifs – particulièrement le nouage d’une obsession de la procréation et du récit d’une union charnelle retardée suivie par l’abandon d’une jeune famille – autant que par les questionnements moraux et politiques qu’il soulève, le poème indien retrouve certains des enjeux de la paradoxale épopée révolutionnaire française.

Dans son cheminement, Manu ne progresse pas de façon rectiligne en effet : insatisfait dans la voie de la création par l’offrande de soi engagée auprès de Shraddhâ, il est pris par le désir d’accomplir un sacrifice et se laisse convaincre par deux prêtres des dieux néfastes (*asura*), empruntés par Prasad à un passage antérieur du *Shatapatha BrâhmaNa* (I, 1, 4, 14-17), d’immoler l’animal apprivoisé par Shraddhâ qui avait plus tôt suscité sa jalousie¹⁷⁷. Enivré par la liqueur de *soma* née du sacrifice, Manu s’approche de Shraddhâ attristée ; elle croit qu’il a entendu ses reproches, et accepte de s’unir à lui. Mais Manu se consacre désormais à la chasse et désintéresse d’elle, enceinte ; il part et parvient au pays, dévasté, d’IDâ qui lui en confie la réorganisation en lui rappelant l’autonomie que confère à l’homme son intelligence¹⁷⁸. Sous le gouvernement de Manu législateur¹⁷⁹, le pays redevient prospère, mais toujours insatisfait, Manu s’éprend d’IDâ et la viole, déchaînant dans la ville une violence où les prêtres *asura* font leur réapparition. Shraddhâ a vu tous ces événements en rêve et arrive avec son fils Mânava qu’elle laisse à IDâ pour chercher Manu disparu de nouveau. Elle le retrouve repent, et le conduit, illuminé par la vision de Shiva dansant, au sommet du mont Kailâsha où elle lui fait faire l’expérience de l’union des mondes de l’affectivité, de l’activité et de la connaissance. Aux côtés de Shraddhâ, Manu découvre alors « le bel océan de la Félicité suprême¹⁸⁰ », et accueille Mânava, IDâ et des habitants du royaume venus en pèlerinage comme autant de membres de lui-même et du Tout.

Si la résolution finale du récit, qui conjugue spéculation philosophique et poésie, semble faire triompher une indianité spirituelle et esthétique (assez syncrétique toutefois¹⁸¹), il n’en demeure pas

¹⁷⁶ Voir LANGLAIS, E. Modernités épiques en Inde du Nord : la question des modèles. *op. cit.*, p. 125.

¹⁷⁷ Voir chant V, *op. cit.*, p. 78-79.

¹⁷⁸ Voir chant IX, *op. cit.*, p. 140-143.

¹⁷⁹ À Manu est attribué le **Mânavadharmashâstra**, ou **ManusmRti (Lois de Manu)**, plus ancien traité de législation hindoue.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 225.

¹⁸¹ Voir DAS, Sisir Kumar . *op. cit.*, p. 141.

moins que le trajet proposé relève d'une véritable révolution morale qui tient de l'utopie. Tout en mobilisant des sources védiques, Prasad les met en effet à distance. Le sacrifice animal, comme l'union avec IDâ, sont criminalisés comme meurtre et viol, en même temps que sont euphémisés les éléments du *Shatapatha BrâhmaNa* les plus inacceptables pour une sensibilité moderne : l'inceste (qui n'est pas explicite), et le sacrifice de l'épouse que l'auteur laisse hors de la citation qu'il donne dans son Avant-propos¹⁸², et qui se trouve déplacé sur l'animal de celle-ci.

Ponctuée de péchés qui, à chaque fois, rééditent la fin du monde – l'image de la mer en furie ressurgit après le sacrifice de l'animal, et la flèche de fer de Rudra qui « cause la fin du monde¹⁸³ » (*pralayamkara*) vient frapper Manu après le viol d'IDâ¹⁸⁴ –, l'évolution de Manu est ainsi difficile et tourmentée ; et cette difficulté est ce qui donne son frémissement pathétique au poème. Manu s'y arrache à Manu : le dur législateur de la société des castes devient le chantre du service (*sêvâ*), mot-clé de la pensée gandhienne. « En servant les autres on ne sert pas des étrangers, / c'est là que réside notre bonheur ; / chaque atome, chaque particule, fait partie de notre être ; / en fait, c'est le sentiment de dualisme qui est source d'égarement¹⁸⁵ », déclare-t-il aux pèlerins à la toute fin du poème.

En se montrant ainsi autant moderne qu'indien, en appelant à des temps nouveaux par une « métaphysique de la psychologie¹⁸⁶ », Prasad pose un rapport au passé qui est moins évident qu'il n'y paraît : passant par-dessus l'épopée pour renouer avec des récits premiers qu'il recompose à son gré, le poète affirme à la fois une continuité et une discontinuité. Comme Grainville, il se saisit des enjeux métaphysiques portés par les mythes anciens qui lui semblent seuls à la hauteur de l'exigence contemporaine – la mort, la faute, qui a beaucoup à voir avec la sexualité, le salut, le désir de bonheur. Comme Grainville, il renonce à leur traitement épique traditionnel – le récit de la guerre – , mais il laisse poindre aussi la caducité de leur potentiel sémantique pour le présent. Si cela ne le conduit pas à la même terrible aporie que l'auteur français, il n'en pose pas moins, par la bouche de Manu, la question fondamentale de l'homme moderne : « Jusqu'à quand serai-je seul encore ? / Réponds-moi, ma vie, dis-le

¹⁸² *Ibid.*, p. 20. Dans le passage du *Shatapatha BrâhmaNa* (I, 1, 4, 14-17) exploité par Prasad, Manu possède un taureau dans lequel est entrée une voix tueuse d'*asura*. Mis à l'épreuve dans sa crainte des dieux par deux prêtres *asura*, Kilâta et Âkuli, Manu accepte de l'immoler, puis d'immoler son épouse lorsque la voix s'est réfugiée en elle.

¹⁸³ Voir chant VII, *op. cit.*, p. 105.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 170.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 227 (« सबकी सेवा न परायी / वह अपनी सुख-संसृति है, / अपना ही अणु अणु कण-कण / द्वयता ही तो विस्मृति है। », *op. cit.*, p. 297).

¹⁸⁶ « metaphysics of psychology » ; l'expression est employée par l'auteur de l'article « Kamayani » dans l'*Encyclopaedia of Indian Literature* (vol. III, Amaresh Datta (ed.), New Delhi Sahitya Akademi, p. 1950).

moi. / À qui puis-je raconter mon histoire¹⁸⁷ ? » Le terme employé, *kathâ*, désigne un récit qui peut être de nature épique, mais il pose, plus largement, la question de la possibilité d'une interlocution, d'un dire (c'est le sens de la racine sanskrite *kath-*) en des temps neufs et nécessaires d'abolition des cadres, des distinctions, des institutions, où la reconnaissance de la participation *réelle* de tout être humain au Tout va de pair avec un esseulement des êtres et une désagrégation du monde existant.

L'épopée a survécu dans la modernité, et fort bien, on le sait, bien que la théorie moderne de l'épopée ait obstinément voulu la rejeter dans le passé. Ce que les œuvres de Grainville et de Prasad permettent de saisir, c'est autant la source imaginaire de cette spéculation théorique partiellement aveuglée que les ressorts d'une des formes de la reconfiguration épique. *Le Dernier Homme* et *Kâmâyanî* envisagent l'un et l'autre la fin de tout : le premier en fait son objet, la seconde l'entrevoit régulièrement, dans les errements du premier homme qui engagent l'humanité entière¹⁸⁸. L'humanité peut mourir, comme le racontent de très anciens récits ; l'humanité doit mourir aussi, car elle est le règne de l'injustice et de la violence : les très anciens récits le racontent aussi. Lieu du tissage du présent et du passé, l'épopée est la première condamnée, ce que manifeste dans les deux textes la mise en scène problématique de l'énonciation. L'épopée moderne ne peut plus se permettre de reconduire un récit qu'elle actualise, il lui faut aller chercher un passé – védique, biblique – qui est en même temps, par définition, dépassé : cette aporie constitue ce qu'on peut appeler le moment moderne de l'épopée, celui de la mort totale et nue, que rien ne vient émousser ni sublimer, soit très exactement ce que montre *Gilgamesh*, dont le héros obtient du survivant du Déluge non l'immortalité qu'il demande, mais l'expérience, par deux fois, de son inaccessibilité¹⁸⁹. Ce moment moderne non assigné à une époque précise – le sentiment de la fin d'une époque aura peut-être aussi présidé à la genèse de *Gilgamesh*¹⁹⁰ – porte toutefois la possibilité d'une reconfiguration épique. Si l'humanité tout entière est en jeu, le récit collectif reçoit en effet une adresse nouvelle, certes abstraite, mais qui n'est pas tant nationale, comme le dit la pensée moderne dans une projection anachronique de l'idée de nation, qu'universelle et utopique. La reprise bricolée des mythes du

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 48 (« कब तक और अकेले? / कह दो हे मेरे जीवन बोलो! / किसे सुनाऊँ कथा-कहो मत », *op. cit.*, p. 45).

¹⁸⁸ On peut la comparer au récit de l'histoire d'un Manu (**Manucaritramu**) que propose le poète télougou Allasani Peddana au XVI^e siècle, v. l'édition bilingue proposée dans **The Story of Manu**, tr. Velcheru Narayana Rao and David Shulman, Murty Classical Library of India, Harvard University Press, 2015.

¹⁸⁹ Gilgameš ne peut rester éveiller sept jours d'affilée comme le lui demande Utanapištî, et il perd la plante de jouvence qu'il avait trouvée sur ses conseils au fond de la mer, voir J. Bottéro, *op. cit.*, p. 197-204.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 27. David Damrosch va jusqu'à parler d'un Gilgamesh « archéologue », **What Is World Literature ?**, *op. cit.*, p. 74.

premier homme ébauche une nouvelle anthropogonie qui reste à venir, à écrire même chez Grainville. Le poème indien, quant à lui, l'accomplit, dans un contexte historique différent et une culture esthétique marquée à la fois par le sens de l'illusion – tout le drame de *Manu* est comparé pour finir au numéro comique du bouffon au théâtre¹⁹¹ – et celui de l'effet produit (*rasa*)¹⁹². Mais les deux œuvres partagent une aspiration et une inquiétude qu'on pourra opposer à l'impassibilité archéologique d'un Leconte de Lisle retiré d'une histoire qui a tourné le dos à toute révolution. Incarnant assez bien l'idéal épique moderne d'Edgar Quinet¹⁹³, les poèmes de Grainville et de Prasad témoignent de ce moment de retournement que décrit très précisément Saint-René Taillandier en 1858 dans son compte rendu de l'édition des *Œuvres complètes* de Quinet :

89 avait renouvelé le monde en le couvrant de ruines [...] de telles chutes n'ont pas lieu sans que la conscience des peuples n'en éprouve longtemps le contre-coup [...] Il était naturel que les poètes exprimassent une telle situation sous la forme individuelle qui est propre à l'inspiration lyrique.

Ces craintes, ces troubles de l'âme, ces aspirations inquiètes vers Dieu, tous ces sentiments qui inspirent si bien la voix lyrique de l'âme, ce sont aussi des sentiments épiques [...] La peinture du monde moral après les bouleversements de l'ère nouvelle était certainement un des plus grands sujets que le génie épique pût concevoir. Découvrir ce sujet, c'était déjà faire œuvre de poète épique¹⁹⁴.

¹⁹¹ *Op. cit.*, p. 229.

¹⁹² Voir sur ce point LANGLAIS, E. *Kâmâyani* de Jayshankar Prasad : une réponse indienne à la question esthétique, art. cit. On notera toutefois que dans **Gangâvataran (La Descente du Gange**. Trad. France Bhattacharya. Langues & Mondes – L'Asiathèque, 2006 [1993]), le poète bengali Lokenath Bhattacharya repousse aussi hors texte la nouvelle création du monde, après le déluge.

¹⁹³ Prenant acte dans **De l'histoire de la poésie** de l'obsolescence des épopées anciennes (« Épopée des jours passés [...] vainement vous redemandez à naître : il est trop tard ; un monde nous sépare de vous. », **Allemagne et Italie. Philosophie et poésie**, t. II, Bruxelles, Société belge de librairie, 1839, p. 210-211), Quinet en appelle à un art qui soit « l'expression non d'un homme, mais d'un peuple ; non d'un peuple, mais de tous les contemporains ; non d'un moment de l'histoire, mais de tous les âges de l'humanité. » (Préface de **Prométhée**. Paris : F. Bonnaire, 1838, p. XLIX).

¹⁹⁴ **Revue des Deux Mondes**, t. XVI, 1858, p. 126-127.



BARRY, Alpha O. Retórica do discurso épico de funali em *Foûta Jalon*: a representação paralela de figuras exemplares na confluência de culturas. Trad. Christina Ramalho. In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 109-127. ISSN 2527-080-X.

RETÓRICA DO DISCURSO ÉPICO DE FUNALI EM FUTA JALOM: A REPRESENTAÇÃO PARALELA DE FIGURAS EXEMPLARES NA CONFLUÊNCIA DE CULTURAS

RHETORIQUE DU DISCOURS ÉPIQUE PEUL AU FOÛTA JALON : LA REPRESENTATION EN PARALLELES DE FIGURES EXEMPLAIRES AU CONFLUENT DES CULTURES

Alpha O. Barry¹⁹⁵
Réseau Discours d'Afrique
Université de Bordeaux Montaigne

RÉSUMO : Neste artigo, propomos uma abordagem discursiva das histórias exemplares que desdobram na história épica de Futa Jalom as potencialidades estilísticas e pragmáticas do retrato de personagens heroicos, a descrição de paisagens pitorescas ou cenas de combate. É na confluência da estilística e pragmática que diferentes figuras da fala, tais como a metáfora, a metonímia, a sinédoque, a comparação, a repetição, e a hipérbole, funcionam em complementaridade total. Tomadas em sua dimensão plural, a figuratividade e a discursividade oferecem as ferramentas mais apropriadas para explorar a textura do épico em Futa Jalom, que navega entre o vasto repertório do Alcorão e a cultura fulani.

Palavras-chave: Epopeia; Futa Jalom; Estilística; Cultura fulani.

¹⁹⁵ Alpha Ousmane BARRY é professor da Université de Bordeaux Montaigne. Fundador e responsável científico pelo Réseau "Discours d'Afrique", ele é especialista em análise do discurso. Seus trabalhos de pesquisa abarcam corpus político, midiáticos e literários no contexto africano francófono. Principais publicações : *Pouvoir du discours, Discours du pouvoir. L'art oratoire chez Sékou Touré de 1958 à 1984*. Paris : l'Harmattan, 2002 ; *Parole futée, Peuple dupé. Discours et révolution chez Sékou Touré de 1958 à 1984*. Paris : l'Harmattan, 2003 ; *L'épopée peule du Fouta Jalon. De l'éloge à l'amplification rhétorique*. Paris : Karthala, 2011.

RESUME: Nous proposons dans cette contribution une approche discursive des récits exemplaires qui déploient dans l'épopée au Foûta Jalon les potentialités stylistiques et pragmatiques du portrait des personnages héroïques, de la description des paysages pittoresques ou des scènes de combats. C'est au confluent de la stylistique et de la pragmatique que différentes figures de discours comme la métaphore, la métonymie, la synecdoque, la comparaison, la répétition, l'hyperbole fonctionnent dans une complémentarité totale. Prises dans leur dimension plurielle, figuralité et discursivité offrent des outils plus appropriés d'exploration de la texture de l'épopée au Foûta Jalon, qui navigue entre le thésaurus du Coran et la culture peule.

Mots-clés: Épopée ; Foûta Jalon ; Stylistique ; Culture peule.

Introduction

Neste artigo, propomos uma reflexão sobre a forma como os *griots*, compositores e oradores épicos de Futa Jalom¹⁹⁶, implementam, durante sua apresentação oral, diferentes tipos de eloquência fornecidos pelas culturas árabes e árabs. Nosso objetivo é apreender o funcionamento retórico e a realização estética do épico fulani. O interesse que temos em paralelos exemplares¹⁹⁷ baseia-se no fato de que o épico fulani se desenrola tanto na confluência de duas línguas e duas tradições culturais (fulani e árabe) quanto na interseção de diferentes figuras narrativas e gêneros, à qual o fundo teológico vem constantemente alimentar. Como resultado, acreditamos que, além do estudo da colocação em palavras e da sistematização da lógica da narrativa oral, qualquer análise retórica do épico fulani deve ser erigida a partir do reconhecimento de uma espécie de exploração da espessura discursiva, que pode explicar a complexa implementação retórica característica da composição épica em Futa Jalom¹⁹⁸. O que gostaríamos de demonstrar, no espaço limitado deste artigo, é que a narrativa oral, na epopeia fulani, nunca é autônoma ou mesmo original, mesmo que todas as técnicas retóricas sejam implantadas com força tal que o ouvinte tenha a impressão de que a narrativa oral, a vivacidade e o poder de evocação são essenciais. A narrativa é, de fato, secundária; um meio a serviço de uma construção ideológica que vai além dela.

Apresentação do corpus

Os trechos de texto que apresentamos aqui fazem parte de um grande banco de dados de performances orais de *griots*, grandes oradores públicos e membros de castas da comunidade Fulani de Futa Jalom, que gravamos, transcrevemos, traduzimos e dos quais estabelecemos diferentes subcorpora, de acordo com categorias empíricas. Essas narrativas orais contam a história de personagens heroicos

¹⁹⁶ O estado de Futa Jalom agora corresponde à região da Guiné Média. Este império fundado pelos Fulani em 1725 fica na República da Guiné, na Guiné-Bissau e no Senegal. Ele foi conquistado pelo exército colonial francês em setembro de 1896, durante a batalha de Porédaka e a derrota de Bokar Biro.

¹⁹⁷ GOYET, Florence. *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*. Paris : Champion, 2006.

¹⁹⁸ BARRY, Alpha Ousmane. *L'Épopée peule du Fuuta Jalon. De l'éloge à l'amplification rhétorique*. Paris : Karthala, 2011.

ilustres (ancestrais fundadores e reis derrotados pelo exército colonial francês). Temos várias versões de cada história, contadas por diferentes griots ou pelo mesmo griot em diferentes contextos (corpus inédito), o que representa uma composição épica muito diversificada.

1. A cenografia da "comparação desarmada" de personagens semelhantes

A primeira micro-narrativa exemplar que apresentamos aqui é tirada da epopeia do *Sammba Gelaajo* narrada por Farba Njaala. A epopeia conta como Kummba Linngeere, uma jovem, faz uma longa e difícil jornada para encontrar um homem capaz de vingar a afronta infligida a sua mãe por um príncipe presunçoso. A tarefa se resumiria em separar os três homens mais valiosos do império: Sammba Bookar, Sammba Saboldu Maaliki e, finalmente, Sammba Gelaajo¹⁹⁹. Assim como o que se observa nas *Vidas Paralelas* de Putarco, o griot propõe a criação de uma comparação "desarmada", ou seja, o paralelismo revela apenas igualdade ou mesmo identidade. Em última análise, no entanto, o recurso se fundamenta no propósito de atestar "que sempre há alguém melhor do que nós". A partir do paralelismo entre uma série de personagens heroicos, constrói-se, na realidade, o projeto educacional do griot.

Antes de fazer esses três personagens competirem no campo da história, no entanto, a epopeia contemplará, usando o mesmo recurso, três outros heróis, em um paralelo que permita perceber melhor o que *Sammba Gelaajo* realmente é. O pretexto que dará início à narrativa é, na verdade, um incidente que não tem nada a ver com a missão de Kummba Linngeere. Tenen Monzon, esposa de Sammba Gelaajo e filha do rei Bambara²⁰⁰ de Segu²⁰¹ Da Monzon²⁰², agride fisicamente sua sogra na ausência de seu marido. Esse incidente será uma oportunidade para definir o personagem Sammba Gelaajo apresentando, como paralelo, três arquétipos de personagens heroicos: Da Monzon, rei poderoso; Sammba Gelaajo, herói indomável; e finalmente Konkobu Muusa, guarda-costas e companheiro de Sammba Gelaajo.

Em resposta à má conduta de Tenen, Sammba Gelaajo devolve-a a pai sem cerimônias e de forma humilhante; o que constitui um evento cuja gravidade é ainda mais inconcebível para Da Monzon, que o griot apresenta da seguinte maneira:

¹⁹⁹ Rei de Futa Toro, Samba Gelaajo Jeegi, entre 1725 e 1731, realizou vários feitos bélicos, que geraram diversos relatos épicos orais (nota da tradutora).

²⁰⁰ Bambara é um povo do Mali, sétimo maior país da África, que tem fronteira com outros sete países: Argélia, Níger, Mauritânia, Senegal, Costa de Marfim, Guiné e Burkina Faso. Não tem costa. Os idiomas oficiais são o bambara e o francês. (nota da tradutora)

²⁰¹ Segu é uma região do Mali (nota da tradutora).

²⁰² Nome do rei, do povo Bambara (nota da tradutora).

Tenen Monzo ko woni baaba mun ko Da Monzon
Kanyun laamii Bammbaranke Segu fow
Suusude limude inna kelen alaa
Bhay lamdho on ko dhokko
Ko Alla e lamdho mun no anndi, waliinaa dhun dhon
Yhetta dhimmun dhun takkaa dhon wi'aa fila
Wiidho kelen woo o ittay hoore ontigi nden
Nyannde goo himo mbati ndiyan dudhdhi dow ga
O Yamiri guluuje sappo fetere fewtinaa ka duule soppaa
O wi'i - midho haala Alla no haala
A wi'ay ko lammbe dhidho woodi
Ndiyam fannki, ko on woni baaba Tenen
Fewndo woo ko arAaa guluuje teemedere bammbaranke
Wi'oowo nko e wi'oowo nko dhun no huubhi mo

Da Monzon é o pai de Tenen,
 É ele quem dirige todo os Bambara de Segu.
 Ninguém se atreve a contar dizendo "kelen"
 Pois o rei é desdentado.
 Ele diz: já que Deus e o rei sabem disso,
 nós colocamos alguma coisa de lado
 Então colocamos [outro objeto] ao lado do primeiro dizendo "dois"
 Ele corta a cabeça de qualquer pessoa que diga "kelen".
 Um dia, quando ele estava no meio de uma multidão,
 ouviu o estrondo da chuva:
 Ele deu uma ordem, dez mil rifles ativaram os detentores
 em direção às nuvens.
 Ele disse: "Eu falo e Deus também começar a falar,
 Como se houvesse dois líderes? "
 A chuva ficou em silêncio. Ele é o pai de Tenen.
 Toda vez que chegamos a sua casa, cem mil Bambara
 Que dizem *nko*²⁰³ e *nko* o cercam²⁰⁴.

Essa primeira representação fornece uma visão do caráter de Da Monzon e da extensão do poder que ele incorpora. De fato, se o Rei de Segu demonstra intransigência sentindo-se incomodado até pelo rugido do trovão quando a chuva se aproxima; se ele é capaz de impor silêncio à natureza, justifica-se que a narrativa oral do griot transporte seu público para fora da moldura do entendimento humano para imergi-lo no surreal. No fundo dessa representação do personagem está o projeto de construir uma figura usando lugares comuns que combinam o projeto narrativo com a doxa²⁰⁵.

²⁰³ *Nko* em maninka, bambara, dioula significa « eu digo ». Por extensão, a palavra passou a significar comunidade Mandingo.

²⁰⁴ Tradução feita a partir da versão em francês do autor, que consta no artigo publicado em francês.

²⁰⁵ A crença comum, popular (nota da tradutora).

O orador (o griot) apresenta outros elementos para realçar as medidas desse poder: o número de soldados que estão sob sua autoridade, a atitude do rei, mas também a conduta que qualquer visitante deve observar quando chega à corte de Da Monzon:

*Abada wonaa teppe tun woni o yaabhirtaake
A tippoto ka puccu maa, solaa padhe maa dhen
Nyoraa tuuba maa mban haa koppi dhin yaltita
Ladaa haa salmina mo ka kaasa makko Da Monzon*

Nós jamais podemos estar de pé para encará-lo
Você tem que apear do seu cavalo, tirar os sapatos,
Dobrar as calças para mostrar os joelhos;
Você tem que andar de joelhos, para saudar Da Monzon em seu tapete.

Esse é o caráter intransigente daquele a quem Sammba Gelaajo ofendeu e ao qual terá que enfrentar em um duelo de honra. Em paralelo com o de Da Monzon, o griot então apresenta o perfil psicológico de Sammba Gelaajo:

*Si mo dhaanii e nokku goo // kanko Sammba Gelaajo
Hay gooto suusataa innude Sammba sonaa tuma o fini
Saa nelaama yaa noddu innetedho Sammba
A yahay haa ka ontigi woni Æon finndinaa mo
Ewniidho Sammba woo ko loowannde o nootorta jon mun*

Quando Sammba Gelaajo está dormindo em algum lugar,
Ninguém se atreve a pronunciar "Sammba", exceto depois de ele acordar.
Se você for solicitado a chamar qualquer pessoa que se chame Sammba,
Você vai até onde a pessoa está para acordá-la.
Àquele que interpela Sammba, ele responde com um tiro.

Essa maneira fabulosa de representar o personagem é parte da construção mítica da imagem do herói que os griots, ao longo dos tempos, vão modelando. Ela implementa todo um processo de construção simbólica em uma série de ressonâncias ou imitações: o griot cria em paralelo um jogo sutil de referências e de correspondência metafórica entre os diferentes personagens de sua história. O trecho a seguir faz parte dessa cadeia:

*Himo jogii maccudho on no wi'ee Konkobu Muusa ko on o hudhortoo
Ko o innata ko fittaandu Konkobu Muusa
Si mi wadhu huunde kaari yo mi bhorno dolekke mellello mo aldaa e turdi
Mi wadhdhoo njarlu bheyngu haraa bhikkun no rewi hen hino muyna
Mi tummba galle Elimane Umar midho heddi bhanndu meeru
Mi tuubha feddande Pennda Tall
E fittaandu Konkobu Muusaa*

Haray henanii mo o yeetii woo

Ele [Samma Gelaajo] tem um escravo chamado Konkobu Muusa, em nome do qual jura.
Ele diz: Pela alma do Konkobu Muusa, se eu fizer uma coisa dessas,
Que eu use um *boubou*²⁰⁶ sem pescoço ou baina
Que eu sele uma égua que amamenta com a pequena que lhe segue enquanto chupa,
Que eu atravesse a corte de Elimane Umar com o torso nu,
Que eu mergulhe minha boca no leite de leite de Pennda Tall,
E que eu a alma de Konkobu Muusa!
Quando ele diz isso, você tem que acreditar nele.

O personagem de Sammba Gelaajo também é construído como um arquétipo, recorrendo a elementos da representação heroica correlacionados a outros retratos. Esse é o papel do juramento, que tem um valor legal de maldição auto imposta ou autoflagelação em caso de violação. Aqui existem cinco atitudes ou comportamentos não-virtuosos que é necessário que o herói evite: tomar a alma de seu guarda-costas; colocar uma mortalha, utilizar, como montaria, uma égua que esteja amamentando; atravessar nu o pátio Elimane Umar; e finalmente violar o leite jade de sua mãe, Pennda Tall. Esses cinco juramentos transmitem ideias poderosas em torno das quais valores morais cardinais, tais como: força da alma, fidelidade, humanismo, humildade e honestidade são enxertados. O juramento é o resultado de deliberação pública, uma vez que a comunidade é parte no processo como árbitro. O juramento é sagrado; o herói que o pronuncia sabe que sua palavra o compromete solenemente. É à luz desses precedentes que compreendemos as ligações de fidelidade e companheirismo que unem Sammba Gelaajo e seu guarda-costas, de tal forma que o griot consagra a Konkobu Muusa uma sequência com sua representação mítica e simbólica em paralelo:

*Ko on woni gardi kooru makko on so hirtike haa o haarii
Ka mbatirdu makko on arata ferloo ka hakkunde bhordhi
Baafal ngal ommbetaake
Soo immike yaltude, o bhannta fetel, o tugga e nowru mun
Si loowannde wi'i liw ! On yiila nowru ndun fidhdha
Tuppo e conndi jooroo ka leydi
Bhanntoo ndaara mo wi'a - mun keera ?
O inna - bo silala !*

Ele é seu guarda-costas enquanto [Gelaajo] janta;
É em frente à entrada da sala do seu conselho que ele se deita,
Nós não fechamos a porta.
Quando ele [Gelaajo] quer sair, ele [Muusa] arma o rifle que coloca perto da orelha;
Quando a carga detona, ele sacode a orelha,
O pó e os resíduos se espalham no chão.
Ele [Konkobu Muusa] ergue a cabeça, olha para ele e diz: o que está acontecendo?
Ele diz: afaste-se do caminho!

²⁰⁶ Tipo de traje africano. Nesse caso, “sem pescoço ou baina” indicariam ser uma “mortalha”.

Em suma, esses três retratos não apenas respondem uns aos outros, mas ajudam a construir um ao outro: Da Monzon desafia a natureza; mas ninguém pode se dar ao luxo de desafiar Sammba Gelaajo e perturbar seu sono; quanto a Konkobu Muusa, ele só é despertado por um canhão. Esta representação em série contribui para a construção de uma isotopia semântica no trabalho composto pelo griot. No plano formal, pode-se, sem esforço algum, localizar o processo de recuperação de características distintivas que pertencem ao mesmo modelo heroico, no mesmo molde semi-retórico. Estereótipos positivos definem o tipo heroico característico do épico fulani de Futa Jalom. De uma maneira muito interessante, o retrato e a biografia dos personagens da epopeia dos Fulani concentram a atenção do público em sua singularidade e exemplaridade, ao mesmo tempo em que os inscrevem de maneira idêntica na série de modelos de virtudes que eles incorporam. Essas representações de paralelos exemplares, descrevendo o que logicamente decorre do caráter de cada personagem, são de grande encanto. Os griots levam aos ouvidos do público todo o seu caráter e focalizam sua atenção em características específicas que são semelhantes em termos de marcas distintivas.

Como mostramos em outra ocasião²⁰⁷, o papel mais profundo do paralelo entre Sammba Gelaajo e seu escravo Konkobu Muusa é questionar o funcionamento ideológico fundamental da sociedade Fulani. O paralelo que acabamos de descrever continua nos confrontos entre o mestre (emblema heroico, conhecido por todos) e Konkobu Muusa, cujo status de escravo indicaria claramente como um covarde, indigno de qualquer menção heroica. Contudo, graças a esse paralelo, Konkobu Muusa é mostrado pelo griot em muitos episódios como igual a Sammba Gelaajo e até, em várias ocasiões, como superior a ele. Sob o pretexto de uma simples representação axiológica, o épico acaba por repensar a própria ordem social e todos os seus preconceitos.

A partir desses dois pontos, vemos que a descrição agradável e a narrativa oral, aparentemente sem nenhum outro fim a não ser elas próprias são, na verdade, ferramentas retóricas poderosas a serviço de uma construção global. O paralelo termina tornando a narrativa secundária: cada momento narrativo deve ser pensado em conexão com o propósito geral e sua demonstração.

2. Apresentação oratória da “anedota exemplar”: uma história convocada pela interpretação

²⁰⁷ BARRY, Alpha Ousmane. Figures parallèles de l'exemplarité héroïque entre confirmation et réfutation dans l'épopée peule au Fouta Jalon. In : *L'épopée, un outil pour penser les transformations de la société, EMSCAT (Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines)* [En ligne], n° 45, | 2014, URL : <http://emscat.revues.org/2309> ; DOI : 10.4000/emscat.2309 EMSCAT-

De acordo com nossas observações, algumas micronarrativas do nosso corpus às vezes assumem a forma discursiva da “anedota exemplar”. Essa breve narrativa oral é, então, a peça central do dispositivo de redução do conteúdo ao essencial, o que torna possível fornecer um ensinamento moral por meio de exemplos que se retêm facilmente. Veremos que, de uma forma muito diferente, é a mesma estratégia retórica que está em ação e que a narrativa oral é apenas um meio, convocado pela interpretação. Observaremos através de dois exemplos sucessivos como a anedota exemplar é um meio de dramatizar certos aspectos essenciais da trama narrativa.

A anedota integra o quadro das formas curtas, juntamente com o enigma, a parábola, o epigrama, a novela e o conto. De acordo com Montandon²⁰⁸, ela é “limitada à sua função de estabelecer com um fato uma relação curta, saliente, autêntica, notável, muitas vezes paradoxal, renunciando a toda amplificação e todo desenvolvimento literário”. Do ponto de vista narrativo, para que haja anedotas “geralmente concordamos com algumas de suas características fundamentais como facticidade, representatividade, a brevidade da forma e o efeito que promove o pensar”²⁰⁹.

Extraído da epopeia de Khaybar, o seguinte trecho vem de uma série de quatro anedotas exemplares habilmente inter-relacionadas – aqui também, a exemplaridade é produzida por meio de dispositivos de palavras que retornam uma à outra, produzindo o efeito de eco. Essas anedotas não mantêm uma ligação direta com a narrativa abrangente da batalha entre muçulmanos e pagãos, mas sua dimensão referencial espiritual é essencial à obra. Com base nessa independência relativa, elas podem ser consideradas como digressões, permitindo que o griot aumente sua história e ensine indiretamente seu público. A sutileza desse ensinamento é visível apenas se colocarmos as anedotas em seu contexto e observarmos seu eco.

A anedota apresenta um homem idoso que compartilha uma refeição com várias crianças, das quais apenas uma é seu filho. O dispositivo da narrativa oral é composto de duas partes: o núcleo central, que corresponde à narração ou a declaração dos fatos; e a lição de moral.

*Himo bhanni bhibhbhe bhen no nyaama
 Bhibhbhe e dhuudhude ko on o mari
 Hakkee ko o tawi dhun no joodhii
 Hakkee ko o tawi on no waawi dhun
 Hakkee ko o tawi on no anterennii
 O nokki junngo makko haa heewi
 O tehbhitii haa mollirdhi kanko beeraawo on
 O wi'i - sagataa makko on e hin ! On jabhi, o nyaami
 O inni mo - baaba en ko hennun wadhi ?
 O inni - ko Allaahu wadhan maa*

²⁰⁸ MONTANDON, Alain, **Les Formes brèves**, Paris : Hachette, 1992, p. 100.

²⁰⁹ MONTANDON, Alain (éd.). L'Anecdote. In : **Actes du Colloque de Clermont-Ferrand**, 1990, préface p. V.

*Mi torike ma du'ano lan yo Alla okkoran bhidhdho !
O ndaari mo, o wi'i - baaba en min le ?
O wi'i - an men midho reenu maa baaba
Kono an nyaamu ! Wadhanaa-mi ko mi wi'u maa kon !*

Ele [o velho] reuniu crianças que comiam
Apesar de seu número, ele tinha apenas um filho [entre eles].
Ele percebeu que o último estava tão bem posicionado,
Ele percebeu que podia comer tanto,
Ele percebeu que ele estava tão bem treinado
Ele [o pai] encheu as mãos de comida.
O velho fez malabarismos até rodeá-lo.
Ele disse ao jovem: "Aqui! Junte as mãos em concha e coma.
O filho disse ao pai: "Pai, o que está acontecendo? "
Ele [o pai] lhe disse: "É Deus que dá a você!
Ore por Deus para me dar um filho! "
Ele [o filho] olhou para ele [bem nos olhos] e disse: "Pai, e eu? "
Ele disse a ele: "Filho, eu também vejo você.
Mas você come! E faça o que eu te pedir! "

Nessa cenografia, o núcleo central é uma conversa entre pai e filho sobre questões domésticas. O guru anedótico brinca com a proximidade da vida cotidiana que supostamente garante a autenticidade de uma história singular. O falar dos personagens é o sinal de uma emancipação da anedota que delega a palavra ao pai e ao filho. Essa "figura de imaginação", para usar a expressão de Fumaroli²¹⁰, produz um efeito de presença no público, dando-lhe a ilusão de uma conversa real. O pai, que vê no filho apenas os talentos de um "comedor profissional", oferece-lhe o punhado de comida, mas pede-lhe que invoque o poder divino para ter outro filho. Dessa encenação oratória segue a negação do pai a seu filho. Graças ao apagamento enunciativo da narrativa do griot, o público pode contemplar uma representação da anedota exemplar em que a sentença seguinte encarna uma visão particular.

*Ko nden nyannde bhe fudhdhii wi'ude
" Nyaamoowo nyiiri e gaynoowo haaju wonaa gootun "
No yiiru maa-mi ni ko dhun dhoo tanyhinii-mi a gaynay !*

Desde aquele dia, nós [a comunidade de pessoas] começamos a dizer:
"O comedor de alimentos e aquele que resolve os problemas são diferentes".
"Eu [o pai] acho que o jeito que eu vejo em você corresponde àquele que você está apto a fazer".

A máxima moral, expressa de forma conclusiva, levanta a questão da acumulação de um saber que se baseia na experiência passada e seu reinvestimento no horizonte de experiências futuras. A narrativa oral e sua interpretação, então, funcionam como meios indiretos pelos quais o enunciador transmite uma lição a seu público. Assim, a relação que é tecida entre a anedota e sua interpretação é lógica e

²¹⁰ FUMAROLI, Marc. *L'Âge de l'éloquence*. Paris : Albin Michel, 1980 (1994), p. 294.

axiologicamente hierárquica: na imagem do fim e dos meios, a interpretação comanda a narrativa que só persuade o público de uma verdade essencial para mudar seu comportamento. Portanto, qualquer forma de aforismo é fruto de uma história. De acordo com Hubert Mono Ndjana²¹¹: "Todas essas frases que dizem todas as verdades, mas de forma pictórica, isto é, que têm significados diferentes dos signos utilizados [...] normalmente aparecem como atalhos carregados de recordação uma longa história". Mas se todas as fórmulas gnômicas, de onde quer que elas venham, sempre têm uma história relacionada a um contexto específico, é, no entanto, quase impossível reconstruir as ligações filológicas presentes nas sentenças, precisamente porque esse recurso estava apenas a serviço da interpretação.

Outro exemplo nos permitirá confirmar esse papel do argumento narrativo, e ver que, se o processo é simples e esperado, ele é usado na epopeia fulani de uma maneira muito sutil, para alcançar um público inesperado.

A anedota da epopeia de Khaybar refere-se a um evento que tem uma dimensão espiritual, uma vez que se refere a uma tentativa de prever o futuro. Esse conteúdo oracular direciona a narração para circunstâncias invisíveis e fatos particulares que, em formas obscuras, dão à estória um efeito de estranheza. Esse aspecto terá que ser levado em conta para esclarecer sua interpretação. A narrativa oral, veremos, é aqui não apenas "secundária" em comparação à interpretação que convoca e usa, mas tem uma relação muito distante com ela.

*Kiikalaajo ontuno deftere muudhun
O ndaari, o tawi Alla no yedhi mo duubhi teemedere
O pii ndarngal dhimmun, o tawi himo mari duubhi teemedere
O pii ndarngal tammun, o tawi himo mari duubhi teemedere
Kono dhi takkaa hay tammaa
O wi'i - Alla mi torike ma wuurnan cappandhe jeegoo !*

[Um dia], um velho abriu seu livro.
Ele sondou o futuro, e descobriu que Deus reservou para ele cem anos.
Ele fez uma segunda pesquisa, e descobriu que ele teria cem anos de idade.
Ele fez uma terceira pesquisa, e descobriu que ele teria cem anos de idade,
Mas nenhum centavo com isso.
Ele diz: "Deus, peço-lhe que me dê [apenas] sessenta anos de vida! "

As boas novas, confirmadas pela repetição, são frustradas por uma má: a pobreza. O carisma de um homem idoso, seu peso social, deve ser proporcional à sua riqueza. Pobre, ele não tem a consideração da sociedade. Daí a oração dirigida a Deus, a fim de reduzir sua idade a sessenta anos - e, ao mesmo tempo,

²¹¹ NDJANA, Hubert Mono. Philosophie africaine et formes symboliques . In : **Revue sénégalaise de philosophie**, n° 3, janvier-juin, Dakar, 1983, p. 54.

aumentar sua renda. O final desse primeiro episódio da história corresponde à abertura da lição moral, que apresentará dois cenários.

O primeiro caso refere-se ao que é desejado pelo velho da anedota: uma longevidade razoável, com o suficiente para viver. O griot então desenvolve uma primeira lição moral: você tem que saber usar a riqueza sabiamente, isto é, dando esmolas.

*Mo wuurii cappandhe jeegoo hara himo mari
Si tawii ko mardho haqqil, soo mayii, o sumataa*

Aquele que vive sessenta anos enquanto é rico
Se ele é dotado de um pouco de espírito, depois de sua morte não vai queimar [no inferno].

A máxima, nesse caso, tem significado moral universal, sua função argumentativa edificante repousa na estigmatização. Podemos falar aqui de argumentação pela ameaça – *ad baculum* – que exhibe as consequências sob a forma de um castigo divino.

O segundo caso é o anunciado pelo oráculo: cem anos e sem meios materiais e financeiros. O griot, como no exemplo anterior, desaparece por trás do discurso relatado, aqui o da sociedade. No trecho seguinte, o griot coloca em cena, na forma de um discurso recontado, o anúncio da chegada de um velho rico a uma assembleia. Ele lembra, fazendo uso do sentido contrário e de uma maneira sentenciosa, que todos os necessitados são marginais porque não contam para ninguém.

*Mo duubhi teemedere si tawi takkaa hay mbiifu
Mawbhe bhen seenike, mawbhe bhen seenike !
Ko ka tamaw yowoo jogiÀaa*

[Quando] Um centenário, que não tem renda [chega a uma reunião de pessoas]
[E o que as pessoas dizem:] "O velho chegou, o velho chegou!"
[Isso significa que] Você tem algo em que basear sua esperança.

Se os predicados básicos estabelecidos acima formam a espinha dorsal do ensino moral, devemos examinar mais profundamente para descobrir, além da cenografia da narrativa oral, o que está sendo construído no plano de fundo do enredo narrativo e justificá-lo. De fato, encenando o caráter do velho que ainda está preocupado com seu futuro, o griot está falando indiretamente ao seu público mais jovem. "O efeito que sugere", para usar a expressão de Alain Montandon²¹², convida os jovens a se prepararem para o futuro enquanto ainda tiverem toda a sua força física e intelectual. A máxima aqui é coletiva, mas se dirige apenas a uma parte da sociedade. De qualquer forma, ela dá forma à história, é ela quem a convoca, o enredo é "secundário".

²¹² MONTANDON, Alain (Éd.). *L'Anecdote*. Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 1990, préface p. V.

3. Da mistura de gêneros e da exploração de várias fontes na epopeia fulani

O que acabamos de ver permite esclarecer um fenômeno muito complexo: a epopeia fulani está constantemente na fronteira. Os gêneros que ela evoca, como as figuras retóricas que usa, têm fronteiras marcadamente imprecisas, e são muitas vezes difíceis de delinear e situar - entre retórica e homilética²¹³. Por outro lado, a epopeia refere-se constantemente a dois contextos culturais – africano e muçulmano, e dois idiomas: fulani e árabe. Essa fonte dupla, constante, faz sentido nessa estratégia.

Pode-se, de fato, ir mais além com outro exemplo, tirado da epopeia de Khaybar. É uma história aparentemente "observada ao vivo", mas que, na verdade, é construída por meio da recuperação de um material muito diferente – e muito famoso: um paralelo contrastante extraído da *Surah 2* do Alcorão intitulado "A novilha", que está embutido na textura do desempenho do griot. Aqui, vemos não apenas que a narrativa está em segundo plano em relação à interpretação moral, mas também que é o produto de um entrelaçamento, de uma reutilização de materiais, para o qual a noção de "alteração", de Peytard, é interessante.

Nesse texto, que não vamos reproduzir aqui por causa de sua extensão, a cenografia da profecia que prevê a morte próxima de um homem idoso é organizada em torno de um diálogo fictício entre Deus e o velho, preocupado com o destino de seu único filho depois de sua morte. Tendo apenas uma vaca, ele propõe confiá-la a Deus até que seu filho seja maior de idade. Após a descrição da morte do velho, a história descreve a opulência de outro velho, cujo rebanho equivale a mil cabeças de camelo. Mas ele não tem filhos. Seu assassinato por um estranho causa a mobilização de aldeões para encontrar o culpado. Assim, o oráculo recomenda o sacrifício de uma vaca cuja cor da roupa corresponda à do filho do primeiro homem que a confiou a Deus. A venda desta vaca enriquece o jovem e desvenda o enigma.

²¹³ Problemas de definição foram objeto de debates acalorados. Assim, o debate sobre o "exemplo", a narrativa exemplar que conheceu um desenvolvimento espetacular na Idade Média na educação, e durou até o século XIX - por exemplo, em Baudelaire (LABARTHE, Patrick. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genebra: Droz, 1999). O debate centrou-se na distinção entre a função retórica e a função homilética, religiosa e didática do exemplo. Essa querela vai mas central na via de distinção entre o exemplo clássico e o exemplo homilético é, de acordo Lacarra, perspectiva diacrônica útil, mas não deve tornar-se uma barreira intransponível (LACARRA, Maria Jésus. *Pour un thésaurus exemplorum hispanicorum. Bilan de la critique au cours de la dernière décennie 1985-1996*. In : **Les Exempla médiévaux : Nouvelles perspectives**. Jacques Berlioz et Marie Anne Polo de Beaulieu (éd.). Paris: Champion, 1998, p. 194). Com efeito, ainda que a retórica argumentativa nem sempre se decline à forma de uma narrativa edificante, observa-se, em sentido contrário, que a narrativa homilética cumpre uma função que a retórica que consiste em "dar a palavra aos homens para se determinar a favor do bem" (Cicéron, *De inventione*, chap. 1).

Transgredindo as regras usuais de gêneros e linguagens, podemos apelar aqui para a noção teórica de "alteração"²¹⁴ : as figuras do discurso são uma matriz na qual palavras diferentes são integradas pela técnica de encaixe das imagens. Segundo essa técnica de composição da obra, o griot recupera dados pré-existent, que ele recompõe de acordo com o novo projeto implementado, a fim de dar mais profundidade ao seu trabalho. Cada obra convoca as realizações culturais dos gêneros orais e a exegese da alegoria no Alcorão, bem como a mistura das línguas árabe e fulani, que imbrica retórica e homilética. Entre sequência lógica e ruptura de continuidade, a noção de alteração fornece o suporte teórico para explicar como, durante o processo interdiscursivo, a palavra do griot assume uma dupla função genética e criativa. O discurso épico é um lugar de encontro, osmose e entrelaçamento de duas línguas, duas culturas e o substrato de duas literaturas: o árabe e o fulani.

Da mesma forma, a forte condensação moral e a tecelagem dos discursos possibilitam falar em entrelaçamento do material épico e do universo religioso, o que torna a imaginação criadora a figura material da face espiritual. Isso levanta a questão dos principais recursos para a aprovação de histórias exemplares em sentenças, máximas, provérbios, metáforas, hipérboles, comparações, enigmas e assim por diante. Gêneros protéticos que se sobrepõem mutuamente. A narrativa exemplar, componente micronarrativa da performance oral do griot, é circunscrita e breve, mas sua contribuição para a interpretação revela imensas profundidades. O horizonte teórico – com o qual não seremos capazes de lidar no contexto deste artigo – está, obviamente, perdido em um abismo. A narrativa oral é aqui como uma "encruzilhada", que descobre um mundo imaginário em uma concha. É assim a noção de "coemergência" das figuras do discurso – que nós aqui apenas indicamos – de acordo com Marc Bonhomme²¹⁵. A "imaginatividade" define a capacidade das palavras ou das locuções de comportar traços figurativos que geram imagens mentais que aclaram o nível figurativo da alegoria na variedade de suas formas discursivas e, portanto, por extensão de histórias exemplares. A noção é um meio suplementar de explorar a textura completa da epopeia de Futa Jalom, resultado da mescla engenhosa de duas enciclopédias árabe e fulani.

O olhar que acabamos de lançar aos exemplos anteriores mostra que o primeiro objetivo do desempenho do griot não é contar histórias do passado, quando os aristocráticos Fulani eram livres e virtuosos, mas que essas "histórias" visam em primeiro lugar fazer as pessoas pensarem e ajudá-las a viverem adequadamente. E como não há praticamente nenhuma questão de história, estamos lidando

²¹⁴ PEYTARD, Jean. De l'évaluation et de l'altération des discours sémiotique, didactique, informatique. In : **Syntagme**, n° 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Diffusion les Belles Lettres, 1992.

²¹⁵ BONHOMME, Marc. **Pragmatique des figures du discours**. Paris : Honoré Champion, 2005.

com a filosofia moral. Daí a necessidade de observar a maneira pela qual o griot aclima a narração épica à crítica social, o que Goyet formula mais claramente da seguinte maneira: "Além do puro prazer da narrativa, as histórias e as 'receitas' coincidem em fazer um chamamento ao mundo, à totalidade do mundo", e que nós mesmos desenvolvemos no artigo supracitado sobre Konkobu Muusa²¹⁶. Em outros termos, a composição épica entrelaça eventos escalonados no espaço-tempo do enunciado para seus próprios propósitos – o que, no processo, equivale a dar-lhes muito mais profundidade. Nesse contexto, o paralelo exemplar é uma figura que permite conjugar passado, presente e futuro, ainda que distantes no tempo.

Nós podemos ir ainda mais longe. As tradições literárias desde Putarco nos ensinam que só podemos contar vidas referindo-nos a um modelo exemplar de vida. As vidas paralelas só se comportam na aparência como narrativas orais, porque o paralelismo é um processo de raciocínio *via* narração oral. O golpe de gênio de Putarco consiste em combinar Grécia e Roma; o exemplo é dividido pela comparação. Como resultado, o paralelo entre coisas que compartilham a mesma natureza leva, na realidade, a perceber a abstração que as une – aqui para reconhecer os mesmos valores. Essa tendência de olhar no mesmo espelho da vida, reconhecê-la, ser atravessada pelo mesmo desejo, parece-me ser encontrada na epopeia dos Fulani de Futa Jalom, na qual a representação dos personagens históricos da comunidade Fulani sugere paralelo com os califas do Islã, que legitima e dá sentido a uma vida comum que reivindica a religião muçulmana. Essas duas civilizações não são idênticas, mas são perfeitamente compatíveis. De sua coexistência, o griot pode extrair grandes efeitos. É esse fenômeno que vamos explorar no exemplo a seguir.

Com o objetivo de construir uma apresentação de atos memoráveis de personagens ilustres, o griot usa várias técnicas retóricas. Uma vez introduzido o nome do herói, o retrato assume a forma de uma série de ações através das quais surge o seu perfil exemplar. O dispositivo de demonstração e atestação se desdobra em uma espécie de desvio que indica que, quando o griot fala de um personagem, ele não se limita a descrever ou classificar idealmente, mas que sua palavra provoca o destino e suscita o real. Uma vez colocado esse postulado, mostraremos como a eloquência do griot gradualmente constrói os registros da exemplaridade.

A epopeia de Alfaa Yayaa nos permitirá ver um caso interessante de paralelo entre os Califas do Islã e os heroicos personagens de Futa Jalom.

²¹⁶ BARRY, Alpha Ousmane. Figures parallèles de l'exemplarité héroïque entre confirmation et réfutation dans l'épopée peule au Foûta Jalon ", art. cit.

O griot ali apresenta Karamoko Alfaa como um herói corajoso, ligado à guerra, acompanhado por um exército composto apenas por seus nove discípulos. Sua exemplaridade será reforçada ainda mais pela história da chegada de um décimo discípulo, a quem ele nem sequer tem tempo para conhecer. Em vez de reforçar seu grupo, Alfaa o convida a servir de retaguarda para a família. Mas ele voltará atrás em sua decisão, em respeito a seus discípulos que gostariam que o recém-chegado se juntasse a eles. A representação dessa atitude permite ao griot mostrar que o Alfaa mo Labe é um homem acessível a todos.

O anúncio do início da batalha indica que se está caminhando para o desfecho final que deve confirmar a estatura de herói exemplar do personagem. Mais uma vez, podemos ter a impressão de que a história é essencial: a epopeia dirá como o Alfaa mo Labe, com apenas dez pessoas a seu lado, está pronto para enfrentar um exército adversário sem estremecer. O importante, no entanto, é novamente um fenômeno de paralelismo e eco. Essa atitude do herói refere-se a um ensinamento do profeta Maomé dirigido a seus discípulos na epopeia de Khaybar.

*Bhe fokkiti hibhe jannga " bismillaah al-rahmaan al-rahiim
Wa tawarun kalaamun kasiirun "
Hibhe yewta konnguÂi dhuudhudhi
Wa jajaw bhe dhenyhii bhe tawi bhe dhuudhaa
Ko bhe guluuje tato e teemmedhe tati e sappoo e tato
Ko wi'etee adadu mursaliina
Hibhe yaade e piirugol e guluuje njeetato
Annabiijo no maakanabhe " kamin fi'atin qaliilatin
Kalabat fi'atun wa Allaahu bimaab sabiriina "*

Eles começaram repetindo:

*"Bismillaah al-rahmaan al-rahiim
Wa tawarun kalaamun kasiirun. "*

Eles trocaram muitas palavras

Wa jajaw eles estavam com medo porque não eram numerosos,
Eram três mil trezentos e trinta e três;
Isso é o que chamamos de *adadu mursaliina*.

Eles iam lutar com oito mil pessoas.

O profeta disse-lhes: *"Kamin fi'atin qaliilatin
Kalabat fi'atun wa allaahu bimaab sabiriina. "*

Para dar confiança a seus companheiros que se conscientizaram de sua inferioridade numérica, contribuindo para o exército inimigo, o profeta Maomé encoraja suas tropas endereçando-lhes a mensagem²¹⁷:

²¹⁷ E que será repetido no texto por cada um dos personagens do chefe da guerra, que repetirá aos seus companheiros: *am min fi-atin qaliilatin qalabat fi-atan katiiratan bi-itni Allahi / Wa Allahu ma alsabiriin* : Allah diz: "Quantas vezes uma pequena tropa, pela graça de Allah, conquistou uma tropa muito numerosa! E Allah está com os persistentes. "Sout 2 al-Baqarat - a Novilha, verso 249.

*Himo maakanabhe “ isiruuna ma sabiruuna ”
Noogayo doo si munynyike ko julbhe
“ Yakludu mina kuffaaru ”
Dhun piyay teemedhdhe dhidho kefeero
“ Alatakaafu wala tazaru ila ma’ana ”
Wotaa on hulu, wotaa on selu
Enen e Alla hidhen wonndi*

Ele diz a eles: "*Isiruuna ma sabiruuna*"
Vinte homens piedosos, se forem pacientes,
"*Yakludu mina kuffaaru*",
Podem vencer duzentos pagãos.
"*Alatakaafu wala tazaru ila ma'ana*",
Não tenham medo, não mudem o seu percurso:
Deus e nós estamos juntos!

O paralelo constrói assim a imagem heroica de Karamoko Alfaa mo Labe em referência ao caráter do profeta Maomé. Como a atitude de Karamoko Alfaa mo Labe é baseada nos ensinamentos e na vida do profeta Muhammad, suas virtudes de coragem e fé são colocadas sob patrocínio divino. O discurso do griot, semeado com citações do Alcorão, é baseado em argumentos de autoridade relativos à fé.

É na busca por essa garantia divina que o griot, como criador da linguagem, compõe essas epopeias orais a meio caminho entre a cultura fulani e a cultura árabe baseada nos conteúdos do Alcorão. Os elementos da narrativa oral, como as várias figuras retóricas, são secundários, pois estão a serviço desse propósito. Essa textualização da narrativa, que está ancorada no Alcorão, dá à epopeia Fulani uma polivalência referencial.

Em outras palavras, a materialidade discursiva da obra é espessa, é composta de várias camadas e vários níveis narrativos que se harmonizam sutilmente. Daí nossa necessidade de dar uma atenção especial à inspiração do griot na composição do trabalho, concentrando nossos pensamentos sobre os fenômenos de hibridização de gêneros, línguas e culturas. Nesse espírito, podemos perceber que a alegoria, um vestígio de interdiscurso fértil, confere uma profundidade referencial adicional à narrativa na epopeia dos Fulani em Futa Jalom. Ela garante o cruzamento do mimético, do figurativo e do reflexivo (especialmente com a irrupção, no tecido discursivo, da quantidade de hipérboles de quantidade que avaliam oitocentos mil soldados mobilizados, vê-se a necessidade de reafirmar o ensinamento do Alcorão anteriormente referenciado).

A parte memorial da alegoria na composição da epopeia, a exegese do Alcorão e da cultura Fulani provavelmente envolvem a necessidade de uma renovação metodológica no estabelecimento do texto e um trabalho filológico de restituição da filiação genética da obra. O olhar do analista é necessariamente filtrado por um estabelecimento de figuras discursivas compondo o trabalho e uma leitura mais apurada

do mundo da narrativa. O trecho acima é um exemplo do interdiscurso fecundo que certifica que o dispositivo retórico da narração oral da batalha de Khaybar baseia-se em um dinamismo declaratório, garantindo uma verdadeira simbiose entre as culturas literárias árabes e africanos.

Nesse processo de navegação cultural, algumas sequências são uma pura e simples retomada da narrativa árabe, enquanto outras imergem a audiência na cultura essencialmente africana. Quando o trabalho de análise é mais aprofundado, ou seja, ao nível discursivo, ele mostra como, no fluxo verbal, os substratos da primeira cultura do griot participam da construção de um conjunto literário a meio caminho entre o árabe e o pular. É nesse nível que se pode introduzir o valor estético da interlíngua²¹⁸.

O paralelo estabelecido pelo griot entre os personagens Fulani do Futa Jalom e os califas do Islã serve como operador: permite colocar em relevo que os homens que defendem os mesmos valores morais e heroicos têm o mesmo destino; e pôr em paralelo as culturas e os homens mais representativos dessas duas civilizações, mostrando que as pessoas se equivalem e que são semelhantes. Esse é um tópico interessante para a exploração no estudo das epopeias Fulani em geral. Retratar um personagem heroico é, de certo modo, revelar o que a história por si só não mostraria – o desconhecido. Fornecendo exemplos históricos, o griot procede através da comparação para encenar a vida de homens analfabetos que devem ser temidos, admirados ou venerados movendo o epidítico na narrativa. O objetivo é construir uma imagem à qual se aderir. E a vivacidade da história e da anedota e o poder da alegoria são convocados para essa construção. A *Retórica de Herennius* também afirmava que "a descrição consiste em representar um fato de tal maneira que a ação parece se desdobrar e o evento acontece diante de nossos olhos" (Rhet, Herennius TV 68). As imagens pitorescas na representação heroica de cenas, lugares e pessoas são, nas profundezas da arte oratória do griot, os meios de sua eficácia. Nessas condições, analisar as sequências descritivas na epopeia Fulani consiste em explorar um mundo paralelo no qual as fontes da eloquência demonstram o poder de representações pitorescas para construir uma representação do mundo.

Conclusão

A comparação desarmada, como a anedota exemplar e a narrativa oral citada, é o meio através do qual a epopeia constrói um mundo paralelo, e esse espaço de oratória não é transparente para o mundo real. Eles criam um processo de transferência maciça das entidades que compõem o épico para o nível das representações mentais.

²¹⁸ Na obra : *Entre-deux : l'origine du partage* (Paris : Seuil, 1991), Daniel Sibony, define o intermediário como "uma forma de elo entre dois termos, com a peculiaridade de que o espaço do corte e o do elo são maiores do que pensamos" (p.11). Em outras palavras, no espaço do intermediário, a quebra ocorre onde o espaço de um novo elo se abre, o de recolocação e integração.

A narração oral preenche, assim, diversas funções complementares na epopeia dos Fulani em Futa Jalom, incluindo a representação por meio de paralelos exemplares de personagens canônicos, de cenas heroicas e da transmissão de conhecimentos sobre o passado. A representação de um herói é um exercício eloquente que visa destacar os valores morais e heroicos relacionados à doxa da cultura Fulani com base em um catálogo de atributos ou lugares comuns. A representação de um personagem na epopeia levanta três questões que a pesquisa terá que levar em conta: como a descrição se encaixa no desempenho do griot com ou sem transição; como a descrição como uma sequência destacável (micro-sequência) é trabalhada internamente de modo a garantir sua coesão; e seu papel no funcionamento da narrativa.

As reflexões precedentes, apoiando-se na antiga retórica abundantemente revisitada por autores contemporâneos, têm como objeto os principais temas que preocuparam o pensamento grego desde a antiguidade. No nível metodológico, levamos em conta três dimensões: a composição artística e estética, as figuras da eloquência épica e, finalmente, o objetivo pragmático, ou conteúdo ideológico. Em Futa Jalom, a epopeia Fulani é geralmente vista como uma cerimônia organizada em torno do griot, a fim de unir a comunidade a partir dos valores da virtude *pulaaku*.

À esteira das considerações anteriores, somam-se as contribuições teóricas da pragmática sobre as quais se baseia a noção de coemergência desenvolvida por Bonhomme em seu livro, *Figuras pragmáticas da fala*²¹⁹. "Imaginatividade" define a capacidade de palavras ou frases com traços figurativos para gerar imagens mentais que iluminam o nível figurativo da alegoria na variedade de suas formas discursivas e, portanto, por extensão, de narrativas orais exemplares. A noção de coemergência aparece, assim, como uma ferramenta operacional teórica que permite explorar a complexa textura da epopeia de Futa Jalom. Levando em conta a função persuasiva e didática das narrativas orais exemplares identificadas em nosso corpus, pudemos explorar em profundidade sua espessura discursiva e referencial, de modo a apreender sua funcionalidade de forma mais precisa como ações narrativas.

Finalmente, os paralelos exemplares que o griot construiu em sua obra confrontam constantemente personagens idênticos ou contrastantes, o que nos permite compreender melhor as diferenças entre eles a partir do viés da semelhança. A performance do griot encenou assim grandes duelos de cavalaria e ao mesmo tempo duelos de valores. Isto é o que Goyet mostra em sua reflexão sobre o "trabalho épico" que vem na articulação de *homologias-paralelas* e *diferenças-paralelas*²²⁰. Segundo ela, as homologias-paralelas se manifestam na repetição de uma narrativa para "revelar as implicações

²¹⁹ BONHOMME, Marc. *Pragmatique des figures du discours*. Paris : Honoré Champion, 2005.

²²⁰ GOYET, Florence. *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*. Paris : Champion, 2006, p. 20. Termos originais : *parallèles-homologies* e *parallèles-différences*.

profundas". Quanto às diferenças-paralelas, elas "permitem compreender melhor as diferenças entre elas, tendo como pano de fundo a semelhança". Em qualquer caso, os *griots* colocam a história na perspectiva de um processo de apreensão intelectual.

Referências bibliográficas

- BAKHTINE, Mikhaïl. **Esthétique et théorie du roman**. Trad. Dria Olivier. Paris : Gallimard, coll. Tel, 1978.
- BERNASCONI, Marcel. **Histoire des énigmes**. Paris : PUF, 1964.
- BONHOMME, Marc. **Pragmatique des figures du discours**. Paris : Champion, 2005.
- CAUVIN, Jean. **L'Image, la langue et la pensée. L'exemple des proverbes (Mali)**. St Augustin : Institut Anthropos Haus Völker und Kulturen, 1980.
- DÄLLENBACH, Lucien. **Le Récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme**. Paris : Le Seuil, 1977.
- DEMERSON, Guy ; BALLOT-ANTONY, Michel. Formes et fonction de l'anecdote exemplaire chez Rabelais (Quart Livre). In : MONTANDON, A. (Éd.). **L'Anecdote**. Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 1990, p. 131-151.
- FUMAROLI, Marc. **L'Âge de l'éloquence**. Genève, Droz et Paris : Champion, 1980.
- GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière**. Paris : Champion, 2006.
- LABARTHE, Patrick. **Baudelaire et la tradition de l'allégorie**. Genève : Droz, 1999.
- LACARRA, Maria Jésus. Pour un thésaurus exemplorum hispanicorum. Bilan de la critique au cours de la dernière décennie 1985-1996. In : BERLIOZ, Jacques ; BEAULIEU, Marie Anne Polo de (Éd.). **Les Exempla médiévaux : Nouvelles perspectives**. Paris : Champion, 1998, p. 191-213.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Phrase sans texte**. Paris : Armand Colin, 2012.
- MONTANDON, Alain (éd.). **L'Anecdote** [Actes du colloque de la Faculté des Lettres et des sciences humaines de l'Université Blaise Pascal, 1988], Clermont-Ferrand : Presses de l'Université Blaise Pascal, 1990.
- MONTANDON, Alain. **Les Formes brèves**. Paris : Hachette, 1992.
- NATIVEL, Colette. **Le Noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie xv^e-xvii^e siècles**. Académie de France à Rome, Collection d'histoire de l'art n° 9, 2009.
- NDJANA, Hubert Mono. Philosophie africaine et formes symboliques. In : **Revue sénégalaise de philosophie**, n° 3, janvier-juin, Dakar, 1983, p. 49-68.
- PEPIN, Jean. **Mythe et allégorie. Les Origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes**. Paris : Aubier Montaigne, 1958.
- PEYTARD, Jean. De l'évaluation et de l'altération des discours sémiotique, didactique, informatique. In : **Syntagme**, n° 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Diffusion les Belles Lettres, 1992.
- HARTOG, François (éd.). **Putarque, Vie parallèles**. Paris : Gallimard, 2001.
- DE LORRIS, Guillaume de Lorris ; MEUN, Jean de. **Le Roman de la Rose**. Éd. par Félix Lecoy. Paris : Champion, 1965.
- Rhétorique à Herennius**. établ. et trad. par Guy Achard, CUF, 1989.
- SIBONY, Daniel. **Entre-deux : l'origine du partage**. Paris : Seuil, 1991.
- STRUBEL, Armand. **Allégorie et littérature au Moyen Âge**. Paris : Champion, 2002.
- SULEIMAN, Susan. Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse. In : **Poétique** n° 32, 1977, p. 468-489.
- ZUMTHOR, Paul. La Brièveté comme forme. In : **La Nouvelle : Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval**. Actes du colloque international de Montréal, Université McGill 14-16 octobre 1982, Montréal : Plato Academic Press, 1983, p. 3-8.



DIALLO, Amadou Oury. L'épopée entre tradition et modernité. In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 128-139. ISSN 2527-080-X.

L'ÉPOPÉE ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

EPIC POETRY BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

Amadou Oury Diallo
Université Assane Seck, Ziguinchor, Sénégal

RESUME : La présente étude examine l'épopée à l'aune de la tradition et de la modernité. Au Foûta-Djalon, l'épopée, loin d'être figée, suit l'évolution de la société. Lorsque celle-ci fut confrontée à la colonisation et aux dictatures, le griot et son art en subirent les répercussions. Le griot trouva alors un contexte de production et un public nouveaux. Quant à l'épopée, tout en gardant son identité, elle s'est ouverte à la modernité et a pris une orientation parodique et satirique : de l'exaltation des valeurs essentielles, elle passe à la satire politique et sociale. Continuant son évolution, elle finit par se métamorphoser en hymne national. Elle demeure vivante et continue d'inspirer artistes et intellectuels.

Mots-clés: l'épopée; le griot ; parodie; satire; Foûta-Djalon.

ABSTRACT: This study examines the epic through tradition and modernity. The epic, in the Fouta Djallon area, far from being static, tends to follow the evolution of society. Griots dealing with colonization and dictatorships remain the victims of their art while finding new discursive productions of reality and a new audience. As for the epic, while keeping its identity, it is by the same token open to modernity and it posited political and social satire along with parody as a key "edutainment" orientations therefore promoting the exaltation of core values. The epic kept on evolving while metamorphosing into a national anthem. It remains alive and continues to inspire artists and intellectuals.

Keywords: epic poetry; the *griot*; parody; satire; Foûta-Djalon.

Introduction

Certaines affirmations, sans doute trop généralisantes, ont prétendu que l'épopée est un genre achevé, figé, sclérosé et que « le monde épique est coupé par la distance épique absolue du temps présent : celui de l'aède, de l'auteur et de ses auditeurs » (BAKHTINE, 1979 : 449). Autrement dit, l'épopée n'aurait affaire qu'avec le passé. Or, la vitalité et la diversité du genre indiquent tout le contraire, particulièrement en Afrique où l'épopée, qui est au cœur de la tradition et de la modernité, demeure de nos jours vivante²²¹.

L'examen des épopées peules du Foûta-Djalou en Guinée-Conakry montre une transformation du genre liée à l'évolution socio-politique de la société au sein de laquelle elles sont produites. Du fait de l'environnement socio-culturel qui détermine et conditionne les productions artistiques et intellectuelles, ces épopées connaissent des évolutions qui les inscrivent au cœur de la tradition et de la modernité. Ces évolutions, qui posent des défis réels à l'épopée, peuvent être envisagées à travers deux grandes époques dont l'une est consubstantielle à la naissance du genre épique et à son évolution jusqu'à la fin des royaumes et empires, l'autre le résultat de la colonisation et des bouleversements qu'elle a entraînés dans les sociétés africaines. Devant ces défis, « deux stratégies se déploient : l'immobilisme conservateur, à l'abri de la citadelle générique ; le mouvement, ouverture conquérante à la modernité²²² » (MADELENAT, 1986 : 182). Après avoir survécu à ces changements, l'épopée orale apparaît d'une part authentiquement *traditionnelle* et, d'autre part *moderne* parce qu'ayant su garder ses traits essentiels et s'adapter au temps.

Ce paradoxe de l'immobilisme et de l'ouverture, de la tradition et de la modernité, s'appréhende dans les mutations socio-politiques qui touchent aux conditions du griot et à certains traits du genre épique. C'est cette problématique que nous examinons ici, en analysant d'abord comment l'évolution socio-politique agit sur les conditions du narrateur et sur le contexte d'énonciation, ensuite comment elle favorise les transformations de l'épopée.

Le griot et le contexte d'énonciation de l'épopée

Au Foûta-Djalou, les griots appartiennent à la catégorie des hommes de caste appelés *ñeeñube*, c'est-à-dire artisans doués d'une habileté particulière. Au sein de ce groupe des griots, se distinguent d'abord les *Farba*, maîtres-griots producteurs d'épopées, de chroniques, de généalogies épiques, de

²²¹ Pas plus tard que cette année, nous avons des étudiants qui travaillent sur des récits recueillis récemment.

²²² MADELENAT, Daniel. **L'épopée**. Paris : PUF, 1986, p. 182.

fabliaux ou de contes, vivant auprès des *almamys*, rois ou des chefs de province. Viennent ensuite les *Djéli*. Attachés à aucune famille particulière et vivant de l'exercice de leur métier²²³ », ceux-ci jouent les instruments de musique tels le balafon, la guitare, la harpe-luth. Il y a enfin les *Ñamakala*, chansonniers, bouffons et animateurs de cérémonies tels que le baptême, le mariage, la circoncision. Dans cet univers, seul le *farba* est directement lié au roi dont il était à la fois conseiller, porte-parole, historiographe. Le roi, en échange, l'entretenait en subvenant à ses besoins. Dans un contexte favorable, ce griot spécialiste de l'épopée, grâce à l'importance de sa fonction, est reconnu et valorisé. Fortement lié au contexte et à l'histoire de la communauté au sein de laquelle elle émerge, l'œuvre épique du griot magnifie la gloire des héros et exalte les valeurs essentielles de la société. Que l'on prenne l'exemple des deux généalogies épiques recueillies par Alfâ Ibrâhîm Sow dont l'une exalte les différents lignages du clan des Diallo et l'autre les exploits héroïques des *Almâmis* du clan *soriya*²²⁴, ou que l'on songe à l'*Épopée du Foûta-Djalon*²²⁵ qui relate la guerre de Kansala entre le royaume théocratique musulman du Foûta-Djalon et le royaume animiste du Gâbou en 1867. Chacun de ces récits ne se s'appréhende valablement que par rapport au contexte sociopolitique qui a conditionné sa production.

Mais du fait des profonds bouleversements que l'administration coloniale a entraînés au Foûta-Djalon où elle a substitué aux structures locales sa propre organisation, le *Farba* a perdu sa place ainsi que son rôle. Son art ayant toujours été intimement lié à l'organisation sociopolitique, la déstructuration du mode de fonctionnement du royaume a eu pour conséquence la dislocation de son rôle tant les familles royales ou dynastiques auxquelles il a jusque-là été attaché étaient en voie de disparition. La disparition des dynasties condamnait le *Farba* ou à disparaître à son tour, ou à se reconvertir au métier de tisserand qu'il exerçait accessoirement auparavant, ou à partir s'établir dans les grandes villes comme ce fut le cas de Boûbacar Tinguidji, griot attitré de Mossi Gaïdou qui dut partir à Niamey, la capitale, pour se mettre au service des « hommes du gouvernement et [de] leur famille²²⁶ » (SEYDOU, 1972 : 13). Les conséquences furent moindres pour le *Djéli*, devenu généralement grand chanteur, et le *Ñamakala* qui exerce encore aujourd'hui son activité. Parlant de ce dernier type de griot, Ahmadou Kourouma note avec humour : « bâtard de griot ! Plus de vrai griot ; les réels sont morts avec les grands maîtres de guerre d'avant la conquête des Toubabs²²⁷ » (KOUROUMA, 1970 : 14).

223 SOW, Alfâ Ibrâhîm. **Chroniques et récits du Foûta-Djalon**. Paris : Klincksieck, 1968, p. 12.

224 Un des deux clans dynastiques qui alternait au pouvoir tous les deux ans avec celui d'*alfâya*.

225 DIALLO, Amadou Oury. **Épopée du Foûta-Djalon : la chute du Gâbou**, version peule de Farba Ibrâhîma Ndiâla. Paris : l'Harmattan/IFAN-OIF, 2009, p. 41-43.

226 SEYDOU, Christiane. **Silâmaka et Poullôri, récit épique peul raconté par Tinguiji**. Paris : Armand Colin, coll. Classiques Africains, 1972, p. 13.

227 KOUROUMA, Ahmadou. **Les soleils des indépendances**. Paris : Seuil, 1970, p. 14.

Si la fin des royaumes et des empires n'a pas entraîné une disparition totale des griots, elle a quand même été une menace pour le genre épique dont elle a beaucoup influencé l'évolution. L'inexistence ou la disparition de l'épopée dans certaines régions trouve là sa cause. On peut noter enfin que si l'on a éprouvé la nécessité de sauvegarder certains aspects de la culture orale, c'est en partie à cause du bouleversement sociopolitique.

Cette situation sociopolitique se corse davantage au Foûta-Djalou après l'indépendance de la Guinée en 1958. La dictature du régime socialiste mit un coup d'arrêt à ce qui restait dans les structures sociales en supprimant les chefferies traditionnelles²²⁸. Sans cesse accusés de complots, arrêtés puis emprisonnés, les Peuls rescapés furent contraints de fuir par milliers dans les pays voisins. C'est dans ce contexte que le griot Farba Ibrâhîma Ndiâla, conteur des récits que nous étudions, est allé s'établir en Sierra Léone. Dès lors, il va sans dire que la situation sociopolitique se répercuta sur son sort comme sur celui de son genre littéraire.

Si jusque-là l'épopée visait essentiellement l'exaltation des valeurs fondatrices et des comportements héroïques, avec le contexte de domination occidentale et de la dictature socialiste, la société éprouve le besoin « d'exalter la culture et de lui trouver une justification "mythohistorique" par l'épopée²²⁹ » (DERIVE, 2002 : 89). En célébrant les héros du passé, l'épopée console la communauté et incite implicitement à l'action. Elle apparaît ainsi « fille du désir de compensation : l'auditoire ou le lecteur souhaite s'évader et se distraire d'une réalité quotidienne pénible, vers un monde plus beau, plus riche. La description de l'abondance fait oublier la faim, l'exaltation du courage efface le souvenir de l'échec, l'honneur justifie les vaincus²³⁰ ».

Par ailleurs, d'autres mutations profondes touchent le genre épique. Le contexte sociopolitique ayant changé, celui de l'énonciation de l'épopée le suit également. Si autrefois, l'épopée se disait pendant les veillées d'arme ou au cours des cérémonies d'intronisation, elle s'énonce autrement aujourd'hui. La déclamation de l'épopée n'étant plus possible comme elle se faisait pendant la théocratie, le *hiirde*, veillée ou soirée récréative, devient le moment propice qui permet de réunir chez un hôte de marque beaucoup de personnes autour d'une thématique. La veillée comme contexte d'énonciation de l'épopée est le résultat du passage de la tradition à la modernité. Traditionnellement, le soir, après les travaux de la journée, des individus du même âge partageant les mêmes centres d'intérêt se réunissaient soit pour

²²⁸ http://www.campboiro.org/bibliotheque/maurice_jeanjean/totalitarisme/chap02.html (consulté le 20/06/2016)

²²⁹ DERIVE, Jean. Le cas de l'épopée africaine. In : **L'épopée : unité et diversité d'un genre**. Paris : Karthala, 2002, pp. 75-93, p. 89.

²³⁰ WORNOFF, Michel. L'épopée des vaincus. In : **L'épique : fins et confins**. Dir. Pierre Frantz, Presses Universitaires de Franche Comté, 2000, pp. 9-22, p. 9.

discuter des affaires communes, soit pour juste passer des moments agréables. La soirée récréative est animée aux mélodies du *hoddu* qui accompagne par ailleurs la déclamation de l'épopée. La veillée permet au griot de cibler son public en lançant des invitations à des personnalités dont il sait qu'elles lui seront généreuses. Ainsi pour l'*Épopée du Foûta-Djalón*, le griot précise-t-il que le récit a été déclamé au cours d'une veillée organisée en l'honneur de son hôte qui sollicite ses compétences historiques :

-Eh ! Farba Abâssi,
Moi, Farba Ibrâhîma Ndiâla,
Je suis assis à Mombema,
Chez l'honorable Diâby de Koyin.
Il dit qu'il veut que je lui parle de ce qu'il veut entendre ;
Il veut que je lui parle de ce qu'il connaît.
-Oui.

Intermède.

-Il veut connaître
L'histoire du Foûta-Djalón,
À travers ma parole, moi Farba Ndiâla.
-Oui.
[...]

Intermède.

-Je lui dis, ici, comment *Almâmy* Oumar
S'est illustré à Timbo.
Je lui dis, ici, comment *Almâmy* Oumar
S'est illustré au Foûta-Djalón.
-Oui²³¹.

Le fait d'avoir été enregistrée au cours d'une veillée au moyen d'un magnétophone donne à l'épopée un canal de transmission qui l'inscrit en pleine modernité. Dans l'ancien temps, il fallait être physiquement présent pour écouter l'épopée. Avec la modernité et ses avancées techniques, le magnétophone change les choses. Voir le griot en prestation *in siti* vaut mieux que d'écouter la prestation enregistrée. À défaut, l'on peut se contenter de la version audio appréciable à loisir, seul ou en groupe, sans nulle contrainte. Assister à une déclamation de l'épopée dans son contexte traditionnel est éminemment plus intéressant parce que dans la version audio, des éléments importants comme le charme de la présence instantanée, le contact avec le public, l'effet de l'air musical, la gestuelle du griot, la complicité du vis-à-vis entre autres disparaissent. C'est à ce propos que Christiane Seydou note que « toute personne qui a, en Afrique, assisté à l'énonciation d'une épopée, n'a pu rester insensible au caractère "communautaire" [...] de cette manifestation culturelle et n'a pu que connaître les qualités spécifiques de ce genre qui sont : son *dynamisme mobilisateur*, sa capacité de faire communier un public unanime dans une

²³¹ DIALLO, Amadou Oury. *Épopée du Foûta-Djalón : la chute du Gâbou*, op. cit., 2009, p. 41-43.

exaltation suscitée par une *mise en forme particulière d'une donnée idéologique commune* faisant partie du *savoir collectif*²³² ».

La différence est encore plus grande quand il s'agit de comparer la performance instantanée au récit publié. Le passage de l'audition à la transcription puis à la traduction appauvrit nécessairement et fige l'œuvre orale. La différence est celle qui existe entre assister à une représentation dramatique et lire la pièce. Un autre avantage du disque est de ne pas perdre, après la mort du griot, le récit si celui-ci avait été pré-enregistré. L'évolution de la société influe donc à la fois sur le contexte d'énonciation ainsi que sur le public de l'épopée. Elle a aussi des effets qui transforment et métamorphosent le genre.

Les transformations et métamorphoses de l'épopée

L'évolution historique de la société informe sur les transformations du genre épique car « la généricité d'un texte, bien qu'étant le résultat de choix intentionnels, ne dépend pas seulement de ces choix, mais aussi de la situation contextuelle dans laquelle l'œuvre voit le jour ou dans laquelle elle est réactualisée » (SCHAEFFER, 1989 : 153). Les transformations que l'on note dans les récits étudiés se situent au niveau narratif et thématique.

Au niveau narratif, *l'Épopée du Foûta-Djalon, la chute du Gâbou* telle que racontée en Sierra Leone présente une ouverture et une clôture narratives dont la singularité est due au contexte. Le protocole énonciatif de cette épopée qui annonce le griot, le répondeur, l'hôte, le public comme le lieu, ni l'explicit ou épilogue qui ferme le récit n'auraient été présentés de la même manière que si cette épopée était dite dans son contexte traditionnel. C'est la veillée en tant que contexte d'énonciation qui définit ce protocole narratif. Étant invité par une personnalité, le griot est tenu de présenter son hôte par courtoisie, pour le flatter et entrer dans ses bonnes grâces. Ce qui lui rapportera plus de cadeaux.

Quant à la clôture de cette épopée, elle renferme un épisode qui semble bien être ajouté au récit initial. Logiquement, le récit du griot porte sur la guerre entre le Foûta-Djalon et le Gâbou, guerre qui a pris fin avec la chute de Kansala, la capitale animiste et la prétendue (puisqu'elle n'est pas avérée) capture du roi Dianké Wâli. Or, à la fin de l'épopée, se trouve un épisode (v. 2847-2921, p. 249-254) qui confronte le héros déjà consacré et couronné à une troupe d'assaillants aux portes de sa province. Tout semble indiquer que cet épisode constitue un ajout motivé par le contexte de réception de l'épopée marqué par la situation difficile précédemment évoquée que vivaient les Peuls à l'époque. Cet épisode qui clôture le récit semble donc être un ajout dicté par le contexte car, non seulement rien ne le rattache historiquement

²³² SEYDOU, Christiane. Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine. In: Genres, Forms, Meanings : Essays in African oral literature, *Journal of the Antropological Society of Oxford*, 13 (1), 1982, pp. 84-98, p. 88.

à la guerre contée par l'épopée, mais aussi il n'a de sens que par rapport à ce contexte où la société éprouve le besoin d'un certain réconfort moral. Le fait de confronter le héros qui a déjà réussi sa mission (vaincre le roi animiste Dianké Wâli) à une nouvelle bataille est une façon pour le griot d'insinuer qu'il ne faut pas s'endormir sur ses lauriers et qu'il y a d'autres batailles à mener, d'autres gloires à conquérir. Grâce à cet épisode annexe, le griot oriente l'épopée, portant initialement sur le passé, vers le présent. La narration de l'épopée en épisode facilite la mémorisation, mais permet surtout de faire des ajouts et de « maîtriser les insertions²³³ » selon le public et le contexte.

Du point de vue thématique, cette épopée demeure intimement liée au présent car lorsqu'on l'analyse par rapport au contexte historique de la Guinée des années 60-80, elle apparaît pour les Peuls comme un refuge, « un recours au passé pour compenser les manques du présent et annoncer les victoires futures²³⁴ » (LY, 2002 : 252). L'épisode de clôture constituerait dans cette perspective un appel, un avertissement que l'on peut formuler en ces termes : « hier, si nous avons vaincu, aujourd'hui, il reste des batailles à mener, des défis à relever, des victoires à conquérir ». Examinée sous cet angle, l'épopée devient un chant véritable de refuge et de consolation, un mythe porteur d'espérance pour le Peul qui, en cette époque difficile, noie les angoisses et l'incertitude de son présent dans les gloires du passé.

Récit fondateur, unificateur, l'épopée se mue en un chant sacré autour duquel se retrouve en communion la diaspora peule du Foûta-Djalon dispersée un peu partout dans la sous-région. Son contexte d'énonciation prend là un relief tout particulier. La veillée qui consacre sa déclamation porte une dimension sacrée et rituelle qui rappelle les rites de l'éternel retour des grands mythes de l'humanité. Daniel Madelénat écrit que « l'épopée, fille du mythe [...], appelle à un ordre nouveau²³⁵ », mais en des circonstances toutes particulières comme celles des Peuls que nous venons d'évoquer, l'épopée peut engendrer le mythe ou en tout cas en porter le message car elle est le terrain privilégié où se réactualisent les mythes. L'épopée historico-mythique, selon Jean Derive, ne garde sa fonction culturelle et ne se maintient « vivante que si la référence historique sur laquelle elle s'appuie est susceptible d'une relecture - quitte à déformer passablement l'histoire - qui apporte à la société des réponses et des justifications quant à la situation qu'elle est en train de vivre au moment où elle produit une version de cette épopée. Le passé n'est convoqué que pour éclairer le présent²³⁶ ».

²³³ MADELENAT, Daniel. **L'épopée**. *op. cit.*, 1986, p. 185.

²³⁴ LY, Amadou. La victoire des vaincus : l'épopée d'Afrique comme discours compensatoire d'une communauté vaincue. In : **Littérales**, n° 29, Paris X-Nanterre, 2002, pp. 243-252, p. 252.

²³⁵ MADELENAT, Daniel. Épopée et mythe. IN : Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter. **Questions de mythocritique, dictionnaire**. Paris : Imago, 2005, pp. 135-142, p. 138-140.

²³⁶ DERIVE, Jean. **L'épopée**, *op. cit.*, 2002, p. 180.

L'évolution touche aussi sur le plan narratif une autre épopée : *L'enfant prodige, récit épique du Foûta-Djalon*²³⁷. Là, c'est le contexte historique chaotique des années 2000 en Sierra Léone et au Liberia qui est à l'origine de la thématique du récit. L'ancrage historique de ce récit est un événement datant du XVIII^e siècle, mais derrière ce prétexte historique, le griot rend compte de la tragédie de la guerre civile. La référence à l'histoire sert seulement à nouer l'intrigue au tour d'un conflit de succession au trône entre un prince présomptueux et son oncle usurpateur. La fiction narrative de l'épopée se déploie à partir de cet arrière-fond historique, mais se concentre essentiellement sur le drame sierra-léonais.

L'évolution historique et les soubresauts socio-politiques amènent le griot à aller plus loin dans la transformation du genre épique en vue d'un témoignage adapté aux circonstances de cette guerre d'un nouveau genre. « Dès lors, la perfection close et sereine de l'épopée ne suffit pas. La pureté cristalline du genre [...] approprié à la vénération d'un passé conçu comme fondateur et exemplaire, n'a plus lieu d'être²³⁸ » (CHAMOT-PONCET, 2000 : 92). Les atrocités auxquelles le griot assiste le conduisent à changer complètement de ton. Le ton majestueux et exaltant de l'épopée se métamorphose. L'épopée se mue en satire et, au lieu de chanter, elle gronde sa colère, blâme et fustige. Cette métamorphose crée, au niveau narratif, une hybridation des traits du conte et de ceux de l'épopée. L'air musical, la pseudo-référence à l'histoire et l'héroïsme se mêlent à l'indétermination du cadre spatio-temporel, à l'anonymat des personnages et au merveilleux propre au conte. L'hybridation aboutit à une parodie du genre épique : L'enfant prodige, personnage éponyme, qui aurait dû être le prototype du héros altruiste incarnant le modèle exemplaire et les valeurs essentielles de la société, apparaît comme le contre-modèle, le parangon même de tout ce qui est reprouvé. Ainsi pour se convaincre des délices du pouvoir, L'enfant prodige soumet-il son peuple à une corvée inouïe :

L'enfant prodige dit : « S'il est vrai que le pouvoir est agréable,
Je veux qu'on porte ma mère et qu'on l'amène ici,
Que les vaches qui sont là-bas soient portées et amenées ici.
Tout ce que j'ai laissé chez nous, je veux
Que rien ne vienne ici de soi-même ».
Alors, tout le pays fut informé, et tout le monde se rua *git* !
Les gens prirent un hamac, et allèrent chercher Fâtoumata-la-génie.
Tu voyais des vaches saines très bien attachées
Se débattre sur les têtes des gens.
C'est moi qui te le dis !
Toutes les vaches furent amenées une à une

²³⁷ DIALLO, Amadou Oury. **Histoire et fiction, contextes, enjeux et perspectives : récits épiques du Foûta-Djalon**. Thèse de Doctorat 3^e cycle, Université Nice Sophia Antipolis, tome 2, 2014, , inédit.

²³⁸ CHAMOT-PONCET, Christine et GUILLAUME, Isabelle. **L'épique**. Paris : Ellipses, 2000, p. 92.

Tout près de l'endroit où l'enfant prodige se tenait debout²³⁹.

Une fois parvenu au pouvoir, l'enfant prodige foule aux pieds les valeurs les plus sacrées de la société telles que le respect des parents et la vénération des vieilles personnes, et pire, il maltraite ces dernières ; à ce propos, le griot rapporte que :

[...] l'enfant prodige prenait chaque vieux,
C'est moi qui te le dis !
À qui il donnait cent coups de fouet.
Les vieux disaient : « Ah fils ! toi aussi, quel mal t'avons-nous fait ? »
Il répondait : « Vous ne m'avez rien fait :
C'est là un nouveau régime²⁴⁰.

Outre ces actions pour le moins indignes d'un héros épique, le griot, sous le voile d'un récit d'apparence banale, laisse se profiler une critique du pouvoir et de la société contemporaine. Il donne un témoignage sur le présent au moyen de la fiction narrative qui « développe au sujet du monde une vérité qui serait d'ordre métaphorique » (Montabelti, 2001 : 57).

Il y a ainsi dans le récit de *L'enfant prodige* la présence de l'héroï-comique qui découle du contraste entre le style noble de l'épopée et le caractère familial ou bas du héros. En effet, l'enfant prodige se caractérise par un héroïsme de mauvais aloi (il abuse de sa force à l'encontre d'un vieillard), son manque d'idéal, sa quête singulière et individualiste (il ne se bat pas pour sauver son peuple de la tyrannie de son oncle, mais pour le luxe et les délices du pouvoir). En fait, son héroïsme devient comique à la fin du récit lorsque le griot montre sans ambages le caractère vil de sa personnalité. Enfin, la dernière et non moins importante évolution est la métamorphose de l'épopée en hymne national. En effet, l'Hymne national de la Guinée provient d'un chant épique en l'honneur d'Alpha Yaya, chef de la province de Labé et résistant à la pénétration coloniale. Ironie de l'histoire, c'est au cours d'une conférence convoquée par le Gouverneur Noël Ballay qui était « destinée à imposer ses vues et sa manière de gouverner²⁴¹ » aux différents chefs de canton que le chant improvisé pour accueillir Alpha Yaya devint le futur Hymne national. Caracolant sur un superbe coursier blanc, Alpha Yaya arriva à la conférence avec une foule haute en couleur. Il était si impressionnant que « Conakry n'avait d'yeux et d'oreilles que pour » lui. Mambo Sano

²³⁹ DIALLO, Amadou Oury. *Histoire et fiction...* op. cit., 2014, v. 1283-1294, p. 93.

²⁴⁰ *Ibid*, v. 1347-1352, p. 97.

²⁴¹ SANO, Mamba. De la mélodie populaire « Alpha Yaya » à l'Hymne national « Liberté », *Recherches africaines*, N° 2-3, Avril-Septembre 1963, pp. 28-32, disponible en ligne sous l'Url : <http://www.webguinee.net/bibliotheque/archives/rechAfric/1963/2-3/AYHymneNational.html> (consulté le 15/06/2016).

nous décrit avec beaucoup de précision les circonstances de cette fameuse métamorphose de l'épopée.

Selon lui :

La conférence du Gouverneur, sans passer au second plan, ne bénéficiait cependant plus que d'une attention de façade, tant les esprits et les cœurs étaient pris ailleurs, cristallisés autour d'Alpha Yaya dont l'éclat s'en trouva grandement rehaussé et popularisé. C'est dans ce climat d'euphorie, d'engouement et de congratulations dithyrambiques qu'à son tour, Korofo Moussa [...] décida d'aller saluer et amuser "l'homme du jour" [...] Et d'emblée, sans précautions oratoires d'introduction, à brule-pourpoint, dans une envolée lyrique, Korofo Moussa lança la première phrase de son chant : « *Alpha Yaya, Mansa bè Manka*²⁴² », phrase reprise par Silatéka pour donner le ton, puis par la troupe entière jouant sur le Kora, chantant et dansant avec un ensemble parfait. Et Alpha Yaya, visiblement ému et satisfait, leur offrit, séance tenante 500 frs. en argent, somme énorme à l'époque, car aucun autre chef ne pouvait en faire autant. Ce geste de grand seigneur sembla fouetter l'inspiration de l'artiste qui répliqua alors par la deuxième phrase [...] : « *Alpha Yaya, tono lébè nyadji bo*²⁴³ ».

Et Mambo Sano de poursuivre :

Et ce fut le délire : comme sous le charme envoûtant d'un philtre, d'une incantation de communion ésotérique, c'est au milieu d'un concert général d'éloges, d'admiration et d'approbation que soudain s'éleva de l'assemblée transfigurée, un tonnerre d'applaudissements unanimes à l'adresse du héros magnifié et de son chantre inspiré, donnant spontanément ainsi une consécration populaire au nouveau chant appelé à l'extraordinaire vogue que l'on sait. [...] A peine né, l'air d'Alpha Yaya fut appris, chanté et joué par tous les griots descendus à Conakry pour la conférence. En quelques jours, la capitale toute entière [...] le fredonna. Dibi, le griot personnel d'Alpha Yaya s'entraîna aussitôt à l'exécuter dans le meilleur style [...] Et au retour des délégations dans leurs régions respectives, comme une traînée de poudre le chant se répandit rapidement de proche en proche jusque dans nos moindres villages. Sa vogue n'a cessé de croître depuis, alentour, jusqu'à s'imposer à la Guinée Nouvelle : l'air d'Alpha Yaya devint ainsi l'hymne national [...] ²⁴⁴.

Voilà donc comment de simple chant épique, destiné au départ à flatter l'orgueil d'Alpha Yaya, l'épopée s'est métamorphosée et a donné naissance à l'hymne national. On note là un trait éminemment important de l'épopée, à savoir, celui de cristalliser autour d'un personnage les valeurs essentielles. Dans cette foule impressionnante formée de noirs et de blancs, Alpha Yaya incarne le modèle que l'épopée peut proposer à la postérité. Il est à la fois le noble généreux et le farouche résistant auquel s'identifie tout un peuple.

²⁴² Ce qui signifie que les chefs ne sont pas pareils ou ne se ressemblent pas, n'ont pas les mêmes possibilités, le même ascendant.

²⁴³ SANO, Mamba. De la mélodie populaire..., *op. cit.*, La phrase en italique veut dire qu'on est pleuré ou regretté en fonction de ses bienfaits, du bonheur que l'on sème autour de soi.

²⁴⁴ *Ibidem*.

Conclusion

En somme, au carrefour de la tradition et de la modernité, l'épopée se définit par rapport aux contextes d'énonciation et de réception. Elle varie en fonction de l'évolution socio-politique. Les récits examinés ici illustrent bien cette évolution de l'épopée africaine. Polysémiques et polymorphiques, ceux-ci oscillent entre enracinement et ouverture, se caractérisent par une dimension double et paradoxale faite d'éloge et de blâme, de célébration et de dénonciation. Dans *l'Épopée du Foûta-Djalou* l'exaltation de l'histoire tranche avec la satire que le griot fait sur le présent dans *L'enfant prodige*. Ainsi que le souligne Bruno Méniel, « Le rapprochement entre épopée et satire n'est pas d'emblée évident [...], ces deux formes poétiques s'opposent en ce que l'un montre les hommes "meilleurs" et l'autre, "pires"²⁴⁵, mais chez les poètes qui regrettent la perte des valeurs héroïques, la satire peut constituer « l'envers nostalgique de l'épos²⁴⁶ ». Ce sont les conditions historiques qui déterminent le ton des récits et leur ouverture à la modernité. L'ancien temps où le griot occupait une place importante favorisait la sublimation du moi collectif, et les récits épiques de cette époque mettent en scène les héros incarnant les valeurs fondamentales. Mais avec la colonisation et les régimes dictatoriaux, les récits prennent une orientation satirique et parodique. N'ayant plus de personnages à louer, ils fustigent les anti-héros. L'épopée survit en s'ouvrant à la modernité qui contribue à la fixer. Paradoxalement, c'est au contact de ce qui le menaçait qu'elle se métamorphose pour acquérir plus de résonance. Elle devient le lieu d'identification et de communion de toute une patrie et « agit comme une devise collective qui mobilise les potentiels individuels en les orientant vers une vocation commune pour assurer la cohésion du groupe en dépit de sa dispersion²⁴⁷ ».

L'épopée africaine pour être traditionnelle et conservatrice n'en reste pas moins capable d'évolution et d'adaptation. Aujourd'hui, malgré l'évolution socio-politique qui l'a fortement marquée, elle reste non seulement vivante, mais inspire aussi tant le roman que la musique. Que l'on songe à Ahmadou Kourouma qui truffe son œuvre²⁴⁸ d'oralité et de référence épiques ou à Kouyaté Sory Kandia qui a consacré des disques entiers à l'épopée mandingue²⁴⁹.

²⁴⁵ MENIEL, Bruno. **Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623**. Genève : Droz, 2004, p. 315-315.

²⁴⁶ DEBAILLY, Pascal. *Epos et Satira*, Calliope et le masque de Thalie. In : **Littératures classiques**, n° 24, (pp. 147-166), 1995, p. 158.

²⁴⁷ SEYDOU, Christiane. Comment définir le genre épique ?..., *op. cit.*, p. 92.

²⁴⁸ 1998, **En attendant le vote des bêtes sauvages**, Paris, Seuil.

²⁴⁹ KOUYATE, Sory Kandia. **L'épopée du Mandingue**, vol. 1 et 2, Label : Editions Bolibana. 1970 et 1973.

Pour plus d'informations consulter : <http://chantshistoiremande.free.fr/Html/skoucd1.php>

Références bibliographiques

- BAKHTINE, Mikhaïl. **Esthétique et théorie du roman**. Trad. Dria Olivier. Paris : Gallimard, coll. Tel, 1978.
- CHAMBIOT-PONCET, Christine et GUILLAUME, Isabelle. **L'épique**. Paris : Ellipses, 2000.
- Debailly, Pascal, « *Epos et Satura*, Calliope et le masque de Thalie », **Littératures classiques**, n° 24, 1995, pp. 147-166.
- DERIVE, Jean. Le ca de l'épopée africaine. In : **L'épopée : unité et diversité d'un genre**, Paris : Karthala, 2002.
- DIALLO, Amadou Oury. **Histoire et fiction, contextes, enjeux et perspectives : récits épiques du Foûta-Djalou**. Thèse de Doctorat 3^e cycle, Université Nice Sophia Antipolis, tome 2, 2014, inédit.
- DIALLO, Amadou Oury. **Épopée du Foûta-Djalou : la chute du Gàbou**, version peule de Farba Ibrâhîma Ndiâla. Paris : l'Harmattan/IFAN-OIF, 2009.
- KESTELOOT, Lilyan. **Les Épopées d'Afrique noire**. UNESCO, Karthala, 1997.
- KOUROUMA, Ahmadou. **Les soleils des indépendances**. Paris : Seuil, 1970.
- LY, Amadou. La victoire des vaincus : l'épopée d'Afrique comme discours compensatoire d'une communauté vaincue. In : **Littérales**, n° 29, Paris X-Nanterre, 2002, pp. 243-252.
- MADELENAT, Daniel. Épopée et mythe. In : CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André Siganos et WALTER, Philippe. **Questions de mythocritique, dictionnaire**. Paris : Imago, 2005, pp. 135-142.
- MADELENAT, Daniel. **L'épopée**. Paris : PUF, 1986.
- MENIEL, Bruno. **Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623**. Genève : Droz 2004.
- MONTABELTI, Christine. **La fiction**. Paris : Garnier-Flammarion, coll. Lettres, 2001.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?** Paris : Seuil, 1989.
- SEYDOU, Christiane. Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine. In: Genres, Forms, Meanings : Essays in African oral literature, **Journal of the Antropological Society of Oxford**, 13 (1), 1982, pp. 84-98.
- SEYDOU, Christiane. **Silâmaka et Poullôri, récit épique peul raconté par Tinguji**. Paris : Armand Colin, coll. Classiques Africains, 1972.
- SOW, Alfâ Ibrâhîm. **Chroniques et récits du Foûta-Djalou**. Paris : Klincksieck, 1968.
- WORNOFF, Michel. L'épopée des vaincus. In : **L'épique : fins et confins**, dir. Pierre Frantz, Presses Universitaires de Franche Comté, 2000.



BERTHO, Elara. Existe uma épica de resistência à colonização? Alguns "épicos africanos em construção" . Tradução Christina Ramalho. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 140-162. ISSN 2527-080-X.

EXISTE UMA ÉPICA DE RESISTÊNCIA À COLONIZAÇÃO? ALGUNS "ÉPICOS AFRICANOS EM CONSTRUÇÃO"

IS THERE AN EPIC OF RESISTANCE TO COLONIZATION? SOME AFRICAN "EPICS IN THE MAKING"

Elara Bertho²⁵⁰

CNRS, laboratoire LAM (Les Afriques dans le Monde)

RESUMO: Africanos que resistiram à colonização têm sido tema de muitas narrativas, desde o início do século XX. Essas figuras históricas são fascinantes e contribuem para a estruturação da imaginação coletiva. Com base em três exemplos (Samori na Guiné, Sarrounia no Níger e Nehanda no Zimbábue) e em um amplo espectro de fontes orais e escritas em línguas europeias e africanas, refletimos sobre esse fascínio para entender seu funcionamento. Embora atualmente não haja epopeias baseadas em suas histórias, elas, sem dúvida, têm um potencial épico.

Palavras-chave: Epopeias africanas; Samori; Sarrounia; Nehanda.

ABSTRACT: Africans who resisted colonization have been the topic of many narratives, since the early 20th century. These historical figures are fascinating and contribute to the structure of collective imagination. Based on three examples (Samori in today's Guinea, Sarrounia in today's Niger and Nehanda in today's Zimbabwe) and on a wide spectrum of both oral and written sources in both European and African languages, we look at this fascination in

²⁵⁰ Elara Bertho, ex-aluna da ENS de Lyon e formada em Letras Modernas, está atualmente preparando uma tese de literatura comparada sob a direção de Xavier Garnier, na Paris 3-Sorbonne Nouvelle (THALIM, UMR 7172), sobre as representações de resistência à colonização na literatura e nas artes: Sarraounia no Níger, Samori na Guiné, Nehanda no Zimbábue. Disponível on-line: "Sarraounia, une reine africaine entre histoire et mythe littéraire", *Genre et Histoire*, (8/2011), <http://genrehistoire.revues.org/1218>.

order to understand its functioning. Though there currently aren't epics based on their stories, they undoubtedly have an epic potential.

Keywords: African epics; Samori; Sarraounia; Nehanda.

Introdução

A resistência à colonização, na África, deu origem a muitas narrativas do século XIX até nossos dias, disseminadas na forma oral ou escrita, nas línguas dos colonizadores ou em línguas africanas. Essas histórias, que glorificam homens e mulheres que se opuseram aos colonizadores, gradualmente formaram constelações de textos, operando em redes: os textos circulam e se entrelaçam, desenvolvendo um substrato narrativo comum. Mais ainda: também músicas, peças de teatro e balés se apropriaram desse material extremamente plástico e adaptável. Romancistas e escritores em geral são apenas uma voz entre diversas outras, muitas vezes anônimas. Esta "matéria heroica" foi formada sem um único autor original: é uma criação coletiva, continuada ao longo de centenas de anos, baseada na inter-relação de histórias, em reelaboração perpétua.

O aparecimento dessas figuras fundadoras, seguindo as várias crises políticas, econômicas, sociais e culturais geradas pela colonização, e depois pelas descolonizações, é recente e continua ainda hoje. É possível traçar o seu surgimento, e, nisto, a África é um excelente laboratório de análise: ao contrário dos épicos distantes no tempo estudados pelos medievalistas, as histórias africanas representam um campo vivo em pleno desenvolvimento narrativo.

Adotaremos aqui uma perspectiva comparativa para analisar o surgimento dessas figuras heroicas e questionar sua relação com o épico. Concentrar-nos-emos em três figuras resistentes nas tradições extra-europeias de representação da colonização, sem excluir referências específicas a outras figuras: Sarraounia, no atual Níger; Nehanda, no atual Zimbábwe; e Samori Touré, na atual Guiné. Sarraounia era rainha de Lougou, quando, em 1899, a coluna liderada por Voulet e Chanoine atravessou o Níger até o Lago Chade. Ela organizou a resistência de sua aldeia, de 14 e 15 de abril de 1899, mas teve que se retirar para a floresta e esperar que os dois oficiais franceses continuassem sua jornada para poder regressar à sua aldeia. Nehanda, por sua vez, liderou o levante de Shona na Rodésia por quase dois anos, antes de ser capturado em setembro de 1899 pelos britânicos, após o que foi julgado e enforcado em Salisbury. Finalmente, Samori Toure lutou contra franceses e britânicos durante vinte anos, movendo seu império por centenas de quilômetros para poder continuar a luta. Finalmente, foi capturado por Gouraud em setembro de 1898. As três resistências chegaram ao fim praticamente ao mesmo tempo, dentro de um intervalo de algumas dezenas de meses.

Reunindo diversas pesquisas produzidas em vários países, conseguimos compor uma vasta documentação, produzida desde 1900 em diferentes suportes e idiomas, o que nos permitiu rastrear mais de cem anos da vida desses “seres” do discurso, essas personagens cuja origem está em pessoas históricas.

Entre as muitas figuras de resistência que poderiam ser incorporadas a esse estudo (também pensamos em Abdelkader, na Argélia; Chaka Zoulou, na África do Sul, para citar apenas as mais conhecidas), selecionamos Samori, Sarraounia e Nehanda. Em primeiro lugar, porque pertencem a regiões geográficas diferentes; em segundo, porque, embora rigorosamente contemporâneas, permitem que abordemos dois tipos de colonização (francesa e britânica); por último, mas não menos importante, porque sua amplitude envolve três tipos de reescrita e de fascínio coletivo: estritamente local para Sarraounia; nacional para Nehanda; e, desde o início, internacional para Samori.

O interessante é que esses textos apresentam semelhanças surpreendentes em sua construção coletiva de heroísmo, gerada pelo fascínio de uma comunidade: é esse fio de “tornar-se-épico” que gostaríamos de questionar aqui. Essas figuras não estão de acordo com as definições usuais do gênero épico (por sua explosão narrativa, por sua ambivalência). E esse será o nosso primeiro ponto. No entanto, elas fornecem um “trabalho épico”, para usar um termo de Florence Goyet, cujos resultados são um fascínio sempre renovado e uma proliferação de histórias e obras.

O potencial épico da resistência à colonização

Mostraremos aqui, primeiramente, por que nos parece que as definições tradicionais de epopeia esbarram nesses textos e deixam de ser interesse principal, para depois, em uma segunda parte, analisar o corpus escolhido sob o prisma do “trabalho épico”.

1. Em busca dos traços clássicos da epopeia

a. Um aparente consenso

A “epopeia de Samory”²⁵¹ tem presença proeminente na antologia de Lilyan Kesteloot e Bassirou Dieng²⁵² e em outra antologia clássica sobre a epopeias orais da África – *Oral Epics From Africa* –, de David

²⁵¹ “Samory” é a ortografia escolhida pelos autores. No decorrer do nosso artigo, usaremos mais a ortografia que desde então tornou-se comum na historiografia, “Samori”, usada em particular pelo historiador Yves Pessoa na sua tese, **Samori, une révolution dyula**, 3 vol. Paris: IFAN : Centre de recherches africaines, 1968-1975.

²⁵² KESTELOOT, Lilyan; Bassirou DIENG, Bassirou. **Les Épopées d’Afrique noire**. Paris: Karthala ; UNESCO, 1997, p. 192-200.

Conrad²⁵³. Embora, como veremos, falte uma verdadeira literatura oral épica sobre Samori²⁵⁴, parece arquetípico da epopeia elogiar o herói, especialmente porque a ela se acoplam celebrações de personagens secundárias também muito "épicas".

Kesteloot e Dieng publicaram um extrato de uma versão coletada por Adama Diabaté e Etienne Girard perto de Yoro Sidibé, em que o personagem de Samori assedia a cidade fortificada de Sikasso²⁵⁵. Excepcionalmente longo (abril de 1887 - agosto de 1888), este episódio representa uma derrota para Samori, que não consegue superar os altos muros (*tata*) da cidade. O exército Samori circunda, assim, a cidade, na esperança de superar a resistência de soldados de *KénéDougou*, mas a fome afeta mais os sitiados do que os sitiados, que sempre conseguiram manter as linhas de fornecimento dentro de seus territórios. Samori é forçado a levantar o cerco depois de dezesseis meses de privação, porque seu próprio império se revolta, seguindo rumores falsos que espalharam a notícia de sua morte (e também possivelmente por causa de requisições abusivas de colheitas, destinadas a abastecer o exército em guerra).

Este episódio relata assim uma amarga derrota para Samori. Se o episódio é considerado, pelos estudiosos, como evidentemente "épico", é porque se trata do relato de seus grandes feitos, bem como dos feitos de seus filhos e irmãos mais novos.

Assim, as façanhas de Keme Bouréma²⁵⁶, o irmão mais novo, durante esse cerco, são objeto de muitas histórias, e a versão de Yoro Sidibé é um bom exemplo. Desanimado por este cerco sem fim, Samori lamenta que não possa ver a *tata* de Sikasso (já que os exércitos inimigos mantinham o acampamento longe da cidade). O jovem Kemé Bouréma luta incansavelmente, durante um dia inteiro, para levar seu irmão até o muro. Ele morre durante este ataque, atingido pelo tiro assassino de um soldado. Essa morte heroica compõe o argumento do valente guerreiro, pronto para fazer qualquer coisa para salvar sua honra e manter sua posição.

Em outras versões²⁵⁷, Kémé Bouréma vai ao jardim da Rainha de Sikasso para roubar uma planta para curar Samori. Ele é bem sucedido, mas, em seguida, é ferido por balas inimigas, e morre pouco depois

²⁵³ JOHNSON, John William; HALE, Thomas A.; BELCHER, Stephen Paterson. **Oral Epics from Africa. Vibrant Voices from a Vast Continent**. Bloomington: Indiana University Press, 1997, p. 68-78.

²⁵⁴ Ver abaixo o que Kesteloot e Dieng dizem.

²⁵⁵ Sobre o episódio de Sikasso, ver PERSON, Yves. **Samori, une révolution dyula**, tomo 2, *op.cit.*, p. 747-783.

²⁵⁶ A grafia se alterna entre "Kèmè Birama", "Kémé Bouroma", "Kémé Bréma".

²⁵⁷ Ver os cantos da RTG (Radio et télévision de Guinée) : "Keme Bourema" 14'46, Sory Kandia Kouyaté, 1973, SLP 37 (malinké. Tradução de Bangaly Diene Diane, a quem agradecemos muito a sua participação e apoio. Todas as outras traduções de textos da RTG são dele) ; "Keme Bourema" 13'19, *Objectif Perfection*, Balla et ses Baladins, 1971, SLP75 (tradução de Bangaly Diene Diane). Sobre o

disso. Uma canção de louvor é composta em seu nome – o hino de Kémé Bouréma – que é um motivo também citado²⁵⁸ muito regularmente. O irmão mais novo funciona como uma dupla narrativa do herói, caracterizado positivamente em todas os relatos: esse hino, considerado como uma variante do de Samori, também contribui para tornar Samori uma personagem "obviamente" épica.

A antologia *Oral Epics From Africa* apresenta o trecho de uma versão contada por Sory Fina Kamara, coletada por David Conrad. Esse relato se concentra longamente nos primeiros passos de Samori e no pacto que ele firmou com gênios para obter poder²⁵⁹. Ele também relata os mesmos elogios a Keme Bouréma.

b. Os temas e as estruturas canônicas retomadas pelas narrativas modernas

Grandes temas tradicionalmente atribuídos à epopeia estão presentes nesses textos. Para a figura de Samori, de fato, o papel da busca pelo poder é fundamental e estrutura a narrativa, desde sua formação como um jovem mercador *dyula*²⁶⁰, até sua adesão à liderança de um império que se estendeu da Guiné até a Costa do Marfim. No relato aparece também o papel da mãe como coadjuvante do herói, que Dieng aponta ser uma pregnancy épica. Aqui ela desempenha o mesmo papel que na epopeia de *Soundjata*, por exemplo: sua jornada está cheia de obstáculos, e a glória de seu filho é interpretada como recompensa para seus sacrifícios. Muitas canções transmitidas após a independência pela RTG (Rádio e Televisão da Guiné) são dedicadas ao sofrimento de Sona Camara, a mãe de Samori Toure²⁶¹.

episódio da colheita, ver PERSON, Yves. *Samori, op.cit.*, tomo 2, nota 82, página 794, e o comentário do major Festing sobre a doença de Samori. Ver também o texto "*Histoire locale*" de Djiguiba Camara, seção "*cueillette de l'oseille*", texto datilografado, Bibliothèque de Recherches Africaines, Paris 1, Archives Yves Person.

²⁵⁸ Comparar o texto a seguir com o refrão das canções da RTG : "Keme Bourema", de Balla et ses Balladins, registrada em 1971 ; e "Keme Bourema" de Sory Kandia Kouyaté, registrada em 1973 : "*Les trois kognoba [jovens esposas] sont pour M'fa Bourema/ Dioro, Mariama Séré et Dioufa, les trois kognoba de M'fa Bourema*".

²⁵⁹ Encontramos esse mesmo tema em narrativas que são negociadas nos mercados, como esta do mercado de Madina, em Conakry: M'Faly Franwalia Kamissoko, (récité) "Samori Tariku" 1'28'10.. Gravada em Kankan, 2008 (malinké), essa longa história aborda os temas canônicos da ascensão de Samori, e especialmente o do pacto com os gênios.

²⁶⁰ Sobre a ascensão de Samori, ver Yves Person, *op. cit.*, tome 1, p. 155-347.

²⁶¹ Ver "Samory" 09'33, Niandan Jazz (Orchestre de Kissidougou), 1970, SLP 19 :

"Eu digo às mulheres, se você não pode ficar em casa, sejam dignas e francas com seus maridos,/Eu ainda digo às mulheres, se você não pode estar em casa, no grupo,/mulheres que têm a coragem de permanecer na "grande família"/que se submetem às sentenças de seus maridos,/são elas que dão à luz os líderes guerreiros".

Ver também "Keme Bourema" 14'46, Sory Kandia Kouyaté, 1973, SLP 37.

O mecanismo de ascensão inevitável, depois a queda, devido à traição (explicada em várias formas²⁶²), também é uma das características definidoras do nosso corpus, como em várias epopeias da África Ocidental²⁶³. Sory Fina Camara explica, por exemplo, a queda de Samori pela ruptura do pacto que ele teria firmado com gênios no início de sua vida: ele ataca sistematicamente os chefes que prometeu não atacar (Karamoko Daye, em particular, que encontrou refúgio em Sikasso; e as variantes dão como exemplo de tabu as cidades sagradas da região, como Kong, que Samori submeteu violentamente), e, quebrando a proibição, ele estende suas conquistas para além dos limites estabelecidos a ele pelos poderes mágicos. Esta *hybris* lhe vale a punição, e os franceses que gradualmente estão dismantelando seu império encarnam essa vingança. Sua captura é lida como retaliação à ruptura do pacto, e esse tema está presente no primeiro texto escrito em língua africana, *Labarin Shamuri*, de Mallam Abu, datado de 1914²⁶⁴.

Baturi Farasi Arshanari – sunan Baturi Farasi Arshanari, sunan Arshanari – ya yi ratsuwa da sariki Farasi wai i gari yya wayi gobi shi kama Samori. Arshanari, sariki yyaki Farasi ya yi alwashi, ya cika alwashi. Gari yya wayi. Arshanari ya shiga ddaki, ya kama Samori. Arshanari miji ni, cikin Turawa shi zzabi. [...] Farasi su kama shi, su tafi da Samori Turi Farasi. Sariki Farasi ya yi dariya, ya yi alwashi domi kamun Samori. [...] wai a kai shi tsakanin gulubi, a i masa daki. Da shi Samori, da mattasa guda tsakani gulubi. Saraki Farasi ya aji Samori da mattasa ki nan. Hali Samori ya mutu. A cu duniyya kida kariya ni. A ci iko ba na Allah ba. Kariya ni. Labari Samori dain Kufila ya zama almara²⁶⁵.

²⁶² Sobre o motivo da traição, ver BERTHO, Elara. Fictions littéraires et récits historiques de la capture de Samori : une exploration historiographique. In : **Yves Person, un historien de l'Afrique engagé dans son temps**. Paris : Karthala, 2015, p. 49-63. Sobre o motivo mais geral do herói vencedor, e sua eficiência pragmática, ver ALBERT, Jean-Pierre. Pourquoi les héros nationaux sont-ils souvent des vaincus ? In : **Penser la défaite**. Toulouse : Privat, 2002, p. 21-27.

²⁶³ *Silâmaka et poullôri, récit épique peul raconté par Tinguidji*, editada por Christiane Seydou, Paris, Classiques Africains, Armand Colin, 1976, p. 56 e, em seguida, sobre a traição, em caso relacionado do mito, veja também KESTELOOT, Lilyan; BARBEY, Christian ; NDONGO, Siré Mamadou. **Tyamaba, mythe peul**. Dakar : Notes africaines, IFAN, 1985, p. 36 sobre a transgressão do pacto que implica uma punição.

²⁶⁴ SOAS, Migeod Collection, Hausa 98017. Manuscrito em haoussa, redigido em *ajami* (com a grafia árabe) cuja segunda parte sobre os Zarma foi publicada em: PILASZEWICZ, Stanislaw, **The Zabarma Conquest of north-west Ghana and upper Volta, "a Hausa narrative, Histories of Samory and Babatu and others"** by Mallam Abu. Varsovie: Polish Scientific publishers, 1992. A parte sobre Samori permanece inédita (182 folhas). Das transcrições em alfabeto latino feitas por Stanislaw Pilaszewicz (que agradecemos por nos ter comunicado gentilmente) fizemos uma tradução, com a ajuda de Souleymane Ali Yero, tradução que estará disponível no apêndice de nossa tese. Ver também o estudo do mesmo autor: On the Veracity of Oral Tradition as a Historical Source : The Case of Samori Ture. In: **Unwritten Testimonies of the African Past** : Proceedings of the international symposium held in Ojrzanów n. Warsaw on 07-08 November 1989. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1991, p. 167 ; ver igualmente sobre Mallam Abu algumas informações veiculadas em: HUNWICK, John O; KANE, Ousmane. **Arabic Literature of Africa: 4. The writings of Western Sudanic Africa**. Leiden : Brill, 2003, p. 565-566.

²⁶⁵ Tradução em francês de Bertho por nós vertida para o português: « *Le Blanc de la France Arshanari [Archinar²⁶⁵] – le nom du Blanc de la France Arshanari, son nom est Arshanari – il a juré sur le chef de la France qu'à l'aube, le lendemain il attraperait Samori. Arshanari, le chef de guerre de France a fait une promesse, il l'a*

O branco da França Arshanari [Archinard] - o nome do branco da França Arshanari, seu nome é Arshanari - ele jurou ao chefe da França que, no amanhecer, no dia seguinte ele pegaria Samori. Arshanari, o chefe da guerra da França fez uma promessa, e a manteve. No dia seguinte, Arshanari entrou na casa de Samori e agarrou Samori. Arshanari é um homem, entre brancos, ele foi escolhido. [...] Os franceses o pegaram, os brancos da França o deixaram com Samori. O chefe da França riu, ficou feliz com a captura de Samori. [...] Leve-o no meio de um rio, construa uma casa para ele! Samori e sua esposa no meio do rio. O chefe francês depôs Samori e sua esposa lá. Até a morte de Samori. Ei! A vida é feita de ilusões. Ei! O poder que não é o de Deus não é um poder real. A história de Samori, filho de Kufila, foi completada de acordo com o plano de Deus.

Se o autor insiste no poder de Deus, no final do texto, é desejável que Samori cruze as fronteiras estabelecidas entre o reino terrestre e celestial: ele havia adquirido o poder terrestre, sem dúvida, mas quis ultrapassar seus direitos, rebelando-se contra aquele que, na verdade, detinha esse poder: Deus. Notemos a coexistência de Deus (Alá) e de gênios no mesmo texto, em um sincretismo que não parece representar um problema: ao longo da narração, as duas referências estão integradas em um sistema de valores em que o mundo dos seres humanos se submete ao mundo espiritual - ele mesmo ordenado, em última instância, por Deus.

Outra característica clássica do épico: essas figuras de heróis foram frequentemente reutilizadas por escritores, políticos, jornalistas, que fizeram deles os ancestrais precursores dos países que era então necessário construir²⁶⁶. Isso, no que diz respeito a Samori, mas, mais surpreendentemente, encontramos o mesmo fenômeno para Sarraounia e Nehanda, que não são reconhecidos como figuras tradicionalmente épicas, mas que gradualmente se tornaram heroínas de narrativas que compartilham muitas características comuns com o mundo épico, emprestando características formais do gênero e assumindo funções comunitárias:

tenue. Le lendemain, Arshanari est entré dans la maison de Samori, il a attrapé Samori. Arshanari c'est un homme, parmi les Blancs, c'est lui qui a été choisi. [...] Les Français l'ont attrapé, les Blancs de la France sont partis avec Samori. Le chef de la France a ri, il était content de la capture de Samori. [...] Qu'on l'amène au milieu d'une rivière, qu'on lui construise une maison ! Samori et sa femme au milieu de la rivière. Le chef de France a déposé Samori et sa femme à cet endroit. Jusqu'à la mort de Samori. Eh ! La vie est faite d'illusions. Eh ! Le pouvoir qui n'est pas celui de Dieu n'est pas un vrai pouvoir². L'histoire de Samori fils de Kufila s'est achevée selon le dessein de Dieu. (folios 181-182) [Notre traduction, avec Souleymane Ali Yero]"

²⁶⁶ Sobre os usos desses traços épicos durante a independência, ver: para a Guiné, PAUTHIER, Céline. L'héritage controversé de Sékou Touré, 'héros' de l'indépendance. In : **Vingtième Siècle. Revue d'histoire** (2013/2), p. 31-44. ; Céline Pauthier, **L'Indépendance ambiguë. Construction nationale, anticolonialisme et pluralisme culturel en Guinée (1945-2010)**, Thèse de doctorat, sous la direction d'Odile Goerg, Paris-Diderot CESSMA, Paris, mai 2014. Sobre as relações entre memória e política, ver FOUÉRE, Marie-Aude Fouéré. La Mémoire au prisme du politique. In : **Cahiers d'études africaines** (2010/1), p. 5-24.

No entanto, outros elementos questionam o status épico desses heróis. Nenhum deles tem um “feito” no verdadeiro sentido, e sua característica principal é serem singularmente ambivalentes, marcados pelo paradoxo, ou até às vezes degradados.

2. Heróis nas margens do épico?

a. Explosão narrativa: o corpo discursivo do herói, espalhado

É difícil questionar a existência de uma epopeia, quando se trata do terreno africano, tanto os debates para o reconhecimento do gênero quanto a aquisição de uma dignidade teórica para muitos textos têm sido longos e difíceis²⁶⁷. Nossa hipótese não é dizer que não estamos lidando com epopeias, mas para deslocarmos a questão para mostrar, em nossa segunda parte, que estamos lidando com um “épico disperso”, que se caracteriza por seu papel intelectual e não por traços característicos (cuja relevância tem sido muitas vezes questionada no decorrer da história da crítica).

A primeira reserva que faríamos contra a ideia de uma epopeia centrada em Samori, Sarraounia ou Nehanda é que não existe (ainda) um corpus constituído, com um quadro fixo, que segue o percurso do herói desde sua ascensão à sua queda. Embora, nós saibamos que toda epopeia baseia-se em variantes e em variações²⁶⁸, sempre há um tópico narrativo comum. Mas a respeito desses três heróis, romances, peças, balés, músicas denunciam quadros diferentes e configurando-se como mosaicos de micro-histórias, às vezes contraditórias entre eles. Essa dispersão extrema do material torna o nome “epopeia” extremamente problemático.

Sarraounia de Abdoulaye Mamani, publicado em 1980²⁶⁹, é um romance, como é *Nehanda* de Yvonne Vera, publicada em 1993²⁷⁰. Há certamente resíduos épicos nesses textos²⁷¹, mas, no entanto, eles exploram na íntegra todas as potencialidades que o gênero polimórfico do romance traz, inserindo

²⁶⁷ Seguindo o trabalho fundacional sobre a literatura oral de FINNEGAN, Ruth H. **Oral Literature in Africa**. Oxford Library of African Literature, Londres : Clarendon Press, 1970. Ver, entre outros, VANSINA, Jan. **De la Tradition orale : essai de méthode historique**. Musée Royal de l’Afrique Centrale, 1961; o debate sobre o épico é notadamente conduzido por JOHNSON, John William. Yes, Virginia, There Is an Epic in Africa. In: **Research in African Literatures** 11 (1980/3), p. 308-326.

²⁶⁸ DERIVE, Jean ; BAUMGARDT, Ursula. **Littératures orales africaines**. Paris : Karthala, 2008, “Étude d’un genre en transculturalité : le cas de l’épopée”, p. 210 e as seguintes ; CASAJUS, Dominique. Retour sur le dossier H. In : DERIVE, Jean ; BAUMGARDT, Ursula. **Paroles nomades, Écrits d’ethnolinguistique africaines**. Paris : Karthala, 2005, p. 47-70 ; JANSEN, Jan. **Épopée, histoire, société**. Paris : Karthala, 2001, notadamente p. 182 sobre essa questão da relação entre memória e variação.

²⁶⁹ MAMANI, Abdoulaye. **Sarraounia : le drame de la reine magicienne**. Paris : L’Harmattan, Collection Encre noires, 1992.

²⁷⁰ VERA, Yvonne. **Nehanda**. Harare: Baobab Books, 1993.

²⁷¹ A propósito do romance de Abdoulaye Mamani, ver TANDINA, Ousmane ; BJORNSEN, Richard. Sarraounia, An Epic ? In : **Research in African literatures** 24 (1993/2), p. 23-32.

desenvolvimentos mistos, tomando de empréstimo, tudo de uma vez, elementos da prosa poética²⁷², da canção²⁷³, da sátira²⁷⁴ ou comédia burlesca²⁷⁵. O tema da resistência à colonização, através de grandes figuras heroicas de resistência, também deu origem a peças de teatro ou balé: *Sarraounia Ballet Lyrique*²⁷⁶, no Níger, de acordo com o romance de Abdoulaye Mamani; em Samori, *Les sofas*, de Bernard Zadi Zaourou, na Costa do Marfim²⁷⁷; *Une hyène à jeun* et *Une si belle leçon de patience* de Massa Makan Diabate, no Mali; e *Le fils de l'Almamy* de Cheick Aliou Ndao, no Senegal²⁷⁸. Durante a guerra de libertação nacional no Zimbábue (1964-1980), a figura de Nehanda desempenhou um papel importante nas canções de propaganda²⁷⁹ dos partidos de oposição (*Chimurenga songs*, ou "músicas de insurreição"). Exatamente da mesma maneira, Sarraounia e Samori são reinvestidos na canção popular dos anos 1960-1980 no Níger e na Guiné²⁸⁰.

Mas não existe uma grande história épica na literatura oral que tenha assumido todos esses textos fragmentados e fragmentados. Da mesma forma, existem apenas fragmentos, fragmentos – hinos, cerco heroico, cidades tomadas, confrontações entre personagens secundários –, mas nenhuma obra contínua que relate o curso de Samori, Sarraounia ou Nehanda (de lado, o imenso trabalho científico do historiador

²⁷² Notadamente em VERA, Yvonne. **Nehanda**, *op.cit.*, o capítulo inicial e o capítulo final, p. 1 et 96-97, todos os episódios sobre a possessão, a adivinhação e os devaneios (p. 65-67).

²⁷³ Em MAMANI, Abdoulaye. **Sarraounia**, *op.cit.*, veja a canção de amor endereçada pelo griot à rainha, p. 12, e todas as canções dos *tirailleurs*, p. 79, p.101, que têm um lugar muito importante no filme baseado no romance: HONDO, Med. **Sarraounia**. Adaptação e diálogos por Abdoulaye Mamani; bande originale de Pierre Akendengue, Direction de la cinématographie nationale du Burkina Faso, Films Ô, 1986.

²⁷⁴ Em **Nehanda**, os capítulos sobre o relacionamento entre o Sr. Browning e seu criado Moisés (capítulos 11, 13 e 17); dans **Sarraounia**, as cenas no campo dos franceses, nas quais o vocabulário falso de Voulet tem o efeito da degradação carnavalesca do oficial (capítulos 1, 3, 5...).

²⁷⁵ Em **Sarraounia**, a cena de *Nkomo*, p. 129-132.

²⁷⁶ DANTE, Alassane; MOHAMED LAMINE MAIGA. **Sarraounia, ballet lyrique d'après le roman de Mamani Abdoulaye**. Niamey : ORTN, 1986.

²⁷⁷ **Les Sofas** ; *suivi de L'oeil*, Paris : Pierre Jean Oswald, 1975.

²⁷⁸ **Le Fils de l'Almamy : suivi de La Case de l'homme** : Théâtre. Paris : Pierre Jean Oswald, 1973.

²⁷⁹ Sobre a figura de Nehanda na canção de propaganda no Zimbábue (ZANU-ZAPU), ver BERTHO, Elara. Médias, propagande, nationalismes. La filiation symbolique dans les chants de propagande : Robert Mugabe et Mbuya Nehanda, Sékou Touré et Samori Touré. In : **Cahiers de Littérature Orale**, n°77. Paroles publiques et paroles confidentielles : façons de parler dans la sphère publique et sur ses marges, 2015.

²⁸⁰ Para a Guiné, ver os cantos já evocados da RTG. Para o Níger, ver, por exemplo, as canções "Sarraounia Ballet lyrique", Mahalba de Doutchi, 13', Nuit de la Concorde du 23 avril 1996 (Haoussa, Zarma) e "Sarauniya", Samaria dan Goudaou 8', na ocasião da turnê dos PCMS a Zinder, 28 novembre 1986, (Haoussa). (Arquivos de l'ORTN).

Yves Person). Essa falta é encontrada na incerteza de Lilyan Kesteloot e Bassirou Dieng, quando os dois autores apresentam o capítulo sobre Samori²⁸¹:

Paradoxalmente, estamos menos avançados na literatura oral. Ainda não foi publicada em francês a epopeia de Samory. Existem vários documentos mimeografados por pesquisadores guineenses²⁸²; mas sem dúvida, será um americano, D. Conrad²⁸³, que publicará a primeira versão bilíngue integral deste equipamento heroico. No entanto, muitos escritores africanos de língua francesa já se inspiraram nesta grande figura para peças ou poemas (p.193)

Certamente, o sujeito da resistência à colonização tem sido um assunto popular em África desde a independência. Certamente, um grande número de obras, literárias e artísticas em sentido amplo, tornam Samori, Sarraounia ou Nehanda objeto de interesse. Mas isso não prova a existência de uma epopeia, e esse desconforto é sentido em outros lugares pelos dois editores da antologia, que destacam essa falta, esse vazio, que é o lugar da oralidade.

b. O herói instável e incerteza axiológica

Pode ser um herói épico alguém que se odeia e também se adula? Sarraounia é um bom exemplo aqui. Sob a caneta de Abdoulaye Mamani, ela é a porta-voz dos pobres e oprimidos, com uma forte conotação marxista de pedidos de revolta; alguns anos depois, ela é suspeita de ter um discurso subversivo, e sua figura é então recuperada por instituições políticas e “normalizada”²⁸⁴. Da mesma forma, Samori. Elevado ao herói nacional na Guiné, é, no entanto, altamente contestado no Mali, Costa do Marfim ou Gana (onde suas conquistas foram muito mais violentas). Ele é visto tanto como o “Napoleão de

²⁸¹ Kesteloot et Dieng, *op.cit.*, na verdade, apenas fragmentos coletados por Etienne Girard, que nunca publicou uma versão completa. Da mesma forma, para a versão coletada por David Conrad e apresentada em *Oral Epics from Africa, op.cit.*

²⁸² Há também documentos datilografados nos arquivos da Yves Person mantidos na BRA da Universidade de Paris 1, que contam a história da vida de Samori. O nome de epopeia permanece, porém, questionável para esses textos, visto que é difícil, remontar o contexto de produção.

²⁸³ David Conrad ainda não publicou este texto. O autor afirma a existência de um épico samórico: Almami Samori in *Academic Imagination: Constructing Epic Adventures to Realize Ambitions and Dreams*. In: **Mande Studies** (2008/10), p. 175-214. O artigo foi escrito em reação a Jan Jansen, *A Critical Note on “The Epic of Samori Toure”*. In: **History in Africa : A Journal of Method History in Africa** (2002), p. vol.29, p. 219-229.

²⁸⁴ Sobre esse fenômeno de recuperação institucional, ver BERTHO, Elara. Sarraounia, une reine africaine entre histoire et mythe littéraire (Niger, 1899-2010). In: **Genre & Histoire** (2011/8), disponível em <http://genrehistoire.revues.org/1218>. Sobre a recepção de Sarraounia no Níger, e o papel das mulheres, ver ALOU, Antoinette Tidjani. Niger and Sarraounia: One Hundred Years of Forgetting Female Leadership. In: **Research in African Literatures** 40 (2009/1), p. 4256, e ALOU, Antoinette Tidjani. Sarraounia et ses intertextes : Identité, intertextualité et émergence littéraire. In : **Revue électronique internationale de sciences et langage Sudlangues** 5 (2005), p. 44-69.

Savannah”, ou como um tirano, capaz de matar seu próprio filho sem remorso²⁸⁵. A diferença aqui certamente se sobrepõe com a divisão dos vencedores / vencidos e a extensão do campo das invasões conduzidas a partir de 1880.

Mas não só: Samori é, simultaneamente, herói e tirano, não só em dois países diferentes, mas às vezes – o que é mais incrível – na mesma região²⁸⁶. Um herói pode ser épico, se uma memória alternativa e contraditória não só existe, mas está intimamente conectada à primeira²⁸⁷ ? Qual teria sido a memória de Carlos Magno e Rolando entre os mouros da Andaluzia Al-Andalus, se as transferências culturais e literárias tivessem sido tão contínuas quanto durante o século XX, entre a Guiné, a Costa do Marfim Côte e Mali?

Um obstáculo importante para a caracterização como uma epopeia, tal como geralmente é definida, é importante ver que essa "lenda negra" é parte de uma tradição tão antiga quanto a da "lenda dourada"²⁸⁸.

Certamente ela está enraizada nas representações europeias do "selvagem", orientadoras, com o objetivo de tornar os resistentes à colonização monstros – "bruxas", para mulheres, Nehanda e Sarraounia; tiranos "escravocratas" para homens. Quanto mais o inimigo é bárbaro, mais a guerra se justifica²⁸⁹. (Notemos de passagem que esta corrente coexiste com a glorificação do inimigo que permite aumentar o prestígio dos oficiais franceses que os confrontaram: a imprensa francesa poderia estar fascinada pelo

²⁸⁵ Ver a peça de teatro *Les Sofas*, *op.cit.*

²⁸⁶ Ver, como um exemplo de caracterização oposta, na região de Siguiri: "Diamori", 26'19, cantada por Saramba Kouyaté e Djiba Kouyaté, Sidiki Kouyaté, 2013 (cópias numeradas adquiridas no mercado de Madina, Conakry), e "Famagan Traoré", 24'00, cantada por Laso Dumbuya, Sidiki Kouyaté e Saramba Kouyaté, 2013 (idem. Traduções de Bangaly Diene Diane).

²⁸⁷ Este é também o caso da figura de Abdolkader na literatura. Ver, por exemplo, a comunicação de DEMOUGIN, Laure. La figure héroïque d'Abd-el-Kader, entre la presse coloniale du dix-neuvième siècle et *La Dernière nuit de l'émir* d'Abdolkader Djemaï, durante o dia de estudo que organizamos com Florent Piton, Paris 7 - Denis Diderot, 25 de setembro de 2015, intitulado « Figures héroïques et mémoire(s) collective(s). De l'usage des héros en contexte colonial et postcolonial ».

²⁸⁸ Nós emprestamos estas duas expressões de "lenda negra" e "lenda de ouro" da conclusão de Yves Person, *Samori*, *op.cit.*, Volume 3, p. 2037 e seguintes. A Lenda Dourada diz respeito a textos coloniais e pós-coloniais que louvavam Samori. A Lenda Negra, ao contrário, consiste em todos os textos que denunciam as extorsões do exército samoriano: espoliações de terras, assassinatos, infanticídios, migrações forçadas, táticas da terra ardida são temas recorrentes desses textos.

²⁸⁹ Como exemplo de caracterização desses chefes negros sanguinários, ver Nygassola, cuja descrição é forte, comparável àquelas de Samori, mas de maneira um pouco mais arquetípica: PÉROZ, Marie Étienne. *Au Soudan français : souvenirs de guerre et de mission*. Paris : Calmann Lévy, 1891. Na continuidade na década de 1960 deste movimento da literatura colonial, ver as memórias de guerra dos veteranos, que demonizam a oposição e fazem, por exemplo, de Nehanda uma bruxa: W. Edwards. Wiri. *Native Affairs Department Annual*. Salisbury (1960-1962).

magnífico inimigo que fora Abdelkader, e Henri Gouraud²⁹⁰ ou Henri Gaden²⁹¹ é especialmente elogiado quando descrevem o inimigo que eles ajudaram a capturar).

Mas, mais surpreendentemente é que essa lenda negra também é encontrada nas histórias africanas, em francês ou em línguas africanas. Alguns marcos do começo do século dão o tom: Amadou Kouroubari, a partir de 1901, entrega a Maurice Delafosse um texto em *bambara*, "*Histoire de l'imam Samori*", no qual o narrador exclama "maldito [s] é [são] Samori e seu filho! Eles mataram meu pai, minha mãe, meu irmãozinho e minha pequena irmã!"²⁹². Abu Mallam, em 1914, escreveu em ajami *Labarin Shamuri*, que já mencionamos acima. Um ano depois, Oumar Berté registra em um caderno escolar as memórias de seu pai, Kélétigui Berté, o *Mémorial de Kélétigui Berté*, em francês²⁹³.

Após a segunda guerra mundial, um chefe de distrito, Djiguiba Camara²⁹⁴, também escreveu uma história de Samori, no qual a axiologia oscila fortemente do louvor ao anátema. Mais contemporaneamente, os pesquisadores relatam testemunhos ainda muito hostis a Samori, denunciando os estragos causados por incursões: Marie Rodet, do Mali, em seu filme sobre a memória da escravidão²⁹⁵, e Jan Jansen, entrevistando Bala Kanté em história de mandingo²⁹⁶. Os textos circulam, e essas duas tradições estão em constante percussão recíproca: a hagiografia, como é elaborada por Sékou Touré na Guiné, também se alimenta de textos hostis a Samori e vice-versa. A propaganda da Guiné pós-colonial é, de fato, herdeira desta lenda negra, às vezes invadindo, de forma sistemática, os clichês – o que ilustra, ao invés de uma libertação do modelo, uma dependência narrativa²⁹⁷.

²⁹⁰ GOURAUD, Henri Joseph Eugène. **Au Soudan : souvenirs d'un africain**. Paris : P. Tisné, 1939.

²⁹¹ DILLEY, Roy. **Henri Gaden à travers l'Afrique de l'ouest (1894-1939) : fils de Bordeaux, aventurier africain**. Trad. Jean-Louis Balans. Paris : L'Harmattan, 2015.

²⁹² No anexo de: DELAFOSSE, Maurice. **Essai de manuel pratique de la langue mandé ou mandingue. Étude grammaticale du dialecte dyoula, vocabulaire français-dyoula, histoire de Samori en Mandé, étude comparée des principaux dialectes mandé**. Publications de l'École des langues orientales vivantes. 3e série 14. Paris : E. Leroux, 1901 ; uma tradução em francês foi feita depois da guerra: KOUROUBARI, Amadou. **Histoire de l'iman Samori**. Bulletin de l'Institut Français d'Afrique Noire (1959), tome 21, n°3/4, p.544-571, traduit par R.P.Hebert, ici p. 170.

²⁹³ O texto está disponível como anexo em: COLIN, Roland. **Kènédougou au crépuscule de l'Afrique coloniale : mémoires des années cinquante**. Paris : Présence africaine, 2004.

²⁹⁴ CAMARA, Djiguiba. **Histoire locale**, *op.cit.*

²⁹⁵ RODET, Marie Rodet; CHALLIER, Fanny. **The Diambourou slavery and emancipation in Kayes – Mali**. Londres: SOAS, 2014.

²⁹⁶ JANSEN, Jan ; MOUNTAGA, Diarra. **Entretiens avec Bala Kanté, Une chronique du Manding du XX^{ème} siècle**. African sources for African history. Leiden, Boston : Brill, 2006.

²⁹⁷ As canções do Bembeya Jazz National, por exemplo, afirmam que Samori nunca foi um escravo: o que, além de ser um absurdo histórico, ilustra como os traços da lenda negra (a ideia de um Samori escravizado) são devolvidos pela pura inversão de motivos.

Essas memórias contraditórias coexistem em sociedades conectadas, em rede, nas quais as narrativas circulam rapidamente e se cruzam, e agora em espaços comuns digitais, o que dá ao herói uma ambivalência profunda, até mesmo um caráter subversivo, como, por exemplo, para Sarraounia, quando se torna para Abdoulaye Mamani a encarnação da luta contra todas as formas de opressão. Em suma, a "fábrica" desses novos heróis²⁹⁸ é marcada pelo selo da indecisão e da ambivalência, o que torna a qualificação como uma epopeia problemática, e, em geral, não muito fértil em relação à tradição crítica e seus critérios formais e temáticos.

No entanto, na escala macroestrutural, o problema da epopeia surge em quaisquer outros termos. Se alguém está interessado no papel de heróis na crise política, a qualificação como épica torna-se relevante a partir do conceito de "trabalho épico", desenvolvido por Florence Goyet. Os textos centrados em Samori, Sarraounia, Nehanda, pensam a crise – política, cultural – que representam a colonização, seguido de descolonização. Eles não representam meramente, mas apresentam o potencial narrativo induzido pela crise. Se adotarmos essa perspectiva, devemos então concordar em alterar a escala de análise, e resolutamente localizar, na escala macroestrutural, com uma distância focal de largura, numa perspectiva comparativa: não é o romance *Sarraounia*, de Abdoulaye Mamani, nem tal e qual o hostil a Samori, mas, sim, toda a série de reescrituras e intertextos que funciona sob a égide do modelo do trabalho épico.

Para uma definição de “epopeia em construção”: trabalho épico, longa duração, regimes de representação

1. Práticas e funções comunitárias de heróis: por uma mudança de escala

Para entender o valor e os mecanismos que governam esse fascínio coletivo, é essencial um desvio a partir da noção de trabalho épico. Parece-nos, de fato, que a noção é aplicável ao nosso corpus, na escala macroestrutural, isto é, ao nosso corpus tomado como um todo, que envolve mais de cem anos, integrando vários tipos de fontes, textos e canções populares, bem como romances mais institucionalizados. É assim, no cruzamento de textos e rumores²⁹⁹ que podemos encontrar a dimensão

²⁹⁸ Retiramos o título do trabalho de CENTLIVRES, Pierre; FABRE, Daniel ; ZONABED, Françoise. **La Fabrique des héros**. Ethnologie de la France 12, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1999, cuja introdução reflete plenamente o processo de treinamento heroico, especialmente em relação ao nacionalismo.

²⁹⁹ Como Xavier Garnier o define, como uma força narrativa da qual um personagem se alimenta : **L’Éclat de la figure : étude sur l’antipersonnage de roman**. Nouvelle Poétique Comparatiste. Bruxelles : PIE-P. Lang, 2001.

coletiva que tinha a epopeia na origem, bem como sua função de coesão, no seio de uma comunidade³⁰⁰. Assim, pelo menos defendemos a hipótese de que o trabalho épico pode ser feito a partir do material fornecido pelas figuras históricas de resistência à colonização.

Florence Goyet, em seu livro *Penser sans concepts* [Pensar sem conceitos]³⁰¹, demonstra como o épico se desenvolveu como uma ferramenta para pensar sobre crises políticas e sociais. O relato, a estrutura do texto, constituem uma "máquina de pensamento" oferecida ao público, que não teria as ferramentas conceituais necessárias para pensar a crise. No nosso caso, a proximidade temporal justifica essa incapacidade de pensar a crise, ainda muito viva, e pode explicar a própria incompletude do trabalho épico e a ausência dos traços fenotípicos que acabamos de constatar.

Para isso, o texto recorre a "formas arcaicas do pensamento", ou seja, o paralelo que permite estabelecer homologias, e a antítese, que estabelece diferenças. Elaborar o mesmo e a alteridade, em suma. Assim, a autora resume a estrutura do pensamento fictício na introdução:

[A presença possível de dois pensamentos diferentes, Aquiles e Agamenon] lhes permitirá agirem diante do ouvinte como possíveis opostos ou homólogos, compondo a cadeia de consequências de cada atitude – que é, em cada caso, uma posição política. Em suma, o texto recorre às formas arcaicas de pensamento que são paralelas e antitéticas. Ele pensa em pares. A projeção não é o modo de palição de uma ausência de psicologia, mas sim uma maneira muito habilidosa de usar a narrativa para elaborar concepções, dar os elementos de escolha, pensar na ausência de conceitos.

Este trabalho do texto, que Florence Goyet chama de "trabalho épico", tenta primeiro tentar apresentar a ordem dos acontecimentos, afastando o caos da crise política ou social que ocorre. Mas o texto importa rapidamente o caos ao refletir a multiplicidade, através da pluralidade de vozes, em diegese. O trabalho épico, propriamente, está nesse concerto de vozes permitido pela ficção, cuja principal característica é deixar aberta a contradição: dois personagens que carregam realidades incompatíveis podem coabitar no campo da narração. O que o pensamento teórico refuta pelo princípio da não-

³⁰⁰ Esta perspectiva de usar o conceito é sugerida pela própria Florence Goyet em uma conferência sobre a cultura dos fãs: "Changing worlds : Can fan culture work as an epic?" ["Mundos em mudança: A arte da fã pode ser uma arte épica?"]. On-line em Arthemis: <http://arthemis-cinema.ca/fr/content/changing-worlds-can-fan-culture-work-epic>

³⁰¹ Florence Goyet, *Penser sans concepts*, op.cit. Ver também BOYER, Pascal. L'étoffe et la doublure du héros. Remarques sur les couples des personnages héroïques. In : **Singularités. Textes pour Eric de Dampierre**. Paris : Plon, 1989. Pascal Boyer também analisa o paralelo entre Roland e Olivier, refutando as tentativas de explicações psicológicas e sugerindo que a leitura deve ser guiada pelas estruturas dos personagens, como o que Florence Goyet desenvolve, e particularmente pela compartilhamento de informações com o leitor-espectador: a representação do mundo e a criação de valores, um dos componentes atribuídos ao heroísmo, é, portanto, produzida por uma "ilusão de companheirismo", estabelecida pelo narrador, entre o duplo do herói – Olivier – e o leitor-espectador.

contradição é possível na ficção. As vozes que não puderam se encontrar no plano conceitual do raciocínio podem fazê-lo na ficção. Cada personagem traz valores diferentes, sem que um deles possa emergir desse aparente caos, e essa polifonia leva à indecisão. Precisamente, o texto épico não é uma alegoria da escolha que uma sociedade já teria feito, mas a figuração na história de possíveis escolhas, no momento em que elas ainda não foram feitas. Não se trata de reapresentar, de forma mimética, uma transformação que já ocorreu, mas de colocar em cena os elementos de escolha, ainda em construção. Os personagens, em pares homólogos ou em pares antitéticos, constituem as "definições reais" (p.163) dos conceitos: ao assumir o termo de *Provinciales* de Pascal, Florence Goyet enfatiza que o texto não coloca em cena as palavras, mas as realidades que, em ação, elas representam. Não há um novo tipo de soberano emergente na Grécia, mas um Heitor, responsável por seu povo. Não há o choque do poder real contra o grande, mas um Agamenon em frente a um Aquiles. A lógica do comportamento de cada um pode, assim, ir muito além da definição inicial que se daria ao conceito e desempenhar seu papel "exploratório"³⁰², na experimentação que constitui o texto.

Como aplicar essa visão do funcionamento do texto aos relatos que se centram nos que resistiram à colonização? Devemos, parece-nos, mudar a escala e adotar uma perspectiva global. Assim, a referência a "Samori", "Sarraounia", ou "Nehanda", como nomes próprios, se liberta de conotações primitivas e pode significar o contrário em outros contextos. Para aplicar a noção de trabalho épico em nossos objetos, devemos analisar como os textos pensam as crises, ao longo do período do século XX. É sobre a continuidade de longa duração que a noção de trabalho épico possibilita pensar. E nesse sentido, nossas constelações de textos estão se afastando da noção de alegoria. De fato, embora muito precisamente ancorados no contexto da colonização e alimentando a memória histórica desse evento ainda muito próximo, os textos parecem, no entanto, em suas interpretações, emancipar-se de referências precisas ao século XIX para ganharem significado no plano mesmo da leitura. Aqui encontramos os elementos anteriormente vistos, mas em vez de causarem dificuldades, eles se tornam a própria ferramenta de reflexão. Esses textos não são alegorias, porque nem sempre propõem uma coerência de superfície. Ao contrário, deixam que possíveis interpretações do mesmo evento sejam aparentemente contraditórias. O confronto entre Samori e seus filhos não pode ser lido como a alegoria pura e simples da união guineense, ou, em outra escala, o pan-africanismo. Por um lado, porque os textos propõem outras interpretações igualmente possíveis (significados que se sobrepõem e não se excluem). Por outro lado, porque se fosse realmente uma alegoria, o fluxo linear da narrativa levaria à vitória final de Samori sobre os franceses, o

³⁰² Referência ao papel da experiência do leitor, desenvolvido por Milan Kundera, com a noção de "ego experimental", ver *L'art du roman : essai*. Paris: Gallimard, 1986.

que nunca é o caso. A alegoria funciona na estrutura narrativa geral, e mesmo o Sékou Touré não altera o curso da história para fazer dos textos simples imagens miméticas de uma ideologia.

Samori é um grande perdedor na história, ele não conseguiu reunir líderes negros contra colonos, mas, ainda assim, é visto como um dos maiores heróis da África Ocidental. Como afirma Florence Goyet em sua obra, o sentido está em procurar em outros lugares, na estrutura de oposição entre os personagens, na recorrência de certos temas e suas interpretações, flutuando de acordo com os autores, de acordo com os lugares de produção e de acordo com os tempos. Existe uma cristalização mais profunda da crise, que se desenrola nas relações entre o argumento narrativo principal e os episódios secundários, entre os adversários e os heróis, e às vezes entre várias interpretações do mesmo motivo. No momento da independência, é, portanto, que a história colonial passou a ter significado para um grupo, respondendo a uma necessidade de unidade nacional.

A metáfora e a abolição da não-contradição: regimes épicos de representação da colonização

Este pensamento épico da crise causada pela colonização caracteriza-se por dois processos: a abolição do princípio da não-contradição e a operação por metáfora.

O primeiro se opõe ao universo referencial, normatizado, da lógica formal em particular, onde duas teses contraditórias não podem coexistir. A ficção, e especialmente a ficção épica, alimentada pelas fascinações que provoca, pode fazer existir dentro dela duas realidades incongruentes, incompatíveis. Aquiles vizinho de Agamenon. Samori e Babemba, rei de Sikasso, se enfrentam nos textos, e de sua luta são extraídas diferentes interpretações. Mas – e isso é importante – o conflito narrativo dá a possibilidade de apresentar duas possibilidades frente à colonização. Esta análise, em termos de possibilidades narrativas, permite reler os textos e, em particular, os romances de nosso corpus, propondo leituras épicas de certas passagens, que, de alguma forma, seriam favoráveis a essa interpretação. Assim, em *Sarraounia*, de Abdoulaye Mamani, um longo enredo opõe ao *serkin* Aréwa (“o chefe de Aréwa”) seu filho, Dan Zaki. Este enfrenta a proibição de seu pai, e ousa se unir a Sarraounia. Este personagem é bastante menor no trabalho (e sua participação na luta não alterará o resultado). Mas se o texto insiste tanto nessa desobediência do filho em relação à ordem do pai, é porque há, latentemente, um pensamento da resistência, do compromisso político (e militar), mesmo de um pensamento de desobediência civil. Assim, pode-se interpretar esse episódio em vários graus, dependendo se alguém opta por lê-lo como uma possível narrativa de resistência à colonização, revolta contra uma autoridade paterna esclerosada esclerótica ou como direito à desobediência civil no contexto de regime ditatorial, no Níger de Seyni Kountché:

"Mas o que sua coragem pode fazer contra o canhão e as longas armas dos *nassara*? Ela será massacrada, e com ela, todos os homens que serão arrastados por sua louca tentativa.

— Bem, serei um desses. Eu irei criar uma equipe de homens livres e lutaremos sob a bandeira de Sarraounia.

— Você não fará isso, Dan Zaki. Você não lutará nas fileiras dos pagãos ...

— Claro que vou fazer isso e não mais tarde que esta noite. A partir desta noite irei para o país dos Aznas. Eu irei e virão comigo aqueles que desejarem me seguir; todos os homens de honra. Vamos lutar ao lado de Sarraounia. Nós estaremos dilatando as fileiras dos homens lutando pela dignidade.

— Por Deus, eu vou amaldiçoar você" (*Sarraounia*, p. 71).

Dan Zaki é um possível caminho de luta, dentro do campo dos dignatários *haoussa*³⁰³ de Aréwa. Sarkin Aréwa e seu filho configuram duas narrativas possíveis, contraditórias entre si, polifônicas, para usar os termos da análise de Bakhtin, na medida em que ambas são sustentáveis – verdades possíveis – e tampouco a verdade absoluta. O princípio da não-contradição é abolido, pois é a convivência em tensão dos dois que importa, e não a resolução do conflito. Pode-se até dizer mais: é antes de tudo discutir a luta intelectual das escolhas e suas conseqüências. É a dinâmica antitética de oposição que importa no trabalho épico, em vez da escolha final.

A metáfora é o segundo elemento do trabalho épico nas obras que compõem nosso corpus, e já esboçamos os elementos de definição desse tipo de pensamento literário: a metáfora distingue-se da alegoria e permite a reanálise. Na verdade, se uma interpretação funciona para um grupo, e o fascínio continua por muito tempo, então não há possíveis "interpretações erradas". Uma interpretação errada – uma leitura incidental – desde que seja validada por uma leitura coletiva, torna-se uma nova norma: uma nova análise ou uma reanálise.

Aqui está um exemplo de reanálise de uma das metáforas mais usadas em nosso corpus: o confronto entre Samori e seu filho favorito, Karamoko, que dá origem a três peças sucessivas (*Le Fils de l'Almamy*, de Cheik Aliou Ndao publicado em 1973, *Les Sofas*, de Bernard Zadi Zaourou, publicado em 1975, e *Une Hyène à jeun*, de Massa Makan Diabaté, publicado em 1988³⁰⁴). Assim terminam as duas últimas peças:

Não são mais os invasores que nos intimidam, é você quem o faz em seu lugar. Eles alimentaram você com seu veneno e é aqui, na terra mandinga, que você vem espalhá-lo para matar sua própria raça! [...] Povo de Wasulu e de Toron, peço para o Príncipe Karamoko e, em seu nome, a pena de morte. (*Les Sofas*, p. 59)

³⁰³ Povo da África Ocidental. Nota da tradutora.

³⁰⁴ *Op. cit.*

Samori: "Eu não sou compreendido. Eu passo por um sanguinário. [...] Levantemos o acampamento, que os soldados não aprenderam sobre a morte de Karamoko. [...] Eu fui obedecido por causa da admiração; as pessoas me amaram. Infelizmente, agora o terror será o pedestal do meu trono. Um tal pai não perdoa. Eu sou meu próprio espelho; único, eu em frente de mim mesmo. De agora em diante, minha solidão é meu império" (*Le fils de l'Almamy* , p. 57-58).

Depois que Karamoko desprezou publicamente seu pai, defendendo a aliança com os franceses, Samori é forçado a condená-lo à morte por traição. Várias interpretações são derivadas desse relato, que também é uma concatenação de vários eventos diferentes³⁰⁵. *Les Sofas* fazem do assassinato de Karamoko o primeiro dos crimes de Samori, com o rei se tornando um monstro nascente, análogo ao Nero de *Britannicus*. Ecos das purgas realizadas por Sékou Touré são subliminarmente legíveis³⁰⁶. *Le fils de l'Almamy* mostra o remorso de Samori, dividido entre o amor de seu filho e o dever de um rei, forçado a preservar a coesão de seu exército, mesmo à custa do infanticídio.

Não importa que tipo de interpretação é a correta, o que é interessante é entender o que provoca o sucesso desse tema. O foco nas três peças teatrais é a incompreensão de Karamoko quando ele retorna de uma viagem diplomática para a França. Condenado a não se reconhecer em nenhuma das duas culturas, anunciador da superioridade tecnológica dos franceses sem esperança de ser ouvido, Karamoko se torna um personagem comparável ao herói de *l'Aventure ambiguë*, de Cheikh Hamidou Kane³⁰⁷, em que o jovem diplomado, "de volta para casa", vê-se dividido entre duas culturas.

Se o tema seduz na década de 1970, é porque as primeiras ondas maciças de estudantes são confrontadas com a mesma experiência da "dupla cultura". Karamoko não representa de maneira alegórica a cultura ocidental, contra qualquer tradição que fosse encarnada, também alegoricamente, por Samori. Pelo contrário, os dois personagens são atravessados por várias influências, e não basta seguir uma análise à custa da outra para interpretar o relato. O texto não prescreve, ele propõe vozes, em conflito. Nos anos da década de 1970, há uma releitura da revolta de Karamoko contra seu pai, uma reinterpretação que seria uma "contradição" do ponto de vista histórico, mas que se justifica de acordo

³⁰⁵ As três peças se concentram no assassinato de Karamoko em julho de 1894. Seu retorno de uma missão diplomática à França, onde ele recebeu uma recepção triunfal, data de 1886. Ver Yves Person, Samori. op.cit., Volume 2, p. 695: "Dyaulè-Karamogho na França". Sobre as circunstâncias de seu assassinato e os rumores sobre o fim, ver Samori, op.cit., Volume 3, p. 1505-1506: "O fim de Dyaulè-Karamogho". No julgamento real, a única informação é a que vem da tradição oral: Yves Person cita apenas seu informante n° 10, Karamogho Kuyaté, cujas notas de entrevistas são preservadas com o BRA: 4c1, "Notas manuscritas de Yves Person", Entrevista com Lamfiya e Karamogho Kuyaté (n° 10), sobre Samori.

³⁰⁶ Após a invasão portuguesa (1970), Sékou Touré intensificou a repressão da oposição, ver Céline Pauthier, op.cit., p. 432 e seguintes.

³⁰⁷ KANE, Hamidou. *L'Aventure ambiguë ; récit*, Paris :Julliard, 1961.

com a hipótese do trabalho épico: o par Samori-Karamoko pensa a sociedade, em termos de conflitos, reinterpretada ao longo do tempo. A noção de trabalho épico, baseada no viés da não-contradição e da reanálise, permite compreender o sucesso das figuras de resistência à colonização, desde o início do século XX até o presente.

Conclusão

Lat Dior, Béhanzin, Abdelkader, Samori, Sarraounia ou Nehanda, como resistentes à colonização, certamente são heróis épicos “em construção”. Muito poucos deles são hoje sujeitos de epopeias reais. Emergem, em vez disso, de uma enxurrada diversificada de textos, canções, escritos, histórias populares, romances, obras híbridas, peças que descrevem a resistência africana à colonização, colocando no coração de suas proposições um ou outro desses grandes personagens. A axiologia nem sempre é corrigida, e Abdelkader, por exemplo, pode, ao mesmo tempo e concomitantemente, ser considerado um herói e um traidor para a pátria. A memória da colonização ainda é carregada de conotações extremamente vívidas, e essa ambivalência discursiva é uma das consequências retóricas do caráter ardente, atual e resolutamente presente do período colonial. Se a memória relacionada a esses heróis é positiva ou não, ela sempre envolve paixões. Em outras palavras, se o herói é um tirano ou um mártir, ele sempre se torna objeto de fascinação. É esse fascínio que tentamos desconstruir, mobilizando a categoria épica do trabalho. A noção permite articular o fato literário e o pensamento da crise política, social e cultural, que as noções de mito literário ou de figuras míticas³⁰⁸ não fazem, porque os mitos mais frequentemente rejeitam os textos fora das circunstâncias de produção. É ao redesenhar os contornos intertextuais das obras, bem como o seu contexto histórico preciso, que possibilitamos a leitura do que está por trás dos conflitos narrativos.

O pensamento do texto literário é o impensado em uma sociedade muito envolvida para mobilizar as ferramentas teóricas da crise que está experimentando. Os textos que recolhemos, que nos propomos a analisar em conjunto, em uma abordagem transmidiática e comparativa, nos permitem ler esse pensamento de trabalho épico, na relação entre colonizadores e colonizados, na implantação de diferentes tipos de resistência, na possibilidade leituras múltiplas dos textos. Porque isso é o que nos parece mais interessante nessas figuras resolutamente ambivalentes: é essa tensão gerada pela

³⁰⁸ MONTANDON, Alain Montandon. En guise de préface. In : **Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies** (2004/11), p. 7-17 ; BRUNEL, Pierre. **Dictionnaire des mythes littéraires**. Monaco : Édition du Rocher, 1988 ; LEONARD-ROQUES, Véronique. Avant Propos. In : **Figures mythiques: fabrique et métamorphoses**. Clermont Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 9-21.

contradição, pela ambiguidade. Samori é ambivalente. Sarraounia também. Algo resiste à análise, e é o que produz o fascínio: o que não pode ser enunciado de forma unívoca, e que, no entanto, retorna à interrogação, continuamente, através dos tempos.

Referências bibliográficas

- ALBERT, Jean-Pierre. Pourquoi les héros nationaux sont-ils souvent des vaincus?. In : LABORIE, Pierre ; CABANEL, Patrick (éd.) **Penser la défaite**. Toulouse : Privat, 2002, p. 2127.
- ANDURAIN, Julie d'. **La Capture de Samory, 1898 : l'achèvement de la conquête de l'Afrique de l'Ouest**. Outre-mer, Saint-Cloud : Soteca, 2012.
- BAKHTINE, Mikhaïl. **Problèmes de la poétique de Dostoïevski**. Lausanne: L'âge d'homme, 1970.
- BAUMGARDT, Ursula, et DERIVE, Jean (éd.). **Paroles nomades : écrits d'ethnolinguistique africaine, en hommage à Christiane Seydou**. Paris: Karthala, 2005.
- BAUMGARDT, Ursula; DERIVE, Jean (éd.). **Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques**. Tradition orale, Paris : Karthala, 2008.
- BERTHO, Elara. Sarraounia, une reine africaine entre histoire et mythe littéraire (Niger, 1899-2010). In: **Genre & Histoire** (2011/8), disponible sur <<http://genrehistoire.revues.org/1218>>.
- BERTHO, Elara. Fictions littéraires et récits historiques de la capture de Samori : une exploration historiographique. In : BECKER, Charles; COLIN, Roland; DARONIAN, Liliane; PERROT, Claude-Hélène. **Yves Person, un historien de l'Afrique engagé dans son temps**. Paris : Karthala, 2015, p. 4963.
- BERTHO, Elara. Médias, propagande, nationalismes. La filiation symbolique dans les chants de propagande : Robert Mugabe et Mbuya Nehanda, Sékou Touré et Samori Touré. In : **Cahiers de Littérature Orale**. Paroles publiques et paroles confidentielles : façons de parler dans la sphère publique et sur ses marges, n°77, 2015. En ligne : <https://clo.revues.org/2372>
- BOYER, Pascal. Récit épique et tradition. In : **L'Homme**, avril-juin 1982, XXII-2, p. 5-34.
- BOYER, Pascal. L'étoffe et la doublure du héros. Remarques sur les couples des personnages héroïques. In : **Singularités. Textes pour Eric de Dampierre**. Paris : Plon, 1989.
- BRUNEL, Pierre. **Dictionnaire des mythes littéraires**. Monaco: Édition du Rocher, 1988.
- CAMARA, Djiguiba. **Histoire locale**. 1955, tapuscrit inédit, archives de la BRA, Paris 1.
- CAZALAS, Inès. **Contre-épopées généalogiques : fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes**. Thèse de doctorat, sous la direction de Pascal Dethurens, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2011.
- CASAJUS, Dominique. Retour sur le dossier H. In : **Paroles nomades, Écrits d'ethnolinguistique africaine**. Paris : Karthala, 2005, p. 47-70.
- CENTLIVRES, Pierre, FABRE, Daniel, et ZONABEND, Françoise (éd.). **La fabrique des héros**. Ethnologie de la France 12, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999.
- COLIN, Roland. **Kènèdougou au crépuscule de l'Afrique coloniale : mémoires des années cinquante**. Paris : Présence africaine, 2004.
- CONRAD, David C.; CONDÉ, Djanka Tasse. **Sunjata : A West African Epic of the Mande Peoples**. Indianapolis: Hackett Pub. Co., 2004.
- CONRAD, David C. Almami Samori in academic imagination : constructing epic adventures to realize ambitions and dreams. In : **Mande Studies** (2011/10), p. 175-214.
- DANTE, Alassane, MOHAMED LAMINE MAIGA. **Sarraounia, ballet lyrique d'après le roman de Mamani Abdoulaye**. Niamey : ORTN, 1986.

DELAFOSSÉ, Maurice. **Essai de manuel pratique de la langue mandé ou mandingue. Etude grammaticale du dialecte dyoula, vocabulaire français-dyoula, histoire de Samori en Mandé, étude comparée des principaux dialectes mandé.** Publications de l'École des langues orientales vivantes. 3e série 14. Paris : E. Leroux, 1901.

DIABATE, Massa Makan. **Janjon et autres chants populaires du Mali.** Paris : Présence africaine, 1970.

DIABATE, Massa Makan. **Une si belle Leçon de patience. Pièce primée lors du Concours Théâtral Interafricain 1970.** Paris : ORTF-DAEC [Office de la radio télévision française-Département des affaires extérieures et de la coopération], 1972.

DIABATE, Massa Makan. **Une Hyène à jeun : théâtre.** Paris : Hatier, 1988.

DIENG, Bassirou. Étude théorique des épopées africaines. In : **Recueil Ouvert** [En ligne], mis à jour le : 19/10/2015, <http://ouvrier-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/projet-epopee/189-etude-theorique-des-epopees-africaines>.

DILLEY, Roy. **Henri Gaden à travers l'Afrique de l'ouest (1894-1939) : fils de Bordeaux, aventurier africain.** Trad. Balans Jean-Louis. Paris: L'Harmattan, 2015.

EDWARDS, W. Wiri. In: **Native Affairs Department Annual.** Salisbury: Native Affairs Department, (1960-1962).

FINNEGAN, Ruth H. **Oral Literature in Africa.** Oxford Library of African Literature, Londres : Clarendon Press, 1970.

FOUERE, Marie-Aude. La mémoire au prisme du politique. In : **Cahiers d'études africaines** (2010/1), p. 524.

GARNIER, Xavier. **L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman.** Nouvelle Poétique Comparatiste, Bruxelles : PIE-P. Lang, 2001.

GOURAUD, Henri Joseph Eugène. **Au Soudan : souvenirs d'un africain.** Paris : P. Tisné, 1939.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière.** Bibliothèque de littérature générale et comparée, Paris : H. Champion, 2006.

GOYET, Florence. De l'épopée canonique à l'épopée dispersée : à partir de l'*Illiade* ou des *Hōgen* et *Heiji monogatari*, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés. In : **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines**, n°45, 2014, en ligne : <http://emscat.revues.org/2366>.

GOYET, Florence. Changing worlds : Can fan culture work as an epic ?. In: **Arthemis** : <http://arthemiscinema.ca/fr/content/changing-worlds-can-fan-culture-work-epic>.

HONDO, Med. **Sarraounia.** Adaptation et dialogues par Abdoulaye Mamani; bande originale de Pierre Akendengue, Direction de la cinématographie nationale du Burkina Faso, Films Ô, 1986.

HUNWICK, John O., et KANE, Ousmane. **Arabic Literature of Africa : 4. The writings of Western Sudanic Africa.** Leiden: Brill, 2003.

JANSEN, Jan. **Épopée, histoire, société : Le cas de Soundjata : Mali et Guinée.** Paris: Karthala, 2001.

JANSEN, Jan. A Critical Note on 'The Epic of Samori Toure'. In: **History in Africa** (2002), p. 219-229.

JANSEN, Jan; DIARRA, Mountaga. **Entretiens avec Bala Kanté : une chronique du Manding du XX^{ème} siècle.** African Sources for African History 8, Leiden: Brill, 2006.

JOHNSON John William. Yes, Virginia, There Is an Epic in Africa. In: **Research in African Literatures** 11 (1980/3), p. 308-326.

JOHNSON, John William; HALE, Thomas A.; BELCHER, Stephen Paterson (éd.). **Oral Epics from Africa. Vibrant Voices from a Vast Continent.** Bloomington: Indiana University Press, 1997.

KANE, Hamidou. **L'Aventure ambiguë : récit.** Paris : Julliard, 1961.

KESTELOOT, Lilyan, BARBEY, Christian, et NDONGO, Siré Mamadou. **Tyamaba, Mythe peul, et ses rapports avec le rite, l'histoire et la géographie.** Dakar : IFAN, Notes Africaines, 1986.

KESTELOOT, Lilyan, et DIENG, Bassirou (éd.). **Les Épopées d'Afrique noire.** Paris: Karthala ; UNESCO, 1997.

KOUROUBARI, Amadou. Histoire de l'iman Samori. In : **Bulletin de l'Institut Français d'Afrique Noire** (1959), p. tome 21, n°3/4, p. 544-571, traduit par Révérend Père Hebert.

KOUROUMA, Ahmadou. **Quand on refuse, on dit non.** Paris : Le Seuil, 2004.

KUNDERA, Milan. **L'Art du roman : essai**. Paris : Gallimard, 1986.

LEONARD-ROQUES, Véronique. Avant Propos. In : **Figures mythiques : fabrique et métamorphoses**. Clermont Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 9-21.

MADELENAT, Daniel. **L'Épopée**. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

MAMANI, Abdoulaye. **Sarraounia : le drame de la reine magicienne**. Collection Encres noires. Paris : L'Harmattan, 1992.

MONTANDON, Alain. En guise de préface. In : **Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of Medieval and Humanistic Studies** (2004/11), p. 7-17.

NDAO, Cheik Aliou. **Le Fils de l'Almany : suivi de La Case de l'homme : Théâtre**. Paris : Pierre Jean Oswald, 1973.

NIANE, Djibril Tamsir. **Soundjata ou L'épopée mandingue**. Paris : Présence africaine, 1960.

PAUTHIER, Céline. L'héritage controversé de Sékou Touré, 'héros' de l'indépendance. In : **Vingtième Siècle. Revue d'histoire** (2013/2), p. 3144.

PAUTHIER, Céline. **L'Indépendance ambiguë. Construction nationale, anticolonialisme et pluralisme culturel en Guinée (1945-2010)**. Thèse de doctorat, sous la direction d'Odile Goerg, Paris-Diderot CESSMA, Paris, mai 2014.

PEROZ, Marie Étienne. **Au Soudan français : souvenirs de guerre et de mission**. Paris: Calmann Lévy, 1891.

PERSON, Yves. **Samori : une révolution Dyula**. Mémoires de l'Institut fondamental d'Afrique noire 80, 3 vol., Dakar : IFAN Paris : Centre de recherches africaines, 1968-1975.

PILASZEWICZ, Stanislaw. On the Veracity of Oral Tradition as a Historical Source : The Case of Samori Ture. In: **Unwritten Testimonies of the African Past** : Proceedings of the international symposium held in Ojrzanów n. Warsaw on 07-08 November 1989. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1991, p. 167-180.

PIŁASZEWICZ, Stanisław; MALLAM ABU. **The Zabarma Conquest of North-West Ghana and upper Volta : a Hausa narrative "Histories of Samory and Babatu and others" by Mallam Abu**. Warsaw: Polish Scientific Publishers, 1992.

RODET, Marie; CHALLIER, Marie. **Les Migrantes ignorées du Haut-Sénégal (1900-1946)**. Paris: Karthala, 2009.

RUMEAU, Delphine. **Chants du Nouveau Monde. Épopée et modernité, Whitman, Neruda, Glissant**. Paris : Classiques Garnier, 2009.

SEYDOU, Christiane. **Silâmaka et Poullôri, récit épique peul raconté par Tinguidji**. Paris : Classiques Africains, Armand Colin, 1972.

TANDINA, Ousmane; BJORNSEN, Richard. Sarraounia, An Epic ?. In: **Research in African Literatures** 24 (1993/2), p. 23-32.

TIDJANI ALOU, Antoinette. Niger and Sarraounia: One Hundred Years of Forgetting Female Leadership. In: **Research in African Literatures** 40 (2009/1), p. 42-56.

TIDJANI ALOU, Antoinette,. Sarraounia et ses intertextes: Identité, intertextualité et émergence littéraire. In : **Revue électronique internationale de sciences et langage Sudlangues**, 5 (2005), p. 44-69.

VANSINA, Jan. **De la Tradition orale : essai de méthode historique**. Musée Royal de l'Afrique centrale, 1961.

VERA, Yvonne. **Nehanda**. Harare : Baobab Books, 1993.

VINCLAIR, Pierre. **De l'Épopée et du Roman : essai d'énergétique comparée**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.

ZADI ZAOUROU, Bernard. **Les Sofas : suivi de L'Oeil**. Théâtre africain. Paris : P. J. Oswald, 1975.

Arquivos de fonotecas e discografia

BLONDY, Alpha. Bori Samori. In: **Cocody Rock !!!**. EMI, 1984.

BALLA ET SES BALADINS. Keme Bourema" 13'19. In: **Objectif Perfection**, 1971, SLP75.
FRANWALIA, Kamissoko M'Faly (récité). Samori Tariku. 1'28'10. Enregistré à Kankan, 2008.
SORY, Kandia Kouyaté. Keme Bourema 14'46, 1973, SLP 37.
KOUYATÉ, SARAMBA et DJIBA KOUYATÉ, SIDIKI KOUYATÉ. Diamori 26'19, 2013.
KOUYATÉ, SARAMBA, et LASO DUMBUYA, SIDIKI KOUYATÉ. Famagan Traoré 24'00, 2013.
MAHALBA DE DOUTCHI. Sarraounia Ballet lyrique 13', Nuit de la Concorde du 23 avril 1996.
NIANDAN JAZZ (Orchestre de Kissidougou). Samory 09'33, 1970, SLP 19.
SAMARIA DAN GOUDAOU. Sarauniya 8'. À l'occasion de la tournée du PCMS à Zinder, 28 novembre 1986.



PLAGNARD, Aude. ¿Epopéyas imitativas y refundadoras? El caso de Alonso de Ercilla y Jerónimo Corte-Real. In: *Revista Épicas*. Año 1, N. 2, Dez 2017, p. 163-183. ISSN 2527-080-X.

¿EPOPEYAS IMITATIVAS Y REFUNDADORAS? EL CASO DE ALONSO DE ERCILLA Y JERÓNIMO CORTE-REAL

EPOPEIAS IMITATIVAS Y REFUNDADORAS? O CASO DE ALONSO DE ERCILLA E JERÓNIMO CORTE-REAL

Aude Plagnard
Université Paul-Valérie, Montpellier 3³⁰⁹

RESUMEN: En este artículo, procuramos aplicar el concepto crítico de “trabajo épico” en un corpus de epopeyas imitativas – el *Segundo cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real y las tres partes de *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Estos poemas, compuestos en Portugal y en España a finales del siglo XVI imitan de manera explícita la épica latina. Sin embargo, inspirándose en las epopeyas primarias que podemos considerar como refundadoras, desarrollan una reflexión crítica sobre las grandes transformaciones de la guerra contemporánea – la que extiende y proyecta los territorios ibéricos a los cuatro continentes entonces conocidos en el globo. Pretendemos demostrar que se juega allí un verdadero trabajo épico, desarrollado a través de la imitación de la épica antigua.

Palabras-clave: *Segundo cerco de Diu*; *La Araucana*; emulación épica.

RESUMO: Neste artigo, procuramos aplicar o conceito crítico de “trabalho épico” em um corpus de epopeias imitativas – o *Segundo cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real e as três partes de *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Estes poemas, compostos em Portugal e Espanha no final do século XVI, imitam explicitamente o épico latino. No entanto, inspirando-se nas epopeias primárias que podemos considerar como refundadoras, eles desenvolvem uma reflexão crítica sobre as grandes transformações da guerra contemporânea – aquela que estende e projeta os territórios ibéricos aos quatro continentes então conhecidos no globo. Pretendemos demonstrar que um verdadeiro trabalho épico, desenvolvido através da imitação do antigo épico.

Palavras-chave: *Segundo cerco de Diu*; *La Araucana*; emulação épica.

³⁰⁹ Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France. Doctora por la universidad Paris-Sorbonne desde diciembre de 2015.

Introducción

Homero contra Virgilio, epopeya primaria contra epopeya secundaria o imitativa: según la mayor parte de los estudios sobre la épica, esta línea divisoria estructura el corpus épico y permite distinguir de manera radical dos maneras de componer poesía³¹⁰. Sobre la ausencia de problematización del relato en la épica imitativa, llamaba la atención Jean-Marcel Paquette, justificando así una cesura radical:

Les épopées savantes sont des tentatives de répétition d'un modèle hautement valorisé, mais en l'absence de toutes les conditions composant le champ d'émergence. Pour cela même, elles sont le plus souvent des modèles achevés de l'échec esthétique. Il leur manque de se trouver au commencement qui est, pour l'épopée, le tout de son existence et de sa pertinence. "Problématisée" dans son origine par les études, l'épopée pose le problème même de l'originalité absolue (1988, p. 34).

¿Por el mero hecho de imitar, se alejan las epopeyas cultas de su propio contexto político y cultural? ¿Se desvían de la problematización que Jean-Marcel Paquette reconoce como característica del género épico, hasta el punto de convertirse, necesariamente, en epopeyas fallidas? En estas páginas, me propongo defender la hipótesis contraria, afirmando que existe una problematización política comparable a la que encontramos en la épica primaria en el *Segundo cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real y en las tres partes de *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Demostraré para ello que la noción de "trabajo épico", a pesar de haber sido definida a partir de un corpus de epopeyas primarias, puede aplicarse a estos textos, imitativos en su esencia misma. En este sentido, imitación y problematización del relato épico irán de la mano.

Son tres las características que separan de la definición clásica de la épica primaria a la épica culta renacentista³¹¹. Ante todo, esta depende de manera estrecha de los modelos del Renacimiento italiano – entre los cuales destaca el *Orlando furioso* (1516-1532)– y del interés renovado por la épica antigua, en especial latina, de la segunda mitad del siglo XVI. Además, algunos de estos poemas, al referirse a una materia histórica reciente y hasta incluso actual, se asemejan a las crónicas en términos de estilo y de factura poética, llegando al punto, en no pocas ocasiones, de utilizar las crónicas como fuentes. Este anclaje en la cultura escrita se corresponde con el tipo de autoría según el cual se publicaron estos textos,

³¹⁰ Agradezco mucho a mi amigo Héctor Ruiz la revisión de estas páginas en castellano.

³¹¹ La etiqueta *savante* en francés, *culta* en español, se comenta en MÉNIEL, 2004, pp. 55, 487, y GARRIDO, 1999.

muy bien definido y situado en las antípodas de la oralidad y de la auralidad que caracterizan la epopeya primaria³¹².

Con todo, estas profundas divergencias en algunos de los puntos definitorios del género no impiden necesariamente que los poemas imitativos desarrollen una reflexión política sobre la actualidad. En las obras de Alonso de Ercilla (1533-1594) y de Jerónimo Corte-Real (1533-1588), me ha parecido encontrar una reflexión de esta índole sobre los profundos cambios que afectaron a la sociedad ibérica a lo largo del siglo XVI. Compuestas y publicadas en torno al período de 1569-1589, las epopeyas de estos autores vieron la luz en una época en la que las dos coronas de Portugal y Castilla redefinían sus territorios compuestos y las condiciones de la práctica militar³¹³. La expansión atlántica proporciona la materia de *La Araucana* de Ercilla, relato en tres partes (1569, 1578, 1589) de la conquista de Chile por los españoles contra los indígenas araucanos³¹⁴. En el *Segundo cerco de Diu* (ca. 1569-1574), Jerónimo Corte-Real cuestiona las condiciones del dominio portugués sobre el Estado de la India³¹⁵. La escenificación de ambos episodios históricos es compleja y crítica, y contradice las expectativas del lector: la rebelión de los enemigos de la corona es de hecho justificada por una serie de recursos épicos, algunos de los cuales – paralelos e inversiones del hilo del relato, convergencia o divergencia de voces narrativas – son precisamente recursos de la épica primaria. Otro la imitación de la épica antigua – que ya era imitativa – es propia de estos poemas y participa plenamente de su trabajo épico.

El círculo de la venganza y de la violencia

En los poemas citados, se desarrolla una reflexión sobre el ejercicio de la violencia en la guerra y en los castigos a los que se somete al enemigo, reflexión en la que se hace hincapié en todos aquellos

³¹² En los estudios más recientes sobre la épica, se toma en cuenta la doble oralidad del género: la que nace de la recitación (de *os*, *oris*, la boca) y la que nace de la recepción auditiva del texto recitado (de *auris*, *auris*, el oído). En el caso de la épica culta e imitativa, resulta más difícil determinar el papel de esta doble oralidad y es uno de los campos de estudio que están todavía por explorar. Véase GOYET, “L’Épopée”, http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html#_ftnref1 [consultado el 8/02/2018], y GOYET y LAMBERT (dir.), 2016.

³¹³ Entre los estudios dedicados a este tema, destacan los de MURRIN, 1994 y MARTÍNEZ, 2016.

³¹⁴ Las tres partes del poema se publicaron inicialmente de forma independiente: Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana de ...*, Impresa en Madrid, en casa de Pierres Cossin. Año 1569; *Primera y segvnda parte de la Araucana*, en Madrid, en casa de Pierres Cossin, 1578; y *Tercera parte de la Araucana*, En Madrid, en casa de Pedro Madrigal, 1589.

³¹⁵ El manuscrito “ Sucesso do segundo cerco de Diu, estando don Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, año de 1546 ” (ANTT, Códice Cadaval 31, ca. 1568-70), fue publicado a los pocos años bajo el mismo título (*Em Lixboa*, per Antonio Gonçalvez, 1574). El vínculo marítimo entre el reino de Portugal y la India es el tema de otros dos poemas contemporáneos: los famosos *Lusíadas* de Luís de Camões (1572) y el *Naufração de Sepúlveda* del mismo Corte-Real (1594).

comportamientos inadecuados que caracterizan a los cristianos frente a sus enemigos, en el plano militar y ético. Me propongo demostrar que estas epopeyas se enfrentan directamente con estos problemas contemporáneos, como lo hicieron en su tiempo la *Ilíada*, la *Chanson de Roland*, el *Hōgen* y el *Heiji monogatari* japonés y el *Nibelungenlied* a través del trabajo épico descrito por Florence Goyet³¹⁶.

En Portugal y en España, Jerónimo Corte-Real y Alonso de Ercilla fueron los primeros autores que recurrieron al género épico para narrar la expansión europea ultramarina³¹⁷. Esta elección genérica y formal traduce su voluntad de llevar a cabo una reflexión específica sobre este acontecimiento determinante de su actualidad.

La *propositio* inicial del *Cerco de Diu*, modelada a partir de la *Eneida*, pretende de hecho mantener viva ante los lectores la fama y la gloria adquiridas en esta ocasión por los portugueses – refiriendo en plural la obra colectiva de toda una nación:

*As forças, a destreza, a valentia,
Opinião, valor, esforço grande
Dos Portugueses canto... (I, 1-3)*³¹⁸

De la misma manera, Ercilla anuncia querer cantar “el valor, los hechos, las proezas / de aquellos españoles esforzados” (I, 1, 56)³¹⁹ que fueron los conquistadores de Chile.

Sin embargo, ninguno de estos dos autores se queda en el lugar común. Ambos desarrollan y explicitan, al contrario, la cuestionable conducta militar de los cristianos y las faltas morales y guerreras cometidas en la contienda³²⁰. Nos centraremos aquí en una de las cuestiones que exploran los dos poemas: la relación compleja entre los conquistadores y los pueblos indígenas que son a un tiempo enemigos y sujetos del conjunto político que se creará tras la conquista. Corte-Real y Ercilla insisten en un mismo mecanismo que obstaculiza la conquista europea: la violencia desproporcionada ejercida contra pueblos con los que se pretende vivir en paz excita el deseo de venganza y exagera su resistencia en los conflictos. La epopeya da voz a la figura del otro en el enemigo y acusa a los cristianos por partida doble: en el discurso de sus enemigos y en la propia voz narrativa.

³¹⁶ Véase una presentación detallada de este concepto en GOYET, 2006, y otra, más sintética, en GOYET, 2014. Véase también, sobre el *Nibelungenlied*, GOYET, 2009.

³¹⁷ Véase, para un panorama del género en la época moderna, PIERCE, 1961 y ALVES, 2001.

³¹⁸ Cito la versión impresa del poema (Lisboa, 1574), modernizando las grafías y la puntuación.

³¹⁹ Cito por la *princeps* de la primera parte del poema (Madrid, 1569), modernizando las grafías y la puntuación.

³²⁰ Parte de la crítica chilena ha leído el discurso crítico de Ercilla contra sus contemporáneos y su admiración por los Araucanos como la base que permitía hacer de este poema una epopeya de celebración nacional chilena contra el conquistador español. Esta reinterpretación del texto merecería un estudio más profundizado.

En el *Cerco de Diu*, este mecanismo se organiza en torno al motivo recurrente de la venganza del padre, expuesto de manera sucesiva por una multitud de voces que desactivan la justificación esperada del conflicto.

1. Vengar al padre en el *Cerco de Diu*

El primer canto describe el personaje del sultán de Gujerate, Mamude, y expone los motivos que le llevan a emprender una guerra contra los portugueses. Tres voces distintas repiten sucesivamente la misma justificación, apoyada en los mismos argumentos: si Mamude ha de alzarse en armas, es para vengar la muerte de su abuelo el sultán Bahadur, asesinado por los portugueses en 1537. Mamude cae primero en un sueño en el que escucha una prosopopeya de la Discordia, que le exhorta a vengarse (I, 110-122). Al despertar, recibe cartas de los príncipes de la región, que el poeta cita en estilo directo para volverlas más elocuentes (I, 104-201). En una inversión radical de los papeles esperados, los portugueses surgen entonces en el texto como “bárbaros” (I, 180), “homicidas” (I, 182), “roubadores” (I, 185), mentirosos y engañosos (I, 186-189) que procuran dominar la región cual tiranos. El argumento de la venganza familiar es fundamental: jamás descansará el alma de Bahadur ni encontrará reposo si su nieto no venga su muerte. Finalmente, la voz del narrador se hace eco de los motivos de Mamude para enfrentarse a los portugueses cuando elogia la pasada grandeza de Bahadur y su buena gestión del ejército, caracterizado por la unidad a pesar de la extensión y disparidad del territorio que controlaba (I, 251-275). Estas distintas voces, escenificadas por Corte-Real, convergen pues en un mismo discurso crítico en contra de la acción portuguesa en la India³²¹ subrayando más todavía, de esta manera, el mecanismo que está en juego: el deseo de venganza es aquello que despierta el ardor guerrero de los indios y lo que los une en contra de los portugueses.

Encontramos una situación similar en el canto VII, donde Coge Sofar, comandante de las tropas de Cambaya, muere cuando un cañonazo le arranca la cabeza. Corte-Real describe en detalle el dolor de su hijo, Rumeção (VII, 139-155). Pero el abatimiento del joven dura poco: Corte-Real muestra su designación unánime como sucesor de su difunto padre, mientras que las fuentes históricas presentaban esta sucesión como el resultado de una intensa negociación. Como el sultán Mamude en el primer canto, Rumeção encuentra en la “*justa vingança*” (VII, 163) de su padre una legitimidad reforzada y un ardor guerrero duplicado. Todo está pensado, desde la apertura del relato, para justificar la entrada en guerra del sultán de Cambaya y de sus tropas.

³²¹ ALVES, 2001.

Más adelante, a los actos guerreros casi bárbaros de los portugueses, cometidos para dominar al enemigo por el terror estableciendo precedentes ejemplares, vuelve a responder la venganza de estos enemigos³²². Estos fragmentos del poema son de especial importancia si los comparamos con los correspondientes pasajes de las crónicas que Corte-Real utilizó como fuente³²³. Apelando a su imaginación para crear estas escenas, Corte-Real suscita la empatía de los lectores para con un pueblo cuyo estatuto de enemigo se ve por tanto cuestionado. El primer acto de violencia bárbaro de los portugueses interviene cuando estos se encuentran en una posición casi desesperada dentro de la fortaleza de Diu sometida al asedio indio. Incapaces de salir a combatir a campo abierto deciden, para librarse de sus enemigos, atacar en represalia los barcos que surcan la costa. Capturan un navío de comercio musulmán y decapitan a todos sus pasajeros, incluidos ancianos, mujeres y niños, antes de tirar sus cabezas al mar para sembrar el pánico entre los pueblos indígenas que las encontrarán en sus playas (XIV, 432-534). Por semejante acto, los portugueses son descritos por el narrador como seres más brutos y crueles que los peces que pueblan el mar (XIV, 479-483), de manera que en contra de sus previsiones, son ellos quienes avivan la ira del enemigo, cuyo “*coração rebenta por vingar-se*” (XIV, 533).

Finalmente, la última parte del poema relata varias matanzas perpetradas por los portugueses contra los civiles de Cambaya. Manuel de Lima, uno de sus capitanes, dirige el saqueo de las costas, mientras el virrey, João de Castro, guía a sus hombres en el de la ciudad de Diu³²⁴. De nuevo, no escapa criatura alguna, ni ancianos, ni jóvenes, ni mujeres ni bestias. Entre tantas muertes, tan solo se perdona la vida de un preso, en el canto XVI, aunque con la terrible intención de transformarlo, ante su pueblo y su rey, en la viva imagen de la crueldad sin freno de los portugueses. En efecto, para que su relato sea el testimonio más fiel de su violencia, los portugueses le cortan las dos manos. Así, mutilado, encarna la barbarie portuguesa. El discurso patético del superviviente ante su pueblo repite y recalca el del narrador, provocando así las lamentaciones del pueblo, en especial de las mujeres, madres y esposas, que asisten impotentes a la masacre de los suyos. El poeta da voz, en estilo directo, al enemigo (XVI, 242-249).

2. Castigo y clemencia en *La Araucana*

Este mismo procedimiento se repite en la segunda parte de *La Araucana*, apoyado también en la mutilación de las manos del cautivo. La rebelión de los Araucanos constituye, un desafío militar y, sobre

³²² Expone y justifica esta política CASTRO, 1976, p. 282.

³²³ Véase ALVES, 2001, p. 262.

³²⁴ Respectivamente XV, 370-487; XVI, 281-469; XVIII, 481-XX, 137; XVIII, 282-355.

todo, jurídico³²⁵. Frente a los rebeldes, una clemencia excesiva deriva en negligencia, pero un castigo excesivo vuelve inhumanos a quienes lo ejercen. En ambos casos, se corre el riesgo de que la rebelión, en vez de ser apaciguada, se vea avivada por los propios castellanos. Ercilla inicia su poema con esta reflexión teórica sobre el equilibrio justo entre castigo y clemencia, comentado en los prólogos de los cantos I y IV³²⁶. Sin embargo, interrumpe pronto la reflexión, argumentando que un tratamiento demasiado teórico de esta cuestión levantaría con toda legitimidad las sospechas³²⁷. Pretende pues, al contrario, desarrollar este debate mediante el relato, es decir mediante una argumentación en forma de narración³²⁸. En el canto XXI, García Hurtado de Mendoza, el nuevo gobernador de Chile, exhorta a sus hombres a que no se dejen invadir por el furor guerrero durante el combate y perdonen a los fugitivos. Sin embargo, en el canto siguiente, no vacila a la hora de ejercer otro tipo de violencia: con una crueldad despiadada, manda castigar a uno de los presos cortándole ambas manos. Este “ejemplar castigo” (XXII, 45, 6, f° 81r°) debe su eficacia a la imagen especialmente poderosa del cuerpo mutilado, capaz de inspirar a los espectadores de la escena y a los lectores tanto “piedad” como “enojo” (XXII, 50, 2).

El efecto de este castigo en el mismo guerrero araucano en quien se ejerce, Galbarino, es completamente opuesto: digno y despreciativo en el momento de recibirlo (después de sus dos manos, una después de otra, tiende el cuello al verdugo), dirige a los españoles un largo discurso que ofrece un espacio para la toma de conciencia política de los Araucanos. El brutal ejemplo practicado en su cuerpo mutilado no tendrá impacto en su pueblo, que prefiere morir antes que servir bajo el yugo español. Por esas dos manos cortadas, se erguirán infinidad de manos araucanas, solidarias, para vengar a Galbarino³²⁹. La maldición con la que concluye su discurso (XXII, 52) inicia la dinámica vengativa que animará a su pueblo hasta el final del poema. En el canto XXIII, Galbarino denuncia ante el senado de los guerreros araucanos la injuria que se le ha hecho al conjunto de la comunidad a través de su propio cuerpo (XXIII, 8)³³⁰. Ercilla, como Corte-Real, da voz así a una dura crítica contra los españoles que, “adúlteros, ladrones, insolentes” (XXIII, 13, 8), son culpables de “embustes, tratos y marañas” (XXIII 12, 2). Esta reflexión se prolonga en

³²⁵ Sobre los aspectos jurídicos en el poema de Ercilla, cuyo padre era un renombrado jurista, véase MEJÍAS LÓPEZ, 1991.

³²⁶ Este debate se remonta a la Antigüedad (SÉNECA, 2009, p. 24-44) y se difundió en España a través del capítulo 17 del *Príncipe* de Maquiavelo, quien incita al príncipe a no temer la reputación de crueldad. Véase SKINNER, 2009, p. 190-191 y 199.

³²⁷ “No [lo diré] mi escritura / que quizá la tendrán por sospechosa”, IV, 5, 5-6.

³²⁸ Esta demostración a través del relato y no de los conceptos, es una de las características de los textos que desarrollan un trabajo épico y merecen el calificativo de refundadoras. Véase GOYET, 2016.

³²⁹ Véase XXII, 47 y XXII, 51, 7-8: “[...] que yo espero, sin manos, desquitarme, / que no me faltarán para vengarme”.

³³⁰ Sobre este tipo de violencia en *La Araucana*, véanse los trabajos de FIRBAS, 2002 y 2010.

otros episodios similares, como el ahorcamiento del mismo Galbarino, donde Ercilla también enfatiza la escena con abundantes descripciones patéticas, señalándose a sí mismo como testigo presencial del episodio.

El círculo sin fin de la venganza y de la violencia, presente tanto en el poema de Ercilla como en el de Corte-Real, es sin duda una de las manifestaciones más fundamentales del trabajo épico en estos poemas –un trabajo cuya eficacia es mayor porque se sitúa, de manera muy sorprendente, en el campo del enemigo. Al invertir de esta forma la lógica que era de esperar, según la cual la venganza justificaría la guerra europea, la épica plantea un discurso reversible, que enseña y demuestra la complejidad de las relaciones entre bandos enemigos.

Paralelo-diferencia y polifonía en *La Araucana*

La Araucana profundiza esta reflexión a través de otras dos figuras características del trabajo épico: el paralelo-diferencia y la polifonía.

1. El control de las pasiones guerreras por el rey

A partir de la segunda parte del poema, Ercilla inserta en su relato de las guerras de Chile varios episodios breves ubicados en Europa. El primero relata la victoria del rey español Felipe II contra los franceses en Saint-Quentin, durante los primeros años de su reinado (canto XVII). El propósito de este excursus podría ser elogiar la figura del rey de España, dedicatario del poema. Sin embargo, una lectura atenta del fragmento, a la luz del conjunto del texto, muestra que la ambición de Ercilla es más alta y más precisa: en Saint-Quentin, el lector asiste a una disciplina de las pasiones guerreras³³¹ que revela, por contraste, la brutalidad y la barbarie de los combates en Araucanía.

El relato de la toma de Saint-Quentin consiste en una acción militar muy simplificada, perfectamente orquestada, estratégicamente llevada a cabo por la convergencia de tres militares al mando de tres cuerpos del ejército: Alonso de Cáceres, Alonso de Navarrete y Julián Romero (XVII, 57). Muy al contrario de la proliferación de combates singulares que se encuentran en las guerras de Chile, solo presenciamos aquí fuerzas colectivas (“los unos y los otros”, XVIII, 5, 7; “los franceses” y “la gente española”, XVIII, 5, 1 y 5) reunidas en movimientos solidarios. El resultado de la contienda se decide pronto, con los franceses arrastrados por el ejército español como por un torrente (XVIII, 11-12). La

³³¹ Encontramos estas características bajo la pluma de CABRERA DE CÓRDOBA, 1619, VII, f° 158, C y VIII, f° 159 A.

violencia que se adueña entonces de las tropas de Felipe II se manifiesta durante el pillaje de la villa³³². Sin embargo, Ercilla también demuestra con cuidado que esta violencia se ve atemperada, a cada paso, por la presencia del rey. En la octava 16, el miedo de los enemigos les empuja a someterse, y profiriendo gritos de terror entregan las armas y huyen. Los españoles, haciendo gala de su misericordia, desisten de perseguirles y de exterminarlos, “por no manchar con sangre el vencimiento” (XVIII, 17, 4). El furor guerrero de los soldados encuentra entonces un derivativo en la codicia material (XVIII, 17, 6) que da lugar al pillaje. En ese momento interviene el rey en persona para atemperar la violencia, que acompaña robos y destrucciones. El “pío Felipe”, como el *píus Æneas* de Virgilio, se interpone para proteger del furor masculino a las “viudas y huérfanas doncellas” (XVIII, 21, 3) de la ciudad:

Las mujeres, que acá y allá perdidas,
llevadas del temor, sin tiento andaban,
por orden de Felipe recogidas
en seguro lugar las retiraban,
donde de fieles guardas defendidas
del bélico furor las amparaban,
que aunque fueron sus casas saqueadas,
las honras les quedaron reservadas³³³ (XVIII, 24-25).

Cuando la ciudad saqueada empieza a arder en un incendio, el príncipe vuelve a demostrar clemencia al salvar a la población del fuego (XVIII, 28). La disciplina militar, el freno impuesto a la pasión destructora que se adueña de los vencedores y, en suma, el control de las pasiones bélicas son los instrumentos necesarios para construir otra manera de hacer la guerra. Esta opción, directamente inversa a la que aplican los españoles en Chile, es posible aquí por la presencia directa del soberano presentado como ejemplo: en consecuencia, la guerra atemperada se vuelve asimismo ejemplar³³⁴. Así, el episodio de San Quintín es uno de los puntos clave del paralelo-diferencia, donde se muestra una alternativa al círculo de la violencia y de la venganza en el que están encerrados los conquistadores de Chile.

2. Ercilla: la opción de la confianza

En torno a su propio personaje, Ercilla construye otra alternativa que es el eje central de una verdadera polifonía³³⁵. Esta vez, no se trata de la convergencia de voces distintas, como en el *Cerco de Diu*, sino de voces coexistentes que asumen discursos contradictorios. La voz de Ercilla propone una relación

³³² GALPERÍN, 2009, aquí p. 38-42.

³³³ Cito por la segunda edición de la *Segunda parte* (Madrid, Pedro Madrugal, 1578, in 4°).

³³⁴ El mismo caso se da, creo, cuando Felipe II arbitra entre clemencia y severidad en la rebelión de los portugueses, otro paralelo-diferencia europeo del poema, en el canto XXXVII.

³³⁵ Entendemos aquí por polifonía la construcción de imágenes narrativas y acciones sucesivas que trazan actitudes o posturas políticas, siguiendo la definición de Florence Goyet.

pacífica con los araucanos, construida gracias a la confianza que les manifiesta el poeta-soldado en cuanto personaje de su propio poema. El mago araucano Fitón es el primero en recalcarlo: Ercilla ha confiado en sus profecías y merece, por ello, toda su ayuda (XXVI, 42, 6). Un poco más adelante, vemos al araucano Cariolán profesándole a Ercilla una fidelidad tal que está dispuesto a sacrificarle su vida³³⁶. Ercilla se detiene en la glosa de este vínculo inédito entre dos guerreros de bandos enemigos, recordando las circunstancias en las que se ganó este afecto. Al contrario de sus compañeros, Ercilla se había mostrado sensible al valor del joven guerrero y había propuesto perdonarle la vida:

Yo, que ver tal batalla no quisiera,
al animoso mozo aficionado
en medio me lancé diciendo “¡Afuera
caballeros, afuera! ¡Haceos a un lado!
Que no es bien que el valiente mozo muera,
antes merece ser remunerado,
y darle así la muerte ya sería
no esfuerzo ni valor, mas villanía (XXVIII, 49).

La actitud de Ercilla es singular y novedosa en el relato por varios motivos. Al interponerse entre los españoles y Cariolán, demuestra que la actitud heroica del enemigo no le infunde terror, odio ni envidia, sino admiración y simpatía. De esta forma, se muestra capaz de convencer a sus compañeros de que han estado a punto de cometer un “acto infame” ejecutando a un rival tan digno (XXVIII, 50, 2).

Mediante este comportamiento singular, provoca una respuesta no menos singular del propio guerrero araucano. Cariolán se ve obligado por la “cortesía” de Ercilla (XXVIII, 50, 6) a aceptar la merced que le hace. No ignora el precio de esta “cruel misericordia” (XXVIII, 51, 8) que le obliga a entregarse a su salvador cuando, como Galbarino, preferiría morir a someterse. Accede a ello, sin embargo, en nombre de la deuda que debe a Ercilla (XXVIII, 52, 1-4). A partir de entonces se le designa como indio “doméstico” (XXVIII, 52, 5) o dicho de otro modo familiar, como si hubiera nacido siendo vasallo de la corona³³⁷. También se vuelve “amigo” (XXVIII, 52, 8) de Ercilla más que mero servidor. En cuanto amigo ofrece su vida al poeta en un momento en que podrían atacarle otros indios, y en cuanto amigo también acaba siendo liberado y emancipado por Ercilla. El relato detallado de esta anécdota permite al poeta hacer gala de una actitud nueva, capaz de obligar a los indios a integrarse en la sociedad española mediante la amistad y la confianza más que mediante la coacción y la violencia. La reflexión alcanza aquí otro nivel. No

³³⁶ “Bien puedes de mí, Señor, fiarte, / que me verás morir por escaparte” (XXVIII, 42, 7-8).

³³⁷ COVARRUBIAS OROZCO, 1611, f° 325r: “DOMÉSTICO, todo lo que se cría en casa y por esta razón es manso y apacible, mas de lo que se cría en el campo. Y no solo al animal llamamos doméstico, mas aún al que está obediente al padre o al señor”.

se trata solamente de denunciar la inhumanidad o lo arriesgado de la actitud española, sino de actuar: de alterar el comportamiento de los españoles y desactivar agresividad. En esta escena, el reconocimiento de la grandeza de Cariolán por Ercilla implica reciprocidad: impone el reconocimiento del valor del enemigo español por parte del guerrero araucano.

Asimismo, el poeta se vale de la presencia o ausencia de su propio personaje en algunos episodios significativos de la guerra para mostrar hasta qué punto se desmarca de los castigos violentos infligidos por el gobernador de Chile. Este juego de presencia-ausencia es el resultado de un largo proceso de reescritura del texto a lo largo de sus reediciones sucesivas. En 1578, en la edición *princeps* de la *Segunda parte de la Araucana*, interviene Ercilla a favor de Cariolán. Esta intervención está en consonancia con otra, en el mismo canto XXVI, donde Ercilla dice haber tratado, solo y por su cuenta, de impedir que Galbarino y doce caciques araucanos fuesen ahorcados (oct. 23). En 1590, en la primera edición completa de las tres partes del poema y un año después de la primera publicación de la *Tercera parte*, Ercilla añadió dos correcciones indicando dónde se encontraba en el momento en que se ejercieron otros dos actos de violencia contra los indígenas. En el canto XXII, oct. 46, indicaba haber estado presente en el suplicio de la mutilación de Galbarino, acreditando con su presencia el sentimiento de piedad que le inspira este castigo. En el canto XXXIII, añade al contrario una octava, la 31, para precisar que estaba ausente en el momento del suplicio infligido al jefe araucano Caupolicán (empalado y acribillado a flechazos en una escena tan grandiosa como terrible): así explica que no pudiera hacer nada para impedirlo. En esta última ocasión, su personaje se aleja geográficamente de la barbarie española para convertirse en el germen de una relación pacífica con los indígenas.

A través de personajes como los de García Hurtado de Mendoza y Galbarino, o de Ercilla y Cariolán, se construye una verdadera polifonía basada en las acciones de los personajes. Se demuestra así, por un lado, la vía sin salida en la que están metidos los españoles en Chile; y sin embargo, también se abre una nueva vía para escapar de ese círculo de violencia. Esta polifonía se afianza a lo largo de las reediciones gracias a las correcciones del autor, en un proceso de maduración que resulta en algún aspecto comparable con la auralidad de la épica primaria³³⁸.

La imitación al servicio del trabajo épico

Si la comparamos con la primaria, constatamos que la épica imitativa dispone de un instrumento propio para llevar a cabo el trabajo épico. A las herramientas clásicas que acabamos de describir (polifonía,

³³⁸ Este también es un campo por explorar. Sobre la historia editorial de *La Araucana*, mal conocida todavía, véase el indispensable trabajo de MÉNDEZ HERRERA, 1976.

homología y antítesis), se suma el paralelo introducido con las epopeyas antiguas mediante la imitación. En este aspecto, la epopeya no es ninguna excepción en la poesía del Renacimiento donde la comprensión de los episodios, su sentido ético y eventualmente su alcance crítico dependen estrechamente de los modelos en los que está inspirada. Este fenómeno de *ars allusiva*, practicado desde la época alejandrina, consiste en inscribir en filigrana, en un poema, el recuerdo de un modelo que condiciona las lecturas de la imitación³³⁹. No se trata de una reproducción sencilla, sino de lo que podríamos llamar un hipercódigo. Su manifestación más visible es la que da a la epopeya su voz panegírica, cuando anuncia celebrar los altos hechos de los compatriotas del poeta en un modo heroico. Así el “canto con alta voz” de Jerónimo Corte-Real – en otro poema titulado la *Victoria de Lepanto* (I, 8)– remite a Virgilio (imitado previamente por Lucano y sus “*bella plus quam civila canimus*”) y revela al lector “cómo debe leerse (y a partir de qué modelos)” este poema³⁴⁰. *Cantar con alta voz*, es imitar a Virgilio y Lucano y alejarse, al contrario, del modelo italiano del *Orlando furioso*.

Asimismo, encontramos en las principales epopeyas históricas españolas y portuguesas del siglo XVI numerosos episodios imitados de la *Eneida* y que parte de la crítica interpreta con valor panegírico, a la gloria del Imperio: la catábasis, el desfile de las almas romanas o la écfrasis del escudo de Eneas. En este caso, la imitación parece atenerse a las formas y a los contenidos de la épica antigua para reducirla a un discurso unívoco. Pero en otros casos, la relación establecida con el modelo implica al contrario un distanciamiento, cuando no una oposición. Así, un estudio global de la imitación en los poemas de Ercilla y de Corte-Real revela un proceso complejo que debe llevarnos a conclusiones matizadas. Para Hélio Alves, poemas como la *Farsalia* o la *Tebaida* conforman un “patrón destructor del género épico”, que lo lleva hasta los límites de lo indecible³⁴¹. Para David Quint, la écfrasis de la batalla de Accio, en el libro VIII de la *Eneida*, estructura la historia de la epopeya occidental según dos paradigmas distintos, plasmados en el triunfo imperial de Augusto y la huida de la reina derrotada, Cleopatra. El primero de estos paradigmas, conforme al modelo de la *Iliada*, relata la guerra victoriosa contra los Rútulos para la conquista del Lacio, formando una “epopeya de los vencedores”. El segundo, modelado en la

³³⁹ Mercedes BLANCO, 2014, p. 36, recuerda el origen antiguo de este procedimiento imitativo y remite al artículo de GIANGRANDE, 1967.

³⁴⁰ VILÀ, 2005, p. 12. La misma tesis se encuentra, más desarrollada, en VILÀ, 2001. Lara Vilà estudia el modelo de celebración del Imperio de Augusto en la *Eneida* y su trasposición, en virtud de una doble *translatio imperii* et *translatio studii*, en la épica del Renacimiento. En la continuidad de su trabajo, muchos investigadores leen la épica como un género emanado de la monarquía y destinado a celebrar la permanencia de los valores en los que se asienta su grandeza.

³⁴¹ Para ALVES, 2001, p. 419, son dos epopeyas “*onde a violência estetizada da Eneida transborda para além dos limites da virtus e transforma o mundo histórico num imenso cataclismo*”. Queda pendiente el estudio completo de la recepción de estos dos poemas en la España y el Portugal modernos.

Odisea, cuenta las deambulaciones marítimas de Eneas y configura la “épica de los vencidos”, fundada en el esquema repetitivo y circular de la errancia³⁴². Craig Kallendorf se sitúa en la misma línea interpretativa cuando destaca, en la *Eneida*, la existencia de voces alternativas a las del elogio del poder, distinguiendo así a un Virgilio imperial ampliamente manejado en el marco escolar y otra lectura de Virgilio, más pesimista, que aparece en las prácticas poéticas modernas y en especial en *La Araucana*³⁴³.

Llegamos, por tanto, a la conclusión siguiente: al imitar de manera conjunta varios modelos antiguos, Ercilla y Corte-Real dotan a sus poemas de estructuras éticas complejas, capaces de cuestionar la historia y las acciones humanas. De esta manera, la épica imitativa se vuelve refundadora.

1. La Discordia, furia virgiliana y factor de confusión³⁴⁴

En el *Cerco de Diu*, Corte-Real relaciona de manera espectacular la ilegitimidad de la guerra emprendida por los portugueses con las graves tensiones que se manifiestan en su propio campo. Utiliza para ello la misma figura, la Discordia, que aparece bajo los rasgos de una Furia virgiliana.

Como hemos visto, la alegoría de la Discordia, y no de la Guerra, es la que lleva al sultán Mamude a tomar las armas para vengarse de los portugueses. Esta alegoría de la Discordia está basada en la furia Alecto de la *Eneida* que, sembrando el odio en los corazones de la reina Amata y el príncipe Turno, arruina la alianza entre el pueblo latino y los troyanos que pensaban instalarse pacíficamente en el Lacio (VII, 286-571). El modelo latino de este fragmento es explicitado luego por la aparición de Alecto en persona, quien termina de insuflar a Mamude un ardor guerrero irrefrenable. Al ser tan marcada la filiación virgiliana e infernal de estas dos alegorías iniciales, parece tanto más significativo que Corte-Real utilice la misma figura de la Furia para llevar la discordia al mismísimo campo portugués.

En el canto XIII, las tensiones que dividen a los portugueses en la fortaleza de Diu son atribuidas a la intervención infernal de la propia furia Alecto. Obedeciendo al rey de los Infiernos, la furia siembra, con su “infernado veneno” (XIII, 851), la desobediencia entre los refuerzos que acaban de entrar en la fortaleza. Aquí, el lector reconoce las reminiscencias de la misma escena del libro VII de la *Eneida*, ya imitada en el primer canto³⁴⁵. Alecto provoca en el relato una confusión notable en dos aspectos. Primero, porque divide

³⁴² QUINT, 1993. Sobre la oposición entre *epos* y *romanzo*, véase ZATTI, 1990.

³⁴³ KALLENDORF, 2007.

³⁴⁴ La confusión es, en la descripción de Florence Goyet, el segundo momento de la epopeya. Después de procurar ordenar la representación del presente, la épica se encarga de visibilizar la confusión que lo sacude. En la *Ilíada*, por ejemplo, la indistinción entre el mundo de los mortales y de los dioses genera una confusión indispensable para entender la crisis política que se plasma en el texto. Véase GOYET, 2006.

³⁴⁵ Estas reminiscencias fueron amplificadas, además, de la versión manuscrita a la versión impresa del manuscrito. Compárense las salidas de los infiernos (*Cerco de Diu*, XIII, 654-665 y *Eneida*, VII, 563-571),

a los guerreros del campo portugués y los conduce a una dolorosa derrota –la salida del fuerte sitiado, la opción defendida por los rebeldes refuerzos, fracasa rotundamente. También introduce un paralelo inesperado entre la discordia que divide a los portugueses y la que, en el primer canto, los oponía al sultán de Cambayreando, estableciendo así un eco que coloca casi en el mismo plano las dos oposiciones, entre enemigos y entre supuestos amigos.

En ambas escenas de discordia, el impacto de la imitación casi literal de Virgilio –sacramental en los términos de Thomas Greene³⁴⁶– es doble: dirige la atención hacia el origen infernal del sentimiento que inspira a los personajes y hacia el concepto político utilizado, la discordia, que sugiere una tensión interna en un conjunto que al contrario debería regirse de manera armónica. En efecto, en la *Eneida*, la discordia surge entre dos pueblos cuya unión constituye un horizonte narrativo ineludible: de la unión de Lavinia y Eneas había nacido Roma, y el lector no había de contemplar otro desenlace. Los dos campos que se enfrentan aquí no están llamados a ser intrínsecamente enemigos; al contrario, la paz debería regir por defecto las relaciones entre portugueses y cambayeses, del mismo modo que debería caracterizar al propio campo portugués. El paralelo-diferencia es por tanto intertextual, fundado en la imitación de un contenido que pertenece al repertorio cultural del lector³⁴⁷. Al readaptar el modelo de la furia virgiliana, Corte-Real conecta directamente con las problemáticas militares, políticas y humanas de la historia presente. Demuestra que la inspiración infernal (la que motivaba, en la *Eneida*, una guerra en pro de la instalación en un territorio y la unión con sus habitantes) tiene en la India consecuencias mucho más perversas y funestas: porque amenazan la paz entre pueblos vecinos, constituyen una discordia que también repercute en el campo portugués.

2. Los conquistadores asediados en *La Araucana*: la imposible victoria de los españoles en Chile

En el canto XXI de *La Araucana*, los españoles, conquistadores de Chile, se encuentran asediados en un fuerte por los Araucanos³⁴⁸. Ercilla designa entonces con el nombre de “descubridores” (XXI, 8) a los indígenas que les atacan por sorpresa. La ambigüedad de la postura española ya se percibía desde el canto XVII, cuando la rápida preparación del campo por las tropas de García Hurtado de Mendoza se comparaba

así como los retratos de Alecto con los de la *Eneida* (VII, vv. 451, 448-449 et 325-326). Corte-Real imita el poema de Virgilio tan de cerca que el lector no puede ignorar el modelo.

³⁴⁶ GREENE, 1982.

³⁴⁷ Debo y agradezco a Pierre Vinclair la expresión “paralelo-diferencia intertextual”.

³⁴⁸ Esta nueva situación militar es la traducción textual de un cambio histórico de estrategia por parte del ejército español que abandonó, con la llegada del gobernador García Hurtado de Mendoza, los ataques a descubierto y prefirió una estrategia defensiva. Véase GÓNGORA MARMOLEJO, 2010, p. 251, capítulo XXIV.

con la de los soldados de César rodeando el campo de Pompeyo en Dyrrachium, unos atacantes, las tropas de César, que nunca llegaron a vencer (XVII, 25-26; *Farsalia*, VI, 1-262). Descubridores descubiertos, conquistadores asediados: esta confusión se basa nuevamente en la imitación cruzada de los poemas de Virgilio y Lucano.

Desde el segundo canto, el campo araucano aparece atravesado por dos fuerzas opuestas: tensiones que dividen y objetivos comunes que unen, respectivamente asociados a los modelos de la *Farsalia* y de la *Eneida*. En el momento en que los caciques araucanos organizan su ejército contra los españoles, estalla una disputa para designar un jefe para la guerra (II, 20-26). El sabio Colocolo, “el cacique más anciano” (II, 27, 7), termina con el enfrentamiento mostrándoles a los guerreros cuán vana resultaría una guerra intestina que les debilitaría ante el enemigo. Para ello, pinta la situación política de los Araucanos según el modelo de la *Farsalia*:

¿Contra vuestras entrañas tenéis manos
y no contra el tirano en resistillo?
¿Teniendo tan a golpe a los Cristianos
volvéis contra vosotros el cuchillo?
¡Si gana de morir os ha movido
no sea en tan bajo estado y abatido! (II, 34, p. 36)

Estas palabras imitan la célebre imagen que abre la *Farsalia*, cuando el pueblo romano dirige sus golpes contra sus propias entrañas: “*canimus populum [...] potentem / in sua vitrici conversum viscera dextra*” (I, 34). Otros préstamos a Lucano jalonan el discurso de Colocolo, cuando subraya que los jefes araucanos, movidos por su interés personal, se desvían del interés general³⁴⁹ o cuando afirma, en los mismos términos que Catón, que preferiría matarse para no ver a sus compatriotas destruyendo su patria en un conflicto civil³⁵⁰.

Sin embargo, Lucano no es el único modelo convocado en este episodio. A la par que va nombrando los peligros de la discordia, el viejo sabio propone a los araucanos designar un jefe mediante una prueba heroica fundada en la fuerza (cargar el mayor tiempo posible un tronco de árbol de un peso extraordinario). Ahora bien, esta prueba, al contrario del fragmento anterior, está modelada en Virgilio, a través del motivo de la Aurora color de rosa que acompaña la llegada del futuro vencedor Caupolicán. La

³⁴⁹ Martín Lasso de Oropessa, en el prólogo a su traducción de la *Farsalia*, lee en el interés particular de los romanos una de las principales causas de la guerra civil: “Porque ningún romano tuvo en todos estos tiempos, que fueron seiscientos años y más, respeto a enriquecer su casa, sino su ciudad, ni codicia de bienes particulares, sino generales. Y así no tenían en que competir otra cosa, sino en cual sería más virtuoso y amador de su patria” (LUCANO, 1540, f° Av[5]r°).

³⁵⁰ *La Araucana*, II, 32, 7-8 y *Farsale*, II, 306-307.

repetición del adverbio de tiempo “ya” y la traducción casi literal de algunos versos del fragmenta colocan esta escena –y por tanto las que siguen y prolongan el éxito militar de los araucanos– bajo el signo de la poética virgiliana, presentada así como la línea dinámica que permite superar la discordia formulada en términos de Lucano³⁵¹.

La representación triunfal de los araucanos, que encontramos a continuación, llega a su punto álgido en el canto X, con la adaptación de los juegos troyanos en juegos araucanos. Una multitud de ecos remiten al texto de Virgilio, a su vez imitador de los juegos homéricos de la *Ilíada* (XXIII, 257-897)³⁵². Como en sus hipotextos, Ercilla lee en la escena de los juegos un modelo de arbitraje de la discordia en una comunidad política en la que la emulación guerrera constituye el principal criterio de la jerarquía. A través de los juegos, Caupolicán aprende esta nueva justicia, y se hace árbitro de dos de sus guerreros, Orompello y Leucotón. De nuevo, es el sabio Colocolo quien proporciona las claves para superar la discordia. El buen jefe militar, según explica a Caupolicán, no es el que elige entre sus mejores guerreros para designar al vencedor. Su fuerza resultaría “disminuida” y su autoridad menos “temida” (XI, 26, 7-8) si eligiera solamente a uno de ellos. La solución propuesta para evitar el conflicto es la misma que la de Eneas: recompensar a todos los que participan en los juegos, hayan ganado o perdido las pruebas³⁵³. El aprendizaje de este nuevo tipo de justicia, ejemplar y apto para reconocer la victoria pero también el valor de cada uno, es la clave del éxito bélico; interviene en el momento en que los araucanos llegan a la cumbre de su buena fortuna en el poema.

Siguiendo la demostración, llegamos a la conclusión de que en la primera parte de *La Araucana*, la imitación de la *Farsalia* permite pintar las tensiones que dividen un campo y amenazan con destruirlo. De la *Eneida*, en cambio, Ercilla recupera en su poema una estrategia de conquista triunfante, una fortuna victoriosa y sobre todo un nuevo tipo de justicia que permite reforzar la cohesión interna de los guerreros en torno a su jefe.

³⁵¹ “Ya la rosada Aurora comenzaba / las nubes a bordar de mil labores, / ya la usada labranza despertaba / la miserable gente y labradores, / ya los Marchitos campos restauraba / la frescura perdida y sus colores, / aclarando aquel valle la luz nueva [...]” (II, 50, 1-7). Isaías Lerner edita “y a”, en dos palabras, en el tercer y el quinto versos de la octava, sin que la grafía de la edición de 1569 apoye esta lectura. Edito, por tanto, “ya”, en una palabra, para conservar esta anáfora que no me parece fortuita. Véase ERCILLA Y ZÚÑIGA, 2009, p. XXX. Sobre la imitación de la fórmula virgiliana “*lamque rubescebat [...] Aurora*” (III, 521 et VII, 25-26), véase LIDA DE MALKIEL, 1946.

³⁵² Son idénticos la estructura del episodio, la naturaleza de las pruebas y los premios que recompensan a los competidores. Véase CRISTÓBAL, 1995, aquí pp. 89-91.

³⁵³ Asimismo, los juegos náuticos de la *Eneida* terminan con la recompensa de todos los contrincantes, incluidos los perdedores (V, 244-282). En la *Ilíada*, XXIII, Aquiles aprendía ya un nuevo ejercicio de la realza mediante la gestión de los juegos en honor a la muerte de Patroclo (GOYET, 2006, p. 194-205).

Mientras que los Araucanos combaten con los instrumentos virgilianos de la unión, los españoles, en cambio, no alcanzan en ningún momento las características de los vencedores de Virgilio. La demostración más potente de ello se encuentra en el episodio de la tempestad con la que se enfrenta la flota de García Hurtado de Mendoza, venida de Perú para reforzar a las tropas de Chile. Para describir los vientos poderosos que marcan la entrada en territorio chileno, Ercilla imita muy de cerca la tempestad que abre la *Eneida* (I, 51-63). Más que un mero alarde de estilo, podemos leer aquí una reflexión detallada sobre la imposibilidad de ejercer un poder monárquico sobre el territorio indómito de Chile. En la *Eneida*, el poder que controla los vientos aparece representado en una detallada jerarquía mitológica. Eolo, rey de los vientos, les “impone su poder” con “cadenas” que “refrenan su furor” y los mantienen en una “oscura cárcel”, impidiendo que desajusten los elementos. El poder de este primer rey es redoblado por el de Júpiter, rey de los dioses, “padre todopoderoso”, que ha colocado los vientos bajo una pesada cárcel de montañas³⁵⁴. También interviene Neptuno, dios de los mares y protector de los troyanos, que reprocha a Eolo y a los vientos que hayan desencadenado su furia sin su permiso (“*meo sino numine*”, I, 133). Ercilla transforma todos los elementos de la escena virgiliana para invertir el razonamiento y mostrar en acto la insumisión de los vientos ante su rey:

Allí con libertad soplan los vientos
de sus cavernas cóncavas saliendo,
y furiosos, indómitos, violentos
todo aquel ancho mar van discurriendo,
rompiendo la prisión y mandamientos
de Eolo su rey, el cual temiendo
que el mundo no arruinen, los encierra
echándoles encima una gran sierra.

No con esto su furia corregida,
viéndose en sus cavernas apremiados
buscan con gran estruendo la salida
por los huecos y cóncavos cerrados,
y así la firme tierra removida
tiembla y hay terremotos tan usados,
derribando en los pueblos y montañas
hombres, ganados, casas y cabañas (XV, 5758, p. 383-384).

En el poema de Ercilla, los protagonistas ya no son los reyes sino los mismos vientos que soplan libremente. Furor, insumisión y violencia son también, por metonimia, los atributos de los araucanos que pueblan esta tierra. El complemento de lugar que se extiende en todo el verso 4 – “todo aquel ancho mar van discurriendo” – desarrolla y contradice a su vez la expresión latina “*circum claustra*” (I, 56), donde la

³⁵⁴ *Eneida*, I, 52-63.

concisión y las sonoridades oclusivas refuerzan la impresión de encierro. En Araucanía, el rey Eolo no aparece hasta después de esta larga descripción de la fuerza salvaje de los vientos, en la segunda parte de la octava. Fracasa entonces cuando se trata de desempeñar un papel semejante al de Neptuno, pues los vientos se niegan a someterse a sus mandamientos. Finalmente, la evocación de la barrera de montañas condensa y reduce el correspondiente fragmento de Virgilio: Ercilla suprime la mediación de Júpiter y, por tanto, el doble nivel de jerarquía regia que se ejerce sobre los vientos. Lejos de entregarse o someterse, estos hacen temblar la tierra incluso desde el interior de sus cuevas y provocan la destrucción de las construcciones humanas en la superficie.

Esta imitación erística de Virgilio³⁵⁵ – también podríamos decir esta emulación de la *Eneida* – construye un paralelo-diferencia: el lector, al medir la diferencia con el modelo imitado, reconstruye la reflexión política de Ercilla. Rompiendo las jerarquías de la escena mitológica, el poeta se apoya en las realidades topográficas y sísmicas de la Araucanía para cuestionar la eficiencia del gobierno monárquico. La libertad de los elementos se aplica por extensión al territorio araucano y a sus habitantes, mientras el poder regio fracasa en su voluntad de conquistarlos. La libertad de la tierra que pretenden domeñar, plasmada aquí por los vientos, es por tanto figura del obstáculo al que se enfrentan los españoles. Dicho esto, la flota de García Hurtado de Mendoza no se pierde en la tempestad, pues es salvada por la fortuna del rey, que la remolca hasta aguas más apaciguadas. Hasta el final del poema, resurge sin embargo la rebelión araucana como signo de esta indomable resistencia³⁵⁶.

Conclusión

En ocasiones, la épica secundaria puede coincidir con la épica primaria en su tratamiento político de la historia y de la actualidad. He intentado mostrar que en las obras de Alonso de Ercilla y Jerónimo Corte-Real, compuestas en España y en Portugal durante el último tercio del siglo XVI, los cambios profundos que afectaban entonces a la península ibérica son objeto de una reflexión digna del “trabajo épico” canónico de las epopeyas primarias. Los instrumentos que utilizan para esto son de hecho los propios de la épica primaria: el paralelo-diferencia, el paralelo-similitud y, sobre todo, la polifonía plasmada en las acciones de los personajes del relato. Así, el elogio a favor de la nación y de la monarquía,

³⁵⁵ En la terminología de PIGMAN, 1980, p. 132, el tercer tipo de imitación consiste en “emular” (*aemulari*) a su modelo, es decir, adoptar una actitud crítica que permita sobrepasarlo. Este último tipo de imitación es llamado “erístico” por la controversia así establecida entre el modelo y su imitación.

³⁵⁶ Ercilla prolonga esta reflexión con el relato de la batalla de Lepanto, en el canto XXIV, esta vez en forma de paralelo-diferencia. Allí, los españoles triunfan por su resistencia al invasor turco, es decir, cuando abandonan su posición de conquistadores y adoptan la de los resistentes araucanos. Véase QUINT, 1993, p. 157-159.

si bien está presente en estos poemas, tan solo constituye una parte de la demostración: la que simplifica las situaciones para ordenar los cambios del mundo contemporáneo. Estos poemas funcionan como epopeyas en cuanto revelan además las dificultades de la expansión ibérica. Lo hemos mostrado aquí en el caso que nos parecía más importante: la gestión de las relaciones con un enemigo que también puede ser un aliado o un sujeto.

La imitación es, en este proceso, una herramienta esencial de la caracterización de las situaciones bélicas y, por tanto, del trabajo épico. Es especialmente visible en los fragmentos en los que permite precisar la caracterización ética de los personajes o reflexionar sobre su posición en el relato. En el *Cerco de Diu*, la Discordia es la misma furia infernal cuando opone a los portugueses entre sí y con el sultanato de Cambaya. La mezcla de los modelos épicos convocados vuelve más complejo todavía este proceso. En *La Araucana*, las reminiscencias de la *Farsalia* y de la *Eneida* sirven menos para distinguir vencedores y vencidos –de hecho, las dos características son atribuidas sucesivamente a uno y otro campo– que para subrayar actitudes guerreras opuestas: por un lado, la discordia civil, por otra, la unión en la resistencia frente al enemigo. La imitación, cuando acerca (imitación sacramental) u opone (imitación erística) las escenas del poema y de su modelo, es un instrumento híbrido mediante el que se puede construir tanto una homología como una oposición intertextual.

Referencias bibliográficas

- ALVES, Hélio J. S. **Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista**. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.
- BLANCO, Mercedes. La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico. In: **Calíope**: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society, vol. 19, N. 1, 2014, p. 23-54.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis. **Felipe Segundo, Rey de España**. En Madrid, por Luis Sanchez inpresor del Rey N.S., 1619.
- CASTRO, João de. Carta a D. João III de Diu, 16 de Dezembro [1547]. In: ALBUQUERQUE, Luís de, CORTESÃO, Armando [éd.]. **Obras Completas de D. João de Castro**. Coimbra: Academia Internacional da Cultura Portuguesa, 1976, p. 281-321
- CORTE-REAL, Jerónimo. **Espantosa y felicissima victoria co[n]cedida del cielo al señor Don Iuan d’Austria en el golfo de Lepanto, de la poderosa armada Othomana, en el año de nuestra saluacion de M.D.L.xxii**. BNE, ms. 3696, ca. 1575.
- CORTE REAL, Jerónimo. **Sucesso do segu[n]do cerco de Diu estando Do[n] Ioham Mazcarenhas [sic] por capitam da fortaleza, ano de 1546**. Em Lixboa, per Antonio Gonçalvez, 1574.
- CORTE REAL, Jerónimo. **Sucesso do segundo cerco de Diu, estando don Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, año de 1546**. ANTT, Códice Cadaval 31, ca. 1569.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. **Tesoro de la lengua castellana**. En Madrid, por Luis Sanchez, 1611.
- CRISTÓBAL, Vicente. De la *Eneida* a la *Araucana*. In: **Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos**, vol. 9, 1995, p. 67-101.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. **La Araucana**. LERNER, Isaías [éd.]. Madrid: Cátedra, 2009.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. *La Araucana*. Impressa en Madrid en casa de Pierres Cossin. Año 1569.

- ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. **Primera y segunda parte de la Araucana**. En Madrid, en casa de Pierres Cossin, 1578.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. **Tercera parte de la Araucana**. En Madrid, en casa de Pedro Madrigal, 1589.
- FIRBAS, Paul. Una lectura de la violencia en La Araucana de Alonso de Ercilla. In: **La violencia en el mundo hispánico en el siglo de oro**. Madrid: Visor Libros, 2010, p. 91-105.
- FIRBAS, Paul. El cuerpo mutilado y el género épico en la colonia. In: **Libro de homenaje a Luis Jaime Cisneros**. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p. 832-846.
- GALPERÍN, Karina. The Dido episode in Ercilla's *La Araucana* and the critique of Empire. In: **Hispanic Review**, Winter 2009, p. 31-67.
- GARRIDO, José Lara. **Los mejores plectros: teoría y práctica de la épica culta en el siglo de oro**. Málaga: Analecta Malacitana, 1999.
- GIANGRANDE, Giuseppe. "Arte allusiva" and Alexandrian Epic Poetry. In: **American Quarterly**, vol. 17, n. 1, Mai 1967, p. 85-97.
- GÓNGORA MARMOLEJO, Alonso de. **Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile y de los que lo han gobernado**. Miguel Donoso Rodríguez [éd.]. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- GOYET, Florence. L'Épopée. http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html#_ftnref1 [consultado el 8/2/2018].
- GOYET, Florence, LAMBERT, Jean-Luc [dir.]. Auralité : changer d'auditoire, changer d'épopée. In: **Recueil ouvert**. L'Ouvroir Litt&Arts, 2017, <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/259--auralite-changer-d-auditoire-changer-d-epopee> [consultado el 8/02/2018].
- GOYET, Florence. L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée. In: **Recueil Ouvert**. L'Ouvroir Litt&Arts, 2016. <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice> [consultado el 8/2/2016].
- GOYET, Florence. De l'épopée canonique à l'épopée "dispersée" : à partir de l'*Illiade* ou des *Hōgen* et *Heiji monogatari*, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés. In: **Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines**, n. 45, 30 juin 2014.
- GOYET, Florence. **Le Nibelungenlied, épopée inachevée**. In: Revue de littérature comparée, n. 329, 2009, p. 923.
- GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière "Illiade", "Chanson de Roland", "Hōgen" et "Heiji monogatari"**. Paris: Honoré Champion, 2006.
- GREENE, Thomas. **The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry**. New Haven-Londres: Yale University Press, 1982.
- KALLENDORF, Craig. **The other Virgil: "pessimisti" readings of the Aeneid in early modern culture**. Oxford: Oxford university press, 2007.
- LARA GARRIDO, José. **Los mejores plectros: teoría y práctica de la épica culta en el siglo de oro**. Málaga: Analecta Malacitana, 1999.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. El amanecer mitológico en la poesía narrativa española. In: **Revista de Filología Hispánica**, vol. 8, 1946, p. 77-110.
- LUCANO. **La Historia que escribió en Latin el poeta Lucano: trasladada en castellano por [...] secretario de la excelente señora marquesa del Zenete condessa de Nassou**. Trad. Martín Lasso de Oropesa [trad.]. s.l., s.e., 1540.
- MARTÍNEZ, Miguel. **Prácticas y Representaciones Del Imperio. Guerra, Imprenta y Espacio Social en la Épica Hispánica del Quinientos**. New York: City University of New York, 2010.
- MEJÍAS LÓPEZ, William. **Las ideas de la guerra justa en Ercilla**. Ann Arbor: Michigan, UMI, 1991.
- MÉNDEZ HERRERA, Juan Alberto. **Estudio de las ediciones de la Araucana con una edición crítica de la Tercera Parte**. Harvard: Harvard University Press, 1976.

- MÉNIEL, Bruno. **Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623**. Genève: Droz, 2004.
- MURRIN, Michael. **History and warfare in Renaissance epic**. Chicago-London : University of Chicago press, 1994.
- PAQUETTE, Jean-Marcel. Définition du genre. In: **Typologie des sources du Moyen Age occidental**. Turnhout: Brepols, 1988, p. 13-35.
- PIERCE, Frank. **La poesía épica del siglo de oro**. Madrid: Gredos, 1961.
- PIGMAN, Walter (III). Versions of imitation in the Renaissance. In: **Renaissance Quarterly**, vol. 33, n. 1, Printemps 1980, p. 132.
- PINEDA, Victoria. **La imitación como arte literario en el siglo XVI español**. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús. **La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)**. Paris: Éditions Hispaniques, 2016.
- QUINT, David. **Epic and empire: politics and generic form from Vigil to Milton**. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- SÉNECA. De clementia. MORTON BRAUND, Susanna [éd.]. Oxford: Oxford university press, 2009.
- SKINNER, Quentin. **Les fondements de la pensée politique moderne**. Trad. Jérôme Grossman, e Jean-Yves Pouilloux Paris: Albin Michel, 2009.
- VILÀ, Lara. "*Historia verdadera*" y propaganda política: La *Felícísima victoria* de Jerónimo Corte-Real y el modelo épico de Virgilio. In: **Res publica litterarum**: Documentos de trabajo del grupo de investigación "Nomos", n. 5, 2005.
- VIRGILIO. **Los doze libros de la Eneida de Vergilio traduzida en octava rima y verso Castellano**. Trad. Gregório Hernández de Velasco. Toledo: en casa de Juan de Ayala, 1555.
- ZATTI, Sergio. **Il Furioso fra epos e romanzo**. Lucca: Pacini Fazzi, 1990.



CERESATO, Floriana. *Anseïs de Carthage* en la encrucijada de los géneros: el recorrido de un héroe épico. In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 184-204. ISSN 2527-080-X.

ANSEÏS DE CARTHAGE EN LA ENCRUCIJADA DE LOS GÉNEROS: EL RECORRIDO DE UN HÉROE ÉPICO

ANSEÏS DE CARTHAGE NA ENCRUZILHADA DOS GÊNEROS: O PERCURSO DE UM HERÓI ÉPICO

Floriana Ceresato³⁵⁷

Università degli Studi RomaTre / Université Paris IV-Sorbonne

RESUMEN: Este trabajo propone un análisis de *Anseïs de Carthage*, un cantar de gesta de *laisses* (estrofas épicas) rimadas endecasílabas, que data de la primera mitad del siglo XIII. La mencionada composición se encuadra en el *Ciclo del Rey*, como el *continuum* narrativo de la *Chanson de Roland*. Cuenta la historia de Anseïs –sobrino de Carlomagno– y de cómo obtuvo la Corona de España tras la victoria del emperador sobre los sarracenos, y que supuso la liberación de la Península Ibérica. *Anseïs de Carthage* está encuadrado dentro de la rama carolingia de la epopeya medieval. Sin embargo, como muchas canciones de gesta de segunda generación, es un texto parcialmente influenciado por otro género medieval: el romance. Gracias a esta asimilación, en la estructura narrativa de una cantar de gesta –de rasgos romanceados–, el relato se da a sí mismo los medios para lograr un contenido inédito. Queremos demostrar que, lejos de presentar al protagonista como un héroe desde un principio, Anseïs aparece como un personaje problemático, en el que evolucionan tanto sus relaciones con la comunidad cristiana como sus responsabilidades políticas y caballerescas. La búsqueda de la legitimidad del personaje parece ser la apuesta de esta obra.

Palabras-clave: *Anseïs de Carthage*; canción de gesta; romance.

RESUMO: Este trabalho propõe uma análise de *Anseïs de Carthage*, uma canção de gesta de *laisses* (estórias épicas) rimado hendecasyllabic, que data da primeira metade do século XIII. A composição acima mencionada cai no Ciclo

³⁵⁷ Doctor en *Lingue, Letterature e Culture Straniere* (Università degli Studi RomaTre) y en *Études Médiévales* (Université Paris IV-Sorbonne), tesis doctoral presentada el 23 de junio 2017. Contacto: floriana.ceresato@gmail.com.

do Rei, como continuidade narrativa da Chanson de Roland. Conta a história do sobrinho de Ansei-Carlomagno - e como obteve a Coroa da Espanha depois da vitória do imperador sobre os sarracenos, e isso significou a libertação da Península Ibérica. Ansei de Carthage está enquadrada no ramo carolíngio do épico medieval. No entanto, como muitas músicas da segunda geração, é um texto parcialmente influenciado por outro gênero medieval: romance. Graças a essa assimilação, na estrutura narrativa de uma chanson de geste - com características de romance - a história se dá os meios para alcançar um conteúdo inédito. Queremos mostrar que, longe de apresentar o protagonista como um herói desde o início, Ansei aparece como um personagem problemático, no qual ambas as suas relações com a comunidade cristã e suas responsabilidades políticas e cavalheiresas evoluem. A busca pela legitimidade do personagem parece ser a aposta desse trabalho

Palavras-chave: *Anseis de Carthage*; canção de gesta ; romance.

Introducción

En la presente contribución se propone una primera reflexión sobre el relato de *Anseïs de Carthage*, cuya versión franco-italiana ha sido el objeto de estudio en mi tesis doctoral (edición y estudio filológico del ms. Paris, BnF, fr. 1598).

Anseïs de Carthage es un cantar de gesta datado en la primera mitad del siglo XIII³⁵⁸, y que forma parte del *Ciclo del Rey*. Cuenta la historia de Anseïs, sobrino de Carlomagno y futuro soberano de España. Desde un punto de vista formal, el texto presenta las características típicas del estilo de los cantares medievales, como la estrofa épica endecasílabo. En cuanto al contenido, la obra se enmarca claramente en el subgénero épico medieval, en su rama carolingia, ya que describe el conflicto que se desencadena entre el ejército cristiano de Anseïs y las tropas sarracenas de Marsile, con motivo del control de la Península Ibérica y la defensa de la “verdadera fe”. Sin embargo, al ser un trabajo que se incluye en la segunda generación de epopeyas, está influenciado por otro género literario medieval, el romance.

En el trabajo que aquí comienza se intenta demostrar que la obra analizada, al asimilar rasgos romanceados en la estructura narrativa de un cantar de gesta, el relato rastrea la evolución personal del héroe –el protagonista Anseïs– en una comunidad en conflicto. En este caso específico, la épica es el resultado de una mezcla entre la dimensión caballeresca –y, por lo tanto, pública– del gobernante Anseïs, y la dimensión romántica –y, en consecuencia, privada– del hombre Anseïs.

Resumen

El emperador Carlomagno derrotó a los sarracenos y reconquistó España, vengando así la derrota y la pérdida de Roland y de sus doce compañeros. Sin embargo, y contrariamente a lo que se narra en la historia de la *Chanson de Roland*, el rey Marsile escapa a la muerte y se refugia en el extranjero, en Morinde.

³⁵⁸ SUBRENAT, 1973, p. 821-5.

Carlomagno, anciano y agotado por años de conflicto, desea regresar a la *douce France* junto a sus lugartenientes y sus tropas. Por tanto, se debe nombrar a un nuevo soberano en España y Cartago –actual Cartagena, ciudad que representa uno de los lugares más remotos del reino–. Entre la baronía del emperador, sólo el joven Anseïs –hijo de Rispeu de Bretaña y de una hermana de Carlomagno– se ofrece como rey. Aclamado por todo el Consejo, es coronado en Saint Fagone instala su Corte en Morligane, rodeado de sus barones y su fiel consejero Ysoré.

Éste último, el consejero real, sugiere al rey que tome por mujer a Gaudisse, la hija de Marsile, para sellar la paz entre los dos pueblos. Anseïs envía como embajadores a Morinde a Ysoré y a Raymond, su primer caballero, para presentar a Marsile la propuesta de matrimonio. Durante la ausencia de los dos nobles, Anseïs, víctima de un ardid, se deja seducir por Leutisse, hija de Ysoré, a quien desflora. El rey rompe, sin saberlo, el deseo del noble de defender y hacer respetar el honor de la joven.

Mientras tanto, la embajada regia obtuvo la aprobación de Gaudisse. Sin embargo, el mencionado consentimiento no se entrega a Anseïs, debido a que la mujer ya estaba prometida al rey sarraceno Agoulans. Por tanto, el destino de la hermosa mujer se decide en un duelo entre Agoulans y Raymond. Tras ganar este último, Marsile acepta la solicitud de Anseïs y entrega a su hija a los embajadores de Carlomagno.

Al regresar de su misión, Ysoré se da cuenta del ultraje sufrido por Leutisse. Tras una violenta disputa con Anseïs, finge perdonarlo, encubriendo su enojo. Bajo el pretexto de traer a la prometida sarracena del rey, Ysoré se va de inmediato a África. Una vez allí, empero, renuncia a la fe cristiana, se alía con Marsile, declara la guerra al Reino de España y se venga –de esta forma– de la deshonra a la que Anseïs le había sometido.

El ejército sarraceno invade España y se desencadena una larga guerra, durante la que Anseïs pierde las ciudades que Carlomagno había conquistado, como Luiserne, Estorges y Castesoris. Sin embargo, Anseïs logra secuestrar a Gaudisse, compartiendo en secreto su amor. La bella princesa es bautizada y se casa con el sobrino de Carlomagno. Finalmente, presionado por un gran número de enemigos y por la hambruna, Anseïs pide ayuda a su tío. El emperador, como soberano defensor de la Cristiandad, recibe en sueños la visita de un ángel que le comunica un designio divino. Dios le concede, por última vez, la fuerza y el vigor de antaño.

Por tanto, Carlomagno se une a su sobrino. Juntos derrotan definitivamente a los sarracenos. Anseïs toma posesión del trono español, Ysoré es decapitado y Marsile es llevado a Francia, donde se niega a convertirse a la fe cristiana. Un posicionamiento que le cuesta la vida, al ser ejecutado en Laon. Por otro lado, Carlomagno regresa a Aix-la-Chapelle, lugar en el que se encuentra con la muerte.

Una epopeya medieval

La *Chanson d'Anseïs de Carthage* representa una continuación narrativa de *la Chanson de Roland*, obra a la que está vinculada a través de la técnica de la amplificación. Además, el vínculo privilegiado que el personaje de Carlomagno tiene con el Dios cristiano recuerda la importancia de lo sobrenatural en el género épico.

1. Una “amplificación” de la *Chanson de Roland*

Según la definición de Michael Heintze³⁵⁹, la amplificación consiste en «l'agrandissement d'un cycle légendaire par l'ajout systématique de nouvelles chansons ou de parties de chansons» (HEINTZE, 1994, p. 25). *Anseïs de Carthage* cuenta lo que sucede en la España conquistada por Carlomagno, tras la batalla de Roncesvalles. Esta obra es, por tanto, un episodio más del ciclo carolingio.

Si se menciona la tipología de tres “ciclaciones” identificado por François Suard en los cantares de gesta³⁶⁰, se puede observar que *Anseïs de Carthage* responde a cada una de estas estructuras: el protagonista es un sobrino de Carlomagno (ciclación y genealogía de parentesco); el conflicto entre Anseïs y Marsile se desarrolla después de la batalla de Roncesvalles (ciclación por sucesión de eventos); y, además, la historia de Anseïs representa la continuación de Roncesvalles (ciclación temática).

Asimismo, el estatuto de continuación de esta obra se refuerza a través de las referencias a la *Chanson de Roland*. En el inicio del texto, y aunque no existe mención explícita a Roncesvalles, es comprensible que la “guerra española” de Carlomagno constituya el prólogo implícito de *Anseïs de Carthage*. El juglar indica las ciudades hispánicas conquistadas por el emperador y especifica que: «par toute Espagne ala sa seignorie³⁶¹» (KERR, 1994, vol. 1, p. 1, v. 22).

El emperador y su ejército, cansados de varios años de conflicto, quieren regresar a Francia. Carlomagno se encuentra con su baronía y convoca un consejo en Saint Fagon, en el que agradece a su séquito el valor caballeresco mostrado. Un coraje gracias al cual lograron conquistar y someter la España sarracena. Además, ha llegado el momento de elegir a un nuevo rey que garantizase el orden establecido y que protegiese a la cristiandad. Y fue justamente en ese momento en el que Anseïs aparece en la historia. Y lo hace como heredero de Carlomagno, tanto genealógica como institucionalmente.

³⁵⁹ See also SUARD, 2011, p. 113-4.

³⁶⁰ SUARD & FLORI, 1988, p. 65-8. See also the recovery of the same classification dans SUARD, 2011, p. 334-5: «groupe de chansons proposant des actions complémentaires et mettant en scène des personnages différents autour d'un personnage central, véritable pilier du cycle [...], ensemble exposant les étapes successives d'une action guerrière [...], ensemble identifiant un groupe de chansons à l'histoire d'une ou de plusieurs familles épiques».

³⁶¹ “Su soberanía se extendió por toda España”.

Un poco más adelante, aparece en el texto la primera mención explícita a Roncesvalles y a los Doce Pares de Francia. Marsile recuerda la cruel batalla durante la cual perdió a valientes y nobles guerreros. Lo hace frente a Ysoré y Raymond, que fueron enviados por Anseïs como embajada: «quant me souvient du dolereus martire / de Rainschevaus, la ou je fis occire / les .XII. pers, ainc n'i orent remire³⁶²» (KERR, 1994, vol. 1, p. 36, v. 937-9).

Narrativamente hablando, el vínculo más importante del relato con Roncesvalles está constituido por la presencia de miles de prisioneros francos en la Corte Sarracena. Se trata de una herramienta discursiva que “concretiza” la continuidad entre la *Chanson de Roland* y *Anseïs de Carthage*. En este contexto, Marsile ordenó a su hija Gaudisse que se uniera a sus aliados en España. La bella princesa obedeció a su padre, pero, al mismo tiempo —y con la ayuda de su fiel servidor Sinagloire—, liberó a los mil prisioneros francos de Roncesvalles, para que apoyaran a Anseïs en España:

Mil François a qui sont imperial,
qui furent pris en l'ost de Rainsceval;
cil liverront a paiens grant assal
devant Esturges, cascuns est bon vassal³⁶³ (KERR, 1994, vol. 1, p. 199, v. 5279-82)

Gaudisse llega a España y Marsile, dándole la bienvenida, le pregunta la identidad de los prisioneros que observa tras las rejas. La princesa le responde lo siguiente: «Sire, dist ele, François et Angevin; / en Rainscevaux les present barbarin³⁶⁴» (KERR, 1994, vol. 1, p. 217, v. 5747-8) y pretende llevarlos ante su padre, para ejecutarlos. Sin embargo, en la oscuridad de la noche, y con la ayuda de Sinagloire, Gaudisse organiza un plan para unirse a Anseïs y, así, liberar a los mil caballeros francos: «Home sont Karle, le fort empereor; / en Rainscevaus furent pris en l'estor³⁶⁵» (KERR, 1994, vol. 1, p. 225, v. 5962-3).

Finalmente, en la estrofa CCXLVI, todavía existe una mención explícita a Roland, Olivier y a los Doce Pares. El emperador pide venganza al ejército cristiano. Lo hace justo antes de la última batalla contra los sarracenos y afirma: «Vengier vaurrai mon chier neveu Rollant / Et Olivier au gent cors avenant / Les .XII. pers, que je amoie tant³⁶⁶» (KERR, 1994, vol. 1, p. 350-351, v. 9340-2).

³⁶² “Cuando recuerdo la cruel carnicería / de Roncesvalles, donde perdí / los doce pares, cuya evocación es inconsolable”.

³⁶³ “Mil francos que son parte del imperio, / que fueron tomados prisioneros en la batalla de Roncesvalles; / atacarán a los paganos vigorosamente / frente a la ciudad de Estourges, todos ellos son buenos vasallos”.

³⁶⁴ “Señor, ella dice, Francos y Angevinos; / los paganos los capturaron en Roncesvalles”.

³⁶⁵ “Son los hombres de Carlomagno, el bravo emperador; / fueron tomados como prisioneros durante la batalla de Roncesvalles”.

³⁶⁶ “Quisiera vengar a mi querido sobrino Roland / y a Olivier, que tenía un hermoso cuerpo agraciado, / y a los doce pares, a quien estaba aficionado”.

2. El personaje de Carlomagno y lo sobrenatural

El propio carácter de Carlomagno ayuda a fortalecer el *continuum* narrativo entre la *Chanson de Roland* y *Anseïs de Carthage*. Aunque se trata de un personaje prácticamente marginal al comienzo del texto –su papel estaba limitado a la coronación de Anseïs–, y estando completamente ausente durante la parte central del relato, el emperador entra en escena en la secuencia final. Y lo hacen como una especie de *deus ex machina*, resolviendo el conflicto. De alguna forma, su presencia contextualiza la historia. Es Carlomagno quien, tras Roncesvalles, entrega a Anseïs una España completamente dominada. Y, además, es la persona que interviene una vez más para salvar a este territorio de la dominación de Marsile.

En *Anseïs de Carthage*, el personaje de Carlomagno se encuentra estrechamente relacionado con lo sobrenatural, un tema específico de la épica medieval³⁶⁷. En la obra analizada, este asunto surge siempre como “aparición” y no como una “visión”³⁶⁸. O, dicho de otro modo, se manifiesta como un descenso de lo sobrenatural al mundo de los hombres más que como un tránsito del alma hacia el más allá.

Después de recibir la solicitud de ayuda de Anseïs, Carlomagno interpela a Dios; anciano y enfermo, el no sabe cómo ayudar a su sobrino. La divinidad le manda su respuesta a través de un ángel, que aparece durante un sueño del viejo gobernante:

Jhesus te mande, li rois de Paradis,
que tu secoures le bon roi Anseïs
et si aquite la terre et le païs
et le chemin l’apostle beneïs
sifaitement com tu l’as Dieu pramis.
De servir Dieu ne soies alentis!
Va si encache les paiens maleïs,
car el voiage sera mains hom garis
qui fust encore et dampnés et peris.
Quant revenus eres, bien soies fis,
k’un an après tu ne seras plus vis;
ne pués tenir plus longues ton païs.
Soies pseudom com as esté tousdis!³⁶⁹ (KERR, 1994, vol. 1, p. 316-7, v. 8415-27)

³⁶⁷ Aquí tomamos la definición de COMBARIEU, 1979, t. II, p. 509, distinguiendo lo maravilloso, que designa a todo lo que «n’est pas justiciable d’une explication rationnelle à une époque donnée», de lo sobrenatural, que «concerne plus précisément le domaine religieux au sens strict du terme, c’est-à-dire, pour l’épopée médiévale française, les faits, événements, actions non rationnels qui rentrent dans un système chrétien de conception de Dieu, du monde, des hommes et de leurs rapports».

³⁶⁸ De acuerdo con la distinción de DINZELBACHER, 1978, p. 116-28.

³⁶⁹ “Jesús, rey del paraíso, te ordena / rescatar al buen rey Anseïs, / liberar la tierra y el país de España / y el camino del bendito apóstol, / como le prometiste a Dios / ¡No seas indolente para servir a Dios! / Ve a perseguir a los paganos malditos, / ya que durante el viaje se guardarán una gran cantidad de hombres / aunque fueron condenados a la pena eterna y la muerte. / Cuando vuelvas, da por seguro / que después de un año ya no estarás vivo; / ya no podrás gobernar tu país por mucho tiempo. / ¡Sé un hombre valiente como siempre lo has sido!”.

El ángel es el mensajero celestial. La deidad se manifiesta mediante este intermediario como el señor feudal lo hace a través de su embajador. El modelo del ángel / *nuncius*³⁷⁰ aparece otra vez cuando Carlomagno, después de descabalar a Marsile durante la gran batalla final, le está asestando el golpe final. En ese momento, un mensajero divino desciende del Cielo y dice al emperador: «Jhesus vos mande que vos nel adesés / Prendés le vif, avoec vos l'enmenés! / Se Dieu velt croire molt ert bons eüres³⁷¹» (KERR, 1994, vol. 1, p. 371, v. 9894-6).

Mientras que las apariciones del emisario angelical sirven para comunicar un mensaje y enviar una misión o disposición superior, en otro episodio el designio sobrenatural influye directamente sobre el personaje y modifica completamente su estado físico. En todos los casos, se trata de intervenciones que permiten la realización de un proyecto celestial, parcialmente revelado a ciertos hombres, y ejecutado gracias a la destreza humana.

El emperador, tras responder a la llamada de Anseïs, llega a España con su ejército. Y le pide a Dios que tenga las fuerzas suficientes como para montar a caballo, tomar las armas y expulsar a los sarracenos. La divinidad escucha estas oraciones y obra el milagro:

Diex a oï du roi le desirier,
miracles fist qui bien font a nonchier:
sa force sent li rois sans delaier,
et s'aperçoit vertueus et legier;
lors s'estent si qu'il fait croistre et froissier
les flans du car et les arçons brisier;
li rois s'escrïe et commence a hucier:
"Or tost as armes, franc baron chevalier!
Mes armes vueil por moi apareillier."³⁷² (KERR, 1994, vol. 1, p. 344-5, v. 9171-9)

Hay otros dos pasajes de *Anseïs de Carthage* que también están relacionados con el tema de lo sobrenatural. En ambos casos vuelve a producirse una oración por parte de Carlomagno. Y, como resultado, la intervención divina influye en la labor del ejército cristiano, permitiéndole cumplir su tarea militar y religiosa. El emperador y sus tropas están de camino hacia España, pero deben detenerse antes

³⁷⁰ VALLECALLE, 1997, p. 92-3.

³⁷¹ "Jesús te ordena que no lo toques. / ¡Tómalo con vida, llévalo contigo! / Si él quiere creer en Dios, será mejor para él".

³⁷² "Dios escuchó la oración del rey, / hizo un milagro que las historias están en lo cierto al decir: / el rey percibió inmediatamente su fuerza, / y se sintió poderoso y rápido de nuevo; / por lo que se extiende tanto que rompe / los lados del carro y los pomos; / el rey grita y comienza a decir: / "¡Ahora listos para las armas, nobles caballeros! /Quiero preparar mis armas".

de llegar a la Girona. No pueden continuar su trayecto. Les es imposible atravesar esta región. Ante la desesperación general, Carlomagno pide a su capellán Englebert que oficie una misa. El gobernante comienza a orar a Dios y a la Virgen. El resultado es inmediato: «Diex a oïe du bon roi la proiere, / l'iaue se part, ne cort avant n'arriere³⁷³» (KERR, 1994, vol. 1, p. 325, v. 8645-6).

Una vez restablecido el orden en toda España, Carlomagno reanuda su camino hacia Francia, pero un mensajero llega y le informa que los sarracenos se habían apoderado de Luiserne. El piadoso soberano sabía que su ejército estaba agotado tras varios años de guerra. La moral de los hombres se encontraba en su punto más bajo. Sobre todo, tras escuchar esta mala noticia. Una vez más, Carlomagno reza a Dios, pidiéndole compasión por sus valientes caballeros y venganza contra los infieles sarracenos. Inmediatamente, Luiserne se derrumba ante los ojos del emperador y de sus tropas:

Diex oï Karle, bien savoit ses pensés:
li murs, qui fu a droit ciment fondés,
est desfroissiés et aval craventés,
les tours caïrent contreval les fossés,
les sales fondent et li palais pavés;
jamais li liex ne sera restorés.³⁷⁴ (KERR, 1994, vol. 1, p. 392, v. 10464-9)

La influencia del romance

Como escribe J.-M. Paquette: «il n'est qu'une épopée par communauté linguistique ; mais la matière "épique" peut se prolonger pendant de longs siècles à travers une production appelée "cycles épiques". Ces cycles se trouvent contaminés par les traits spécifiques d'un autre genre littéraire, le plus souvent le roman» (PAQUETTE, 1988, p. 35).

Se puede considerar que *Anseïs de Carthage* es el tipo de complemento a la epopeya medieval de la que habla Jean-Marcel Paquette, ya que añade un nuevo episodio al tema carolingio y a los "hechos de España". Como hemos visto, este romance pertenece al *Ciclo del Rey* y al subgénero épico medieval. Pero también acumula rasgos romanceados. Ahora debemos analizar estos elementos para observar la contribución romancera en la estructura narrativa del texto elegido.

³⁷³ "Dios escuchó la oración del magnánimo rey: / el agua se retira, no fluye ni hace adelante ni hace atrás".

³⁷⁴ "Dios escuchó a Carlomagno, conocía bien sus pensamientos. / El recinto, que fue construido de concreto según correspondía, / fue aplastado y volcado, / las torres cayeron al foso, / las habitaciones y el palacio pavimentado colapsaron. / Nunca se reconstruirá este lugar".

1. La temática erótico-amorosa

El primer eje temático que se puede identificar es el erótico-amoroso, del que François Suard ya demostró su importancia en esta obra³⁷⁵, y del cual sabemos, además, que es un rasgo característico del romance³⁷⁶. Este género invierte toda la historia y se revela a través de los personajes femeninos del cantar: Leutisse, Gaudisse y Bramimonde.

Cada una de estas mujeres representa un enfoque diferente de la sexualidad. Leutisse se constituye como el poder del deseo, que quiebra las convenciones sociales y los impedimentos morales. Gaudisse personifica la fuerza del amor puro y sincero, que supera todos los obstáculos. Y, en último lugar, Bramimonde simboliza el encanto de la seducción, que conduce a la realización del placer. Las tres figuras femeninas comparten el hecho de vivir una realidad erótica impuesta, que no acaban de aceptar. Sin embargo, todas ellas logran cambiar su situación y obtener su satisfacción a través del engaño, la astucia y el disimulo. Por lo tanto, se trata de “perfiles activos” en una narrativa que también se forma gracias a la estrecha vinculación entre las acciones de estas tres mujeres y la progresión narrativa. O, dicho de otro modo, debido a la conexión “romanceada” entre la guerra y el amor, el poder y el sexo.

Al escuchar la descripción que su padre hace del nuevo rey de España, Leutisse, la joven y bella hija de Ysoré, se enamoró inmediatamente de Anseïs. Sabiendo que su grado de nobleza no era suficiente para casarse con él, la muchacha teje una argucia con el objetivo de permanecer la noche junto al rey, aunque sin revelar su verdadera identidad. Esta acción provoca una serie de consecuencias –como el rechazo de Anseïs, el deseo de venganza de Ysoré y el conflicto con Marsile–, que son la base de la trama del cantar.

Leutisse, lejos de ser un personaje pasivo y fijo, o una simple herramienta narrativa para el comienzo de la historia, se constituye como un elemento impulsor de la historia. Gracias a su iniciativa personal, todo se pone en marcha. El conflicto surge de sus acciones. El carácter de esta mujer se muestra claramente en este pasaje:

L'amours le roi l'avoit molt embrasee,
k'ele en est si esprise et alumee,
toute autre chose en avoit oublïee,
mais pour son pere est quanques puet celee.
Tout coïement pensant s'est dementee,
et jure Dieu et sa vertu nommee
que, s'ele n'est a cel roi marïee,

³⁷⁵ SUARD & FLORI, 1988, p. 62: «l'agencement des péripéties devient le centre d'intérêt majeur du poème, et la structure narrative, qui accorde aux amours du héros une place accrue, a pour principe l'alternance de la manifestation et de l'occultation du héros, du bonheur et du malheur amoureux dans la succession indéfinie des séparations et des retrouvailles».

³⁷⁶ Ver AUERBACH, 1969, p. 133-52.

tant qu'ele vive n'ert d'autrui espousee,
ains fera tant, s'ele puet a celee,
k'ele sera sa drue et sa privee:
de cel pensé ne puet estre torneie.³⁷⁷ (KERR, 1994, vol. 1, p. 9-10, v. 229-39)

Si el personaje de Leutisse da el empuje inicial a la historia, los de Gaudisse y Bramimonde desarrollan la trama a lo largo del texto. Estos tres personajes femeninos muestran una gran autonomía. Su iniciativa está claramente subrayada por el relato.

Así, Gaudisse, princesa sarracena e hija de Marsile, es presentada como un gran tesoro – el mayor Marsile puede dar a sus aliados—. Al principio solo encarna la belleza del cuerpo y el alma, como demuestra su primera aparición:

Gent ot le cors et grailles les costés,
les hansches basses et les bras bien mollés,
le col plus blanc què yvoires planés,
menton bien fait, si ot traitis le nes.
Blanc ot le vis et bien fu coulourés
et les iex vairs, comme faucons müés.
Sorciex ot bruns, deliés, haut le nes,
le front plus blanc que cristaus n'est d'assés.
Par ses espauls avoit ses crins getés;
plus sont luisant que fins ors esmerés:
a .l. fil d'or les avoit galonnés.³⁷⁸ (KERR, 1994, vol. 1, p. 38, v. 987-97)

Pero pronto se descubre que la noble princesa cuenta con un pensamiento propio y, en realidad, hace lo que desea. Al enterarse de que su padre la casará con Ysoré, Gaudisse reacciona así:

Gaudisse l'ot, a poi d'ire ne fent;
a Sinaglore a dit celeement:
"Or os," dist ele, "de cest viellart pullent,
com il pourcache son grant encombrement!"
Puis dist en haut, c'om l'oï clerement:
"Peres," dist ele, "n'i ait prolongement;
mandés vos homes sans nul atargement,
puis si ferés de nos l'ajouement,
car je l'ai molt desiré longuement."³⁷⁹ (KERR, 1994, vol. 1, p. 73, v. 1918-26)

³⁷⁷ "El amor del rey la había enamorado tanto, / ella estaba tan agarrotada e inflamada, / que había olvidado todo lo demás, / pero frente a su padre, ella lo ocultó todo lo que pudo. / En su atormentado interior, / ella jura sobre Dios y su virtud / que, si no se casa con el rey, / mientras viva no se matrimoniará con nadie más. / Pero está segura que, si es posible en secreto, / se podrá convertir en la amante del rey y en su amiga íntima. / No puede desviarse de este pensamiento".

³⁷⁸ "Ella tenía cuerpo agraciado y formas delgadas, / caderas pequeñas y brazos bien formados, / el cuello más blanco que el marfil, / su barbilla estaba bien formada y su nariz bien dibujada. / Ella tenía una bella cara y una hermosa tez blanca / Y sus ojos azul grisáceo eran como un halcón mudado. / Tenía cejas marrones, sutiles, y su nariz levantada, / la frente más blanca que un cristal. / Ella tenía su pelo desparramado sobre sus hombros; / eran más brillantes que el oro puro. / Los había adornado con un hilo de oro."

³⁷⁹ "Gaudisse lo oye, y casi rompe en ira; / ella le dice a Sinagloire en secreto: / "Escucha, entonces de este viejo asqueroso, / ¡Cómo llega a su gran inconveniencia!" / Luego ella exclama en voz alta, para

A lo largo de su aventura, Gaudisse dará a entender que espera con alegría e impaciencia el día de su boda con Ysoré. Pero, a la postre, se encarga de retrasar esta fecha hasta su unión con Anseïs. Lejos de ser el personaje pasivo que uno podría imaginar. De hecho, afronta su destino sin problema.

En este sentido, logra convencer a su padre para que vaya a España con el pretexto de quedarse con su futuro esposo, Ysoré. Marsile acepta la propuesta y ordena a su hija que traiga nuevas tropas para ganar la guerra contra los cristianos. Obedeciendo las órdenes, Gaudisse organiza la ya mencionada liberación de los mil prisioneros francos de Roncesvalles. Tras llegar a España, le envía un mensaje a Anseïs, quien logra secuestrarla del campamento sarraceno y recuperar al millar de caballeros.

De la misma manera, Bramimonde, la reina sarracena y esposa de Marsile, es una agente de su propia historia. Muestra claramente su interés por Raymond —así como el disgusto hacia su marido—. Una predilección nacida de la victoria del mencionado caballero cristiano sobre Agoulant: «.I. en i a qui ele a forment chier, / qui l'autre an vint sa fille calengier³⁸⁰» (KERR, 1994, vol. 1, p. 174, v. 4606-7).

Su pasión es proporcional al valor guerrero del caballero y, cuando llega a España, después de haber cruzado el mar por orden de Marsile, no duda en convocar a la amante en sus aposentos:

“Di va!” fait ele, “il t’estuet exploitier.
Quant tu verra anqui l’air espoissier,
laiens iras a Raimmon le guerrier,
si li diras quë il ne soit lanier,
mais viegne a moi as tres esbanoier;
et si li porte ma mance, c’est premier.
Miex en ferra assés du branc d’acier;
et, s’il se doute noient de l’engignier,
de moie part li porras fiancier
que ains les membres me lairoie trenchier
ke ja par moi i eüst encombrier;
et, sê il a avoec lui soldoier
qui vuelle amie, mar s’en fera proier,
mais viegne o lui, si pora dosnoier.”³⁸¹ (KERR, 1994, vol. 1, p. 175, v. 4629-42)

que se escuche claramente: / “Padre”, dice, “para que no haya demora; / envía a tus hombres ya, / entonces harás nuestra unión, / yo lo deseaba desde hace mucho tiempo”.

³⁸⁰ “Hay uno que le es querido, / quien el año pasado vino a reclamar a su hija por las armas”.

³⁸¹ “¡Continúa!”, dice, “tienes que darte prisa. / Cuando hoy veas el aire oscurecerse, / irás allí ver Raymond el guerrero, / entonces le dirás que no sea cobarde, / que regrese a mi casa y se divierta en la tienda; / y llévale mi manga también, es importante. / Golpeará mucho mejor con su espada de acero; / y, si tiene un poco de miedo de ser engañado, / puedes prometerle de mi parte / que me dejaré cortar las extremidades / en lugar de causarle problemas; / y si hay un soldado / que quiera un amante, no debe ser implorado: / que venga con Raymond, para que pueda justar”.

Bramimonde y Raymond pasan la noche juntos: «Assés i ont baisié et conjoï, / li uns a l'autre tout son bon descouvri³⁸²» (KERR, 1994, vol. 1, p. 179, v. 4741-2), pero al día siguiente, el caballero tiene que abandonar la tienda para regresar al campo de batalla, devolviendo su atención a los asuntos guerreros. Sin embargo, la conexión entre los dos se desarrollará a lo largo del texto, y las hazañas de Raymond estarán en el pensamiento de Bramimonde, a través de la metáfora de su poder erótico.

2. La astucia

El segundo eje temático consiste en la sucesión de diferentes vicisitudes, que refuerzan el tejido narrativo y complican la acción hasta darle el grosor de una trama romancera. Estas aventuras presentan un factor común: la astucia de los personajes involucrados. Probablemente, se podría objetar que la epopeya también puede estar llena de aventuras causadas por las artimañas de los intervinientes. Basta con pensar en Ulises y la *Odisea*. Pero, precisamente, esta obra clásica es la epopeya más romántica de todas. En cualquier caso, como recuerda Stead, y según un punto de vista compartido por muchos críticos, a menudo se ha considerado, más que una epopeya, una especie de novela aparecida antes de tiempo³⁸³.

Anseïs de Carthage comienza con la astucia de Leutisse: «La damoisele pensa en son corage / grant derverie, grant douleur et grant rage³⁸⁴» (KERR, 1994, vol. 1, p. 19, v. 503-4), que desencadena la ira de Ysoré y provoca su traición: «Traïson pense li viellars deputaire³⁸⁵» (KERR, 1994, vol. 1, p. 60, v. 1589).

Los personajes usan el engaño para obtener un objetivo personal o material que, de otro modo, no podrían haber conseguido. Para alcanzar este fin recurren a la mentira, que es la manifestación concreta de la treta. En este sentido, se entiende que Leutisse se calle ante Anseïs. Pretendiendo ser una *camberiere* –una humilde doncella-, se oculta bajo el manto de la oscuridad. Asimismo, Ysoré encubre su enojo a Anseïs, mientras piensa en su venganza. Gaudisse, por otro lado, finge alegría ante Ysoré por el compromiso. Y Thierry, en último lugar, esconde a su madre el plan de dar las llaves de Conimbre a su padre Anseïs.

En otros pasajes del texto, el ardid se concreta en forma de estrategia o, incluso, disfraz. Ambas se constituyen como actuaciones antinómicas de los valores caballerescos de valentía contenidos en los cantares de gesta. Otros dos episodios son eminentemente tácticos. Por un lado, el secuestro de Gaudisse

³⁸² “Se besaron y disfrutaron, / mostraron todos sus deseos el uno al otro”.

³⁸³ Particularmente, éste fue el caso en el siglo XVIII. Ver STEAD, 2007, p. 127. A día de hoy, está la tentación de ver en la *Odisea* como una novela. Es el caso, por ejemplo, de CITATI, 2004.

³⁸⁴ “La damisela concebida en su mente / una gran locura, una acción censurable y extraordinaria”.

³⁸⁵ “El malvado viejo piensa en la traición”.

del campo sarraceno a través de una expedición de Anseïs y de 2.000 caballeros. Y, por otro, la entrega de las llaves de Conimbres a Anseïs gracias a Thierry, el hijo de Leutisse.

En la obra, sólo hay un ejemplo en el que una persona disfrazada protagonice la acción, pero se trata de un lance fundamental para la narración y la posterior resolución del conflicto. Carlomagno y su ejército llegaron cerca de Castesoris. Raymond y Madien, enviados como embajadores ante el emperador, se aproximan a la ciudad sitiada para anunciar a Anseïs la llegada de su tío. Al mismo tiempo, Matant y Macabre, dos reyes paganos, abandonan su campamento para pedir refuerzos. Los cuatro guerreros se encuentran y participan en una pelea, ganada por los cristianos. Estos últimos acaban robando la armadura y los caballos de los oponentes y, gracias a estos elementos, se hacen pasar como sarracenos: «Les armes ostent; es les vos adoubez / des armeüres a ciaux qu'il ont tüés!³⁸⁶» (KERR, 1994, vol. 1, p. 336, v. 8948-9).

Todas estas escenas son ficticias, ya que contribuyen a dibujar la psicología de ciertos personajes, lo cual no es una característica de la epopeya medieval. Las mencionadas aventuras son herramientas narrativas que aceleran el ritmo del relato y enriquecen la estructura del cantar.

El viaje épico y romancero de Anseïs: la conquista de la realeza plena

Hasta ahora, hemos visto cómo *Anseïs de Carthage*, un cantar de gesta perteneciente al subgénero épico medieval, también asimilaba rasgos típicamente románticos. En una composición que habla de un conflicto entre cristianos y sarracenos para hacerse con el control político y religioso de la Península Ibérica, se insertan ejes narrativos que forman parte del romancero y que introducen los temas del amor y la astucia. Sin embargo, la verdadera síntesis con estos dos géneros se manifiesta en la evolución del protagonista, Anseïs. A partir de los estudios realizados por Jean-Marcel Paquette y Joël Grisward, con arreglo a Georges Dumézil³⁸⁷, intentaremos identificar el papel de la épica y del romancero en la carrera de Anseïs.

1. Una trayectoria épica: los tres niveles de conflicto

Como escribe J. M. Paquette: «il s'est avéré que cette structure [de l'épopée] se caractérisait par une configuration tripartite, chacun des trois volets de ce triptyque correspondant à un type particulier de "conflit" [...], chaque niveau ayant pour fonction de faire apparaître un état de tension qui engendrera le suivant» (PAQUETTE, 1988, p. 29-30). Esta configuración tripartita se encuentra de forma clara en *Anseïs de Carthage*.

³⁸⁶ "Tiran las armas. ¡Aquí están disfrazados / con la armadura de los que mataron!".

³⁸⁷ DUMÉZIL, 1968-73; GRISWARD, 1981; PAQUETTE, 1988, p. 13-35.

En el primer nivel de conflicto, los antagonistas son los cristianos y los sarracenos, de acuerdo a la tradición encarnada por la *Chanson de Roland*. La guerra sirve para revelar el segundo nivel, así como la vergüenza —y la consiguiente ira— existente entre Anseïs y Ysoré. Este conflicto se internaliza en Anseïs, atrapado en una crisis de conciencia.

Aquí está la primera diferencia en comparación con la *Chanson de Roland*. El cantar analizado en el presente trabajo no presenta un doble amigo que encarne la posición complementaria a la del protagonista, sino un conjunto de personajes (Raymond de Navarre, Guis de Bourgogne, Yves de Bascle, Englebert), más o menos secundarios, que interactúan con Anseïs. De esta manera aparece la figura del doble, sobre la cual Paquette deposita la importancia para el tercer conflicto. Sin embargo, este rol se lleva a cabo "colectivamente". Los valientes caballeros que rodean al protagonista encarnan lo que en la *Chanson de Roland* está representado exclusivamente por Olivier.

En estos tres niveles de conflicto es donde encontramos la tensión entre historia y ficción³⁸⁸. Detrás de las aventuras de Anseïs, Ysoré y Gaudisse reconocemos las figuras del rey visigodo Rodrigo, su oficial Julián y de su hija Florinde³⁸⁹. Pronto convertida en leyenda, esta base histórica del siglo VIII, después de haber sufrido varias alteraciones, llega a Francia y se mezcla con el material carolingio, dando como resultado literario el cantar de *Anseïs de Carthage*.

La reivindicación de veracidad histórica está, por otra parte, muy presente en el comienzo del texto³⁹⁰, reiterándose en otros pasajes posteriores:

Huimais orrés canchon enluminee:
onques par home ne fu mieudre cantee.
Trop a esté lonc tans emprisonnee;
bien ait de Dieu, qui si bien l'a gardee!
Cil jogleour en font male oubliee
qui la rime ont corrompue et faussee;
mais je le rai a droit point ramenee.³⁹¹ (KERR, 1994, vol. 1, p. 11, v. 264-70)

³⁸⁸ PAQUETTE, 1988, p. 28: «Le recours à l'histoire est si bien la marque à quoi se reconnaît en texte l'épopée que même les auteurs des sous-produits tardifs du genre, tout en ayant abandonné plus d'un caractère propre à l'épopée primitive, protesteront encore de la véracité de récits invraisemblables [...]». Ver también MARTIN, 2015.

³⁸⁹ Las fuentes históricas de *Anseïs de Cartagone* es nuestro objeto de estudio. Acerca de esto, ver KERR, 1994, vol. 2, p. 498-536; HORRENT, 1980, p. 183-91; JORDAN, 1907, p. 372-82.

³⁹⁰ KERR, 1994, vol. 1, p. 1-2: la primera estrofa contiene el prólogo del cantar con la apelación al público, la invocación a Dios, la garantía de la verdad histórica de la narración, la crítica de los otros juglares y el resumen de los hechos precedentes.

³⁹¹ "Hoy escucharás un cantar deslumbrante: / nunca fue mejor cantado. / Permaneció prisionero por mucho tiempo; / gracias a Dios, ¡quién lo ha preservado tan bien! / Desafortunadamente, los juglares lo han olvidado, / aquellos que han corrompido y falsificado la rima; / pero lo devolví a su verdadero estado".

Lo interesante es que el plan histórico y el plan épico ficticio, entrelazados en el carácter de Anseïs, ofrecen la posibilidad de una evolución real, que transporta al protagonista desde un estado de juventud sin responsabilidad a una personalidad de verdadera realeza.

Sobrino de Carlomagno (su padre es el rey Rispeu de Bretaña), Anseïs propone su candidatura como nuevo soberano de España. A pesar de su juventud, ya es un valiente caballero y un noble aristócrata, por lo que el Consejo invita al tío de nuestro protagonista de forma unánime a entregarle la corona. Carlomagno acepta la proposición y, entre otras cosas, le dice a Anseïs: «“Niés,” dist li rois, “garde toi de folage! / Par legerie esmuevent maint outrage / dont on a honte et anui et damage”³⁹²» (KERR, 1994, vol. 1, p. 5, v. 104-6).

Estos versos, resaltados por su posición al final de la estrofa, anticipan el motor de la trama. Anseïs cometerá un acto de *folage* (locura) debido a su *legerie* (insensatez). Las consecuencias de esta acción generan un clímax (*honte, anui, damage*: vergüenza, pena, infortunio) que enfatiza la gravedad del suceso.

El emperador será aún más explícito en el siguiente pasaje, al añadir:

[...]
et Ysorés, qui vos conseillera,
molt est loiaux. Une belle fille a;
garde, biaux niés, ne le honnir tu ja.
Se tu le fais, grans mals t'en avenrra:
jamais nul jor mes cuers ne t'amera.³⁹³ (KERR, 1994, vol. 1, p. 5, v. 113-7)

El narrador, por tanto, usa al emperador –personaje que encarna la autoridad por excelencia– para describir negativamente la situación. Ysoré se convertirá en un traidor y Anseïs caerá en desgracia.

2. La transformación épica de un personaje romancero: las tres funciones

La coronación de Anseïs representa el paso del poder de una generación a otra. Este acontecimiento debe garantizar la seguridad del pueblo, es decir, la continuidad del poder, asegurando la administración y protección del reino. Anseïs debería ser el nuevo Carlomagno por tres razones: está naturalmente dotado de valor y belleza; él es de origen suficientemente noble como para aceptar su papel;

³⁹² “Sobrino”, dice el rey, “¡cuidado con los actos de locura! / La ligereza causa muchos ultrajes / por lo cual hay vergüenza, pesar y miseria”.

³⁹³ [...] “e Ysoré, quien te dará consejos / es realmente leal. Él tiene una hermosa hija; / cuidado, querido sobrino, de no deshonrarla. / Si lo haces, padecerás un gran sufrimiento: / nunca más mi corazón te amará”.

y recibe la bendición del emperador. La naturaleza, la sangre y los derechos confirman el nuevo estatuto de Anseïs. Pero pronto se demuestra que el joven rey está lejos de resumir las tres funciones, llamadas ahora “duméziliennes” y que Joel Grisward atribuyó a Aymeri en el *Ciclo de los Narbonnais*³⁹⁴. En definitiva, él está lejos de ser el nuevo Carlomagno.

De hecho, antes de convertirse en un verdadero rey, Anseïs tendrá que superar un recorrido formado por varias fases sucesivas: la trama erótica de Leutisse, la guerra contra Marsile, la hambruna y la falta total de recursos. El joven héroe siempre juega un papel pasivo. Él es la víctima de la argucia de Leutisse, de la fuerza militar de Marsile y de la condición de sitiado. En estos elementos su carrera es la de un personaje de romance. Como en el *Bildungsroman*, Anseïs no aparece desde el principio como un héroe épico, sino que debe luchar por lograr esta consideración.

Leutisse es el tipo de personaje femenino astuto que utiliza su habilidad para alcanzar sus objetivos. Usa sus encantos para seducir al poder, ocultando su identidad e, incluso, la verdad. De hecho, utiliza la oscuridad de la noche. Anseïs, que carece de experiencia, cae en su trampa.

Marsile encarna todo el poder, la riqueza y la inmensidad del mundo sarraceno. Él es quien domina la acción militar durante el conflicto y, a pesar de algunas victorias del ejército cristiano, es quien obliga a Anseïs a una fuga continua y a un estado de sitio casi constante. Los cristianos retroceden en el campo de batalla y Anseïs pierde gradualmente todas las ciudades que Carlomagno había conquistado.

El culmen de la impotencia de Anseïs se manifiesta durante el último asedio, en Castesoris. El joven rey no puede responder al ataque ni resistirse otro día desde el interior de la ciudad, donde se agotan los recursos. Anseïs sufre una crisis, en el sentido etimológico del término. Llega a tocar fondo, pero acaba emergiendo. Es una especie de descenso al infierno, que permite al héroe alejarse un momento de sí mismo y ver la situación en la que se encuentra. Aquí es donde el cantar introduce un doble “individual”: Anseïs-Gaudisse.

En cada uno de los asedios, se representa a un noble que ruega a Anseïs para que pidiera ayuda a Carlomagno. Desde la perspectiva de la trama, el joven rey rechaza el consejo porque sabe que traicionó la confianza del emperador y tiene miedo de su reacción. Pero, desde el punto de vista del análisis psicológico utilizado en este trabajo, este rechazo se produce porque aún no ha alcanzado un estado de plena consciencia.

³⁹⁴ GRISWARD, 1981: Aymeri responde a la tipología indoeuropea del rey mítico con tres funciones sociales y que, además, también es gobernador del mundo.

Gaudisse y sus dos hijos tienen el rol narrativo de ubicar a Anseis frente a su crisis personal y su conflicto interno. Las estrofas CCX, CCXI y CCXII comienzan con líneas similares, destacando la ansiedad de Anseïs y el sufrimiento de Gaudisse y sus vástagos:

Rois Anseïs fu dolans et pensis
de sa moullier, de ses enfans petiz,
quant voit qu'il ont les visages palis;
pour la famine dolans est et maris,
tenrrement pleure des biax iex de son vis.³⁹⁵ (KERR, 1994, vol. 1, p. 293, v. 7775-9)

Rois Anseïs souspire molt forment
quant voit sa feme, qui si ot le cors gent,
palir et taindre quant la famine sent;
de ses .II. fiex molt grans pitiés li prent,
qui a lour mere demandoient souvent:
"Dame, a mengier, faim avons durement!"³⁹⁶ (KERR, 1994, vol. 1, p. 294, v. 7808-13)

Rois Anseïs commence a souspirer
quant voit sa feme et ses enfans plourer;
paile devinrent que poi ont a disner.³⁹⁷ (KERR, 1994, vol. 1, p. 295, v. 7829-31)

Antes de continuar, es conveniente reflexionar sobre la comparación entre las tres fases mencionadas y las tres funciones sociales en la épica.

La primera comparación es la menos obvia. Creemos que el acento no debe ponerse en el acto erótico en sí mismo, que se constituye como una simple herramienta narrativa, sino en el camino para escenificar la argucia y su propósito. Leutisse es experta en el arte de la ocultación, creando una atmósfera que difumina todo. Y, al final, logra su objetivo, que no es solo la satisfacción sexual. También trata de poner a Anseïs en una situación en la que se vea obligado a casarse con ella. Sin esta artimaña, no tendría ninguna opción de convertirse en la esposa de un rey. Los pares sagrado-mágico y administrativo-institucional de la primera función están presentes aquí en su segundo componente: la figura de la encantadora se suma a la figura del líder político.

³⁹⁵ "El rey Anseïs se inquietó y preocupó / por su esposa y por sus vástagos / cuando vio que sus rostros estaban pálidos; / a causa de la hambruna está afligido y angustiado, / de sus hermosos ojos fluyen lágrimas de compasión".

³⁹⁶ "El rey Anseïs suspira muy intensamente / cuando ve a su esposa, cuyo cuerpo era tan elegante, / pero que se ha puesta pálida y ha cambiado de color al sentir hambre. / Una poderosa compasión por sus dos hijos lo atrapa. / Sus vástagos preguntan continuamente a su madre: / "Señora, qué tenemos de comer, ¡estamos muy hambrientos!".

³⁹⁷ "El rey Anseïs comienza a suspirar / cuando ve a su esposa e hijos llorando. / Se ponen pálidos. Tienen muy poco para comer".

La segunda y tercera comparación son más claras. La parte central de *Anseïs de Carthage* está dedicada al conflicto entre cristianos y sarracenos. Anseïs se enfrenta, en este caso, con la función militar y defensiva. Finalmente, es la falta de recursos lo que empuja al protagonista a reaccionar. Es decir, se trata una carencia relativa a la última función.

¿Debe vivir Anseïs estas tres etapas para superar a la crisis que desemboque en su toma de conciencia? Definitivamente, sí. Sin embargo, se debe profundizar, para analizar y comprender la parte final del curso Anseïs.

Finalmente, viendo a su esposa y a sus hijos pálidos y demacrados, Anseïs se da cuenta de que su situación actual se debe directamente a la noche de insensatez que pasó con Leutisse. Luego asume sus responsabilidades y se convierte en un personaje “agente” en la historia. Acepta enviar a los embajadores a Carlomagno para pedir ayuda, reconociendo implícitamente su error ante la autoridad.

Pero la toma de conciencia abstracta no es suficiente. El héroe debe demostrar lo que ha aprendido de forma concreta. Durante la batalla final, Anseïs muestra todo su valor y coraje: mata a un gran número de sarracenos y alcanza el centro del campo enemigo para invertir la imagen de Mahoma. Tras esta acción, Marsile, enojado, desafía a Carlomagno. El emperador gana el duelo, pero un ángel le pide que perdone la vida de su adversario y lo convierta a la fe cristiana. En cualquier caso, gracias a la destreza de Anseïs, Marsile es derrotado. Al final de la batalla, Anseïs está agotado y gravemente herido. Sin embargo, saca fuerzas para poner su espada en las manos del emperador y admitir sus errores, mientras espera el castigo justo:

“Sire,” fait il, “por Dieu le roi Jhesu,
car me caupés le chief desor le bu!
Molt ai mal fait, mals m’en est avenu,
mais anemis, bons rois, m’ot deceü.”³⁹⁸ (KERR, 1994, vol. 1, p. 376, v. 10027-30)

El héroe ha tenido éxito. No es la muerte lo que le espera. Todo lo contrario. Consigue el perdón de Carlomagno. Después de una muerte solo evocada, Anseïs renace como el verdadero protagonista de la historia. Y como muestra, entrega al perjurio Ysoré al emperador:

“Drois empereres, par Dieu le creatour,
je vos rendrai le cuivert traïtour,
qui tant m’a fait et anui et dolor,
car je le pris l’autrier en un estour;
en ma chartre est ou il vit a dolour.”³⁹⁹ (KERR, 1994, vol. 1, p. 379, v. 10100-4)

³⁹⁸ “Señor”, dice, “por Dios y por el rey Jesús, / ¡Corta mi cabeza! / Me porté muy mal, sufrí la desgracia, / el mal enemigo, buen rey, me traicionó”.

³⁹⁹ “Justo emperador, por Dios creador, / yo le entregaré al vil traidor, / que me causó tormento y aflicción; / lo capturé el otro día durante una batalla. / Él está en mi prisión, donde vive sufriendo”.

Una vez recuperado el amor y el respeto de Carlomagno, Anseïs puede acudir a su lado como rey de España. Ayuda al emperador a reconquistar las ciudades perdidas durante la guerra y restablece el orden alterado por los sarracenos. La narración continúa con la reconquista, a lo largo de un camino que le permite a Anseïs demostrar que ahora puede reclamar su poder legítimo. Es una especie de *pena del contrappasso* inversa, positiva, que lleva a la conquista de Luiserne. Algo que ocurre gracias a la destreza de Thierry, hijo de Anseïs y Leutisse. Después de la crisis, la toma de conciencia, la muerte metafórica y la rehabilitación, el héroe debe enfrentar el resultado de su acto de *legerie*. Thierry, la encarnación del error de Anseïs, es el espejo en el que se refleja todo el camino del protagonista. Joven rey ingenuo, ahora se ha convertido en un gobernante adulto.

Thierry, hijo de Anseïs, nacido marcado por una suerte de pecado original, se enfrenta inmediatamente a una prueba que, tras superarla, demuestra su verdadera naturaleza de *preudon*. Y, al final, lo logra. En consecuencia, Carlomagno lo bautiza, lo nombra caballero y le otorga el gobierno de Luiserne. Adquirir la responsabilidad y la gestión de una ciudad significa pasar de la niñez a la madurez para Thierry. De la misma manera, la readquisición del reino por parte de Anseïs significa la toma de conciencia plena de su papel.

Con estas palabras, el cantar nos dice que el orden inicial se restauró y que Anseïs es el digno sucesor de Carlomagno:

Rois Anseïs arriere s'en reva,
ses .II. biaux fiex et sa feme en mena
et le barnage que li rois li laissa;
et tint sa terre, en pais la gouverna.⁴⁰⁰ (KERR, 1994, vol. 1, p. 395, v. 10531-4)

Finalmente, Anseïs logra sintetizar las tres funciones de un rey y puede asegurar justicia, defensa y comida a su pueblo⁴⁰¹. Entonces puede asegurar la paz. Al final de una trama propia de un protoromance se ha convertido en un héroe épico.

Conclusiones

Anseïs de Carthage es un cantar de gesta cuya narración presenta una forma específica de integrar la contribución del romance, creando una estructura tripartita en vertical y horizontal.

La tripartición vertical trata de tres niveles de conflicto, vinculados entre sí y que van de afuera hacia adentro, de lo colectivo a lo individual: guerra entre cristianos y sarracenos, enfrentamiento entre

⁴⁰⁰ "El Rey Anseïs vuelve, / trae a sus dos hermosos hijos y a su esposa / y a todos los barones que el rey Carlomagno le legó; / él guarda su tierra, la gobierna en paz".

⁴⁰¹ Las tres necesidades básicas de cada comunidad, según GRISWARD, 1981.

Anseïs y Ysoré, batalla personal de Anseïs. La tripartición horizontal conecta tres etapas sucesivas, tocando de alguna manera las tres funciones sociales: la astucia de Leutisse, el combate bélico y el hambre. Al comienzo del texto Anseïs «jovenes hom fu, n'ot barbe ne grenon⁴⁰²» (KERR, 1994, vol. 1, p. 3, v. 72), pero, al final del texto, el protagonista se hace adulto, porque se convierte en gobernador (primera función), guerrero (segunda función), y padre (tercera función). Por tanto, el desarrollo de la historia corresponde una evolución del protagonista, un crecimiento real conquistado a través de una trayectoria formativa que, en su mayor parte, es romancera.

¿Se puede decir que la influencia del romance lleva a la creación de la “biografía”⁴⁰³ de un héroe épico precoz? Es posible que no es el caso de *Anseïs de Carthage*. Sin embargo, la narrativa se abre a la contribución romancera, mezclando la dimensión épica-histórica y colectiva con la dimensión ficticia e individual. Como nos dice el juglar, su cantar hablará de amor, guerra y caballeridad: «d'amours et d'armes et de chevalerie» (KERR, 1994, vol. 1, 1, v. 7).

Referencias bibliográficas

- AUERBACH, Erich. Les aventures du chevalier courtois. In: **Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale**. Tr. fr. Cornélius Heim. Paris: Gallimard (Tel, n. 14), 1969, p. 133-52.
- CITATI, Pietro. **La Pensée chatoyante, Ulysse et l'Odysée**. Tr. fr. Brigitte Pérol. Paris: Gallimard (Folio), 2004.
- COMBARIEU, Micheline de. **L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste, des origines à 1250**. Paris: Université de Provence, 1979.
- DINZELBACHER, Peter. Die Visionen des Mittelalters. Ein geschichtlicher Umriss. In: **Zeitschrift für Religion und Geistesgeschichte**, Leiden: Brill Academic Publishers, n. 30, p. 116-28, 1978.
- DUMÉZIL, Georges. **Mythe et épopée. I. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens. II. Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi. III. Histoires romaines**. Paris: Gallimard, 1968-1973.
- GRISWARD, Joël. **Archéologie de l'épopée médiévale. Structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle de Narbonnais**. Paris: Payot, 1981.
- HEINTZE, Michael. Les techniques de la formation de cycles dans les chansons de geste. In: BESAMUSCA, Bart; GERRITSEN, Willem Pieter; HOGETOORN, Corry & LIE, Orlanda S. H. [Publ.]. **Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances**. Amsterdam: Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, 1994, p. 21-58.
- HORRENT, Jacques. Anséis de Carthage et Rodrigo, le dernier roi goth d'Espagne. In: D'HEUR, Jean Marie & CHERUBINI, Nicoletta [éd.]. **Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire**. Liège: s.n., 1980, p. 183-91.
- JORDAN, Leo. Zur Komposition des Anseïs de Carthage. In: **Archiv für das studium der neueren sprachen und literaturen**, Berlin: Erich Schmidt Verlag, n. 61, p. 372-82, 1907.
- KERR, Alexander F. **A critical edition of Anseïs de Cartage**. Reading, 1994. 2 vol., 784 f. Thesis submitted in the Department of French Studies for the degree of Doctor of Philosophy, University of Reading.

⁴⁰² “Era joven, no tenía ni barba ni bigote”.

⁴⁰³ SUARD, 2011, p. 339.

MARTIN, Jean-Pierre. Le paradoxe de l'épopée médiévale : construire la vérité sur le passé avec les outils du conte populaire. In: **Recueil Ouvert**. Grenoble, livraison 1, 2015. Disponible em: <http://ouvrir-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/projet-epopee/199-le-paradoxe-de-l-epopee-medievale-construire-la-verite-sur-le-passe-avec-les-outils-du-conte-populaire>). Acesso em 13 fevereiro 2018.

PAQUETTE, Jean-Marcel. L'épopée. Définition du genre. In: **Typologie des sources du Moyen Âge occidental**, Turnhout: Brepols, n. 49, p. 13-35, 1988.

STEAD, Évanghélia. **Odyssée d'Homère**. Paris: Gallimard (Foliothèque), 2007.

SUARD, François & FLORI, Jean. La chanson de geste en France. In: **Typologie des sources du Moyen Âge occidental**, Turnhout: Brepols, n. 49, p. 53-119, 1988.

SUARD, François. **Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)**. Paris: Champion, 2011.

SUARD, François. La chanson de geste française: une forme littéraire évolutive. In: FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève [dir.]. **Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général**. Paris: Garnier, 2011, p. 331-50.

SUBRENAT, Jean. De la date d'Anseis de Carthage. In: **Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil, Professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis**. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur et Centre de documentation universitaire, 1973, p. 821-5.

VALLECALLE, Jean-Claude. Les formes de la révélation surnaturelle dans les chansons de geste. In: VALLECALLE, Jean-Claude [éd.]. **Littérature et religion au moyen âge et à la renaissance**. Lyon: Presses universitaires, 1997, p. 65-94.



CERESATO, Floriana. *Anseïs de Carthage* at the intersection of genres: the path of an epic hero. In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 205-225. ISSN 2527-080-X.

ANSEÏS DE CARTHAGE AT THE INTERSECTION OF GENRES: THE PATH OF AN EPIC HERO

ANSEÏS DE CARTHAGE À LA CROISÉE DES GENRES: LE PARCOURS D'UN HÉROS ÉPIQUE

Floriana Ceresato⁴⁰⁴

Università degli Studi RomaTre / Université Paris IV-Sorbonne

ABSTRACT: This article presents an analysis of *Anseïs de Carthage*, a *chanson de geste* composed of rhymed ten-syllable stanzas, that dates from the first half of the 13th century. This epic poem belongs to the *King's Cycle* to which it is directly linked as a narrative continuum of the *Chanson de Roland*. It tells the story of Anseïs, Charlemagne's nephew, and how he obtained the crown of Spain after the emperor's victory over the Saracens and the liberation of the Iberian Peninsula. *Anseïs de Carthage* clearly belongs to the Carolingian branch of medieval epics; however, like many of the second generation *chansons de geste*, it is partly influenced by another medieval literary genre: the romance. Through its assimilation of some of the features of the romance into the narrative structure of a *chanson de geste*, quest for the legitimacy of the eponymous character is what is truly at stake in *Anseïs de Carthage*. We will show that, instead of being presented as a hero at the outset, Anseïs becomes a problematic character whose relationships with the political and chivalrous community, evolve. The quest for legitimacy of the eponymous character seems then the stake of *Anseïs de Carthage*.

Keywords: *Anseïs de Carthage*; *chanson de geste*; romance.

RÉSUMÉ: Cet article propose une analyse d'*Anseïs de Carthage*, une *chanson de geste* en vers de décasyllabes rimés, qui date de la première moitié du XIII^e siècle. Ce poème épique appartient au *Cycle du Roi*, auquel il se rattache

⁴⁰⁴ PhD Doctor in *Lingue, Letterature e Culture Straniere* (Università degli Studi RomaTre) and in *Études Médiévales* (Université Paris IV-Sorbonne), doctoral thesis presented on June 23, 2017. Contact: floriana.ceresato@gmail.com.

directement en tant que *continuum* narratif de la *Chanson de Roland*. Y est en effet racontée l'histoire d'Anseïs, le neveu de Charlemagne, et la manière dont il obtint la couronne d'Espagne après la victoire de l'empereur sur les Sarrasins et la libération de la péninsule ibérique. *Anseïs de Carthage* se place clairement dans la branche carolingienne de l'épopée médiévale; cependant, comme beaucoup de chansons de geste de la deuxième génération, c'est un texte en partie influencé par un autre genre littéraire médiéval: le roman. Or, par cette assimilation, dans la structure narrative d'une chanson de geste, de traits romanesques, le récit se donne les moyens de penser un contenu inédit. Nous montrerons que, loin de le présenter d'emblée comme un héros, il fait d'Anseïs un personnage problématique, dont les rapports à la communauté chrétienne comme à ses responsabilités politiques et chevaleresques évoluent. La quête de légitimité du personnage éponyme semble alors l'enjeu propre d'*Anseïs de Carthage*.

Mots-clés : *Anseïs de Carthage*; *chanson de geste* ; romance.

Introduction

In this contribution, I offer an initial reflection on the narrative *Anseïs of Carthage*, the Franco-Italian version of which is the object of my doctoral dissertation (an edition and philological study of ms. Paris, BnF, fr. 1598).

Anseïs de Carthage is a *chanson de geste* of the first half of the 13th century⁴⁰⁵ belonging to the *Cycle du Roi*. It tells the story of Anseïs, the nephew of Charlemagne and the new king of Spain. From a formal point of view, the text displays typical characteristics of the *chanson de geste* genre, such as, for example, a structure based on rhyming decasyllabic *laisses* (stanzas of irregular length marked by assonance). In terms of content, the *Chanson d'Anseïs* shows a clear continuity with this (French) sub-genre of medieval epic, and especially with its Carolingian branch, as it describes the conflict that breaks out over control of the Iberian Peninsula – and the defense of the *juste foi* – between the Christian army of Anseïs and the Saracen army of Marsile. However, *Anseïs de Carthage*, a work that goes back to the second generation of *chansons de geste*, is influenced by another medieval literary genre: courtly romance.

I will attempt to demonstrate that, by assimilating traits of courtly romance into the narrative structure of a *chanson de geste*, the story traces the individual evolution of the hero (the protagonist Anseïs) within a community in conflict. In this specific case, the epic is a result of a mixture between the chivalrous - and therefore public - dimension of the *souverain* Anseïs, and the romantic - and therefore private - dimension of Anseïs the man.

⁴⁰⁵ SUBRENAT, 1973, p. 821-5.

Summary

The emperor Charlemagne has defeated the Saracens and reconquered all of Spain, thus avenging the defeat and loss of Roland and his twelve peers. Yet here, unlike in the story of the *Song of Roland*, King Marsile escapes death and takes refuge overseas, in Morinde.

Charlemagne, tired from several years of conflict and now very old, wishes to return to *douce France* with his barons and his army. He must therefore name a new King for Spain and Carthage (standing here for Cartagena, a city representing the remotest corners of the kingdom). Amid the *baronie* of the emperor, only the young Anseïs, son of Rispeu of Brittany and of a sister of Charlemagne, offers to bear the crown. Acclaimed by the whole council, he is crowned at Saint Fagon and sets up his court at Morligane, surrounded by his barons and his faithful adviser Ysoré.

It is the latter who suggests to the king that he should wed Gaudisse, the daughter of Marsile, in order to seal the peace between their two peoples. Anseïs sends Ysoré and Raymond, his first knight, to Morinde, in order to present his marriage proposal to Marsile. During the two barons' absence, Anseïs, falling victim to a ruse, lets himself be seduced by Ysoré's daughter Leutisse, whom he deflowers. Unawares, the king thus breaks the oath he made to the baron to respect and defend the girl's honor.

Meanwhile, the overseas embassy has gained Gaudisse's approval, but she cannot give herself to Anseïs as she is already promised to the Saracen king Agoulans. The fate of the beautiful princess will be decided in a duel between Agoulans and Raymond. When the latter wins, Marsile accepts Anseïs' request and entrusts his daughter to the ambassadors.

Returning from his embassy, Ysoré becomes aware of the outrage suffered by Leutisse: after a violent dispute with Anseïs, he pretends to forgive him, masking his anger. Under the pretext of fetching the young king's beautiful Saracen bride from their ship, Ysoré sails immediately for Africa. Renouncing the Christian faith and allying himself with Marsile, he intends to wage war on the Kingdom of Spain to avenge the shame that Anseïs has made him suffer.

An immense Saracen army invades Spain and a long conflict breaks out, a conflict in which Anseïs gradually loses the cities that Charlemagne conquered at the cost of great effort: Luiserne, Estorges and Castesoris. Between two battles, Anseïs manages to kidnap Gaudisse, who secretly reciprocates his love. The beautiful princess is baptized and Anseïs marries her. Finally, heavily outnumbered and afflicted by famine, Anseïs asks Charlemagne for help. An angel visits the emperor and sovereign defender of Christendom in a dream in order to inform him that God has agreed to grant him his former strength and vigor for one last time.

The Emperor joins Anseïs. Together, they finally defeat the Saracens. Anseïs returns to Spain, Ysoré is decapitated, and Marsile is taken to France. However, as he firmly refuses to convert to the Christian faith, he is put to death at Laon. Charlemagne returns to Aix-la-Chapelle, where he dies.

A medieval epic

The *Chanson d'Anseïs de Carthage* represents a narrative continuation of the *Song of Roland*, to which it is connected mainly thanks to the technique of amplification. In addition, the privileged link that Charlemagne's character has with the Christian God recalls the importance of the supernatural in the epic genre.

1. An "amplification" of the *Song of Roland*

According to Michael Heintze's definition⁴⁰⁶, amplification is «l'agrandissement d'un cycle légendaire par l'ajout systématique de nouvelles chansons ou de parties de chansons» (HEINTZE, 1994, p. 25). *Anseïs de Carthage* tells the story of what happens after Roncevaux, in a Spain conquered by Charlemagne. This poem is therefore another episode of the Carolingian cycle.

If we refer to François Suard's typology of the three "cyclizations" that he identified in *chansons de geste*⁴⁰⁷, we may notice that *Anseïs de Carthage* responds to each of these structures: Anseïs is the nephew of Charlemagne (cyclization by genealogy and kinship); the conflict between Anseïs and Marsile develops following Roncevaux (cyclisation by succession of events); the story of Anseïs represents a continuation of Roncevaux (thematic cyclization).

In addition, the continuation status of this poem is reinforced by means of a direct link, namely references to the *Song of Roland*. At the beginning of the text, even if there is no explicit mention of Roncevaux, it is understood that Charlemagne's "war in Spain" constitutes the implicit prologue of *Anseïs de Carthage*. The *jongleur* indicates the Spanish cities conquered by Charlemagne and specifies that «par toute Espagne ala sa seignorie⁴⁰⁸» (KERR, 1994, vol. 1, p. 1, v. 22).

The emperor and his army, tired by several years of conflict, desire to return to France. Charlemagne assembles his barony and holds a council at Saint-Fagon, during which he thanks his barons,

⁴⁰⁶ See also SUARD, 2011, p. 113-4.

⁴⁰⁷ SUARD & FLORI, 1988, p. 65-8. See also the recovery of the same classification dans SUARD, 2011, p. 334-5: «groupe de chansons proposant des actions complémentaires et mettant en scène des personnages différents autour d'un personnage central, véritable pilier du cycle [...], ensemble exposant les étapes successives d'une action guerrière [...], ensemble identifiant un groupe de chansons à l'histoire d'une ou de plusieurs familles épiques».

⁴⁰⁸ "His sovereignty extended over the whole of Spain".

whose chivalrous valor allowed him to succeed in conquering and subjugating Saracen Spain. The time has come to appoint a new king to vouch for the restored order and to protect Christendom. It is at this moment that Anseïs appears in the story as both a genealogical and an institutional heir to Charlemagne.

A little further on in the text, we find the first explicit mention of Roncevaux and the twelve peers of France. Marsile remembers the cruel battle in which he lost valiant and noble warriors. He recalls the scene before Ysoré and Raymond, sent by Anseïs as ambassadors: «quant me souvient du dolereus martire / de Rainschevaus, la ou je fis occire / les .XII. pers, ainc n'i orent remire⁴⁰⁹» (KERR, 1994, vol. 1, p. 36, v. 937-9).

The most important narrative link with Roncevaux is the presence of a thousand Frankish prisoners in the Saracen court: it is a tool of the narrative that renders “concrete” the continuity between the *Song of Roland* and *Anseïs de Carthage*. Marsile orders his daughter Gaudisse to join him in Spain with his allies. The beautiful princess obeys her father, but at the same time, with the help of her faithful valet Sinagloire, she frees the thousand Frankish prisoners of Roncesvalles, in order to bring them to Spain in support of Anseïs:

Mil François a qui sont imperial,
qui furent pris en l'ost de Rainsceval;
cil liverront a paiens grant assal
devant Esturges, cascuns est bon vassal⁴¹⁰ (KERR, 1994, vol. 1, p. 199, v. 5279-82)

Gaudisse arrives in Spain and Marsile, welcoming her, asks her the identity of the prisoners he sees under some hawthorns. Gaudisse answers: «Sire, dist ele, François et Angevin; / en Rainscevaus les present barbarin⁴¹¹» (KERR, 1994, vol. 1, p. 217, v. 5747-8), and she pretends to have brought them to her father to execute them. But under cover of darkness, and again with the help of Sinagloire, Gaudisse organizes a plan to join Anseïs and deliver the thousand Frankish knights: «Home sont Karle, le fort empereor; / en Rainscevaus furent pris en l'estor⁴¹²» (KERR, 1994, vol. 1, p. 225, v. 5962-3).

Finally, in *laisse* CCXLVI, there is yet another explicit mention of Roland, Olivier and the twelve peers. The emperor, calling the Christian army to vengeance just before the last battle against the

⁴⁰⁹ “When I remember the cruel carnage / of Roncesvalles, where I lost / the twelve peers, for whom I remain inconsolate”.

⁴¹⁰ “A thousand Franks who belong to the empire, / who were taken as prisoners in the battle of Roncevaux; / they will attack the pagans vigorously / before the city of Estourges: each of them is a good vassal”.

⁴¹¹ “Sire, she says, Franks and Angevins; / the pagans captured them at Roncevaux”.

⁴¹² “They are the men of Charlemagne, the mighty emperor; / they were taken as prisoners during the battle of Roncevaux”.

Saracens, says: «Vengier vaurrai mon chier neveu Rollant / Et Olivier au gent cors avenant / Les .XII. pers, que je amoie tant⁴¹³» (KERR, 1994, vol. 1, p. 350-351, v. 9340-2).

2 The character of Charlemagne and the supernatural

The very character of Charlemagne helps to strengthen the narrative *continuum* between the *Chanson de Roland* and *Anseïs de Carthage*. Although almost a marginal character at the beginning of the text, where his narrative function is limited to the coronation of Anseïs, and totally absent in the central part, the emperor enters the scene in the final macro-sequence as a kind of *deus ex machina*, who will solve the conflict. His presence frames, so to speak, the story: it is Charlemagne who, after Roncevaux, gives Spain totally subject to Anseïs, and it is always he who intervenes to save it once again from the domination of Marsile.

In *Anseïs de Carthage*, the character of Charlemagne seems to be closely connected to the supernatural, reflecting a specific theme of the medieval epic⁴¹⁴. In our *chanson*, the supernatural always manifests itself in “apparitions” and not in “visions”⁴¹⁵, that is, as the supernatural’s descent into the world of humans rather than as the human soul’s ascent to the beyond.

After receiving Anseïs's request for help, Charlemagne addresses God; the old and sick emperor does not know how to help his nephew. God answers him through an angel, who appears in a dream to the old ruler:

Jhesus te mande, li rois de Paradis,
que tu secoures le bon roi Anseïs
et si aquite la terre et le païs
et le chemin l’apostle beneïs
sifaitement com tu l’as Dieu pramis.
De servir Dieu ne soies alentis!
Va si encache les paiens maleïs,
car el voiage sera mains hom garis
qui fust encore et dampnés et peris.
Quant revenus eres, bien soies fis,
K’un an après tu ne seras plus vis;
ne pués tenir plus longues ton païs.

⁴¹³ “I wish to avenge my dear nephew Roland / and noble, handsome Olivier, / the twelve peers whom I loved so much”.

⁴¹⁴ Here I adopt the definition of COMBARIEU, 1979, t. II, p. 509, distinguishing the fantastical, which designates everything that «n’est pas justiciable d’une explication rationnelle à une époque donnée», from the supernatural that «concerne plus précisément le domaine religieux au sens strict du terme, c’est-à-dire, pour l’épopée médiévale française, les faits, événements, actions non rationnels qui rentrent dans un système chrétien de conception de Dieu, du monde, des hommes et de leurs rapports».

⁴¹⁵ According to the distinction made by DINZELBACHER, 1978, p. 116-28.

Soies preudom com as esté tousdis!⁴¹⁶ (KERR, 1994, vol. 1, p. 316-7, v. 8415-27)

The angel is Heaven's messenger: God manifests himself through his intermediary as a feudal lord might through his ambassador. The model of the angel / *nuncius*⁴¹⁷ comes back when Charlemagne, after routing Marsile in the great final battle of the poem, is about to deal the pagan king a fatal blow. An angel then descends from heaven and says to the emperor: «Jhesus vos mande que vos nel adesés / Prendés le vif, avoec vos l'enmenés! / Se Dieu velt croire molt ert bons eüres⁴¹⁸» (KERR, 1994, vol. 1, p. 371, v. 9894-6).

While the appearances of the angelic *nuncius* serve to communicate a message and to order a mission or disposition from on high, in another episode, the divine supernatural acts directly upon the character and completely alters his physical state. In all cases, these are interventions that serve the fulfillment of a celestial plan, revealed in part to a select few, whose execution depends on human prowess.

The Emperor, having answered Anseïs' call, finally arrives in Spain with his army. He asks God to find sufficient strength to ride horses, to take up arms, and to drive off the Saracens. God hears Charlemagne's prayer and performs a miracle:

Diex a oï du roi le desirier,
miracles fist qui bien font a nonchier:
sa force sent li rois sans delaier,
et s'aperçoit vertueus et legier;
lors s'estent si qu'il fait croistre et froissier
les flans du car et les arçons brisier;
li rois s'escrie et commence a hucier:
"Or tost as armes, franc baron chevalier!
Mes armes vueil por moi apareillier."⁴¹⁹ (KERR, 1994, vol. 1, p. 344-5, v. 9171-9)

⁴¹⁶ "Jesus, the king of Paradise, commands you / to rescue the good king Anseïs / and also to liberate the land and the country of Spain / and the path of the blessed apostle / as you promised God. / Do not be tarry in the service of God! / Go pursue the cursed pagans, / for in this journey you will save many men / though they were condemned to damnation and death. / When you come back, be sure / that you will not live but a year more; / you will not be able to govern your country much longer. / Be a valiant man as you have always been!".

⁴¹⁷ VALLECALLE, 1997, p. 92-3.

⁴¹⁸ "Jesus commands you not to touch him / Take him alive, bring him with you! / If he wants to believe in God, it will be better for him".

⁴¹⁹ "God has heard the king's prayer, / he performed a miracle worthy of telling: / the king immediately perceives his strength, / and feels powerful and fast again; / so he stretches out so mightily that he breaks and sunders / the sides of the chariot and shatters the pommels; / the king cries out and begins to bellow: / "Quickly to arms now, noble knightly barons! / I wish to prepare my weapons".

Two other episodes that also emerge from prayers by Charlemagne are related to the theme of the supernatural in *Anseïs de Carthage*. In both cases, it must be emphasized that divine intervention affects the environment of the Christian army in order to enable it to fulfill its military and religious task. The Emperor and his train are on the march toward Spain, but their progress is checked by the Gironde, which is impossible to cross. In the face of general despair, Charlemagne has mass celebrated by his chaplain, Englebert. The emperor then begins to pray to God and the Virgin. The result is immediate: «Diex a oïe du bon roi la proiere, / l'iaue se part, ne cort avant n'arriere⁴²⁰» (KERR, 1994, vol. 1, p. 325, v. 8645-6).

A white doe then appears before them to lead them across the riverbed.

Finally, after having reestablished order throughout Spain, Charlemagne resumes his way toward France. However, a messenger arrives and informs the emperor that the Saracens had taken back Luiserne. The pious sovereign knows that his army is exhausted by several years of war; in the face of this bad news, the morale of men is at its lowest. Once again, Charlemagne prays to God, asking for pity for his valiant knights and for revenge against the infidel Saracens. Luiserne crumbles immediately before the eyes of the emperor and his barons:

Diex oï Karle, bien savoit ses pensés:
li murs, qui fu a droit ciment fondés,
est desfroissies et aval craventés,
les tours caïrent contreval les fossés,
les sales fondent et li palais pavés;
jamais li liex ne sera restorés.⁴²¹ (KERR, 1994, vol. 1, p. 392, v. 10464-9)

The influence of romance

As J.-M. Paquette writes: «il n'est qu'une épopée par communauté linguistique ; mais la "matière épique" peut se prolonger pendant de longs siècles à travers une production appelée "cycles épiques". Ces cycles se trouvent contaminés par les traits spécifiques d'un autre genre littéraire, le plus souvent le roman» (PAQUETTE, 1988, p. 35).

We may consider *Anseïs de Carthage* to be just the kind of complement to medieval epic that Jean-Marcel Paquette has in mind, since the work does in fact add a new episode to the Carolingian material and to the *faits d'Espagne*. As we have seen, our poem belongs to the *Cycle du Roi* and to the medieval

⁴²⁰ "God heard the prayer of the good king, / the water withdraws, it flows neither forward nor back".

⁴²¹ "God heard Charlemagne, he knew his thoughts well: / the walls, which were rightly built of concrete, / were crushed and struck down, / the towers fell into the moat, / the halls and the paved palace collapsed; / never will this place be rebuilt".

subgenre of epic. At the same time, it acquires traits characteristic of courtly romance. We should now analyze these traits in order to highlight the contribution of romance to the narrative structure of our poem.

1 The erotic/amorous theme

The first theme easily identifiable as derived from courtly romance is that of eroticism and love; François Suard has shown its importance in *Anseïs*⁴²², and we know moreover that it is a characteristic feature of courtly romance⁴²³. It invests the whole story and reveals itself through the poem's three female characters: Leutisse, Gaudisse and Bramimonde.

Each of these women embodies a different approach to sexuality. Leutisse represents the power of desire, which breaks social and moral prohibitions; Gaudisse represents the strength of pure and sincere love, which overcomes all obstacles; Bramimonde represents the charm of seduction, which leads to the actualization of pleasure. These three female characters share the fact of experiencing an externally imposed erotic reality that they do not accept. Nevertheless, all three will manage to alter their situation and obtain satisfaction through ruses, trickery and dissimulation. For this reason, they are "active" characters in a story whose structure emerges in part from the close relationship between these three women's actions and the plot's development, that is to say from the "courtly" link between war and love, power and sex.

Listening to his father's description of the new King of Spain, Leutisse, Ysoré's young and beautiful daughter, immediately falls in love with Anseïs. Knowing that his degree of nobility is not enough to marry Anseïs, Leutisse weaves a trick to spend the night with him without revealing his identity. Its action provokes a series of consequences (refusal of Anseïs, desire of revenge of Ysoré, conflict with Marsile), which are the basis of the poem's plot.

In this way, far from being a passive and fixed character, a simple narrative tool to launch the plot, Leutisse serves as its driving force. It is thanks to her personal initiative that each element is put in place, and her actions are what prompts the ensuing military conflict itself. Leutisse's particular character reveals itself clearly in the following exemplary passage:

⁴²² SUARD & FLORI, 1988, p. 62: «l'agencement des péripéties devient le centre d'intérêt majeur du poème, et la structure narrative, qui accorde aux amours du héros une place accrue, a pour principe l'alternance de la manifestation et de l'occultation du héros, du bonheur et du malheur amoureux dans la succession indéfinie des séparations et des retrouvailles».

⁴²³ See AUERBACH, 1969, p. 133-52.

L'amours le roi l'avoit molt embrasee,
 k'ele en est si esprise et alumee,
 toute autre chose en avoit oublïee,
 mais pour son pere est quanques puet celee.
 Tout coïement pensant s'est dementee,
 et jure Dieu et sa vertu nommee
 que, s'ele n'est a cel roi mariée,
 tant qu'ele vive n'ert d'autrui espousee,
 ains fera tant, s'ele puet a celee,
 k'ele sera sa drue et sa privee:
 de cel pensé ne puet estre tornee.⁴²⁴ (KERR, 1994, vol. 1, p. 9-10, v. 229-39)

If the character of Leutisse gives the story its initial thrust, the characters of Gaudisse and Bramimonde take it back and develop it throughout the text. These three female characters show great autonomy; the text clearly emphasizes their initiative.

Thus Gaudisse, the Saracen princess and daughter of Marsile, is presented as a treasure - the greatest that Marsile can give to his allies – and seems at first only to need to embody pure beauty of body and soul, as witnessed in her first appearance:

Gent ot le cors et grailles les costés,
 les hansches basses et les bras bien mollés,
 le col plus blanc quë yvoires planés,
 menton bien fait, si ot traitis le nes.
 Blanc ot le vis et bien fu coulors
 et les iex vairs, comme faucons müés.
 Sorciex ot bruns, deliés, haut le nes,
 le front plus blanc que cristaus n'est d'assés.
 Par ses espauls avoit ses crins getés;
 plus sont luisant que fins ors esmerés:
 a .l. fil d'or les avoit galonnés.⁴²⁵ (KERR, 1994, vol. 1, p. 38, v. 987-97)

But we soon discover that the noble princess has a mind of her own and she is acting to get what she really wants. On learning that her father will give her in marriage to Ysoré, Gaudisse reacts:

⁴²⁴ "The love of the king had so inflamed her, / she was so overtaken and inflamed, / that she had forgotten everything else, / but in front of her father she concealed it as much as possible. / In her tormented mind / she swears to God and on her renowned virtue / that if she is not married to that king, / she will not be married to anyone else as long as she lives, / but she will ensure that, if it is possible in secret, / she will become his lover and his intimate friend: / she cannot be diverted from this thought".

⁴²⁵ "She had a graceful body and slender sides, / small hips and well shaped arms, / a neck whiter than smooth ivory, / her chin was well-formed, and her nose was well-drawn. / She had a white face and a beautiful complexion / and gray-blue eyes, like a moulted hawk. / She had brown, subtle eyebrows, an upturned nose, / a forehead whiter than any crystal. / Her hair fell spread upon her shoulders; / it was brighter than pure gold: / she had adorned it with gold thread".

Gaudisse l'ot, a poi d'ire ne fent;
a Sinaglore a dit celeement:
"Or os," dist ele, "de cest viellart pullent,
com il pourcache son grant encombrement!"
Puis dist en haut, c'om l'oï clerement:
"Peres," dist ele, "n'i ait prolongement;
mandés vos homes sans nul atargement,
puis si ferés de nos l'ajouement,
car je l'ai molt desiré longuement."⁴²⁶ (KERR, 1994, vol. 1, p. 73, v. 1918-26)

Throughout her adventure, Gaudisse will pretend to await the day of her marriage to Ysoré with joy and impatience, but she actually will look after to put off the moment until she will be united with Anseïs. Far from being the passive character that one might think, she takes her destiny into her own hands.

Indeed, on the pretext of staying with her future husband, Ysoré, she manages to convince her father to let her join him in Spain. Marsile accepts her proposal and orders his daughter to bring over new troops in order to win the war against the Christians. As we have seen, even as she obeys these orders, Gaudisse arranges the liberation of the thousand Frankish prisoners of Roncevaux. Once she has landed in Spain, she sends a message to Anseïs, who manages to abduct her from the Saracen camp and rescue his thousand knights.

In the same way, Bramimonde, the Saracen queen and wife of Marsile, is the agent of her own story. She clearly shows her interest in Raymond (and her disgust towards her husband), an interest born of the Christian knight's victory over Agoulant: «I. en i a qui ele a forment chier, / qui l'autre an vint sa fille calengier⁴²⁷» (KERR, 1994, vol. 1, p. 174, v. 4606-7).

Her passion is proportional to the knight's worth as a warrior and, when she arrives in Spain after having crossed the sea on Marsile's orders to bring him armies of reinforcements, she does not hesitate to summon her lover to her tent:

"Di va!" fait ele, "il t'estuet exploitier.
Quant tu verra anqui l'air espossier,
laiens iras a Raimmon le guerrier,
si li diras quë il ne soit lanier,
mais viegne a moi as tres esbanoier;
et si li porte ma mance, c'est premier.

⁴²⁶ "Gaudisse hears this, and barely contains her anger; / she said to Sinagloire in secret: / "Hear, then," said she, "the words of this filthy old man, / He will not like what will come of this!" / Then she says aloud, so that it can be heard distinctly: / "Father," she says, "so that there be no delay; / send your men right away, / in this way you will assure our union, / since I have desired it for a long time".

⁴²⁷ "There is one that is dear to her, / who last year came to defend his daughter by force of arms".

Miex en ferra assés du branc d'acier;
 et, s'il se doute noient de l'engnien,
 de moie part li porras fiancier
 que ains les membres me lairoie trenchier
 ke ja par moi i eüst encombrier;
 et, s'il a avoec lui soldoier
 qui vuelle amie, mar s'en fera proier,
 mais viegne o lui, si pora dosnoier."⁴²⁸ (KERR, 1994, vol. 1, p. 175, v. 4629-42)

Bramimonde and Raymond spend the night together: «Assés i ont baisié et conjoï, / li uns a l'autre tout son bon descouvri⁴²⁹» (KERR, 1994, vol. 1, p. 179, v. 4741-2), but the next day, the knight will have to abandon the tent to return to the battle camp, bringing the narrative back to military exploits. However, the connection between the two will develop throughout the text, and the Raymond's exploits will become, to Bramimonde's eyes, a metaphor for his erotic power.

2. The trick

The second theme involves the presence of all kinds of vicissitudes, which reinforce the fabric of the plot and complicate its action to the point of giving it the density of a courtly romance narrative. These adventures display a common trait: the cleverness of the characters involved. One could probably formulate an objection to the effect that epic can also be full of adventures, and even of unexpected turns of events that the characters' wiles engender: it is enough to think of Ulysses and the *Odyssey*. But precisely to the point, the *Odyssey* is undoubtedly the most "courtly" epic of all; after all, as Stead reminds us, and according to a point of view still shared by many critics, it has often been seen as a kind of novel before its time, and therefore as more than just an epic⁴³⁰.

Anseïs de Carthage thus opens with Leutisse's ruse: «La damoisele pensa en son corage / grant derverie, grant douleur et grant rage⁴³¹» (KERR, 1994, vol. 1, p. 19, v. 503-4), which triggers Ysoré's anger and provokes his betrayal: «Traïson pense li viellars deputaire⁴³²» (KERR, 1994, vol. 1, p. 60, v. 1589).

⁴²⁸ "Go on!" she said, "you have to hurry. / Today, when you see the air darken, / you will go to Raymond the warrior there, / and you will tell him not to be cowardly, / but let him come back to me and enjoy himself in the tent; / and bring him my sleeve too, this is important. / He will strike much better with his steel sword; / and, if he is a bit afraid of being fooled, / you can promise him for me / that I would let myself be cut to bits / rather than cause him grief; / and if there is a soldier with him / who wants a lover, let him not be coy, / but let him come along, so he will be able to play".

⁴²⁹ "They kissed and took pleasure, / they revealed their whole desire to each other".

⁴³⁰ This was notably the case in the eighteenth century. See STEAD, 2007, p. 127. This temptation to see the *Odyssey* as a novel can be found today, as for example in CITATI, 2004.

⁴³¹ "The damsel conceived in her mind / a great madness, an evil and outrageous act".

⁴³² "The bad old man thinks of betrayal".

The characters use cunning to get something (or someone) that (or whom) they are unable to obtain otherwise; in order to reach this goal, they resort to lies, the concrete manifestation of their cunning. Thus, Leutisse falls silent before Anseïs, pretending to be a humble *camberiere* - a maid - under the cloak of darkness; Ysoré conceals his anger from Anseïs while pondering his revenge; Gaudisse feigns joy over her betrothal in front of Ysoré; Thierry hides his plan to give Conimbre's keys to his father Anseïs from his mother Leutisse.

Elsewhere in the text, ruses are put into action either through tactics or through disguise, the two being values antinomic to the pure valor of *chanson de geste*. Two episodes are tactical: Gaudisse's removal from the Saracen camp thanks to an expedition by Anseïs with two thousand knights, on the one hand, and Leutisse's son Thierry's delivery of the Conimbres' keys to Anseïs on the other.

Only one example of peripety is tied to the use of disguise, but it is a element fundamental to the plot and to the resolution of the central conflict. Charlemagne and his army have arrived in the vicinity of Castesoris; Raymond and Madien, sent as ambassadors to the Emperor, approach the besieged city to announce the Charlemagne's arrival to Anseïs. At the same time, Matant and Macabré, two pagan kings, leave their camp to call for reinforcements. The four warriors meet and engage in a fight, which the Christians win before stealing their opponents' armor and horses and disguising themselves as Saracens: «Les armes ostent; es les vos adoubez / des armeüres a ciaux qu'il ont tûés!⁴³³» (KERR, 1994, vol. 1, p. 336, v. 8948-9).

All of these acts derive from courtly romance in that they help sketch certain characters' psychological portraits, which is not at all a feature of the medieval epic. These various adventures are narrative tools that accelerate the plot's rhythm and enrich the poem's structure.

Anseïs' epic and romantic journey: the conquest of full royalty

So far, we have seen how *Anseïs de Carthage*, a *chanson de geste* belonging to a medieval epic subgenre, additionally assimilated traits typical of courtly romance. In a story narrating a long struggle between Christians and Saracens for political and religious control of the Iberian Peninsula, we find inserted plot lines, drawn from courtly romance, which introduce themes of love and cunning. However, a true synthesis between these two literary genres is likely manifest in the evolution of the protagonist Anseïs. Based on studies by Jean-Marcel Paquette and Joël Grisward and following Georges Dumézil⁴³⁴, I will try to identify the role of the epic and the role of courtly romance in Anseïs's journey.

⁴³³ "They take away the weapons; now they are disguised / with the armor of those they have killed!".

⁴³⁴ DUMÉZIL, 1968-73; GRISWARD, 1981; PAQUETTE, 1988, p. 13-35.

1. An epic journey: the three levels of conflict

As J.-M Paquette writes: «il s'est avéré que cette structure [de l'épopée] se caractérisait par une configuration tripartite, chacun des trois volets de ce triptyque correspondant à un type particulier de "conflit" [...], chaque niveau ayant pour fonction de faire apparaître un état de *tension* qui engendrera le suivant» (PAQUETTE, 1988, p. 29-30). This tripartition is absolutely found in *Anseïs de Carthage*.

On the first level of conflict, the antagonists are the Christians and the Saracens, according to a tradition also incarnated in the *Song of Roland*. The war, in turn, reveals the second level of conflict, the one that arises between Anseïs and Ysoré as a result of humiliation and the fury that ensues. This conflict is internalized in Anseïs, who is caught in a veritable crisis of conscience.

Here lies the first difference as compared to the *Song of Roland*: our poem features not a double-friend embodying a position complementary to that of the heroic protagonist, but a set of more or less secondary characters (Raymond de Navarre, Guis de Bourgogne, Yves de Bascle, Englebert) who interact with him. We do have the figure of the double, whose importance Paquette has demonstrated for this third level conflict. However, in a very interesting way, the role is held "collectively": the valiant knights around Anseïs incarnate what Olivier represents in the *Song of Roland*.

Above these three levels of conflict, we find a tension between history and fiction⁴³⁵: behind the adventures of Anseïs, Ysoré and Gaudisse we can recognize the figures of the Visigothic king Rodrigo, his minister Julian and his daughter Florinda⁴³⁶. Quickly turning into legend, this historical basis in the eighth century, after undergoing several alterations, arrived in France and mixed with the Carolingian material, producing as a literary result the *Chanson d'Anseïs de Carthage*.

The claim of historical truthfulness is, moreover, quite present at the very beginning of the text⁴³⁷ and vigorously reiterated a few *laissez* on:

Huimais orrés canchon enluminee:
onques par home ne fu mieudre cantee.
Trop a esté lonc tans emprisonnee;
bien ait de Dieu, qui si bien l'a gardee!
Cil jogleour en font male oubliee

⁴³⁵ PAQUETTE, 1988, p. 28: «Le recours à l'histoire est si bien la marque à quoi se reconnaît en texte l'épopée que même les auteurs des sous-produits tardifs du genre, tout en ayant abandonné plus d'un caractère propre à l'épopée primitive, protesteront encore de la véracité de récits invraisemblables [...]». See also MARTIN, 2015.

⁴³⁶ The historical sources for *Anseïs de Carthage* are not our subject here. On this topic, see KERR, 1994, vol. 2, p. 498-536; HORRENT, 1980, p. 183-91; JORDAN, 1907, p. 372-82.

⁴³⁷ KERR, 1994, vol. 1, p. 1-2: the first *laisse* contains the poem's prologue with its address to the audience, invocation of God, guarantee of the story's veracity, criticism of other *jongleurs* and summary of previous events.

qui la rime ont corrompue et faussee;
mais je le rai a droit point ramenee.⁴³⁸ (KERR, 1994, vol. 1, p. 11, v. 264-70)

Of interest to us here is the fact that the historical plane and the fictitious epic plane, interwoven in the character of Anseïs, offer the possibility of a real evolution, bringing him from irresponsible youthfulness to true kingship.

A nephew of Charlemagne (his father is King Rispeu of Brittany), he puts forth his candidacy to be the new king of Spain. In spite of his youth, he is already a valiant knight and a noble baron, and a unanimous Council invites the emperor to give him the crown. Charlemagne validates their proposal and, *inter alia*, tells Anseïs: «“Niés,” dist li rois, “garde toi de folage! / Par legerie esmuevent maint outrage / dont on a honte et anui et damage”⁴³⁹» (KERR, 1994, vol. 1, p. 5, v. 104-6).

These verses, highlighted by their position at the end of a *laisse*, anticipate the plot’s trajectory: Anseïs will commit precisely an act of *folage* (madness) because of his *legerie* (breeziness). The consequences of such madness shape a climax in which their gravity is emphasized: *honte, anui, damage* (shame, sorrow, misfortune).

The emperor will be even more explicit in the following *laisse*, adding:

[...]
et Ysorés, qui vos conseillera,
molt est loiaux. Une belle fille a;
garde, biaux niés, ne le honnir tu ja.
Se tu le fais, grans mals t’en avenrra:
jamais nul jor mes cuers ne t’amera.⁴⁴⁰ (KERR, 1994, vol. 1, p. 5, v. 113-7)

Thus the narrator uses a character incarnating authority *par excellence* to describe the situation negatively, as Ysoré will become a traitor, and Anseïs will fall into deep misery.

2. The three functions of a courtly character turning epic

The coronation of Anseïs represents the passage of power from one generation to another, and this event must guarantee the people’s security in a continuity of power that ensures the kingdom’s good

⁴³⁸ “Today you will listen to a dazzling song: / it was never better sung. / It has remained imprisoned for too long; / thanks to God, who has preserved it so well! / Unfortunately, those *jongleurs* have forgotten it, / they who have corrupted and falsified its rhyme; / but I have returned it to its true state”.

⁴³⁹ “Nephew,” said the king, “beware of acts of madness! / Breeziness causes many outrages / which cause us shame, sorrow and misery”.

⁴⁴⁰ [...] “and Ysoré, who will advise you, / is very loyal. He has a beautiful daughter; / beware, my good nephew, not to dishonor her. / If you do, you will suffer great pain: / never again will my heart love you”.

management and protection. Anseïs ought to become the new Charlemagne, for three reasons: Anseïs is naturally endowed with valor and beauty; he is of sufficiently noble origin to accept this role; he receives the emperor's blessing. Nature, blood and right confirm Anseïs' status.

Yet we soon realize that the young king is far from embodying from the outset the three functions that we ought to call "Dumézilian" and that Joel Grisward attributed to Aymeri in the *Narbonnais Cycle*⁴⁴¹. As a result, he is far from being the new Charlemagne.

Indeed, before becoming a true king in the poem, Anseïs will have to trace a course seemingly composed of three successive phases: the Leutisse's erotic scheme, the war against Marsile, the ensuing famine and total scarcity of resources. The young hero always plays a role that can be defined as passive; he is the victim of Leutisse's trick, Marsile's military power, and the conditions of the siege. It is in this that his career is that of a novelistic character: as in a *Bildungsroman*, Anseïs does not appear as an epic hero from the outset, but must rather become one.

Leutisse represents a type of tricky female character who uses her skills to fulfill her own desire. She employs her charms to seduce the powerful by concealing her identity and hiding the truth; Leutisse chooses the cover of darkness, when the contours of things become more vague. Anseïs, lacking experience, falls into her trap.

Marsile embodies the entire power, wealth and immensity of the Saracen world. It is he who dominates the conflict's military action and, despite some victories by the Christian army, forces Anseïs into continual retreat, as well as an almost constant state of siege. The Christians fall back on the battlefield and Anseïs gradually loses all of the cities that Charlemagne had conquered.

The peak of Anseïs' helplessness is manifested in the last siege, in Castesoris: the young king cannot retaliate against attacks or resist another day longer from inside the city, where resources are exhausted. Anseïs then goes through a moment of crisis, in the true etymological sense of the term. He manages to hit rock bottom, then resurface; what happens is a kind of descent into hell, which for an instant gives the hero an outside perspective, allowing him finally to see the crisis in which he finds himself. This is where the poem introduces an "individual" double of Anseïs: Gaudisse.

In each siege, there is a baron who begs Anseïs in vain to ask Charlemagne for help. On the level of the plot, the young king still refuses this advice, because he knows that he has betrayed the emperor's confidence and is afraid of his reaction. At the level of the psychological analysis that we are conducting, however, he refuses because he has not yet reached a state of full consciousness.

⁴⁴¹ GRISWARD, 1981: Aymeri fits the Indo-European typology of a mythic king who possesses the three social functions and governs the world.

Gaudisse and her two sons have the narrative role of confronting Anseis with his personal crisis, his inner conflict. *Laisses* CCX, CCXI and CCXII open with similar lines, highlighting the Anseis' anxiety and the suffering of Gaudisse and her children:

Rois Anseïs fu dolans et pensis
de sa moullier, de ses enfans petiz,
quant voit qu'il ont les visages palis;
pour la famine dolans est et maris,
tenrrement pleure des biax iex de son vis.⁴⁴² (KERR, 1994, vol. 1, p. 293, v. 7775-9)

Rois Anseïs souspire molt forment
quant voit sa feme, qui si ot le cors gent,
palir et taindre quant la famine sent;
de ses .II. fiex molt grans pitiés li prent,
qui a lour mere demandoient souvent:
"Dame, a mengier, faim avons durement!"⁴⁴³ (KERR, 1994, vol. 1, p. 294, v. 7808-13)

Rois Anseïs commence a souspirer
quant voit sa feme et ses enfans plourer;
paille devinrent que poi ont a disner.⁴⁴⁴ (KERR, 1994, vol. 1, p. 295, v. 7829-31)

Before going further, I would like to reflect on the comparison between these three phases and the three social functions found in the epic.

The first comparison is the least obvious. I believe that the emphasis should be placed not on the erotic act itself, a simple narrative tool, but on the manner in which the ruse is deployed, and on its purpose. Leutisse is an expert in the art of concealment, creating an atmosphere that blurs everything and achieves her goal - which is not just sexual satisfaction, but something else. Her idea is to put Anseïs in a situation where he is forced to marry her; without this trick, she would not have any hope of becoming a king's wife. The sacred-magical and administrative-institutional pairs of the first function are present here in their second component: the figure of the enchantress overcomes the figure of the political leader.

The second and third comparisons are more immediate. The central part of *Anseïs de Carthage* is dedicated to the conflict between Christians and Saracens. In this case, Anseïs is faces his military and defensive functions. Finally, it is a total lack of resources that pushes the hero to react, that is to say a scarcity which reflects on his last function, which is that of a producer.

⁴⁴² "King Anseïs was unhappy and worried / for his wife and his small children, / when he saw that their faces were pale; / because of the famine, he is afflicted and troubled, / From his beautiful eyes flow tears of pity".

⁴⁴³ "King Anseïs sighs very deeply / when he sees his wife, whose body was so graceful, / become pale and change color when feeling hunger; / a powerful compassion for his two sons seizes him, / they who continually ask their mother: / "Lady, something to eat, we are so hungry!".

⁴⁴⁴ "King Anseïs begins to sigh / when he sees his wife and children crying; / they became pale, having very little to eat".

Must Anseïs go through these three stages to arrive at the point of crisis that will trigger his moment of awareness? It seems to me that the answer is yes. But we must take this reasoning and go further, in order to analyze and understand the final part of Anseïs' course.

Finally, seeing his wife and his pale and emaciated sons, Anseïs realizes that their current situation is a direct result of his night of *legerie* spent with Leutisse. He then assumes his responsibilities and becomes an "agent" character in the story: he agrees to send ambassadors to Charlemagne to ask for help, implicitly acknowledging his mistake before his figure of authority.

But abstract awareness is not enough: the hero must demonstrate concretely what he has learned. During the final battle, Anseïs displays all of his valor and courage: he kills a large number of Saracens and reaches the center of the enemy camp to overturn an image of Muhammad. Because of this act, Marsile grows so angry that he defies Charlemagne; the emperor wins the duel, but an angel asks him to spare the life of his adversary and to convert him. It is therefore thanks to Anseïs' prowess that Marsile is beaten.

At the end of the battle, Anseïs is exhausted and seriously injured. However, he finds the strength to put his sword in the hands of the emperor and to admit his *legerie*, while waiting for his just punishment:

"Sire," fait il, "por Dieu le roi Jhesu,
car me caupés le chief desor le bu!
Molt ai mal fait, mals m'en est avenu,
mais anemis, bons rois, m'ot deceü."⁴⁴⁵ (KERR, 1994, vol. 1, p. 376, v. 10027-30)

The hero has succeeded: it is not death that awaits him but, on the contrary, Charlemagne's forgiveness. After a death that is only evoked, Anseïs is reborn as the story's true protagonist, and he shows it by delivering the perjurer Ysoré to the emperor:

"Drois empereres, par Dieu le creatour,
je vos rendrai le cuivert traïtour,
qui tant m'a fait et anui et dolor,
car je le pris l'autrier en un estour;
en ma chartre est ou il vit a dolour."⁴⁴⁶ (KERR, 1994, vol. 1, p. 379, v. 10100-4)

Once he has regained the love and respect of Charlemagne, Anseïs can ride at his side as king of Spain. He helps the emperor reconquer the cities lost during the war and restore the order upset by the pagans. The narrative follows this reconquest in a backward movement, that is to say, along a path that allows Anseïs to show himself to be capable of reclaiming his legitimate power. We see a sort of inverse,

⁴⁴⁵ "Sire," he said, "by King Jesus our God, / cut off my head above my chest! / I have behaved very evilly, I suffered misery, / the evil enemy, good king, had betrayed me".

⁴⁴⁶ "Just emperor, by God the creator, / I will give you the vile traitor, / who caused me torment and affliction, / since I captured him the other day in battle; / he sits in my prison, where he lives in suffering".

positive *pena del contrappasso* that leads to Luiserne's capture thanks to the prowess of Thierry, son of Anseïs and Leutisse. Following his crisis, his moment of awareness, and his metaphorical death and rehabilitation, the hero must face the consequences of his act of *legerie*. Thierry, the incarnation of Anseïs's error, is like a mirror reflecting the whole path of the protagonist himself; once a young, naive king, he has now become a mature sovereign.

Thierry, Anseïs' son, born as if marked by original sin, immediately faces a test that he must overcome in order to demonstrate that he truly possesses the nature of a *preudon*, and succeeds. In the end, Charlemagne baptizes him, knights him and gives him Luiserne to govern. Earning the responsibility for the management of a city means that Thierry must advance from childhood to maturity; in the same way, Anseïs' reacquisition of his kingdom signifies his transition to a complete consciousness of his own role.

With the following words, the *chanson* inform us that the initial state of order has been restored and that Anseïs is a worthy successor to Charlemagne:

Rois Anseïs arriere s'en reva,
ses .II. biaux fiex et sa feme en mena
et le barnage que li rois li laissa;
et tint sa terre, en pais la gouverna.⁴⁴⁷ (KERR, 1994, vol. 1, p. 395, v. 10531-4)

Anseïs finally manages to synthesize the three functions of a king and can now assure his people justice, defense and livelihood⁴⁴⁸. Therefore, he can assure peace. At the end of a plot reminiscent of courtly romance, he has become an epic hero.

Conclusions

Anseïs de Carthage is a *chanson de geste* whose narrative presents a specific way of integrating elements of courtly romance, creating a tripartite structure vertically and horizontally.

The vertical tripartition deals with three levels of conflict, linked together and moving from the external to the internal, from the collective to the individual: the war between Christians and Saracens, the confrontation between Anseïs and Ysoré, Anseïs' personal battle. The horizontal tripartition links three successive stages, with each touching one of three essential social functions in some way: Leutisse's cunning, military combat, famine. At the beginning of the text Anseïs «jovenes hom fu, n'ot barbe ne

⁴⁴⁷ "King Anseïs goes back, / he brings along his two handsome sons and his wife / and all the barons whom King Charlemagne left him; / and he keeps his land, he governs it in peace".

⁴⁴⁸ The three fundamental needs of every community according to GRISWARD, 1981.

grenon⁴⁴⁹» (KERR, 1994, vol. 1, p. 3, v. 72), but at the end of the text, he has become an adult, because he has become a leader (the first function), a warrior (the second function), and a father (the third function). The story's unfolding corresponds to an evolution of the protagonist, to a real growth, achieved through a shaping process, which itself derives largely from courtly romance.

Can we say, in the end, that the influence of courtly romance leads, here, to the creation of an early sort of "biography"⁴⁵⁰ of the epic hero? I believe that this is not the case for *Anseïs de Carthage*. Nevertheless, its narrative is open to contributions from the realm of courtly romance, mixing an epic-historical and collective dimension with a dimension of fiction and individualism. As the *jongleur* tells us, his song will tell of love, war and chivalry: «d'amours et d'armes et de chevalerie» (KERR, 1994, vol. 1, 1, v. 7).

Bibliographical references

- AUERBACH, Erich. Les aventures du chevalier courtois. In: **Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale**. Tr. fr. Cornélius Heim. Paris: Gallimard (Tel, n. 14), 1969, p. 133-52.
- CITATI, Pietro. **La Pensée chatoyante, Ulysse et l'Odysée**. Tr. fr. Brigitte Pérol. Paris: Gallimard (Folio), 2004.
- COMBARIEU, Micheline de. **L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste, des origines à 1250**. Paris: Université de Provence, 1979.
- DINZELBACHER, Peter. Die Visionen des Mittelalters. Ein geschichtlicher Umriss. In: **Zeitschrift für Religion und Geistesgeschichte**, Leiden: Brill Academic Publishers, n. 30, p. 116-28, 1978.
- DUMÉZIL, Georges. **Mythe et épopée. I. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens. II. Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi. III. Histoires romaines**. Paris: Gallimard, 1968-1973.
- GRISWARD, Joël. **Archéologie de l'épopée médiévale. Structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle de Narbonnais**. Paris: Payot, 1981.
- HEINTZE, Michael. Les techniques de la formation de cycles dans les chansons de geste. In: BESAMUSCA, Bart; GERRITSEN, Willem Pieter; HOGETOORN, Corry & LIE, Orlanda S. H. [Publ.]. **Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances**. Amsterdam: Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, 1994, p. 21-58.
- HORRENT, Jacques. Anseïs de Carthage et Rodrigo, le dernier roi goth d'Espagne. In: D'HEUR, Jean Marie & CHERUBINI, Nicoletta [éd.]. **Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire**. Liège: s.n., 1980, p. 183-91.
- JORDAN, Leo. Zur Komposition des Anseïs de Carthage. In: **Archiv für das studium der neueren sprachen und literaturen**, Berlin: Erich Schmidt Verlag, n. 61, p. 372-82, 1907.
- KERR, Alexander F. **A critical edition of Anseïs de Cartage**. Reading, 1994. 2 vol., 784 f. Thesis submitted in the Department of French Studies for the degree of Doctor of Philosophy, University of Reading.
- MARTIN, Jean-Pierre. Le paradoxe de l'épopée médiévale : construire la vérité sur le passé avec les outils du conte populaire. In: **Recueil Ouvert**. Grenoble, livraison 1, 2015. Disponible en: <http://ouvrir-litt->

⁴⁴⁹ "He was a young man, he had neither beard nor whiskers".

⁴⁵⁰ SUARD, 2011, p. 339.

arts.u-grenoble3.fr/revues/projet-epopee/199-le-paradoxe-de-l-epopee-medievale-construire-la-verite-sur-le-passe-avec-les-outils-du-conte-populaire). Acesso em 13 fevereiro 2018.

PAQUETTE, Jean-Marcel. L'épopée. Définition du genre. In: **Typologie des sources du Moyen Âge occidental**, Turnhout: Brepols, n. 49, p. 13-35, 1988.

STEAD, Évanghélia. **Odyssée d'Homère**. Paris: Gallimard (Foliothèque), 2007.

SUARD, François & FLORI, Jean. La chanson de geste en France. In: **Typologie des sources du Moyen Âge occidental**, Turnhout: Brepols, n. 49, p. 53-119, 1988.

SUARD, François. **Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)**. Paris: Champion, 2011.

SUARD, François. La chanson de geste française: une forme littéraire évolutive. In: FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève [dir.]. **Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général**. Paris: Garnier, 2011, p. 331-50.

SUBRENAT, Jean. De la date d'Anseis de Carthage. In: **Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil, Professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis**. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur et Centre de documentation universitaire, 1973, p. 821-5.

VALLECALLE, Jean-Claude. Les formes de la révélation surnaturelle dans les chansons de geste. In: VALLECALLE, Jean-Claude [éd.]. **Littérature et religion au moyen âge et à la renaissance**. Lyon: Presses universitaires, 1997, p. 65-94.



DINGREMONT, François. A *Odisseia* é menos épica que a *Ilíada*? Trad. Christina Ramalho e Nouraide F. R. de Queiroz. In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 226-238. ISSN 2527-080-X.

A ODISSEIA É MENOS ÉPICA QUE A ILÍADA?⁴⁵¹

L'ODYSSÉE EST-ELLE MOINS ÉPIQUE QUE L'ILIADÉ ?

François Dingremont⁴⁵²

École des Hautes Études en Sciences Sociales

RESUMO: Neste artigo, tentamos mostrar que, no fundo, uma poética que tem por tema a crise, a saber, a *Odisseia*, não é menos épica que a *Ilíada*. Ela propõe variações e inovações de uma preocupação heroica que partilha com a *Ilíada*: a busca pela glória (*kléos*). Se a *Ilíada* avança para alcançar a conquista na guerra, *Odisséia* amplia o campo de possibilidades épicas, voltando-se à valorização de formas de agir em que o domínio do discurso (*muthos*) exerce papel essencial.

Palavras-chave: heroísmo, gênero épico, alusões, *Ilíada/Odisséia*.

RÉSUMÉ : Nous tentons, dans cet article, de montrer que sur le fond, à savoir une poétique ayant pour thème la crise, l'*Odyssée* n'est pas moins épique que l'*Illiade*. Elle propose des variations et des innovations sur une préoccupation héroïque qu'elle partage avec l'*Illiade* : la recherche de la gloire (*kléos*). Si l'*Illiade* met en avant pour y parvenir l'exploit guerrier, l'*Odyssée* élargit le champ des possibles épiques en se tournant vers la valorisation de manières d'agir où la maîtrise du discours (*muthos*) occupe une part essentiel.

Mots-clés : héroïsme, genre épique, allusions, *Illiade/Odyssée*.

⁴⁵¹ Original em francês: L'*Odyssée* est-elle moins épique que l'*Illiade* ?. In : **Recueil Ouvert**, URL : <http://ouvrage-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/projet-epopee/revues/projet-epopee/197-l-odyssee-est-elle-moins-epique-que-l-iliade>.

⁴⁵² François Dingremont é doutor em arte e literatura da École des Hautes Études en Sciences Sociales, coanfitrião do seminário "Anthropologie générale et Philosophie" (École des Hautes Études en Sciences Sociales) e pesquisador associado do Centre de Recherche en Art et Esthétique de l'Université de Picardie Jules Verne.

Introduction

Se a *Odisseia* não estivesse ligada ao ciclo de Troia, teríamos tomado o hábito de dizer: está em seu cerne o primeiro romance de aventuras fantásticas, e, ao mesmo tempo, em muitas passagens, o primeiro poema da vida rural. Sem o massacre final dos contendores e quaisquer alusões à guerra de Troia, não nos sentiríamos mais obrigados, hoje, a classificar a *Odisseia* no gênero (GABRIEL GERMAIN)⁴⁵³.

A questão que propomos neste artigo é a seguinte: se admitirmos, de acordo com Gabriel Germain, que a *Odisseia* parece mais próxima da narração romanesca que a *Ilíada*, essa particularidade fará dela (a *Odisseia*) um texto menos épico que o outro (*Ilíada*)? Responder afirmativamente a essa questão não nos parece totalmente satisfatório. Para explicar as razões que nos levam a acreditar que a *Odisseia* é tão épica quanto a *Ilíada* e que o estudo da relação entre ambas destaca uma característica do épico, ou seja, tender continuamente para a extensão e a ampliação de seu quadro genérico, procederemos em duas etapas. Uma primeira, em que identificaremos as principais teses que sustentam o ponto de vista diferenciador, cujo eco é dado por Germain. E, em seguida, tentaremos compreender o estranho jogo de paralelismo de uma passagem da *Ilíada* e da *Odisseia*, em que, de um lado Heitor; de outro Telêmaco, utilizando expressões semelhantes, afirmam, em primeiro lugar, a importância da guerra para os homens, e mais particularmente para o processo de heroização. Em segundo lugar, no mesmo contexto do discurso, nós nos perguntaremos como a substituição de *polemos* (guerra) por *muthos* (discurso) é significativa em termos épicos. Devemos nos ocupar com o que parece ser o abandono da referência ao *polemos*, com um movimento que leva a *Odisseia* para fora do gênero épico ou, ao contrário, vemos se se trata de um meio perspicaz de empurrar os limites e de estender os contornos do épico, plantando o motivo da crise, base narrativa do *polemos*, em um terreno, esse do *muthos*, que escapa ao registro épico circunscrito na *Ilíada*.

Poderíamos discordar que essa mudança de termo seja prova de que a *Odisseia* abandona um marcador essencial do gênero épico, ou seja, o contexto da guerra, mas nos parece que essa tese confunde a consequência, o conflito da guerra, o motivo e a crise. A guerra travada pelos Troianos e Aqueus é a consequência da crise de uma instituição essencial na Grécia antiga: a hospitalidade. É mesmo por meio do desrespeito que Páris seduziu Helena, enquanto ele era o anfitrião de Menelaus. Da mesma forma, é por uma crise no reconhecimento da *timé*, da parte da honra que retorna a Aquiles, por Agamenon, que

⁴⁵³ Citação original: « N'était que L'Odyssée se rattache au cycle troyen, on aurait pris l'habitude de dire : c'est en son milieu le premier roman d'aventures fantastiques, et, en même temps, dans beaucoup de passages, le premier poème de la vie rurale. Sans le massacre final des prétendants et quelques rappels de la guerre de Troie, on ne se croirait plus obligé aujourd'hui de classer L'Odyssée dans le genre épique ». Ver o artigo Homère. In: **Encyclopædia Universalis**.

Disponível em : < <http://www.universalis.fr/encyclopedie/homere/4-l-odysee/> >.

o "Melhor dos Aqueus" veio a recusar ao combate e a dar a vitória aos seus. A Odisseia situa-se na mesma perspectiva: relatar crises que colocam os protagonistas além da organização social e simbólica na situação aporética. Os dois poemas partilham o mesmo motivo épico, a crise. A Odisseia propõe uma variação e uma inovação sobre esse tema. Tal é a conclusão que nós gostaríamos de chegar. Para isso, tentaremos mostrar que falar de *muthos* em vez de *polemos* não é romper com o gênero épico, mas estendê-lo a elementos narrativos que a *Ilíada* não considera como potencialmente pertencentes ao processo de heroização épica e, então, a uma poética da crise. A natureza eminentemente plástica do gênero épico, sua propensão a ampliar incessantemente seu domínio de referência, a efetuar variações, a testar combinações, presta-se a esse tipo de inovação.

Elementos para uma diferenciação

Perguntar-se se a *Ilíada* e a *Odisseia* fazem parte do mesmo quadro épico é totalmente justificado, tantas são as diferenças entre os dois textos.⁴⁵⁴ As questões de forma, porém, não são discriminatórias, ambos têm a mesma métrica, as mesmas expressões – embora cada um tenha especificidades – e as mesmas cenas típicas, por exemplo, súplicas.⁴⁵⁵ Em contrapartida, os temas são diferentes, a *Ilíada* é parte da tradição das histórias relacionadas à expedição à Tróia; enquanto a *Odisseia* narra um *nostos*, um retorno de Tróia. Na Grécia arcaica, o registro da poesia épica, o ciclo épico, estruturou-se em dois domínios, um sobre os eventos peculiares da guerra de Troia; e o segundo, os *nostoi*, o retorno dos aqueus à sua pátria.⁴⁵⁶

Com poucas exceções, salvo o julgamento dos Chôrizontes (Separadores), Xenon e especialmente Hellanikos de Mytilene, logógrafa do século V a.C., a opinião comum, na Era Clássica (séculos V e IV antes da nossa Era), era que a tradição homérica consistia apenas da *Ilíada* e da *Odisseia*.⁴⁵⁷ Oposto às teses dos Chôrizontes, Aristarco, o gramático e filólogo alexandrino do período helenístico – a quem devemos a vulgata das epopeias homéricas – também não se preocupou, ao contrário de Aristóteles, com as questões

454 Aquiles e Ulisses são duas figuras com heroísmo distinto. O destino do primeiro está ligado à vida breve, mas intensa; o do segundo, à vida longa e paciente. Nessas duas configurações, as maneiras de se comportar como heróis são evidentemente diferentes. Um lutará para fazer de sua morte uma apoteose; o outro, ao contrário, não deixará de desafiar a morte e se assegurará de escapar das suas armadilhas.

455 Essa forma também é encontrada em hinos homéricos e poesia hesiódica, composta com o mesmo sistema métrico que o de Homero. Quanto à análise formal dos épicos homéricos, referimo-nos a PARRY, Adam (ed). *The Making of Homeric verse. The collected papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press, 1971, e, mais recentemente, a LETOUBLON, Françoise (Ed.) *Hommage à Milman Parry, Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*. Amsterdam: Gieben, 1997. Veja também CARLIER, Pierre. *Homère*. Paris: Fayard, 1999, p. 110-113.

456 Para um estudo do Ciclo Épico, também chamado de Ciclo de Tróia, ver BURGESS, Jonathan S. *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

457 Para os Chôrizontes, apenas a *Ilíada* pertencia à tradição homérica.

de gênero. Antes de Aristarco e do período clássico, o campo da tradição épica era mais extenso, também atribuímos a Homero todas as histórias que constituíam o ciclo épico, chamado, ainda, de ciclo troiano, e não apenas a *Ilíada* e a *Odisseia*.⁴⁵⁸

Pensar em uma autoria diferente para a *Ilíada* e para a *Odisseia*, consistia, no século V a.C., insistimos, numa opinião totalmente marginal.⁴⁵⁹ A ideia de diferenciar as formas de expressão literária, de acordo com a definição de um gênero, deve muito, como sabemos, à poética de Aristóteles.⁴⁶⁰ O demônio da classificação e da especificidade que a habita encoraja-a a considerar o épico não por e para si mesmo, mas em termos do que o distingue ou o aproxima da tragédia, gênero que considera o mais bem sucedido. É atualizando a herança aristotélica e associando-a com ingredientes hegeliano-marxistas que Lukács e Bakhtin consideram o gênero épico.⁴⁶¹ As especificidades deste último são analisadas através do prisma não mais da tragédia, mas, sim, do romance.⁴⁶² O regime de dependência do épico está sempre presente, a referência simplesmente deslocou-se da tragédia para o romance. Note-se que, especialmente para Lukács, na continuidade de Hegel, o romance é uma espécie de "épico burguês".⁴⁶³ Esse último qualificador é encontrado em outros autores, também fortemente influenciado pelo marxismo hegeliano, Adorno e Horkheimer. Eles o utilizam para descrever o herói da *Odisseia*, Ulisses, visto como o "protótipo do indivíduo burguês", apenas preocupado com a sua autopreservação, isso que o herói Aquiles e vítima do destino não saberia ser.⁴⁶⁴

Nesse esquema de análise, mesmo que não se venha a discutir diferenças entre a *Ilíada* e a *Odisseia*, há a ideia de que o heroísmo ilidíaco e a figura de Aquiles casam-se melhor com o quadro de um gênero épico como o da *Odisseia*, cujo herói parece mais mergulhado em contradições. Para dizer, grosso modo, a *Ilíada* parece mais arcaica, primitiva e, portanto, mais épica do que a *Odisseia* já voltada para o

458 Contamos com a tradição épica ao lado de *Ilíada* e *Odisseia*, a saber, *Troia*, os *Cantos Cipriotas*, a *Etiópida*, a *Pequena Ilíada* e *O saque de Troia*, bem como outras histórias sobre o retorno dos heróis aqueus.

459 Esta opinião é o fruto de uma construção histórico-cultural da Grécia a partir do século V aC, em que a vontade de Pisistratus e seus descendentes para regular o Panathenaeans - festival durante o qual assistimos à performance das epopeias - desempenha um papel importante. Para uma visão geral do contexto que permitiu definir a autoria de Homero na *Ilíada* e *Odisseia*, poderíamos nos referir à ampla publicação do trabalho Nagy, em **Homeric Questions**. Austin: University of Texas Press, 1996, p. 65-112.

460 Aristóteles faz o mesmo quando estuda a natureza.

461 LUKACS, Georg. **Théorie du roman**. Paris: Gonthier, 1963 e BAKHTINE, Mikhaïl. *Récit épique et roman* (1941). In : _____. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 1978, p. 439-443.

462 A esse propósito, ver BAUDORRE, Philippe. Les enjeux d'un dialogue Bakhtine/Lukács. In : DEPRETTO, Catherine (éd.). **L'Héritage de Bakhtine**, Bordeaux, Presses Universitaire de Bordeaux, 1997, p. 67-78.

463 Deixamos de lado os julgamentos altamente datados de Lukács sobre os supostos valores de transparência, clareza e estabilidade que seriam transmitidos pela literatura épica; para uma crítica do aspecto idealista do ponto de vista hegeliano. Ver GOYET, Florence. **Penser sans concepts, Fonction de l'épopée guerrière**, "Iliade", "Chanson de Roland", "Hôgen", et "Heiji monogatari". Paris : Honoré Champion, 2006.

464 HORKHEIMER, Max, ADORNO. Theodor W. Ulysse, ou mythe et Raison. In : **La Dialectique de la Raison**. Trad. Éliane Kaufholz. Paris : Gallimard, coll. TEL, 1989, p. 58.

romance, forma de expressão literária mais sofisticada e mais opaca. Nesse esquema evolucionista de inspiração hegeliana, o "individualismo" astuto de Ulisses é útil para conceber os paradigmas operacionais de uma saída da idade do mito, que Aquiles, herói, não tem inteligência instrumental como Ulisses, dotado de *metis*, mas de um *fatum* inevitável. Ulisses torna-se o herói da Razão, mas também "Ruses of Reason", para retomar uma expressão de Hegel.

As considerações ideológicas devem, do nosso ponto de vista, ser levadas em conta nas diferenciações de epopeia / romance formulados por Lukács e Bakhtin. A longa tradição de comentário da tradição homérica sempre foi enfatizar a pureza do heroísmo ilidíaco autenticamente épico diante de um heroísmo odisseiano mais opaco e ambivalente.⁴⁶⁵ A *Odisseia*, com um herói lutando contra o universo que ele descobre e seu elogio de politropia, desloca a narrativa épica para um mundo cuja ambiguidade, sem dúvida, provará os autores e leitores de romances. A inabalável objetividade de Aquiles, sua falta de dúvida, sua intransigência são marcas de um heroísmo mais arcaico do que a subjetividade conflituosa de Ulisses. Todos esses elementos podem ser desafiados por uma leitura cuidadosa do texto, mas esse não é nosso projeto. Vamos nos contentar em marcar as filiações nas abordagens do diferencialismo. Entre os helenistas, ao lado de Gabriel Germain, Pierre Carlier e Michel Woronoff que são os defensores mais ardentes da tese dos dois autores, e nesse trio, parece-nos que Michel Woronoff é quem afirma com mais clareza a consequência que pode lhe parecer lógica (para nós não o é), ou seja, a retirada da *Odisseia* do quadro épico.⁴⁶⁶

Para Pierre Carlier, "a atribuição das duas obras-primas ao mesmo poeta é apenas uma antiga conjectura [...] sua análise revela uma multidão de divergências profundas. A hipótese mais simples é, portanto, atribuir os dois épicos a dois aedos diferentes."⁴⁶⁷ Toda a análise de Woronoff, seguindo o caminho de Gabriel Germain, tende a mostrar as divergências para chegar à conclusão de que a *Odisseia* não pertence ao gênero épico e que se trata de um romance de aventuras onde o fantástico mantém um lugar que não reconhece a *Ilíada*.⁴⁶⁸ Para esse autor, as explorações guerreiras são inúteis na economia da

465 A discussão do valor heroico de Aquiles em comparação com o de Ulisses já está no coração do diálogo Hípias Menor de Platão.

466 Gérard Genette, que muitas vezes empresta essa ideia, é realmente mais matizado. Ele não afirma uma alteridade entre os dois textos, mas diz mais sutilmente que a *Odisseia* tem um segundo personagem, ele o vê como o epílogo da *Ilíada*. Ele escolhe o caminho da relativa alteridade entre os dois textos; ver **Palimpsestes. La littérature au second degré**. Paris : éditions du Seuil, coleção Points. Essais, 1982, notadamente p. 246-247.

467 P. Carlier, op. cit., p. 113.

468 Esta ideia é o centro de três textos de Michel Woronoff: La gloire de l'aède, em **L'Univers épique, Rencontres avec l'Antiquité classique II**. Instituto Felix Gaffiot, Michel Woronoff (ed.). Paris: Les Belles Lettres 1992, p. 19-32, onde ele mostra com razão o lugar infinitamente mais importante que o aedo tem na *Odisseia* em comparação com a *Ilíada*. Na *Odisseia*, não só os animais interferem diretamente, Phemios, Demódoco, e, de certo modo, Ulisses, quando ele conta suas aventuras aos feácios, se comporta como um pseudo-aedo. Além disso, Alcínoo, soberano da Feácia, confessará ter aprendido ao ouvir Ulisses, do mesmo modo como se se tratasse de um aedo

Odisseia.⁴⁶⁹ Ele lembra, a esse propósito, que “ todas as tentativas de Ulisses para se conduzir em herói da guerra de Troia não logram êxito [...]. A vitória sobre os contendores, mostra-se mais uma disputa de banquete que uma façanha heroica”.⁴⁷⁰ “Imprudente almirante, ele [Ulisses] perde sua frota no Fíor de Lestrygones”.⁴⁷¹ Em suma, Ulisses como descrito na *Odisseia* não teria chance de ser o herói da *Ilíada*. Ele também argumenta que, de um texto para outro, também há um sistema de valores que é excluído. Da mesma forma, Françoise Létoublon, alinhando-se ao julgamento do filólogo alemão Uvo Hölscher, preocupa-se em afirmar no início de um artigo: “Eu me limitarei, de minha parte, à epopeia grega, e ainda nos limites arcaicos do gênero, a saber, a *Ilíada*, excepcionalmente, a *Odisseia*, da qual se pôde dizer que é uma épica apropriada o romance, antes que uma epopeia propriamente dita”.⁴⁷² A avaliação de Gabriel Germain, a que nos referimos no início do nosso texto, resume as posições dos “separadores” modernos. Também é evidente, à medida que Germain avança, que um modo particular de existência é celebrado na *Odisseia* que contrasta com a ideologia ilídiaca. Assim podemos demonstrar com a afirmação de Ulysses:

Senhor Alcínoo, a honra de todo esse povo, aprecio a felicidade de ouvir um aedo, quando vale a pena este: é tal que sua voz seja igual aos Imortais! e o objeto mais querido dos meus votos, eu juro por você, é ver a alegria possuir todo um povo, quando nas mansões se vê em longas filas os convidados sentados para ouvir o aedo, quando nas mesas, o pão e as carnes abundam e, quando o mordomo, desenhando o vinho na cratera, veste-o e derrama-o nas copas. Esse é o mais belo espetáculo que minha mente pode imaginar!⁴⁷³

O desejo essencial de Ulisses é encontrar seu lar e os seus. Ao expressar isso, o herói o faz, ao mesmo tempo, em homenagem ao que Germain entende, certamente, por “vida rural”, a saber, a vida no coração de um *oikos* regulada pelos costumes do banquete no seio do qual o *aède* ocupa uma função privilegiada. Não encontramos esse tipo de declaração na *Ilíada*.

(XI, 363-370) ; L’Adieu à l’Iliade dans l’Odyssée, In : **Phileuripidès**. Mélanges offerts à François Jouan. Paris : P.U.F., 2008, p. 183-195 ; e finalmente : Nouveaux Maîtres, nouvelles valeurs dans l’Odyssée. In : BRUNET, Claude (éd.). **Des formes et des mots chez les Anciens**. Mélanges offerts à Danièle Conso. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 373-387.

469 Ibid., p. 374.

470 Ibid.

471 Ibid., p. 375.

472 LETOUBLON, Françoise. Il meurt jeune celui que les Dieux aiment. Les héros sont des hommes comme les autres. In : Ève Feuillebois-Pierunek (éd.), **Épopées du monde, Pour un panorama (presque) général**. Paris : Classiques Garnier, coll. Rencontres, 25, 2012, p. 277. A referência a Hölscher é a seguinte: **Die Odyssee : Epos zwischen Märchen und Roman**. München: Beck, 1989.

473 Citação original : « Seigneur Alkinoos, l’honneur de tout ce peuple, j’apprécie le bonheur d’écouter un aède, quand il vaut celui-ci : il est tel que sa voix l’égale aux Immortels ! et le plus cher objet de mes vœux, je te jure, est de voir la joie posséder tout un peuple, lorsque dans les manoirs, on voit en longues files les convives siéger pour écouter l’aède, quand aux tables, le pain et les viandes abondent et quand l’échanson, puisant le vin au cratère le porte et le verse dans les coupes. C’est le plus beau spectacle que mon esprit puisse imaginer ! » Ver : Odyssée, IX, 1-11. Trad. Victor Bérard. Paris : Les Belles Lettres. Coll. Classiques en Poche, 2002, com algumas alterações minhas.

No entanto, há dois elementos na avaliação de Germain que merecem destaque. Primeiro, o autor, ao contrário de Pierre Carlier e Michel Woronoff, insiste mais claramente na pertença da narrativa odisseiana ao ciclo de Tróia, e então ele observa que a *Odisseia* lembra a *Ilíada*.⁴⁷⁴ O termo "lembra" parece-nos, nesse caso, um pouco fraco. Na verdade, no início da *Odisseia*, todas as atenções dos habitantes de Ítaca são voltadas para Tróia, órfãos que são das notícias sobre seu rei. Assim, a pátria de Príamo é muito mais, de um ponto de vista narrativo e simbólico, que uma lembrança, ela é a referência heroica e épica, a partir da qual será pensado e composto um novo modelo de heroicização. Tróia não é outra parte da narrativa odisseiana, é a base de uma poética que não cessa de funcionar por comparação e jogo de espelho.⁴⁷⁵ É absolutamente necessário que a narrativa odisseiana dê por certo que os aqueus só podem se tornar heróis mostrando bravura a Tróia. No canto I da *Odisseia*, Penélope lembra seu apego a essa crença.⁴⁷⁶ A *Odisseia* tem como ponto de partida uma interrogação fundamental expressada por Telêmaco: Ulisses obteve renome de sua participação na expedição de Danaen? E se assim o foi, ele conseguirá trazer esses *kleos* para sua terra natal? A *Odisseia* não é pensável sem o referente que é a *Ilíada* e sem que sejam visíveis a linearidade e a continuidade que conectam os dois teatros de operação. É precisamente para obter um eco da glória ilidíaca de seu pai, para trazer de volta a Ítaca uma notícia, ou apenas um boato sobre esse *kleos*, que Telêmaco começará sua jornada com os outros chefes aqueus. Entendemos, assim, que a *Odisseia* continua a *Ilíada* mais do que rompe com ela. A busca pelo *kleos* também é fundamental.

Gabriel Germain, em sua famosa obra, *Genèse de l'Odyssée*, datada de 1954, já marcava a diferença entre o que ele chamou de Mestre da *Ilíada* e o da *Odisseia*. Contudo, ele não chegou a pensar que a *Odisseia* poderia ser menos épica do que a *Ilíada*, ele se contentou em mostrar essa evidência: "ele [o Mestre da *Odisseia*] raramente espera alcançar a perfeição no poder que caracteriza a pura epopeia de guerra."⁴⁷⁷ Germain, antes de Woronoff, também observava "o interesse em países distantes, a ampliação do gosto literário, a forma como o aedo toma consciência de sua inspiração e afirma seu valor [...] esse é realmente o caso, o autor que se mostra ao lado da obra: é uma aparição que se procuraria em vão na *Ilíada*".⁴⁷⁸ Mas se Germain, em 1954, concebeu dois Homeros, ele não via um menos épico do que o outro;

474 Os poemas do ciclo troiano, que contêm uma matéria pré-homérica são pós-homéricos, segundo P. Carlier, op. cit., p. 101.

475 Referindo-se às origens da intertextualidade, Pucci, em PUCCI, Pietro. **Ulysse Polutropos, Lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssée**. Trad. Jeannine Routier-Pucci. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. Cahiers de Philologie, appareil critique, 1995, indica o que a *Odisseia* deve à *Ilíada*.

476 *Odisseia*, I, 343-344.

477 GERMAIN, Gabriel. **Genèse de l'Odyssée, Le fantastique et le sacré**. Paris: Presses Universitaires de France, 1954, p. 637. Referimo-nos, pela questão que estamos abordando, ao capítulo "La personnalité de l'auteur", p. 595-644.

478 Ibid, p. 638.

e conseqüentemente, em uma forma comparativa, ele mostrou como a *Odisseia* estava bebendo na fonte de mitos e folclores partilhados por outras tradições orais e épicas.⁴⁷⁹

Uma poética da extensão

Se considerarmos, de acordo com Florence Goyet, a importância fundamental da crise no gênero épico, a *Odisseia* pode parecer, à primeira vista, atuar de um modo inferior ao da *Ilíada*.⁴⁸⁰ Então, a referência de Germain à vida rural, certamente, vai ao encontro da opinião de que o mundo da *Odisseia*, atribuindo menos importância ao *polemos*, está menos em crise do que o da *Ilíada* e que, nesse sentido, é menos épico. Para exemplificar que não é bem assim, estudaremos um dos casos de retomada e afastamento de versos ilíacos na *Odisseia*. Trata-se da passagem da *Ilíada*, em que Heitor responde da seguinte maneira à preocupação de Andrômaca:

Vamos! Vá para casa, cuide dos seus trabalhos, da sua toalete, da sua roca a seus servos ordene que trabalhem. Aos homens, os cuidados com a guerra (*polemos*), para mim, antes de tudo, e para todos os que nasceram em Ilion.⁴⁸¹

Na *Odisseia*, encontramos uma expressão quase semelhante, trata-se da resposta de Telêmaco a Penélope ao se queixar da canção de Fêmio:

Vamos! Entre em casa, cuide dos seus trabalhos, da sua toalete, da sua roca e a seus servos ordene que trabalhem. Aos homens, os cuidados do discurso (*muthos*), a mim, antes de tudo, que sou mestre aqui⁴⁸².

O aspecto da forma das expressões torna ainda mais impressionante a substituição de *polemos* por *muthos*.⁴⁸³ Poderíamos imaginar que temos aqui o sinal de que a *Odisseia* voluntariamente escolhe destacar-se do que faz a maior expressão da crise no gênero épico, ou seja, o conflito de guerra. Para retomar os argumentos do tipo, conforme Germain, a crise aqui seria de ordem "poética", afetaria o que

479 Os paralelos que ele estabelece entre Circe e Siduri da *Epopéia de Gilgamesh*, e os torneios do arco da tradição épica indiana nos parecem muito sugestivos, bem como a Pierre Sauzeau, no artigo "À propos de l'arc d'Ulysse: des steppes à Ithaque" (In: **La Mythologie et l'Odyssée**, Hommage à Gabriel Germain, André Hurst et Françoise Létoublon (éd.). Genève: Droz, 2002, coll. Recherches et Rencontres 17" p. 287-304); e a Nick J. Allen, em « Pénélope et Draupadi : la validité de la comparaison » (ibid., p. 305-312).

480 Sobre a importância da crise na *Ilíada*, ver F. Goyet, op. cit., p. 24-35.

481 « Allons ! Rentre au logis, occupe-toi de tes travaux, de ta toile, de ta quenouille, et à tes servantes ordonne de se mettre au travail. Aux hommes, les soins de la guerre (*polemos*), à moi tout d'abord, et à tous ceux qui sont nés à Ilion » *Iliade* VI, 490-493. Tradução modificada Frédéric Mugler. Paris : Éditions de la Différence, 1989.

482 *Odisseia*, I, 356-359.

483 Para uma comparação entre as duas passagens, ver LÉVY, Edmond. **De quelques allusions à l'Iliade dans l'Odyssée, Architecture et poésie dans le monde grec**. Hommage à Georges Roux. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 1989, p. 126-129.

deveria ser celebrado ou não neste momento e seria menos radical do que a crise política que mostra a *Ilíada*. No entanto, o que descreve essa passagem da *Odisseia* é uma crise política: a lacuna do poder em Ítaca, a sede dos pretendentes. Essa substituição é, em nossa opinião, a marca não de uma ruptura com a *Ilíada*, mas de um alargamento do horizonte épico. A crise ilustrada na *Ilíada* pelo *polemos* contamina aqui o suporte da narração: o *muthos*. Esse último, em consonância com Richard Martin, é o anúncio da autoridade, dado em público; podemos entender também, segundo Pierre Chantraine, como "palavras cujo sentido importa opinião, ordem, narrativa".⁴⁸⁴ O *muthos* é, então, o instrumento não somente do poeta, mas também do soberano, essas são precisamente as duas funções que estão em crise na *Odisseia*. Telêmaco pontua, involuntariamente, o que não funciona mais em Ítaca. Penélope, com efeito, queixa-se do que ela não pode vir a ser, diferentemente, de Fêmio e dos pretendentes, "esquecer o herói cuja glória (*kleos*) atravessa a Hellás e paira sobre Argos" (I, 343- 344). Ela censura o aedo de Ítaca por fingir, para agradar aos pretendentes, esquecer em seu canto a glória de Ulisses. Ao que Telêmaco responde: "Não desejemos que Fêmio cante para nós o triste destino dos heróis Danaanos: o sucesso sempre acontece, antes de uma audiência, para a música mais recente [...] Ulisses, você sabe, não foi o único a perder a jornada do retorno; em Tróade, quantos outros sucumbiram "(I, 351-355). Para a mãe e o filho, como para os outros gregos, Tróia é o lugar onde se adquire o *kleos*, a glória, o renome épico. A lembrança não é puramente formal, já que Telêmaco nos informa que Fêmio teve a escolha entre exaltar as aventuras em Tróade ou cantando *nostoi*. É esse segundo registro que, de acordo com Telêmaco, prometeu um maior sucesso porque tem a vantagem da novidade.

A indagação que se faz, então, é questão difícil e dolorosa no mais alto nível, porque ela designa a crise em sua totalidade: como proceder poeticamente para propor um canto que satisfaça as expectativas do público – no caso, um *nostos* –, tendo como herói Ulisses, figura do não retorno? Há, inicialmente, enquanto Ulisses não deixou a caverna de Calipso, uma impossibilidade e uma aporia poética. Esse bloqueio, além disso, faz de Telêmaco o órfão da glória de seu pai, uma vez que o último é adquirido, por assim dizer, por filiação. Ulisses e seus *kleos* sendo prisioneiros de Calipso, a trajetória da fama está bloqueada. Telêmaco está desesperado:

Sua morte seria menos cruel para mim, se eu soubesse que ele havia morrido com seu povo, na terra dos troianos, ou a guerra terminou, nos braços de seus parentes, [...] ele teria tido sua tumba e que grande glória (mega *kleos*) ele legou a seu filho! Mas, você vê, as Harpias o removeram sem glória (*akleîôs*), ele se foi no invisível (*aîstos*) e no desconhecido (*apustos*), deixando-me apenas dor e soluços.⁴⁸⁵

484 MARTIN, Richard P. **The Language of Heroes, speech and performance in the "Iliad"**. Ithaca : Cornell University Press, 1989, e CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la Langue grecque**. Paris: Klincksieck, 1968, p. 718-719.

485 *Odisseia*, I, 236-243.

Mas, além disso, essa aporia é na realidade de ordem política. Para Telêmaco, Ulisses está, literalmente, no espaço “do qual jamais se ouviu falar” (*apustos*). Esse lugar é silencioso, sem ecos. A dor e os soluços vêm da ignorância do lugar onde o herói morreu. “Hoje, que revés, pelo decreto dos deuses que desejam o mal porque o tornaram o mais invisível (*aisto*) dos homens” (234-235). Para Penélope, a *Ilíada* é a referência em termos de narração épica. A ausência de Ulisses cria uma situação de crise política e poética, porque é difícil, se não impossível, passar de um conhecimento das façanhas dos aqueus em Tróade e do destino de Ulisses. Isto é o que faz toda a tensão do início do poema, e essa é a singularidade de Ulisses, ou seja, o seu desaparecimento, a sua dissimulação num espaço (a caverna de Calipso) que escapa ao conhecimento e, portanto, ao processo de heroização produzido pela poesia épica. Ulisses está em uma lacuna que é ao mesmo tempo um intervalo na trajetória de Tróia para Ítaca. Os primeiros cantos da *Odisseia* testemunham de fato uma aporia, a impossibilidade de fazer Ulisses, soberano do qual se perderam as pistas e de quem estão sem notícias, o personagem não somente de um *nostos*, de uma canção de retorno, e que parece logicamente impossível desde que ele não tenha pisado em Ítaca, mas, mais amplamente, um herói épico uma vez que, aparentemente, para o povo de Ítaca, Ulisses não é não mais está morto em Troia. Em suma, o desaparecimento de Ulisses torna impossível um relato heroico sobre ele, por falta de saber onde e em que condições ele teria perecido: o herói está prestes a ser esquecido, por falta de um lugar na memória “ilidíaca” de seus parentes.

É igualmente impressionante notar: por um lado, aqueles que geralmente são responsáveis pelo uso de sua autoridade pelos *muthos*, ou seja, os aedos, estão em uma situação crítica – a situação é sublimada pela queixa de Penélope; por outro lado, aquele que lembra a importância do *muthos*, Telêmaco, é precisamente incapaz de fazer uso apropriado deles. Assim, no canto II, vemos a impossibilidade de produzir um *muthos* que seja adequado, efetivo, convincente, em suma, para mostrar autoridade no uso da palavra⁴⁸⁶. Diante dos habitantes de Ítaca, a quem ele convocou em assembleia para os incitar a condenar as exigências dos pretendentes, ele perde seus meios, derrete-se em lágrimas e produz um discurso sem eficiência retórica, uma vez que deixa seus ouvintes com o embaraço mais perfeito. É, portanto, a descrição de uma crise da autoridade dos *muthos*, seja a dos aedos ou os detentores de poder, que nos dá o início da *Odisseia*. É ela quem vem desestabilizar a vida rural de Ítaca. É isso que se procura resolver para justificar com firmeza o retorno de Ulisses, não só a Ítaca, mas ao poder. E é a restauração dessa autoridade que a história odisseiana permitirá. Não só Ulisses voltará de Troia, mas ele também irá trazer de volta com ele uma palavra, um discurso, um *muthos*, nesse caso, a história de suas

486 *Odisseia*, II, 40-83.

andanças, fazendo seu próprio retorno (*nostos*) o objeto de uma fama, épico (*kléos*). *Nostos* e *kléos* finalmente estarão finalmente unidos.

Somando-se à crise política a crise poética, a *Odisseia* amplia o campo épico da *Ilíada*, ela inova impondo suas novas condições, em consequência, essas relações ou manipulações da palavra, para obter uma glória heroica. Mas isso não significa limitar-se a um domínio menos central, a uma crise menos grave. Restaurando o *muthos*, a *Odisseia* restaura igualmente as instituições minadas na *Ilíada*. O casamento encontra sua normalidade e sua centralidade através do reencontro bem sucedido entre Ulisses e Penélope. A hospitalidade, tão violada pela insolência de Páris na *Ilíada*, é restabelecida pelas diferentes etapas da viagem de Telêmaco, à casa de Nestor e Menelau, mas também pela recepção concedida a Ulisses pelos fenícios.⁴⁸⁷ Mas isso não se fez em detrimento da continuidade entre a *Ilíada* e a *Odisseia*: ambas são centradas na preocupação da glória, do *kléos*. A variação odisseiana, o alargamento que ela traz, sustenta o que ela propõe que é um outro modo de consagração heroica, fundado não mais na exploração da guerra, mas no domínio do *muthos*.

Conclusão

É evidente que a bravura, a vida intensa, o feito das armas não são mais requisitos suficientes para fazer um herói na *Odisseia*, a manipulação do *muthos* passa a ser também essencial. A autoridade e a eficácia do discurso tornam-se questões e desafios épicos. Considerando essa inovação, apreende-se igualmente o papel mais importante acordado com os aedos na *Odisseia*. Existe uma parte do todo que se poderia nomear o desafio do poeta odisseiano. Ou seja, buscar colocar como heroico e épico o que na *Ilíada* não se põe em evidência – a figura de Ulisses e sua *mêtis*, sua habilidade técnica, como bons exemplos. Numa perspectiva de análise, poderá se perguntar se é sempre possível colocar a guerra como natural, para não dizer exclusivo, o papel de expressão do heroísmo épico e que, por via de consequência, como sugere Woronoff, a presença da narrativa fantástica diminui a intensidade épica, distraindo a mente dos ouvintes/leitores. O retorno à Ítaca, que encerra a crise política e poética, torna-se possível porque Ulisses conseguiu encantar, com histórias fantásticas, seus interlocutores, inclusive os fenícios. Como uma recompensa pelo prazer que ele lhes deu, não só o trouxeram de volta a Ítaca, mas também lhe ofereceram a sacola que o herói viu escapar dele durante suas andanças. Entendemos, então, toda a façanha da inventividade narrativa de Ulisses, uma vez que se trata de abrir os caminhos do retorno, mas

487 SLATKIN, Laura M., em *Homer's Odyssey* (In: FOLEY, John Miles (éd.). *A companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell, coll. The Blackwell Companions to Ancient World, 2005, p. 315-329, pensa que a *Odisseia* contradiz menos, destaca-se menos que a *Ilíada* do ponto de vista de sua inscrição no gênero épico que se estende, amplia e aumenta seu perímetro.

também da satisfação dos seus. Ao saque de material adiciona-se o saque simbólico, através das histórias que ele contará de suas aventuras para o guardador de porcos Eumeu e especialmente para Penélope. A distração representada por sua narrativa é indispensável para que Ulisses se aproxime de Ítaca e para que o fio narrativo épico se desenrole. Sem o encanto das histórias fantásticas, Ulisses teria sido tratado como um mendigo pelos fenícios.⁴⁸⁸ Esse encanto, portanto, participa, pelo poder da sedução que exerce, da manutenção, ou mesmo da reabilitação, de um *muthos* cujo aspecto vivo é a garantia de uma sobrevivência da poesia épica.

Referências bibliográficas

- ALLEN, Nick J. Pénélope et Draupadi : la validité de la comparaison. In : **La Mythologie et l'Odyssee**. Hommage à Gabriel Germain, André Hurst et Françoise Létoublon (éd.). Genève : Droz, 2002, coll. Recherches et Rencontres 17, p. 305-312.
- BAKHTINE, Mikhaïl. Récit épique et roman (1941). In : ____ **Esthétique et théorie du roman**. Paris : Gallimard, 1978, p. 439-443.
- BAUDORRE, Philippe. Les enjeux d'un dialogue Bakhtine/Lukács. In: DEPRETTO, Catherine (éd.). **L'Héritage de Bakhtine**. Bordeaux: Presses Universitaire de Bordeaux, 1997, p. 67-78.
- BURGESS, Jonathan S. **The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.
- CARLIER, Pierre. **Homère**. Paris : Fayard, 1999.
- CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire Étymologique de la Langue grecque**. Paris : Klincksieck, 1968.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes. La littérature au second degré**. Paris : éditions du Seuil, coll Points. Essais, 1982.
- GERMAIN, Gabriel. **Genèse de l'Odyssee. Le fantastique et le sacré**. Paris : Presses Universitaires de France, 1954.
- GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière, "Iliade", "Chanson de Roland", "Hôgen" et "Heiji monogatari "**. Paris : Honoré Champion, 2006.
- HOMÈRE. **Odyssee**. Trad. Victor Bérard. Paris : Les Belles Lettres, coll. Classiques en Poche, 2002.
- HOMÈRE. **Iliade**. Trad. Frédéric Mugler. Paris : Éditions de la Différence, 1989.
- Homère. In : **Encyclopædia Universalis**. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/homere/4-l-odyssee/>.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. Ulysse, ou mythe et Raison. In : **La Dialectique de la Raison**. Trad. Éliane Kaufholz . Paris : Gallimard, coll. TEL, 1989.
- LETOUBLON, Françoise. Il meurt jeune celui que les Dieux aiment. Les héros sont des hommes comme les autres. In : **Épopées du monde, Pour un panorama (presque) général**, Ève Feuillebois-Pierunek (éd.), Paris : Classiques Garnier, coll. Rencontres, 25, 2012, p. 277-296.
- LETOUBLON, Françoise (éd.) . **Hommage à Milman Parry, Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique**. Amsterdam : Gieben, 1997.
- LEVY, Edmond. De quelques allusions à l'Iliade dans l'Odyssee. In : **Architecture et poésie dans le monde grec**. Hommage à Georges Roux. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 1989, p. 126-129.
- LUKACS, Georg. **Théorie du roman**. Paris: Gonthier, 1963.
- MARTIN, Richard P. **The Language of Heroes, speech and performance in the "Iliad"**. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- NAGY, Gregory. **Homeric Questions**. Austin: University of Texas Press, 1996.

488 Isso é essencialmente o que afirma Alcínoo, XI, 363-369.

- PUCCI, Pietro. **Ulysse Polutropos, Lectures intertextuelles de l'Illiade et de l'Odyssée**. Trad. Jeannine Routier-Pucci. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. Cahiers de Philologie, apparat critique, 1995.
- SLATKIN, Laura M. Homer's Odyssey. In: MILES, John Miles (éd.). **A companion to Ancient Epic**. Oxford: Blackwell, coll. The Blackwell Companions to Ancient World, 2005, p. 315-329.
- PARRY, Adam (éd.). **The Making of Homeric verse**. The collected papers of Milman Parry Oxford, Clarendon Press, 1971.
- WORONOFF, Michel. La gloire de l'aède. In: **L'Univers épique, Rencontres avec l'Antiquité classique II**, Institut Félix Gaffiot, Michel Woronoff (éd.). Paris : Les Belles Lettres, 1992, p. 19-32.
- WORONOFF, Michel. L'Adieu à l'Illiade dans l'Odyssée. In : **Phileuripidès**, Mélanges offerts à François Jouan. Paris : P.U.F., 2008, p. 183-195.
- WORONOFF, Michel. Nouveaux Maîtres, nouvelles valeurs dans l'Odyssée. In : **Des formes et des mots chez les Anciens**, Mélanges offerts à Danièle Conso, Claude Brunet (éd.). Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 373-387.



Dossier 2
***L'épos* à l'écran - interactions génériques entre
littérature et cinéma**

Org. Saulo Neiva e Benjamin Thomas



DALLEU, Estelle. Epos de l'invisible : Raya Martin et l'histoire coloniale philippine. In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 240-253. ISSN 2527-080X.

EPOS DE L'INVISIBLE : RAYA MARTIN ET L'HISTOIRE COLONIALE PHILIPPINE

EPOS DO INVISÍVEL: RAYA MARTIN E A HISTÓRIA COLONIAL FILIPINA

Estelle Dalleu
Université de Strasbourg, ACCRA

RÉSUMÉ : Si, à l'égal de la littérature, l'épopée au cinéma « confronte les visions d'un monde disponibles à son époque » (Goyet), qu'en est-il lorsque conter est impossible ? Telle cette population autochtone philippine empêchée de dire ses exploits, parce que les outils du cinéma sont accaparés par l'allochtone ; à cause de l'impossibilité matérielle de faire du cinéma par manque de pellicule ou des troubles de l'histoire provoquant censure ou autocensure, destructions et pertes. Face à cette invisibilité il est une option singulière qui consiste à élaborer a posteriori les images et les sons absents, à imaginer et révéler *ex nihilo* le matériau audiovisuel manquant. C'est à cela qu'invite le réalisateur Raya Martin. Dans le cadre fictionnel d'une trilogie consacrée à l'Histoire de son pays (*A Short Film About the Indio Nacional*, 2005, *Autohystoria*, 2007, et *Independencia*, 2009), il dépeint aujourd'hui l'épopée coloniale et révolutionnaire des Philippines.

Mots-clés : *A Short Film About the Indio Nacional ; Autohystoria ; Independencia*; Histoire philippine; Raya Martin.

RESUMO: Se, como a literatura, o épico no cinema "enfrenta as visões de um mundo disponível no seu tempo" (Goyet), o que ocorre quando é impossível falar sobre esse mundo? Tal se deu com a população indígena filipina, impedida de dizer suas façanhas, porque as ferramentas do cinema são monopolizadas pelo alóctone; por causa da impossibilidade material de fazer cinema por falta de películas ou por distúrbios da história que dão origem à censura ou autocensura, à destruição e às perdas. Diante dessa invisibilidade, uma opção singular consiste em elaborar imagens e sons a posteriori ausentes, para imaginar e revelar *ex nihilo* o material audiovisual em falta. É a isso que o diretor Raya Martin convida. No quadro ficcional de uma trilogia dedicada à história de seu país (*A Short Film About the Indio Nacional*, 2005, *Autohystoria*, 2007, et *Independencia*, 2009), ele retrata hoje a epopeia colonial e revolucionária das Filipinas.

Palavras-chave: *A Short Film About the Indio Nacional ; Autohystoria ; Independencia*; História filipina; Raya Martin.

Introduction

L'*epos* à l'écran est un sujet d'autant plus riche qu'il convoque un nombre infini de thèmes de réflexion, dont un apparaît immédiatement : l'art cinématographique naît alors même qu'en ce XIX^e siècle la littérature réévalue ses codes génériques et met en cause la primauté de l'épopée. Essentiellement, le cinéma et la littérature partagent une même conscience au contact du genre épique : une attention spécifique portée à la mise en tension de scènes et à la manière de les articuler entre elles. D'ailleurs, lorsque Florence Goyet évoque les concepts de « parallèle-différence » et de « parallèle-homologie » au sujet du texte épique⁴⁸⁹, on ne peut s'empêcher d'y percevoir une théorie du montage au cinéma. Ce trait commun laisse entendre qu'il y aurait un peu de langage cinématographique dans la littérature épique, et l'on ne s'étonnera donc pas que l'épopée trouve un prolongement organique au cœur du cinéma. Bien sûr, le théâtre épique et distancié expérimente cette mise en tension de plusieurs scènes, et ce, avant le cinéma, qui s'emparera de cette caractéristique structurelle. Toutefois, le cinéma, parce qu'il est un art où le montage est l'une des spécificités de son langage, est probablement celui qui offre la plus grande malléabilité et production de sens dans l'articulation des scènes. En tout cas, lorsqu'*epos* et cinéma se rencontrent, le montage se révèle comme l'un des enjeux du clivage entre transparence et mise à distance. Pour l'heure, on laissera en suspens ces quelques réflexions qui ne manqueront pas de resurgir un peu plus avant.

Si à l'égal de la littérature, on postule que l'épopée au cinéma « élabore une vision du monde, ou, plus exactement, [...] confronte les visions d'un monde disponibles à son époque » (319), qu'en est-il lorsque conter devient problématique ou lorsqu'une population est empêchée de dire ses exploits ? Aux Philippines il est question d'une quasi absence de représentations, fictionnelles ou documentaires, de l'Histoire coloniale et révolutionnaire. Situation due à l'accaparement de l'outil cinématographique par les colonisateurs ; à cause de l'impossibilité matérielle de faire du cinéma par manque de pellicule ; aux troubles de l'histoire provoquant censure ou autocensure⁴⁹⁰ ; à des destructions ou à des pertes, ou à un manque de volonté de conservation du patrimoine audiovisuel. Cet invisible déclenche actuellement des actions tout à fait inédites, et inspire certains cinéastes philippins contemporains dans les choix thématiques et formels de leurs réalisations. Il est en effet une option singulière, une nécessité née de cette invisibilité, qui consiste à élaborer a posteriori les images et les sons absents, à imaginer et révéler

⁴⁸⁹ GOYET, Florence. L'épopée comme outil intellectuel. In : NEIVA, Saulo (Dir). **Déclin & confins de l'épopée au XIX^e siècle**. Tübingen : Gunter Narr Verlag, coll. « Études Littéraires Françaises », n° 73, 2008, p. 319-332.

⁴⁹⁰ À ce sujet, et plus particulièrement pour la période qui débute à partir du président Marcos, on consultera l'article d'Antonio Di Marco « Retour et détour des censures dans le cinéma philippin ». In : **Cinéma d'Asie orientale**, sous la direction d'Antoine Coppola, CinémAction N°128, Corlet Publications, 2008, p. 186-192.

ex nihilo le matériau audiovisuel manquant. C'est à cela qu'invite le réalisateur Raya Martin. Né en 1984 à Manille, il a à son actif la réalisation de plusieurs métrages, et bénéficie d'une certaine attention dans la sphère cinématographique par sa présence dans bon nombre de festivals à travers le monde, et notamment depuis qu'il a été le premier cinéaste philippin à accéder à la Cinéfondation du Festival de Cannes, en 2005-2006⁴⁹¹. Dans le cadre fictionnel d'une trilogie qu'il consacre à l'Histoire de son pays⁴⁹², il dépeint *aujourd'hui* l'épopée coloniale et révolutionnaire des Philippines. Et il ne se contente pas de (re)créer cinématographiquement un passé jamais enregistré : en se réappropriant les formes du cinéma – cinéma primitif, film hollywoodien de studio – il explore parallèlement l'épopée d'un art. En déclinant différentes approches de ce que l'on nommera « l'autre invisible », on s'attachera à l'examen de ce chant singulier.

L'autre invisible (l'Indio)

Les Philippines, ce sont trois siècles de colonisation espagnole (1565-1898) d'une population dite « native » composée, entre autres, de Négritos et d'Austronésiens. En 1898, alors que la domination coloniale est malmenée depuis quelques années par un mouvement révolutionnaire, l'Espagne cède les Philippines aux États-Unis pour quelques millions de dollars. L'occupation américaine forme ce deuxième temps de la colonisation, et précède l'invasion japonaise qui durera de 1941 à 1946. En 1946, dévasté par la présence en ces lieux de plusieurs années de guerre américano-japonaise, l'archipel proclame son indépendance.

Quelle vision offrir de cette Histoire jamais révélée à l'écran ? Un chant guerrier, celui des héros ? C'est à contre-courant du genre épique que se situe Raya Martin, en choisissant de représenter un absent, un exclu de l'Histoire, cet Autre invisible. C'est tout d'abord le natif, l'autochtone, l'Indio, dans un espace-temps marqué par les soubresauts d'une révolution contre le colonisateur espagnol, entre 1896 et 1898, et que retrace *A Short Film About the Indio Nacional*. L'Autre invisible c'est également Andrés Bonifacio, fondateur du mouvement révolutionnaire philippin du Katipunan en 1892, exécuté avec son frère Procopio en 1897 suite à la trahison d'un membre du mouvement, Emilio Aguinaldo. Héros national désacralisé du

⁴⁹¹ [dernière consultation le 13 décembre 2013]. Disponible sur : <http://www.festival-cannes.com/fr/theResidence/sessions/11.html>

⁴⁹² *A Short Film About the Indio Nacional* [Maicling pelicula nañg ysañg Indio Nacional, 2005], *Autohystoria* [2007] et *Independencia* [2009]. Précisons ici que c'est nous qui faisons usage du terme de trilogie. Raya Martin l'évoque mais sans que l'on sache exactement à quels films il se réfère, car pour l'heure, il n'a encore rien réalisé au sujet de la période coloniale japonaise : « J'aurais dû remplacer le mot de trilogie par celui de série ; si je ne l'ai pas fait, c'est que dans la chronologie historique, les Philippines sont connues pour avoir eu trois principaux colons (l'Espagne, les États-Unis et le Japon). », Raya Martin in « Entretien avec Raya Martin », **Dossier de presse Independencia**, [dernière consultation le 13 décembre 2013]. Disponible sur : <http://www.shellac-altern.org/fiches-films/42-independencia>.

film *Autohystoria*, Andrés Bonifacio est transposé, on dira même transporté, dans les Philippines d'aujourd'hui, pour ne plus être qu'un homme du commun, sans identité. L'Autre invisible, c'est une nouvelle fois le natif, pris en plein changement historique : une révolution avortée et l'arrivée d'un nouveau colonisateur, américain. À cela, Martin met en scène *Independencia* : la rumeur de l'invasion des troupes américaines gronde, une mère et son fils fuient le tumulte citadin pour aller se réfugier dans la jungle. Martin observe alors minutieusement cette vie loin de la civilisation : vie simple, perturbée par des événements, comme l'adoption d'une femme trouvée inanimée, reflux des violences coloniales ; la mort de la mère ; la naissance d'un enfant ; l'entrée de soldats américains dans la jungle, et, pour finir, le suicide de l'enfant.

De cette trilogie, on retiendra que Martin fait se succéder une série de tableaux, qui touchent d'ailleurs à la complexité d'un puzzle dans *Autohystoria*, dont le point de départ est de faire monde à partir de la seule vision de l'Indio. Et le réalisateur annonce très clairement sa prise de position et ce qui fait sens pour lui. Dans *A Short Film About the Indio Nacional* il ne se contente pas d'exposer uniquement une succession de tableaux, en caméra fixe, muets et en noir et blanc, de la vie autochtone d'alors : sociale et religieuse en observant les faits et gestes d'un jeune garçon, sonneur de cloche ; politique par l'initiation d'un natif qui souhaite devenir membre de l'organisation secrète et révolutionnaire du Katipunan, et culturelle à travers la vie d'une troupe d'acteurs. Martin insère, en début de film, une séquence esthétiquement hétérogène dans l'ensemble de la composition puisque tournée en vidéo, en couleur et en voix *in*, dont la thématique et la durée de plus de vingt deux minutes mettent d'entrée à rude épreuve le spectateur. De nuit, dans un habitat traditionnel, une femme se tourne longuement dans son lit ; elle n'arrive pas à dormir et réveille alors l'homme qui se trouve à ses côtés, puis demande à ce qu'il lui raconte une histoire, chose qu'il exécute. Dans le générique final, il est précisé que l'histoire en question est l'adaptation d'une courte fiction d'un écrivain anonyme publiée dans *La Independencia*, presse révolutionnaire, du 21 décembre 1906, rééditée en partie en 1979 dans *Pasyon and revolution : popular movements in the Philippines, 1840-1910* de Reynaldo Clemeña Iletto⁴⁹³. Le choix effectué ici par Martin est stratégique, tout d'abord parce qu'il s'appuie sur le premier ouvrage qui envisage l'Histoire philippine du point de vue des autochtones, des colonisés d'en bas. De cet ouvrage, il en retient la forme du conte et fait ainsi un postulat fort en invitant à considérer l'Histoire d'une autre manière, à partir d'un savoir populaire dont la transmission est orale. D'autre part, parce que cette histoire d'un petit garçon qui croise un homme porteur d'un cercueil est en fait une métaphore de la Nation philippine : « Je suis ton pays qui

⁴⁹³ ILETO, Reynaldo Clemeña. *Pasyon and Revolution: Popular Movements in the Philippines, 1840-1910*. Manila, Philippines: Ateneo de Manila University Press, 1979.

souffre en silence⁴⁹⁴ » dit le vieil homme. Le récit s'achève d'ailleurs par une formule magique, incantatoire, qui invoque l'entrée en matière du film et délivre enfin les images d'un invisible : « Tout le monde ne dort pas dans la nuit des ancêtres⁴⁹⁵. »

Le réalisateur maintient sa posture, qui consiste à donner voix à l'Indio, jusque dans les moindres détails de l'œuvre. Les intertitres sont par exemple un moyen de distribuer stratégiquement la parole. Les monologues et les dialogues sont retranscrits dès qu'ils cultivent des aspects politiques et revendicatifs, comme au moment de ce jeu entre autochtones qui consiste à évoquer des mots en lien avec le sentiment de Nation⁴⁹⁶. Le reste du temps les intertitres sont en style indirect, voire, laissent de côté la retranscription dialoguée dès qu'elle engage la voix des représentants de la colonisation, lors de la scène de réprimande d'un moine au jeune natif sonneur de cloche, par exemple⁴⁹⁷.

Pour Martin, il ne s'agit donc pas de faire monde en contant le tout, mais de dire tout l'invisible. Il fait Histoire à partir de l'histoire quotidienne des natifs, en observant un microcosme, des personnages isolés dans l'espace, et même dans le temps si l'on s'en tient au personnage d'Andrès Bonifacio dans *Autohystoria*. Un quotidien, certes traversé par le conte, mais aussi par l'extraordinaire : à l'église deux femmes en prière voient une statue prendre vie et évoquent un miracle⁴⁹⁸ ; en pleine jungle, un spectre fait son apparition⁴⁹⁹. On pourrait reconnaître ici un trait commun avec un texte épique comme *l'Iliade*, où sont souvent convoqués dans le récit Φάντασμα (« la vision », « l'apparition », « le spectre », « le fantôme⁵⁰⁰ ») et Εἶδωλον (« image, représentation, simulacre : ombre, spectre, fantôme : idée, représentation de l'objet dans la pensée⁵⁰¹ [...] ») De manière troublante on découvre dans le cinéma de Martin cette même ambivalence présente dans *l'Iliade*, entre une vision qui apparaît hors de l'être (Φάντασμα) et celle qui se forme au sein de la pensée (Εἶδωλον).

Dépeindre l'invisible, archiver l'imaginaire quotidien d'un microcosme, c'est faire jaillir une vie autochtone intrinsèquement épique et contrecarrer les canons cinématographiques de la grande fresque qui donne tout à voir et à entendre de l'Histoire. Au cœur de cet imaginaire Martin n'oublie pas pour autant cette Histoire, mais celle-ci se trouve reléguée à un sous-texte énigmatique, comme en hors-champ. Et c'est au spectateur, éventuellement, à qui il revient la capacité de lire et de rendre visible au

⁴⁹⁴ MARTIN, Raya. *A Short Film About the Indio Nacional*, op.cit., 22:18, les traductions des dialogues, intertitres et surtitres du corpus filmique sont les nôtres.

⁴⁹⁵ Ibid., 23:13.

⁴⁹⁶ Ibid., 77:55.

⁴⁹⁷ Ibid., 40:27.

⁴⁹⁸ Ibid., 43:35.

⁴⁹⁹ MARTIN, Raya. *Independencia*, op.cit., 60:47.

⁵⁰⁰ ALEXANDRE, Charles P. *Dictionnaire grec-français*. Paris : L. Hachette et Cie., 1848, p. 1520.

⁵⁰¹ Ibid., p. 429.

cœur de la vie quotidienne de l'Indio ces différentes voix de l'Histoire philippine. Le réalisateur opère de manière presque naïve, lorsque des Katipuneros jettent un moine à l'eau et que la numération en 1, 2, 3, voit le 3 se transformer en 300, faisant référence aux trois siècles de colonisation espagnole⁵⁰². C'est un peu la même naïveté qui est à l'œuvre lorsque Martin fait un usage récurrent de la thématique et du motif visuel du soleil : symbole universel s'il en est, il revêt en fait une tout autre tonalité dans l'Histoire des Philippines puisqu'il s'agit du symbole qui figure sur le drapeau du Katipunan, que l'on peut reconnaître graphiquement à ses rayons dessinés par huit groupes de trois autour d'une figure solaire. Ainsi le petit film d'animation qui représente l'éclipse de soleil dont sont témoins les autochtones⁵⁰³ signifie la désagrégation de la révolution initiée par le Katipunan. Cependant, la plupart du temps la vision est savante, et il est nécessaire alors de posséder un sérieux bagage culturel pour comprendre le terreau historique qui motive tel ou tel film. Ce qui est le cas d'*Autohystoria*. Bien sûr, des indices interrogent immédiatement : tout d'abord le titre, qui peut laisser présager qu'il va s'agir pour Martin de conter sa propre vision de l'Histoire, ce qu'indique le mot « auto » (par soi-même ou de soi-même), et peut-être les excès de l'Histoire par l'entremise d'un jeu de mot sur « hystoria », savant mélange des langues des colonisateurs, l'espagnole (*historia*, l'histoire) et l'anglaise (*hysteria*, l'hystérie) ; également, le générique de fin de film⁵⁰⁴, qui défile de manière classique de bas en haut, mais dont le texte, à l'envers et décalé en diagonale, invite à de multiples interprétations. *Autohystoria* reste probablement le film le plus complexe à appréhender. Les événements qui s'y succèdent n'invitent certainement à rien d'autre qu'une lecture brute et primaire : les premières quarante minutes du film, en un noir et blanc granuleux, suivent un homme dans les rues d'une ville, de nuit, à partir du trottoir d'en face, en caméra à la main et son d'ambiance, et s'achèvent en plan fixe lorsque celui-ci entre dans une maison, moment où le réalisateur fait apparaître successivement quatre surtitres où il est question par le narrateur d'un message envoyé à son frère et d'une lecture autour de l'assassinat d'Andrès et Procopio Bonifacio⁵⁰⁵ ; les dix minutes suivantes sont en couleur – comme désormais ce qui suivra – en un plan d'ensemble fixe qui montre une rotonde avec un monument en son centre et une circulation automobile dense tout autour ; les dix minutes d'après se situent à l'intérieur d'une voiture où l'on voit successivement deux personnages en plan poitrine, dont celui de la première séquence. La caméra est placée de telle sorte, dirigée vers la fenêtre, qu'elle permet de distinguer le paysage et de déterminer que le véhicule est en train de tourner

⁵⁰² MARTIN, Raya. *A Short Film About the Indio Nacional*, op.cit., 59:03.

⁵⁰³ Ibid., 31:04.

⁵⁰⁴ Ibid., 90:46.

⁵⁰⁵ Ces surtitres, bien qu'ils n'apparaissent que de manière fugace quelques secondes seulement avant la fin de cette longue séquence, sont pourtant révélateurs d'un indice important du film : un jeu de miroir sur l'existence de deux frères à deux époques différentes.

en rond à l'emplacement même de la rotonde. D'ailleurs, et s'il en était besoin, un son nous permet de faire un raccord spatial et temporel entre les deux séquences, celui d'une sirène de voiture de police. La dernière demi-heure du film nous transporte en pleine jungle, avec un long plan subjectif en caméra à la main et travelling avant suivi sur les deux personnages de la voiture. Dos à la caméra, ils ont les mains attachées, semblent forcés dans leur marche et traqués par l'observateur. Le film s'achève par l'exécution de l'un des personnages par un coup de feu en provenance du hors-champ, et la fuite de l'autre. En guise de conclusion, Martin diffuse des images d'archives et un intertitre intitulé *Aguinaldo's Navy*, en date du 18 avril 1902, qui porte le *copyright* de la compagnie cinématographique American Mutoscope & Biograph Company⁵⁰⁶. Ces dernières images sont énigmatiques : des ânes sortent de l'eau pour accoster la terre, la Marine d'Aguinaldo, et un défilé de soldats dont les uniformes sont américains. Et pourtant, l'utilisation tout à fait hétérogène, en fin de film, d'archives de l'une des plus grandes compagnies américaines des débuts du cinéma, l'American Mutoscope and Biograph Company – qui comptait parmi elle le réalisateur David Wark Griffith – questionne nécessairement sur la place qu'elles occupent. C'est la deuxième fois dans le film que des noms sont cités, et il revient au spectateur de révéler tout le sens du film, d'assembler le puzzle de l'Histoire à partir de ces fragments. Ces images d'archives sont en fait des représentations des vainqueurs et des dominants de l'Histoire, celles qui, justement, omettent une part de l'Histoire. Martin les place de telle manière qu'elles viennent finalement révéler tout ce qui précède, c'est-à-dire la quête identitaire du personnage auquel est consacré l'ensemble du film, en l'occurrence Andrés Bonifacio, perdant de la révolution contre l'occupant, et grande figure absente ou occultée des archives. Cette complexe mise en Histoire prend le risque de ne renvoyer le spectateur qu'à sa propre ignorance et méconnaissance de l'Histoire coloniale, bien que la révolte philippine soit le premier mouvement révolutionnaire au monde à s'être érigé contre une puissance coloniale. Dans une juste égalité critique Martin ne fait cependant pas que pointer les possibles lacunes de l'Autre, celles du colonisateur ou du descendant de celui-ci, il interroge également la société contemporaine philippine en effectuant cette transposition spatio-temporelle d'Andrés Bonifacio : qu'en est-il aujourd'hui de ce descendant des natifs et des révolutionnaires ? Est-ce lui qui fait l'objet d'une surveillance ? Est-ce lui qui tourne en rond ? C'est ce que semble indiquer le cinéaste dans les deux séquences de la rotonde, dont le choix du lieu est stratégique puisqu'en son centre s'élève un monument dédié au Katipunan. Quelle est la place d'un mouvement révolutionnaire dans une société qui s'est auto-colonisée en adoptant la culture américaine ?

⁵⁰⁶ MARTIN, Raya. *Autohystoria*, op.cit., 88:30.

L'autre invisible (le hors-champ)

Coller dans les toutes dernières secondes d'*Autohystoria* ces images d'archives, c'est également effectuer une forme de rejet de la présence de l'Autre, le colonisateur, le héros de l'Histoire. C'est une manière, parmi plusieurs, qu'a Martin de répondre à l'invisibilité qui a pu être faite à l'autochtone. À son tour, il module des rejets, et le hors-champ est l'espace où la présence coloniale est systématiquement renvoyée. On comprend au tout début d'*Independencia* que les troupes américaines approchent parce qu'une explosion retentit et interrompt soudainement la vie des autochtones, qui tournent leur regard vers le hors-champ, vers la source sonore de l'explosion⁵⁰⁷. Toujours dans le même film, c'est une adresse du père à la caméra qui convoque le hors-champ lorsqu'il dit : « J'entends les Américains, ils approchent, écoutez⁵⁰⁸. » À maintes reprises les autochtones sont vus prenant la fuite, ou morts, avec ces corps inertes étalés sur les chemins, sans qu'une seule image ne soit consacrée aux responsables de ces exactions⁵⁰⁹. Cet invisible, dont on ne voit que les conséquences ou la réactivité à l'écran, est toujours présent telle une rumeur persistante dont il n'affleure que le tumulte d'un audible. À nous, spectateurs, d'imaginer les contours de cet élément hétérogène perturbateur.

Rendre constamment agissant le hors-champ c'est une manière pour Martin d'appuyer l'existence d'un observateur sans jamais dévoiler qui il est, ou au contraire, d'en manipuler savamment les différentes identités. Dans *A Short Film About the Indio Nacional* des acteurs répètent plusieurs scènes⁵¹⁰ – consacrées à Bernardo Carpio, une figure légendaire des Philippines devenue un symbole de la révolution contre l'occupant espagnol – dont on ne sait si elles sont destinées au film, à un film ou à une représentation théâtrale. Les acteurs s'adressent par le regard et la parole à une présence hors du champ, et ce qui questionne ici c'est qu'ils se tournent vers la caméra, vers le spectateur, qui est aussi le lieu où se trouvent le réalisateur et la fabrique de l'image. La présence en hors-champ aurait très bien pu se situer ailleurs, à la droite ou à la gauche du cadre par exemple. Dans ce cas il s'agissait d'être dans la continuité du film en conservant une quête de documentation de la vie autochtone, en l'occurrence des natifs qui demandent conseil lors d'une répétition d'une scène de l'Histoire légendaire philippine. Mais Martin met en place de complexes tentatives de dialogues entre le champ et le hors-champ. Si les acteurs s'adressent à un éventuel spectateur, ils lui demandent alors s'ils sont en train de répéter correctement une scène. Reste à savoir quelle est l'identité de ce spectateur pour juger qu'une scène est justement retranscrite. S'agit-il d'une adresse au réalisateur ? Si tel est le cas, il y a un basculement du statut de hors-champ vers celui de

⁵⁰⁷ Raya Martin, *Independencia*, op.cit., 01'.

⁵⁰⁸ Ibid., 47:41.

⁵⁰⁹ MARTIN, Raya. *A Short Film About the Indio Nacional*, op.cit., 77:33, 85:35.

⁵¹⁰ Ibid., 82:13.

hors-cadre, c'est-à-dire vers l'espace de fabrique du film. En tout cas, le hors-champ est plus que jamais équivoque en ce moment stratégique où l'Histoire est répétée par des acteurs. Et finalement, est-ce si important de connaître l'identité de celui qui regarde, du moment que le hors-champ est efficient dans son rôle de mise en lumière de la fabrique des images et de la fabrique historique : qui, en coulisse, qu'il soit spectateur ou réalisateur, décide de représenter, et que représenter, de quelle manière?

Le hors-champ, qui est formellement une modalité spatiale en cinématographie, est mis à mal lorsque celui-ci s'immisce soudainement dans la diégèse et convoque un autre temps : à la fin de *A Short Film About the Indio Nacional*⁵¹¹, alors que l'on voit des autochtones en fuite en arrière plan vers la droite du cadre et qu'au premier plan l'un des acteurs de la troupe semble hésiter à prendre la fuite, un personnage fait une entrée de champ soudaine par la gauche, de dos, et s'adresse à lui en lui demandant : « Attends ! Où vas-tu ? », « Que feras-tu de ta liberté ? » Ces propos, somme toute en adéquation avec le contexte, posent question lorsque le personnage issu du hors-champ, une fois tourné face caméra découvre un habillement contemporain, en tout cas qui n'existe pas à l'époque des faits relatés. C'est donc un personnage d'un autre temps qui fait irruption dans le champ de l'histoire, donnant aux propos une toute autre résonance. Martin fabrique le temps d'une forme cinématographique purement spatiale, et transforme soudainement le champ en lieu où tout un chacun peut faire irruption et s'appropriier le débat historique.

Le hors-champ est autant convoqué par l'usage répété de la caméra subjective, en renvoyant constamment à une interrogation sur l'identité du regardeur. *Autohystoria* est quasiment entièrement réalisé en caméra subjective, et si l'on croit en tout début accompagner en caméra à la main le long cheminement d'un homme qui parcourt les rues d'une ville, prétexte à y montrer l'ambiance, l'œil est finalement placé dans la configuration d'une vidéosurveillance, d'une caméra qui imprime des images tournées à l'insu du personnage, lorsque, traversant la rue, il ne regarde ni ne prête attention à l'appareillage qui se trouve pourtant près de lui et dans son champ de vision. Cette évocation de la vidéosurveillance est renforcée par la texture granuleuse des images, qui rappelle celle des écrans de contrôle. On prendra un autre exemple de déplacement du statut identitaire du regardant dans *Autohystoria* : si la caméra positionne l'observateur en tant que témoin qui documente des successions d'événements vécus par deux hommes, c'est alors le statut de bourreau qu'il est forcé d'endosser lorsque les personnages traqués se retournent vers la caméra en exposant des visages tuméfiés et adressent quelques paroles et regards sous forme de suppliques⁵¹². La caméra subjective de Martin n'est pas que la

⁵¹¹ Ibid., 89:54.

⁵¹² La séquence (qui est un plan-séquence) débute à 60:33.

classique manière d'adopter le point de vue d'une personne, elle fait essentiellement ricochet sur les sujets du champ pour renvoyer au statut identitaire de celui qui observe hors du champ.

Une fois encore, ce qui intéresse Martin c'est de rendre hyper-visible la vie de l'Indio. C'est ce dernier qui occupe l'écran, et rend donc invisible tout le reste. Mais ici le réalisateur instaure un dialogue constant entre visible (le champ) et invisible (le hors-champ). Le hors-champ, qui est une modalité proprement cinématographique parce qu'elle n'existe qu'au moment du tournage d'un film, marquerait ici les limites d'une interaction générique de l'*epos* entre littérature et cinéma.

L'autre invisible (le cinéaste)

Raya Martin avait pour ambition, autour d'une trilogie, « de suivre l'évolution d'un cinéaste, du muet au parlant, à autre chose⁵¹³ ». De manière évidente, il se positionne comme le metteur en scène de son propre lui-même cinéaste, et devient une sorte de démiurge qui s'accapare l'Histoire du cinéma, qui fait des films tout en produisant la théorie sur les films.

Il attribue un style à une époque, à la première colonisation, espagnole – *A Short Film About the Indio Nacional* –, il se saisit du médium cinématographique par réappropriation de l'esthétique du cinéma primitif. Il fait en effet coïncider le contexte narratif aux outils techniques du cinéma *potentiellement* disponibles au même moment : noir et blanc, succession de plans fixes, muet, intertitres – écrits en tagalog, langue à la base du filipino, la langue officielle actuelle du pays. Martin ne cache pas qu'il s'agit d'une réappropriation d'un langage en ce qu'il renvoie très clairement à la contemporanéité de sa fabrique de l'image et du son. La musique de fosse peut rappeler par sa composition uniquement réalisée au piano les musiques jouées *in vivo* du temps du muet, seulement, il déroge à la règle en apportant par mixage une forte réverbération⁵¹⁴. Il est par ailleurs difficile d'imaginer que l'optique et la sensibilité des pellicules du début du cinéma auraient permis une telle profondeur de champ et une aussi bonne qualité d'image par temps couvert, lors de la séquence d'éclipse de soleil. La grammaire cinématographique ne se contente

513 Raya Martin in Site officiel du Festival de Cannes, [dernière consultation le 13 décembre 2013]. Disponible sur : <http://www.festival-cannes.com/fr/article/56592.html>

514 Quand bien même Martin tient à être au plus près des conditions techniques du temps du muet, il n'en reste pas moins que son film porte matériellement une piste sonore et que le cinéaste est assujéti aux contraintes techniques contemporaines de diffusion. Une anecdote tiendra lieu de questionnement sur les modalités de réappropriation du son dans *A Short Film About the Indio Nacional*. Lors de la diffusion du film en salle on a découvert une œuvre orchestrée de manière singulière dans sa relation image-son : la première partie du film est sur support numérique (qui correspond à la séquence vidéo en voix in), puis s'enchaîne sur la seconde partie (sur pellicule, en muet et noir et blanc) dont l'accompagnement sonore est sur CD. Le projectionniste est sérieusement mis à l'épreuve car il doit promptement passer d'un support à l'autre tout en démarrant la lecture du CD, ce qui ne manque pas de créer facilement un accident de projection, chose qui n'arrive presque plus aujourd'hui mais qui s'est produite lors de cette expérience en salle où le projectionniste a démarré en retard la lecture du CD, produisant alors un décalage entre les ponctuations visuelles et sonores.

pas de cadrages frontaux, à hauteur des yeux, s'y adjoignent plongées et contreplongées ; le montage quant à lui met en valeur par une succession de *cuts* le déplacement axial de la caméra, c'est ainsi que l'on tourne autour du groupe d'enfants durant la séquence de l'éclipse.

À la colonisation américaine – *Independencia* –, le réalisateur franchit une nouvelle étape artistique, s'empare d'un autre langage cinématographique qui est celui des films américains de studio et du parlant : le film est en effet tourné en studio avec, en guise de décors, des panneaux peints (clairement identifiables) qui forment l'arrière-plan et stylisent la profondeur de champ (architectures, jungle), et au premier plan, pour les scènes de jungle par exemple, de vraies plantes agitées et arrosées pour signifier le vent et la pluie. Il passe au parlant et la caméra est mobile (panoramiques/travellings). Raya Martin perturbe à nouveau le choix formel qu'il effectue, et ce dès la première séquence, en jouant avec les frontières qui délimitent musique de fosse et musique *in* (guitare et chant). Il est clair que s'il avait souhaité faire exactement comme les films américains de studio du début du parlant il aurait insisté sur la part *in* de cette séquence, montre du nouveau savoir faire sonore de l'époque.

Finalement, la mise en fabrique cinématographique de Martin, cette fabrique *à la manière de*, est historiquement fautive. Les événements qu'il expose ne dépassent pas la première décennie du XX^e siècle si l'on tient compte de l'âge du jeune fils dans *Independencia*. Si l'on peut à la rigueur accepter l'emploi des intertitres pour *A Short Film About the Indio Nacional*, sachant que le premier film connu à en faire usage est un film anglais en date de 1900⁵¹⁵, il n'en reste pas moins que le cinéma philippin n'existait pas encore. En effet, comme l'indique les quelques dictionnaires s'attardant un tant soit peu sur l'histoire du cinéma aux Philippines⁵¹⁶, les premières traces de la présence du cinématographe sur l'archipel datent de 1897, mais il s'agissait de la projection à Manille de courts métrages européens. On apprend également que les opérateurs Lumière visitent l'archipel en 1898, sans en savoir davantage sur ce qu'ils y font et ce qu'il adviendra des images. Les premiers films philippins de fiction quant à eux sont des œuvres d'américains et il faudra attendre la fin des années dix, 1919 précisément, pour que Jose Nepomuceno, le père fondateur du cinéma philippin, réalise le premier film local, intitulé *Une jeune paysanne* [*Dalagang Bukid*], à forte influence américaine, et surtout espagnole puisque tiré d'une *sarswela* (*zarzuela*), une opérette typiquement espagnole très populaire à cette époque. Quant au style des films américains de

⁵¹⁵ *How It Feels To Be Run Over* (Ce qu'on ressent quand on est écrasé), du réalisateur britannique Cecil Hepworth.

⁵¹⁶ Pour les éditions en langue française on pourra consulter : Adrien Gombeaud, **Dictionnaire du cinéma asiatique**, Éditions Nouveau Monde, 2008 ; Christian Viviani, **Dictionnaire mondial du cinéma**, Larousse, 2011 ; Jean-Loup Passek, **Dictionnaire du cinéma**, Larousse, 2010. En langue anglaise, un article de Nadi Tofighian où il est question de l'Histoire des prémices du cinéma aux Philippines se révèle une mine d'informations : **The Role of Jose Nepomuceno in the Philippine Society. What Language Did His Silent Films Speak?**, Stockholm University, Department of Cinema Studies, [dernière consultation le 13 décembre 2013]. Disponible sur : <http://su.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:200615>

studio, il ne concorde pas historiquement : *Independencia* situe son action au moment de l'arrivée du colonisateur américain et dans les quelques années qui suivent, époque bien éloignée de ce mode de fabrication à l'américaine et du cinéma parlant.

Martin produit volontairement un anachronisme car il n'est pas en quête d'une exactitude historique et scientifique, mais d'une justesse de ton et d'émotion, d'un dévoilement par le sensible. Il met en dialogue deux cinéastes : celui qui fabrique avec les outils et les stylistiques qui appartiennent au colonisateur, c'est-à-dire qui se soumet aux formes occidentales du cinéma ; et l'autre, Raya Martin, cinéaste contemporain qui imagine l'existence d'un cinéma philippin, qui s'adonne à des exercices de style pour donner voix au cinéaste qui n'a jamais existé ou qui n'a jamais pu s'emparer de cet art occidental, outil d'un colonisateur qui choisissait sciemment ses modes de représentation, comme en témoignent les images d'archives d'*Autohystoria*. Le cinéaste contemporain s'approprie le médium et commente cette fabrique, la dévoile, la combine, l'arrange, la dérrange, l'indispose.

En dialoguant avec ce cinéaste imaginaire Martin joue avec l'évolution de la perception d'un langage cinématographique. Si le cinéaste imaginaire ne fait pas encore du montage, mais du collage de fragments mis bout à bout, c'est-à-dire une forme embryonnaire du langage des premiers temps cinématographiques, Martin, lui, a conscience que cette manière de faire évoque un archaïsme, voire un certain exotisme pour le spectateur d'aujourd'hui, et cependant c'est bien là la forme qu'il choisit pour conter. Car conter c'est énumérer, comme le rappelle Paul Sztulman dans un article⁵¹⁷ : « Étymologiquement conte vient du latin classique *computare* : compter [...] « Attesté en latin médiéval de narrer », comme disent les dictionnaires, le développement sémantique s'est fait à partir du mot « énumérer », à entendre comme l'acte de « relater en énumérant des faits (dresser une liste, dénombrer) » ». Coller bout à bout, c'est donc pour Martin documenter en énumérant, et non faire œuvre en un style déterminé, documentaire ou fictionnel. Monter de la sorte, c'est aussi s'émanciper des codes et langages historiques du cinéma qui mettent en jeu transparence et mise à distance, afin d'être plus organiquement en adéquation avec la forme du conte.

Ce dialogue renvoie également le monde occidental à sa propre fabrique et histoire du cinéma, et questionne la justesse historique d'une représentation : quelle est celle qui s'approche au plus juste d'une réalité ? Celle, unique, fabriquée par le regard colonial ? Celle du cinéaste imaginaire qui se soumet aux codes artistiques de l'allochtone ? Celle, réappropriée, de Martin ? C'est en tout cas ce que ce dernier fait

⁵¹⁷ Paul Sztulman, « Les explorateurs des abîmes. In : BOYER, Elsa ; AKTYPI, Madeleine ; HIGUINEN, Erwan ; SIETY, Emmanuel Siety ; SZTULMAN, Paul . **Voir les jeux vidéo. Perception, construction, fiction**. Paris : Bayard Éditions, 2012, p. 46.

lorsqu'il s'approprie la forme des films d'actualités diffusés en salle. Dans *Independencia* il interrompt en son milieu le cours de la fiction pour y insérer un film d'actualité fabriqué par ses soins⁵¹⁸. Ici, en faisant à la manière des actualités, il singe le regard colonial et caricatural porté sur l'indigène. Il ridiculise l'occupant américain, incarné par un soldat à grosse moustache grotesque, qui pose devant la caméra avec à ses côtés un trophée : l'enfant natif qu'il vient de tuer, et que la voix *off* disculpe en donnant une explication sur un malentendu culturel⁵¹⁹. On retrouve ce même soldat, injecté au cœur de la fiction, en fin de film⁵²⁰, et qui provoquera la décision de l'enfant à se jeter dans le vide. Martin inverse la fonction et le rôle du film d'actualité et de fiction. En effet les images d'actualités sont censées rendre compte d'une réalité brute, et celles de fiction d'une mise en scène, en image et en son de la réalité. Or ici, en intégrant le même personnage dans deux formes filmiques différentes il met en débat la distinction ambiguë entre ces deux moyens expressifs. Vincent Pinel évoque dans son ouvrage *Genres et mouvements au cinéma* que « [les] premiers documents d'actualités, futurs documents d'Histoire, étaient projetés sans distinction à côté « d'actualités reconstituées », par Méliès, Zecca, Williamson et bien d'autres. Aucune déontologie ne séparait alors le reportage authentique de la reconstitution truquée d'un événement, et, semble-t-il, le public ne faisait guère la différence⁵²¹ ». On formulera l'hypothèse que Martin produit un commentaire sur l'indifférenciation qui existait aux débuts du cinéma entre les actualités et la mise en fiction d'événements, donc, sur la propre incapacité du cinématographe à faire l'Histoire.

Lors de la dernière séquence d'*Independencia* le cinéaste contemporain annote une nouvelle fois l'art cinématographique lorsqu'il fait apparaître de la couleur, du rouge sur la tunique de l'enfant, et que le ciel passe d'un jaune pâle au rouge⁵²². Cette couleur peut faire référence à la colorisation partielle qui était appliquée sur pellicule à divers moments de l'Histoire de cet art, mais l'intention du réalisateur était de rendre hommage au cinéaste américain Stan Brakhage, et à sa technique d'altération de la pellicule en la peignant ou en la grattant⁵²³. Martin met ainsi fin à son film par la mort de l'enfant, causée par la domination coloniale américaine, et magnifiée par l'esthétique du cinéma indépendant et expérimental américain... Une manière sensible de rappeler qu'il n'y a peut-être pas que les seuls canons classiques hollywoodiens comme codes de représentation – et à se réapproprier – dans l'Histoire du cinéma.

⁵¹⁸ MARTIN, Raya. *Independencia*, op.cit., 32:40.

⁵¹⁹ Martin se serait inspiré ici d'une histoire vraie arrivée durant l'occupation américaine.

⁵²⁰ MARTIN, Raya. *Independencia*, op.cit., à partir de 66:06.

⁵²¹ PINEL, Vincent. *Genres et mouvements au cinéma*. Paris : Larousse, coll. « Comprendre, reconnaître », Paris, 2009, p. 18.

⁵²² MARTIN, Raya. *Independencia*, op.cit., 68:02.

⁵²³ Raya Martin in *Dossier de presse Independencia*, « Entretien avec Raya Martin », op. cit.

Conclusion

En guise de conclusion on remarquera que cette manière de conter l'invisible Histoire d'un pays fait actuellement école dans la cinématographie philippine, comme si Martin avait réussi à en dessiner quelques contours formels. On évoquera le film *Death March* d'Adolfo Borinaga Alix Junior. Présentée en 2013 au Festival de Cannes en sélection officielle d'Un Certain Regard, l'œuvre retrace un crime de guerre japonais, la marche de la mort de Bataan : en 1942, dans la péninsule de Bataan l'Armée impériale japonaise force des prisonniers philippins et américains à marcher jour et nuit près d'une centaine de kilomètres pour rejoindre un camp d'internement ; sans nourriture, les prisonniers sont victimes des pires exactions : battus, écrasés ou égorgés lorsqu'ils ne peuvent plus avancer. Alix Junior, réalisateur qui est d'ailleurs un compagnon de route de Raya Martin puisqu'ils ont tourné ensemble *Manila* en 2009, s'approprie directement l'esthétique déployée par celui-ci en optant pour une succession de plans fixes, en noir et blanc, et un environnement naturel factice par l'omniprésence de décors réalisés à partir de tableaux peints. Alix Junior s'inscrit dans une continuité thématique en ce qu'il fait jaillir l'Histoire invisible d'un troisième temps colonial, celui de l'occupation japonaise. Paradoxalement, c'est peut-être à ce dernier sujet que l'on trouvera la plus grande dissemblance entre les deux cinéastes : Martin ne s'intéresse pas à ce troisième temps de la colonisation, qui est japonais, donc asiatique, donc imprégné lui aussi des codes d'un art proprement occidental. Pour Martin il n'y a plus de codes narratifs ou stylistiques à emprunter pour conter la colonisation japonaise. Il se retrouverait à faire une redite esthétique d'*Independencia*, ce qui se produit en quelque sorte pour le film d'Alix Junior.

D'une Histoire philippine privée de ses images, Martin répond par une épopée qui documente l'invisible, qui archive l'imaginaire autochtone, mais qui jamais n'a la vanité d'en dire le tout. Si cette trilogie, au premier coup d'œil, semble faire épopée en convoquant certaines des interactions génériques entre littérature et cinéma, elle est cependant traversée d'une forme propre au langage cinématographique : le hors-champ. Hors-champ comme terrain d'hyperactivité de l'Histoire, du statut du regardant et d'un cinéaste démiurge. Hors-champ qui invite à penser une probable autre voix/e de l'*epos* à l'écran, celle qui se dessaisit des interactions entre littérature et cinéma pour n'être plus que singulièrement cinématographique.



GELLY, Christophe. *O' Brother where art thou ?* (Joel Coen, 2000): une réécriture postmoderne de *L'Odyssée*. In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 254-261. ISSN 2527-080X.

***O' BROTHER WHERE ART THOU? (JOEL COEN, 2000):
UNE REECRITURE POSTMODERNE DE L'ODYSSEE***

***O' BROTHER WHERE ART THOU? (JOEL COEN, 2000):
UMA REESCRITURA PÓS-MODERNA DA ODISSEIA***

Christophe Gelly
Université Clermont Auvergne, CELIS

RÉSUMÉ : Lorsqu'ils réalisent *O' Brother Where Art Thou?* en 2000, les frères Coen ont déjà à leur actif plusieurs longs métrages inspirés directement ou moins directement d'œuvres littéraires. Cependant, il s'agit du premier film des cinéastes qui suit « explicitement » une trame littéraire reconnaissable en tant que telle, notamment par le nom des personnages. La nature épique de l'original est fortement dénaturée par un traitement grotesque de l'intrigue qui vise cependant à s'approprier cette intrigue dans un contexte américain, notamment à travers l'emploi de la musique folk. Ce travail s'attachera à définir les procédés de réécriture de l'original et à proposer une interprétation globale du travail d'adaptation formelle réalisée par les deux cinéastes.

Mots-clés: *O' Brother Where Art Thou?*; Joel Coen; Réécriture épique; Odyssée.

RESUMO: Quando realizam *O' Brother Where Art Thou?* em 2000, os irmãos Coen já possuem vários longas-metragens direta ou menos diretamente inspirados em obras literárias. No entanto, esse é o primeiro filme dos cineastas que segue "explicitamente" um quadro literário reconhecível como tal, incluindo o nome dos personagens. A natureza épica do original é fortemente desnaturada por um tratamento grotesco do enredo que visa, no entanto, apropriar esta trama em um contexto americano, inclusive através do uso da música folclórica. Este trabalho buscará definir como se dá processo de reescrever o original e propor uma interpretação global do trabalho de adaptação realizado pelos dois cineastas.

Palavras-chave: *O' Brother Where Art Thou?*; Joel Coen; reescritura épica; Odisseia.

Introduction

La lecture des comptes rendus écrits sur le film des frères Coen (bien que Joel seul soit crédité au générique il est probable que comme toujours les deux frères aient collaboré étroitement pour cette réalisation) soulève des questions qui sont emblématiques de l'attitude générale de la critique à la fois journalistique et universitaire sur toute leur œuvre. Cette attitude peut se résumer à cette question : peut-on réellement prendre les auteurs au sérieux ? Ainsi, le critique John-Paul Spiro (2008, 7) assure que les réalisateurs n'ont aucun « message » à faire passer à travers leur film, et que leur œuvre ne vise aucunement à l'expression d'un réalisme social, mais à l'inverse (et dans la même revue *Post Script*) un autre critique, Tracy Seeley, explique que le but des frères Coen est de condamner la marchandisation d'une culture du passé (celle du Sud des États-Unis représenté dans le film) et de présenter cette culture comme une construction culturelle artificielle. Il faut reconnaître que les auteurs eux-mêmes contribuent à suggérer cette remise en cause du sérieux de leur propos puisqu'ils répètent à l'envi dans leurs interviews que la référence de leur film à l'*Odyssée* n'est que le fait du hasard et que d'ailleurs ils n'ont lu l'œuvre originale d'Homère (dont on sait que le statut « d'auteur » est problématique) qu'à travers une adaptation en bande dessinée (Siegel, 2007, 213-214). Pourtant, cette référence est bien présente non seulement explicitement à travers les personnages et les situations de l'histoire mais aussi par cette mention lapidaire qui figure à la fin du générique de début du film : « Adapté de l'*Odyssée* d'Homère » (*Based upon The Odyssey by Homer*). L'« épigraphe » du film, elle, cite directement Homère :

O Muse!
Sing in me, and through me tell the story
Of that man skilled in all the ways of contending,
A wanderer, harried for years on end ...

Dès lors, il apparaît essentiel de lire la manière dont les frères Coen ont « négocié » ce rapport au texte source comme inspiration détournée dans leur œuvre. C'est ce qu'une grande partie de la critique s'attache à faire, à travers une étude des références classiques dans le film. Mais ce qui manque souvent dans ces études très comparatistes est une prise en compte globale non seulement des références à l'épopée classique mais également de la manière dont ces références s'articulent à un contexte social et politique (les États-Unis de la Dépression) ainsi qu'à un hypotexte filmique, dimension que les auteurs ont coutume de faire figurer parmi les caractéristiques récurrentes de leur œuvre. Plus largement, il conviendrait pour répondre de façon argumentée à cette question du « sérieux » de l'adaptation, de juger ce film dans le cadre plus large d'une approche postmoderne qui en soi décrédibilise a priori toute lecture non ouvertement parodique de l'histoire, comme l'a montré Fredric Jameson. C'est l'approche adoptée

par d'autres critiques comme John Cant (2007), et c'est aussi la perspective que je vais présenter dans cet article en essayant toutefois d'intégrer davantage la question de l'intertexte filmique et culturel comme déterminant dans cette relecture de l'*Odyssée*. Mon but sera au final de montrer que le film « construit » un spectateur idéal qui entrerait dans un rapport distancié aux références qui renvoient à la fois à la pratique de l'écriture épique d'Homère mais aussi au contexte historique dans lequel l'*Odyssée* est transposée.

Des références mêlées

La trame du film est assez connue mais je reviens rapidement sur les grandes lignes de celle-ci. Dans l'Amérique des années 1940, Ulysses Everett McGill (George Clooney) vient de s'échapper du bagne dans lequel il purgeait sa peine, en compagnie de deux autres prisonniers, Pete (John Turturro) et Delmar (Tim Blake Nelson). Ils sont à la recherche du butin d'un hold-up commis par Everett et dissimulé dans une maison située dans une vallée qui va être inondée dans quelques jours pour créer une retenue d'eau. En réalité Everett n'a jamais commis ce hold-up et il révèle au cours de l'intrigue à ses compagnons qu'il souhaite uniquement retrouver sa femme Penny (qui évoque bien sûr la Pénélope d'Homère), qui est sur le point d'épouser un autre homme après avoir obtenu le divorce. Les trois compères parviendront finalement à leurs fins, et ils seront graciés par le gouverneur du Mississippi, Pappy O'Daniel, après l'avoir aidé (sans le vouloir vraiment) à mener une campagne de réélection victorieuse et après avoir vécu de nombreuses aventures qui sont autant de références plus ou moins transparentes à l'*Odyssée*, transposées sur un mode comique ou parodique (Cant, 2007, 70 ; Ruppersburg, 2003, 11). Ainsi, Penny, la femme d'Ulysse (Everett) n'est plus une épouse fidèle et éplorée mais elle est sur le point de se marier au directeur de campagne d'Homer Stokes (référence explicite cette fois), le rival de Pappy O'Daniel. Elle n'est plus la mère de Télémaque mais de six filles, toutes d'Everett (ou presque... si l'on considère le temps que ce dernier a passé au bagne). Les sirènes qui charment les compagnons d'Everett les envoûtent non seulement avec leur chant mais aussi avec du whisky, le cyclope Polyphème est transformé en un vendeur de Bibles borgne et peu scrupuleux (joué par John Goodman), et Ménélas prend les traits de Pappy O'Daniel, le gouverneur corrompu du Mississippi, prêt à tout pour se faire réélire. Le prophète Tirésias figure au début du film sous les traits d'un vieil homme noir aveugle qui se déplace sur les rails d'un chemin de fer en vélo-rail, significativement sa prophétie qui sera vérifiée à la fin de l'intrigue est dénigrée par Everett, signe de l'angle parodique qu'adopte le scénario sur cette question.

Les références cinématographiques sont également traitées de façon très explicite dans le film, de sorte que le rapport au texte d'Homère a pu être sincèrement minoré par les réalisateurs au sens où il ne constitue qu'une partie de l'hypotexte du film. De nombreux critiques ont noté comment la scène de la réunion secrète du Ku Klux Klan reprend une séquence chorégraphiée du *Magicien d'Oz* (Siegel, 2007, 213-214), où comment la figure de Clark Gable est évoquée par les mimiques et la coiffure de George Clooney, et par sa prédilection pour la gomina « Dapper Dan ». Mais plus largement c'est le cinéma des années 1940 qui constitue ici un hypotexte flagrant, notamment en raison du choix stylistique qui consiste à « colorer » la plupart des scènes en une couleur jaunâtre qui évoque le grain particulier de ces films (Siegel, 2007, 217). John Cant (2007, 66) note également que les romans de William Faulkner fournissent des références significatives dans l'intrigue. Mais la référence filmique la plus forte est à l'évidence celle qui est portée par le titre même de l'œuvre. En effet, *O Brother Where Art Thou* est le titre fictionnel qui apparaît dans un film de Preston Sturges intitulé *Sullivan's Travels* et sorti en 1941. Ce film relate comment un réalisateur travaillé par sa conscience sociale, John Sullivan, décide de renoncer aux comédies légères qu'il réalisait jusque-là et de se lancer dans une œuvre nouvelle qui aura pour but de retranscrire la situation sociale et la misère des Américains touchés par la Dépression. Il part en voyage habillé en clochard pour rencontrer cette Amérique des miséreux mais au terme de son périple il renonce à réaliser ce film et comprend que le travail le plus utile « socialement » d'un réalisateur comme lui est précisément de proposer au peuple des œuvres de divertissement qui lui permettent de supporter sa condition sans pour autant la justifier. Il est significatif que les frères Coen choisissent pour titre de leur *opus* le titre d'un film fictionnel qui dans l'hypotexte ne voit finalement pas le jour. Il s'agit ici d'un retournement bourgeois du processus de création, puisqu'en créant un film qui n'est pas créé dans le film de 1941, ils viennent « compléter » l'histoire du cinéma hollywoodien de façon presque idyllique — en donnant au spectateur cette représentation de l'harmonie sociale qui en fin de compte clôt leur film. Mais la référence au film de Sturges est aussi une manière pour eux de retenir la leçon de ce film : les discours sérieux ne peuvent pas être compris s'ils se prennent trop au sérieux. Comme le dit John Cant (2007, 70) : « as ever when they are being "serious", they are at pains not to draw attention to the fact ».

Enfin, les références historiques qui abondent dans le film viennent compléter un « tableau » déjà fourni en termes d'intertextualité. Sans prétendre à l'exhaustivité, on notera que les figures historiques mentionnées dans le film sont pour la plupart bel et bien réelles. Pappy O' Daniel était un gouverneur populiste du Mississippi qui, comme dans le film, utilisa la radio pour se faire élire ; le guitariste noir Tommy qui accompagne le trio évadé est inspiré ouvertement d'un des fondateurs du blues du Delta, Robert

Johnson ; l'inondation de la vallée dans laquelle le butin d'Everett est censé être caché renvoie à la construction d'un véritable barrage en Alabama en 1942 par la Tennessee Valley Authority, et nous rencontrons dans l'intrigue le « vrai » George Babyface Nelson, le braqueur de banques qui terrorisa le Sud dans ces années. Le ton est toujours parodique bien sûr, comme en témoigne la scène où Nelson invective une femme qui vient de murmurer son surnom lors d'un hold-up. Le film articule donc un rapport au passé qui, loin de se limiter à une relecture d'Homère, intègre tout un matériau culturel américain historique, cinématographique et littéraire, qui par sa disparité a fait douter certains critiques de sa cohérence. Cependant deux points doivent être soulignés concernant cette cohérence supposée. Tout d'abord, le film traite bien de l'épopée, à travers les traits qui caractérisent Everett Mc Gill : ce sont à la fois l'héroïsme et la ruse, qui représentent comme le mentionne Susan Kerns (2002, 4) des qualités essentielles chez Ulysse dans le texte original, tout en l'humanisant par le fait qu'il est présenté comme moins héroïque que dans l'épopée d'Homère. Mais au-delà de cette correspondance de forme et de caractère (qui repose aussi sur le trajet de l'intrigue construite comme une quête), le film s'intéresse avant tout à la construction et à la reconstruction de l'histoire telle qu'elle est vue par le héros et ses compagnons — élément essentiel de la définition de l'épopée en littérature (Neiva, 2008, 332).

Le[s] sens de l'histoire

Si cette question du postmoderne et de l'histoire est aussi importante, c'est qu'elle influence toute la filmographie des frères Coen. Leur travail vise souvent à relire des figures littéraires ou filmiques classiques et à les ré-historiciser ou déshistoriciser dans un contexte nouveau. Ainsi, *The Big Lebowski* est une relecture parodique du *Grand Sommeil* (roman de Raymond Chandler paru en 1940 et film de Howard Hawks sorti en 1946), *Miller's Crossing* est inspiré de *La Clé de Verre* (Dashiell Hammett, 1931, film de Stuart Heisler, 1942). Mais plus généralement l'approche des Coen a partie liée à une relecture du passé qui correspond superficiellement à ce que Fredric Jameson décrit comme typique de l'approche postmoderne, c'est-à-dire une approche « désaffectivée » (« a waning of affect ») pour le passé considéré comme objet avec lequel le spectateur n'entretient plus de rapport direct mais simplement un rapport parodique (Jameson, 1991, 16). Cette lecture assez répandue de leur œuvre leur a valu des critiques assez cinglantes concernant *O'Brother*, puisqu'ils furent accusés de « jouer » avec l'épopée sans avoir réellement ni de message ni de rapport clair et émotionnel à l'œuvre source. Une autre manière de présenter cette critique serait aussi de dire que le film décontextualise la représentation historique en la transformant en simple prétexte à un jeu parodique. C'est encore une fois l'accusation d'un manque de

profondeur qui ressort ici. Je voudrais m'attacher à montrer, après d'autres critiques, que cette accusation est infondée sur deux points au moins.

Tout d'abord, l'histoire du sud des États-Unis telle qu'elle est montrée dans le film relève, à l'évidence, du stéréotype. Les images qui sont invoquées dans le film sont celles de représentations classiques de cette partie du pays, notamment dans des films des années 1940 comme *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (les films de bagnards constituant presque un genre autonome dans la production américaine, pensons par exemple dans un genre un peu différent à *Down By Law* en 1986 de Jim Jarmusch...). C'est ainsi que la présentation d'Everett comme *alter ego* de Clark Gable ne peut qu'évoquer le rôle de cet acteur dans *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939), film emblématique de la représentation stéréotypée du sud. Cependant ce discours sur le sud est également relativisé car il n'est jamais présenté comme authentique mais comme éminemment problématique. Une scène est emblématique à cet égard. Lorsque les trois compagnons découvrent que leur ami noir Tommy est prisonnier du Ku Klux Klan, ils décident de tenter de le sauver mais assistent d'abord à une scène surprenante où l'officiant dans cette cérémonie se met à chanter un chant funèbre intitulé « O Death ». Ce chant, comme le remarque le critique Sean Chadwell (2004, 7-8), est en réalité un gospel et un chant « noir » qui n'a pas sa place dans ce contexte d'un lynchage organisé. Par cette introduction d'une référence non intégrable à une vision stéréotypée du sud, les frères Coen problématisent notre rapport à l'Histoire et, loin de présenter cette Histoire comme détachée du spectateur, invitent celui-ci à la redéfinir sur d'autres bases que celles de la représentation classique. C'est également vrai de la scène mémorable où Everett et ses compères se présentent devant un personnage qui enregistre les chansons traditionnelles contre espèces sonnantes et trébuchantes et, constatant que ce personnage est aveugle, se déclarent d'abord noirs... puis blancs. Il y a ici une volonté de démythifier la représentation classique du passé et de l'histoire comme authentique : le passé du Sud n'est pas entièrement blanc, tout comme la musique *bluegrass* qui figure dans le film n'est pas coupée de ses racines noires. Par cette redéfinition du passé historique — certes en partie irrespectueuse — le film construit une vision nouvelle et engagée de l'histoire.

Enfin, sur le plan narratif, il nous faut rappeler qu'un des principales caractéristiques de l'épopée est qu'elle affiche les marques de sa propre énonciation pour instaurer chez le lecteur une distanciation partielle avec l'histoire : nous nous voyons toujours rappeler que nous lisons une histoire fictionnelle. Ce trait est délaissé dans le cinéma hollywoodien classique qui table sur l'implication « totale » du spectateur dans le récit réaliste, comme l'a montré Jean-Loup Bourget (1998). Dans le cinéma indépendant en

général, et dans le film des frères Coen, les marques de distanciation du récit filmique avec son propre discours figurent comme prise de distance avec l'histoire, ce qui a pour but encore une fois de construire chez le spectateur un rapport nouveau à cette histoire et non de reproduire une vision stéréotypée ou (selon Jameson) de couper tout rapport affectif à l'histoire. C'est ainsi que les personnages chez les frères Coen (et pas seulement dans ce film) ne cessent de s'interroger sur le sens de leurs propres actions dans le contexte de l'intrigue, et sur le sens de cette intrigue elle-même. Après avoir été expulsé du magasin Woolworth où il s'était battu avec le prétendant de sa femme, Ulysse se voit poser cette question par son compagnon Pete : était-ce valable uniquement pour ce magasin ou pour tous les magasins Woolworth ? Il s'agit là non seulement d'un trait d'humour mais également d'une volonté dans le scénario de problématiser à l'intérieur même de l'intrigue la question de l'interprétation du passé et de l'histoire même au moment où elle est en train de se dérouler. Ainsi, également, de nombreuses répliques où les personnages expriment leur désaccord sur le point de savoir si Pete a été ou non changé en crapaud par les sirènes — ici se joue encore la remise en cause des fondements de l'interprétation du récit au cœur même de son déroulement. De même les teintes jaunâtres qui caractérisent la plupart des scènes du film, et qui renvoient aux films des années 1940, sont également une manière de rappeler au spectateur de notre époque que ce film cherche à relire le passé mais non de manière purement réaliste, et de poser cette relecture comme un préalable nécessitant une coopération du spectateur : il s'agit bien d'un film contemporain revenant sur notre représentation actuelle du passé en insérant une caractéristique formelle (la teinte en question) « bloquant » l'identification réaliste. Ces qualités parmi d'autres permettent au film des frères Coen de porter un discours finalement véritablement réflexif.

Les différents angles d'approche que nous avons présentés ici, la transposition de l'épopée dans les années 1940, l'utilisation constante d'un intertexte filmique et culturel fort, la problématisation d'un rapport distancié à l'histoire, représentent à notre sens les fondements de la relecture postmoderne de l'*Odyssée* par ce film. Au-delà des similitudes dans l'intrigue des deux œuvres, le lien le plus pertinent avec l'épopée d'Homère réside donc dans une lecture de l'Histoire et de l'histoire visant à impliquer le spectateur selon deux modalités : une fascination naturelle pour l'héroïsme d'Ulysse mais aussi une interrogation constante sur la signification contemporaine de sa quête épique comme manifestation de son désir d'intégration dans la cité.

Références bibliographiques

BJERRE, Thomas Ærvold. Southern Pop Culture and the Literary Tradition in *O Brother, Where Art Thou?* In *American Studies in Scandinavia* 2006 Fall; 38 (2), p. 55-65.
BOURGET, Jean-Loup. **Hollywood, la norme et la marge**, Paris, Nathan, 1998.

- CANT, John. Homer in Tishomingo: Eclecticism and Cultural Transformation in the Coen Brothers' *O Brother Where Art Thou?*, **Comparative American Studies: An International Journal**, 2007 Mar; 5 (1), p. 63-79.
- CHADWELL, Sean. Inventing That 'Old-Timey' Style: Southern Authenticity in *O Brother Where Art Thou?*, **Journal of Popular Film and Television** 2004 Spring; 32 (1), p. 2-9.
- JAMESON, Fredric. **Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism**, Durham, Duke University Press, 1991.
- KERNS, Susan. O Homer, Where Art Thou? A Greek Classic Becomes an American Original, **Xchanges** 2002 Mar; 1 (2), [no pagination].
- McFARLAND, Douglas. Philosophies of Comedy in *O Brother, Where Art Thou?* In: CONARD, Mark T. (ed. and introd.). **The Philosophy of the Coen Brothers**. Lexington, KY; UP of Kentucky; 2009, p. 41-54.
- NEIVA, Saulo. **Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle**, postface Florence Goyet, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études Littéraires Françaises », 2008, n° 73.
- RUPPERSBURG, Hugh. 'Oh, So Many Startlements ...': History, Race, and Myth in *O Brother, Where Art Thou?* In **Southern Cultures** 2003 Winter; 9 (4), p. 5-26.
- SEELEY, Tracy. *O Brother, What Art Thou?*: Postmodern Pranksterism, or Parody with a Purpose?, **Post Script: Essays in Film and the Humanities** 2008 Winter-Spring; 27 (2), p. 97-106.
- SIEGEL, Janice. The Coens' *O Brother, Where Art Thou?* and Homer's *Odyssey* **Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada** 2007; 7 (3), p. 213-245.
- SPIRO, John-Paul. 'You're Very Beautiful ... Are You in Pictures?': *Barton Fink, O Brother, Where Art Thou?* and the *Purposes of Art*, **Post Script: Essays in Film and the Humanities** 2008 Winter-Spring; 27 (2), p. 62-72.
- TOSCANO, Margaret M. Homer Meets the Coen Brothers: Memory as Artistic Pastiche in *O Brother, Where Art Thou?* In: **Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television** 2009 Fall; 39 (2), p. 49-62.
- WEINLICH, Barbara P. 'Odyssey, Where Art Thou?': Myth and Mythmaking in the Twenty-First Century. In: **Classical and Modern Literature: A Quarterly** 2005 Fall; 25 (2), p. 89-108.



KATAEVA, Olga. L'*epos* et la modernité dans le film *Ivan le terrible* de Sergueï Eisenstein. In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 262-276. ISSN 2527-080X.

L'EPOS ET LA MODERNITE DANS LE FILM *IVAN LE TERRIBLE* DE SERGUEÏ EISENSTEIN

O EPOS E A MODERNIDADE NO FILME *IVAN LE TERRIBLE* DE SERGUEÏ EISENSTEIN

Olga Kataeva

Université Sorbonne Nouvelle Paris III

RÉSUMÉ : Sergueï Eisenstein, qui considérait la littérature comme l'un des précurseurs de l'art synthétique du cinéma, met en valeur les codes de l'écriture épique pour révéler les liens entre le passé et l'époque soviétique dans le film *Ivan le Terrible*. Ainsi il réunit la régression vers le mythe et l'expression du mouvement progressif de l'histoire dans le cadre d'une œuvre d'art. Grâce à une analyse de la séquence de la prise de Kazan, cet article propose une étude du passage du style des bylines, inspiré par l'iconographie des icônes russes.

Mots-clés: *Ivan le terrible*; Sergueï Eisenstein ; Epos ; Modernité.

RESUMO: Sergueï Eisenstein, que considerava a literatura como um dos precursores da arte sintética do cinema, realça os códigos da escrita épica para revelar os laços entre o passado e a era soviética, no filme *Ivan le Terrible*. Assim, ele combina a regressão com o mito e a expressão do movimento progressivo da história através de uma obra de arte. Por meio de uma análise da sequência da tomada de Kazan, este artigo propõe um estudo da passagem do estilo de *bylines*, inspirado na iconografia de ícones russos.

Palavras-chave: *Ivan le terrible*; Sergueï Eisenstein ; Epos ; Modernidade.

Introduction

De nos jours les bylines⁵²⁴ se composent sur la vie moderne du peuple, sur nos héros d'aujourd'hui; et la voix des conteurs qui créent un nouvel epos, ne semble pas étrangère à la poésie soviétique. Plus que jamais, notre temps est le temps de l'*epos* (I. BACELIS, « Sergej Eisenstein », IZVESTIJA, 1940, p. 4).

Sergueï Eisenstein considère le lien entre la littérature et le cinéma comme un problème injustement peu étudié à son époque. Cependant les deux genres cinématographiques principaux, le ciné-drame et de ciné-*epos*, sont basés sur la méthode littéraire. Il affirme dans son article « La moyenne des trois » (1934-1939) que « le cinéma a complètement acquis la méthode de l'*epos* et du lyrique » (Eisenstein, 1964-71, 78, ma traduction).

Cet intérêt d'Eisenstein envers le genre épique s'est manifesté plus tôt qu'on ne pourrait le croire. L'analyse des rapports entre son œuvre et le système narratif épique peut commencer par les sources de sa création. Eisenstein mentionne une certaine épopée persane parmi trois œuvres lues dans sa jeunesse et qui ont considérablement influencé la formation de ses convictions et ses idéaux. Vu l'importance de l'approche dialectique pour la pensée eisensteinienne, on peut supposer que ces trois œuvres constituent une certaine triade thèse/ antithèse/synthèse. La thèse serait ainsi une idée puisée soit dans le livre de Marie Corelli, soit dans le roman de Victoria Cross, *Six Chapters of Man's Life*, qui compare la philosophie à la cocaïne, qui tue la joie mais apaise la douleur. L'antithèse serait le souvenir d'une épopée persane lue dans son très jeune âge⁵²⁵. Son personnage principal est un preux conscient dès son enfance de sa vocation pour de grandes réalisations et acceptant de subir les humiliations de son entourage afin de préserver ses forces pour des exploits futurs. Comme dans une démarche d'auto psychanalyse, Eisenstein évoque les points communs de cette histoire avec des aspects propres à sa vie privée, jusqu'à ses côtés les plus intimes, en soulignant notamment le côté vain de ses efforts à accepter l'humiliation ainsi qu'à lutter contre les ennemies. Dans sa création, cette même idée est reprise spécifiquement dans deux cas, celui d'une partie du film *Alexandre Nevskij*, qui n'a pas été réalisée, mais aussi, et ce dernier cas nous intéresse particulièrement dans le cadre de cette recherche, dans la scène de la prise de Kazan, du film *Ivan le Terrible*, ainsi que dans les scènes qui la suivent. Il s'agit de l'exploit du vainqueur de la bataille de Kazan qui se prosterne aussitôt devant les boyards et celui de l'humiliation volontaire subite au nom du salut du pays. Comme si son œuvre était la résolution des contradictions entre les convictions acquises et

⁵²⁴ La byline est une forme traditionnelle de la poésie narrative héroïque de la Russie ancienne, transmise oralement à l'origine.

⁵²⁵ Notons que l'antithèse est une pièce *Le soldat de chocolat* de Bernard Shaw dont l'ironie a rompu l'ardeur pathétique juvénile d'Eisenstein.

l'impossibilité de les appliquer à sa vie personnelle, Eisenstein conclut : « Et ensuite toute ma vie je traînais mon boulet héroïco-pathétique dans mes 'toiles' de style héroïque sur l'écran ! » (Eisenstein, 1964-71, vol. 1, p. 501, ma traduction)

Ces procédés de l'expression artistique de l'épopée attirent à nouveau son attention lors du travail qu'il conduit pour la mise en scène de *La Walkyrie* de Wagner. Dans un texte intitulé « L'incarnation du mythe » écrit à cette époque (1940), Eisenstein atteste son intérêt non seulement pour les épopées populaires russes, mais aussi pour celles des peuples germaniques et nordiques. Comme Wagner, il est persuadé que les mythes et les épopées ont gardé la structure primaire imagée qui rend envisageable leur interprétation artistique à toutes les époques historiques. L'utilisation des traditions narratives et expressives épiques constitue le retour à l'étape primitive de la pensée qui est analogique au mécanisme de la création des images scéniques et cinématographiques modernes. L'analyse des éléments expressifs qui étaient progressifs à l'époque primitive et leur adoption à la situation contemporaine contribuerait à la création d'une œuvre capable de passer par l'épreuve du temps. En même temps cette analyse des éléments initiaux de l'expressivité, d'un côté propres à l'*epos* et de l'autre côté restant universels et donc peu influencés par l'époque, est nécessaire pour l'élaboration de la méthode créatrice totale. Ainsi la méthode de Wagner, fondée sur l'interprétation des procédés d'expressions artistiques épiques, est justifiée par ses objectifs dans la réalité. L'intérêt du réalisateur pour l'épopée s'explique par son souci de réaliser la synthèse des arts, notamment pour lui à travers la création de l'unité sono-visuelle du spectacle. Selon Eisenstein, c'est son époque actuelle qui a fait naître l'œuvre synthétique dont rêvait Wagner.

Un autre type de questions l'intéresse par rapport à l'*epos*, en particulier celle de la place de l'*epos* dans l'histoire de l'art car l'*epos* est porteur de l'imaginaire primitif. En considérant que le cinéma s'appuie sur les éléments essentiels des autres arts, Eisenstein interprète la littérature comme l'un des précurseurs du cinéma. Selon lui, le script est basé sur la synthèse de tous les genres littéraires, ainsi que le cinéma en général est la synthèse de tous les arts, ce qui correspond au principe *pars pro toto* (notons ici que c'est à l'époque stalinienne que le script acquiert le statut de genre littéraire autonome).

Cette approche permet à Eisenstein de se questionner sur les rapports entre l'œuvre épique et l'œuvre synthétique. Dans son article « La fierté » (1940), il développe son interprétation du modèle de l'historiographie des arts, en traçant les liens entre l'histoire du cinéma et celles de la littérature, la musique etc. Cette réflexion débute par le projet d'étude approfondie de l'influence de « l'héritage » de la culture russe sur l'élaboration de la méthode cinématographique russe, à en croire son texte « Trente ans de cinématographie soviétique et de traditions de la culture russe. » (1947) :

C'est l'idée [...] de la continuité de l'art, en commençant par le pathos des bylines. Et n'est-ce pas avec les toiles épiques que commence notre cinéma ?

N'est-ce pas avec un développement de la forme épique de plus en plus complexe, qui absorbe de plus en plus de sujets et de questions, de plus en plus de procédés de la démonstration expressive, que sont mis en évidence les moments cruciaux de l'histoire de notre cinéma ; du cinéma épique plus qu'aucune des cinématographies du monde ; un cinéma qui a été le créateur de l'épopée révolutionnaire du passé (*Le Cuirassé Potemkine*, *La Mère*, une trilogie épique sur Maxim), de l'histoire de la Guerre Civile (*Čapaev*, *Ščors*, *Nous sommes de Kronštadt*), du passé (*Alexandre Nevskij*, *Ivan le Terrible*, *Minine et Pojarskij*), de l'histoire plus récente (*Pierre I*, *Suvorov*, *Kutuzov*), de l'histoire des points culminants de la tension de la lutte révolutionnaire (*Lénine en Octobre* et *Lénine en 1918*, *L'homme au fusil*, *Le grand citoyen*) et, enfin, de l'histoire moderne, un cinéma qui lance par *Le serment*, le mouvement de films sur la Deuxième guerre mondiale comme *La jeune garde*, *La Bataille de Stalingrad*, *La troisième attaque*. Et n'est-ce pas à travers toute cette diversité que bouillonne toujours la même idée de grandeur et d'héroïsme, d'identité nationale et d'unité multinationale de notre pays et de l'état, qui nourrit notre art classique du passé, en pénétrant dans l'art classique du présent et de l'avenir ? (Eisenstein, 1964-71, vol. 5, 194-195, ma traduction).

Il s'agit ici de la construction d'un nouvel art, conforme aux objectifs imposés par la modernité et de son interaction dialectique avec le processus inverse, la construction de la nouvelle image de la modernité et du passé par les moyens de ce nouvel art.

Effectivement, le style épique correspond parfaitement aux besoins idéologiques de la société stalinienne, car, selon Daniel Madelénat, « l'épopée déploie la somptuosité d'une histoire et d'une imagerie, hypnotise un auditoire, assouvit l'avidité onirique d'une collectivité ; conformiste, elle célèbre et justifie la communauté, la hiérarchie, le charisme des chefs » (Madelénat, 1986, 14). Le système imagé de l'*epos*, au centre duquel se trouve l'image du héros répond à la problématique du rôle de l'individu dans l'histoire, mise en valeur en l'Union Soviétique dans les années 1930-1940. Cette correspondance crée un lien entre l'actualité soviétique et la connaissance globale de l'époque primordiale réactualisée.

Ainsi cette manière d'écrire une historiographie visuelle rend légitime la modernité, en l'inscrivant dans la continuité historique. La modernité est représentée donc en tant qu'une étape normale du développement dialectique de l'histoire. De l'autre côté, le passé reconstruit par les pratiques artistiques devient un modèle idéal pour la construction de l'avenir, comme l'indique Evgenij Dobrenko⁵²⁶. D'après lui, le fait que ce siècle, marqué par le culte du progrès et de l'avenir, soit devenu en même temps le siècle du culte du passé, constitue un paradoxe étonnant.

Notons que chaque époque historique tend à produire à travers ses pratiques artistiques sa propre image du passé, du présent et de l'avenir. Dans l'œuvre d'Eisenstein le film historique devient ainsi un outil de l'historiographie visuelle, fondée sur l'interaction dialectique de l'interprétation du passé et du

⁵²⁶ DOBRENKO, Evgenij. *Muzej revoljucii: sovetskoe kino i stalinskij istoričeskij narrativ*. Moscou : NLO, 2008, p. 19.

présent. L'histoire dans le film *Ivan le Terrible* constitue le matériel de la création, mais elle-même est aussi le produit de cette création. C'est le double processus de la construction de l'image du passé à travers l'image du présent, et, à l'inverse, la formation de l'image du présent par une certaine interprétation du passé. N'est-ce pas de cette « œuvre-Janus » dont parle Madelénat (1986, 110), en soulignant que « l'épopée met en scène un fonctionnement paradoxal de la mythologie pour réorganiser synthétiquement le monde », où « le chronotope n'instaure un passé absolu que pour mieux penser le présent et désigner l'avenir ».

Au niveau diégétique, le thème choisi par Eisenstein est également propice à l'utilisation des éléments stylistiques de l'*epos*. Ce rapport entre le sujet guerrier et les procédés épiques de l'expression artistique est développé dans la théorie proposée par Madelénat (1986, 65-66) :

Une analogie se perçoit entre la guerre et l'épopée, ordonnances rigoureuses qui gouvernent les corps et les choses, les thèmes et les mots. La régularité du mètre épique évoque les masses humaines rangées et rythmées.

Selon Florence Goyet (2006, 7), l'épopée guerrière est une « gigantesque machine à penser. La guerre qu'elle décrit est une métaphore, qui mime une crise contemporaine du public pour lui donner les moyens de l'appréhender intellectuellement [...] Elle est le lieu où s'élaborent les valeurs nouvelles, où se pense le nouveau modèle politique [...] ». Elle interprète l'épopée guerrière comme l'outil de la construction de l'histoire en général et des images de ces étapes consécutives :

[...] L'épopée est un texte qui résout une crise politique contemporaine, insoluble autrement, en affrontant les valeurs antagonistes dans des personnages qu'elle construit pour cela. Elle permet ainsi au public de voir ces valeurs « jouer » devant lui, elle lui donne une prise intellectuelle sur le présent chaotique. Finalement, elle lui permet de « juger » ; de visualiser obscurément, mais profondément, quelle sortie peut se trouver à la crise, selon quelles lignes radicalement nouvelles la société peut être reconstruite.

L'épopée s'inscrit ainsi dans l'Histoire, dont elle est un agent à part entière. Deux traits inattendus sont ressortis des analyses : c'est le présent que l'épopée cherche ainsi à penser, et les solutions qu'elle invente sont profondément nouvelles (2006, 557).

Ces qualités de la narration épique correspondaient parfaitement aux objectifs des pratiques artistiques de la période stalinienne qui visaient à réécrire l'histoire en créant une certaine mythologie. Par exemple, Eisenstein met en valeur les codes de l'écriture épique pour révéler les liens entre le passé et l'époque soviétique dans le film *Ivan le Terrible*. Ainsi il réunit la régression vers le mythe et l'expression du mouvement progressif de l'histoire dans le cadre d'une œuvre d'art (la tâche impossible selon Wagner, dont l'œuvre était au centre de l'attention d'Eisenstein avant le commencement du travail sur *Ivan le Terrible*). En me basant sur l'analyse d'une de ses séquences sur le thème guerrier, notamment de la prise de Kazan, je proposerai une étude du passage du style des bylines, inspiré par l'iconographie des icônes russes, à une volonté stylistique d'un témoignage documentaire.

L'icône est devenue objet de collection privée et présente dans les expositions de musées dès le XIX^e siècle, mais ce n'est qu'au XX^e siècle qu'a eu lieu la véritable reconnaissance de ses valeurs artistiques grâce à un travail systématique d'élimination à sa surface, de l'huile de lin cuite et des toutes dernières couches de peinture étrangères à l'image initiale. À l'époque où Eisenstein a commencé la création du film *Ivan le Terrible*, la critique d'art en Russie considère l'icône comme l'un des phénomènes majeurs de l'art mondial. Il est alors tout à fait admis que les recherches créatrices d'artistes avant-gardistes, comme K. Malevitch, N. Gončarova et bien d'autres, ont trouvé dans les icônes leurs points de repère. Cependant les théoriciens d'art n'ont pas encore approfondi le rôle essentiel des traditions de la peinture sacrée russe dans la formation des procédés de l'expressivité artistique du cinéma. Pour creuser cette question, il nous paraît important de considérer l'héritage cinématographique d'Eisenstein.

Son travail sur le film *Ivan le Terrible* (1944) a, dans une grande mesure, révélé le don artistique, comme les connaissances encyclopédiques du réalisateur dans le domaine de la théorie et de l'histoire de l'art. La grande quantité d'esquisses graphiques, qu'il a réalisées, est fondée sur l'étude de documents d'archives, d'informations sur la culture et le mode de vie de l'époque trouvés dans les livres et dans les collections de musées.

Une des études les plus complètes portant sur les questions du style artistique et de la méthode créatrice de l'œuvre cinématographique de ce cinéaste a été publiée par M.B. Mejlah⁵²⁷. Parmi les œuvres théoriques concernant les origines orthodoxes de l'image visuelle des films de S.M. Eisenstein il faut également évoquer un article de H.-J. Šlegel et la thèse de O.K. Klejmenova⁵²⁸. Cette dernière examine les relations entre les structures de la composition de l'architecture sacrée de la peinture de l'icône et l'image visuelle des films d'Eisenstein et de Tarkovski. Malgré la quantité importante de documents d'archives déjà publiés et de travaux théoriques écrits par Eisenstein comme par les spécialistes de son œuvre, les origines des images du film *Ivan le Terrible* et leur corrélation aux œuvres concrètes de peinture d'icône reste très peu claire dans la majorité des cas. Néanmoins, ces questions seraient importantes pour avoir une meilleure compréhension de la méthode créatrice du réalisateur. Nous avons choisi la scène de la prise de Kazan comme objet d'étude, car ce sujet historique a attiré l'attention des peintres à travers les siècles, ce qui permet d'effectuer une analyse comparative de l'image picturale et filmique par rapport à ces œuvres.

⁵²⁷ MEJLAH, M.B. *Izobrazitelnao stilistika pozdnix filmov Eisensteina*. Leningrad : Iskustvo, 1971, p. 176.

⁵²⁸ KLEJMENOVA, Olga. *Komposicionnie postroenija izobrazitelnogo rjada v istoričeskix filmax S.Eisensteina i A.Tarkovskogo*. (Thèse de doctorat, l'Institut de la cinématographie Gerasimov, Moscou, 2001, p.34)

Cet article vise à identifier les sources iconographiques de la scène de la prise de Kazan. La scène du film *Ivan le Terrible* a fait plusieurs fois l'objet d'une analyse théorique. Si la majorité des chercheurs tombent d'accord sur les qualités picturales de la composition des cadres de cette scène, les jugements sur les sources principales de ces images sont contradictoires. Selon M.B. Mejlah, il est évident, que les plans généraux de la scène témoignent de l'influence de « la nature conventionnelle de la peinture de batailles ancienne » (1971, 173), tandis que le V.B. Šklovskij note laconiquement les similitudes entre la peinture des icônes et l'image d'Ivan le Terrible, sans argumenter cette thèse⁵²⁹. Parmi les nombreuses toiles qui ont pour thème la prise de Kazan par Ivan IV le Terrible, il faut mentionner la peinture de P.I. Korovin *La prise de Kazan par Ivan le Terrible* (1880-1890), de I.G. Ugrjumov *La prise de Kazan par Ivan le Terrible le 2 octobre, 1552* (1800), celle de P.M. Šamšine *L'entrée d'Ivan IV à Kazan* (1894) et bien d'autres. Interprétant le sujet historique de manière académique, tous ces tableaux ont été réalisés avant la reconnaissance de la valeur artistique des icônes par les théoriciens et les historiens de l'art.

Toutefois, c'est l'une des icônes du XVI^e siècle qui manifeste la plus grande ressemblance dans la structure de la composition avec les cadres de la scène de la prise de Kazan. Cette icône, commandée par Ivan le Terrible en mémoire de sa campagne de Kazan date de 1552, elle a probablement été peinte par le métropolite Athanase et elle est intitulée *Bénies sont les armées du Tsar céleste* ou *L'Église militante* dans la critique d'art soviétique (Fig. 1).



1 Bénies sont les armées du Tsar céleste, ou L'Église militante dans la critique, icône

D'abord placée dans la cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption au Kremlin en face de la place du tsar Ivan IV le Terrible, elle figure dès 1919 dans la collection de la Galerie Tretjakov. Cela permet de supposer avec une grande probabilité qu'au début de la création du film *Ivan le Terrible* Eisenstein connaissait cette œuvre, même si elle n'est pas mentionnée dans ses écrits théoriques publiés. Aussi il est

⁵²⁹ ŠKLOVSKIJ, Viktor. **Eisenstein**. Moscou : Iskusstvo, 1973.

intéressant de noter que lors de ses études de la structure de la composition du paysage peint, le cinéaste évoque peu la résolution des problèmes d'espace dans le paysage d'icônes, mais évoque à plusieurs reprises les traditions chinoises du tableau en rouleau. A ce sujet, Eisenstein note que l'une des caractéristiques essentielles de la peinture chinoise de paysage est : « Une incroyable capacité à combiner une représentation réaliste du paysage avec son interprétation musicale et émotionnelle par les procédés de la composition » (Presnjakov, 1922, 195-197). Analysant les qualités spatiales et temporelles de ce type de peinture, le réalisateur souligne que, « privées de point de fuite, les compositions spatiales semblent être libres de l'agitation de l'ambition mondaine et plongées dans la méditation pure ». Mentionnés ci-dessus, les premiers cadres de la scène de la prise de Kazan dans le film *Ivan le Terrible* sont l'un des exemples de cette construction poétique de la composition du paysage dans le cadre du film. L'analyse de construction de la composition de l'icône *Bénies sont les armées du Tsar céleste* permet d'identifier clairement un certain nombre de traits caractéristiques influençant l'image de la scène.

L'icône représente une procession de guerriers allant à la Jérusalem céleste. L'image de la citadelle est interprétée par I.A. Kočetkov comme l'image de Moscou⁵³⁰. La ville, couverte d'une tente cramoisie, est représentée sur le côté gauche de l'icône dans une mandorle quadricolore, sur une haute montagne avec les terrasses entourée par le jardin d'Eden. Une rivière du Paradis prend sa source dans la Jérusalem céleste. Sur le côté droit de l'icône la ville en feu est représentée dans un cercle bleu-vert sombre, définie par les chercheurs comme la cité du Malin⁵³¹ ou Kazan, conquis par Ivan le Terrible⁵³². Les fantassins et les cavaliers avancent de droite à gauche, depuis les murs brûlants, en trois rangées parallèles, dirigés par l'archange Michel, représenté lui aussi dans une mandorle quadricolore. Il est suivi par un chevalier en habit de tsar, une croix à la main, entouré de guerriers à pied. Les têtes des soldats des rangs supérieurs et inférieurs sont couronnées de nimbes. Les trois processions infinies sont représentées sur un fond d'or, sous chacune d'entre elles on voit une raie de terre brune en forme de montagnes avec les terrasses, couvertes d'arbres. La Vierge est peinte sur le fond de la Jérusalem céleste, avec l'Enfant Jésus donnant aux anges les couronnes du martyr pour les saints guerriers. Fortement allongé horizontalement, le format de l'image n'est pas typique de la peinture des icônes russes et souligne le mouvement des soldats.

⁵³⁰ KOCETKOV, I. A. Kistolovaniju ikony « Cerkov » voinstvuščaja » (« Blagoslovenno voinstvo nebesnogo carja »). In : **Troudy Otdela drevnerusskoj literaturi**. vol. XXXVIII, Leningrad, 1985, p. 185-209.

⁵³¹ KVLIVIDZE, N.V. Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Carja. In : **Pravoslavnaja ènciklopedija**, vol.5, Moscou, p. 324-325.

⁵³² PRESNJAKOV, A.E., *loc.cit.*

Examinons maintenant la composition d'un des cadres de la scène de la prise de Kazan du film *Ivan le Terrible* (Fig. 2).



2 Prise de Kazan, Eisenstein, Ivan le Terrible (1944)

Le tournage de cette scène a eu lieu du milieu du mois de mai jusqu'à la fin de l'année 1943, près d'Alma-Ata, pas loin de Keskelen, aux environs du village Politotdel (« Département politique ») car ce terrain évoquait les paysages du pays de la Volga. Basée sur la profondeur de champ, la composition du cadre est « de premier plan », selon la terminologie de S.M. Eisenstein. Le premier plan donc est représenté par des tubes parallèles de canons descendants hors-champ. Le plan moyen dépeint un groupe de guerriers situé au sommet d'une colline dans l'attente de la bataille. La structure rythmique complexe du second plan est fondée sur le contraste entre les lignes verticales (les corps de guerriers, les haches) et les lignes horizontales (les tubes de canons) se croisant à angle droit. L'organisation de la composition du plan lointain est ici d'un grand intérêt (Fig. 3).



3 Prise de Kazan, plan lointain de la composition

Sa limite inférieure est formée par la ligne d'un escarpement, à droite il est séparé du reste de l'espace par un fragment d'étendard, en haut et à gauche ses limites coïncident avec les bords du cadre. Ainsi, enfermé dans un rectangle allongé, formant dans la composition générale un cadre-fragment distinct et indépendant, le plan lointain est nettement découpé dans la structure globale de la composition de l'image. Ses proportions sont d'environ $1 / 2,6$, ce qui correspond approximativement aux proportions de l'icône *Bénies sont les armées du Tsar céleste*, égales à $1 / 2,75$. Le plan lointain du cadre s'ouvre sur le panorama des troupes du tsar se préparant au combat. Aux sommets des collines les tentes sont établies. En bas, sur un fond clair d'un sol desséché par les rayons du soleil trois rangées des fantassins et des cavaliers, bannières au vent, se détachent. Les rangs sans fin parallèles de soldats s'étendent horizontalement, le supérieur et l'inférieur embrassant harmonieusement le rang central. Les silhouettes des collines de Keskelen reproduisent les formes des montagnes peintes sur l'icône. Le relief du terrain et la construction de trois niveaux de files des soldats correspondent aussi à l'image de l'icône décrite ci-dessus. La tonalité de la composition est identique dans les deux cas. Dans l'icône l'impression du mouvement de l'armée apparaît grâce à la répétition des mêmes silhouettes de guerriers. Dans le cadre le spectateur voit aussi les personnages de la même taille, ayant la même silhouette, mais figés en attente. Cette contradiction crée un aspect supplémentaire intense de la structure dynamique de la composition. On peut également remarquer quelques différences dans les détails secondaires. Par exemple, dans le cadre il n'y a pas d'arbres comme sur l'icône. L'alternance des soldats à cheval et à pied dans l'icône est soumise à un rythme différent de celui qu'on voit dans le cadre du film. Ainsi, S.M. Eisenstein ne cite pas littéralement les images de la peinture d'icône, mais interprète le schéma de base de la composition en conformité avec la conception de la scène.

La perception des cadres de la scène de la prise de Kazan fait naître l'impression que le réalisateur filme les fragments de l'icône *Bénies sont les armées du Tsar céleste*, donnant au spectateur l'occasion de l'examiner attentivement. Offrant une vue panoramique sur les positions de l'armée russe, les cadres du plan général sont suivis de l'image du sommet de la colline couronnée par la tente militaire du tsar. Sur la pente deux rangs de soldats sont disposés, les silhouettes convergent vers un point situé dans le coin droit inférieur du cadre. Au-dessus d'eux, à l'horizon on aperçoit un groupe serré de tentes cylindriques aux sommets aigus. La texture des terres brûlées par le soleil et couvertes d'herbe sèche, rappelle les procédés de l'expressivité artistiques propres à l'icône. Le schéma de la composition de la partie inférieure du cadre et les silhouettes de ces éléments principaux correspondent au fragment de la partie droite de l'icône *Bénies sont les armées du Tsar céleste*, on y voit une ville en feu dans le cercle foncé et deux files de cavaliers s'entrecroisant sous elle (Fig. 4, 5).



4 Détail de l'icône, Bénies sont les armées du Tsar céleste (à gauche)

5 Photogramme de la scène de la prise de Kazan (à droite)

En conformité avec la loi de la perspective directe, les corps des guerriers, situés au premier plan du cadre, semblent être plus grands que ceux placés au loin, mais réduits par la limite inférieure du cadre, leur hauteur sur l'image filmique est identique à la hauteur des personnages qui sont éloignés du spectateur. Ainsi, un effet similaire à la perspective inversée, typique de la construction de l'image iconographique, apparaît. Un autre fragment de l'icône, qui semble être une image filmique en gros plan, est constitué des murs de Kazan en proie aux flammes.



6 Détail de l'icône Bénies sont les armées du Tsar céleste (à gauche)

7 Photogrammes de la scène de la prise de Kazan (à droite).

Sur l'icône, la forteresse est représentée en pierre, alors que dans le film les tours de pierre blanche sont reliés par des murs en bois, ce qui correspond parfaitement aux données archéologiques⁵³³. Il y a deux types de tours dans l'image filmique aussi bien que dans l'icône: cylindriques avec des extrémités coniques et étagées, sur des bases rectangulaires.

L'élément principal de la composition du cadre panoramique représentant un plan général, est exprimé par le contraste entre le premier plan réaliste et l'arrière-plan conventionnel révélant les traditions picturales d'icônes. Ce contraste est l'élément constructif clef de la scène de la prise de Kazan. Par exemple, on peut discerner deux types principaux de représentation de gros plans des rangs militaires. Le premier type est caractérisé par la structure de la composition de l'image, faisant appel aux traditions picturales de l'icône.



8 Détail de l'icône Bénies sont les armées du Tsar céleste (à gauche).



9 Photogramme de la scène de la prise de Kazan (à droite).

Les files de combattants sont tournées vers le haut, la ligne d'horizon est absente dans le cadre, ce qui produit l'impression de l'espace conventionnel et de l'intemporalité de l'image. Les silhouettes de guerriers, égaux en taille, sont situées à la même distance les uns des autres, formant des lignes légèrement recourbées qui croisent le cadre dans la direction horizontale. À cause de la lumière frontale éclatante l'image est perçue plate, la modélisation du volume par le clair-obscur n'est pas nette.

Ces éléments empruntés du système narratifs de l'icône peuvent être interprétés comme le trait stylistique de *la formule*. Comme l'indique Daniel Madelénat, en se fondant sur les recherches de Milman Parry et de Lord, c'est le trait qui distingue, par excellence, l'épopée :

Elle peut se définir comme un ensemble complexe – phonétique, lexical, sémantique, syntaxique, rythmique – avec des correspondances stables ou inconstantes entre chaque niveau : ce modèle mental, intégré à l'expérience et à la mémoire du poète, sert de matrice à

⁵³³ SITDIKOV, A. G.; XUZIN, F. Ch. Istorija Kazani. [dernière consultation le 21/09/2011]. Disponible sur : <http://kitap.net.ru/huzin4.php>.

des expressions répétées, plus ou moins semblables. Plus concrètement, la formule est un « schème textuel indéfiniment réutilisable », récurrent dans une œuvre, un groupe d'œuvres ou une aire culturelle, matériau de construction préfabriqué à l'usage de l'improvisateur (1986, 34).

Le deuxième type de gros plan de soldats est l'interprétation réaliste de l'image, inverse à l'approche de représentation, propre aux icônes.



10 Détail de l'icône, *Bénies sont les armées du Tsar céleste* (à gauche).

11 Photogramme de la scène de la prise de Kazan (à droite).

Par exemple, tels sont les cadres de la course rapide des cavaliers sous les yeux de spectateur. Contrairement aux tableaux qui peuvent créer l'illusion du mouvement, le cinéma par nature a la capacité de filmer le mouvement. En conséquence, les guerriers équestres sont présentés de différents points de vue, et leurs silhouettes produisent un rythme complexe. Dans le fragment correspondant de l'icône *Bénies sont les armées du Tsar céleste* l'effet de mouvement est créé par la répétition métrique des images des soldats. L'autre exemple d'une approche réaliste de la représentation du gros plan des soldats – l'un des cadres de la scène du retour après la bataille, où les silhouettes variées des combattants se dessinent à contre-jour dans les nuages de poussière percés par les rayons de lumière, construit une image de cinéma d'une grande complexité de dessin.



12 Photogramme de la scène de la prise de Kazan (à gauche).

13 C. Troyon, *Départ pour le marché (Le matin d'automne)*, huile sur toile, 260,5×211, 1859, Musée de l'Hermitage, Saint-Pétersbourg (à droite).

Cette hétérogénéité stylistique, au sein de la scène comme au sein du cadre unique, contribue à la création de l'image filmique épique d'un épisode historique concret. Comme le souligne J. Mukarjovskij, « l'art poétique épique procède, et pas seulement récemment, de certains moyens de la représentation de l'espace, analogiques aux procédés d'expression propres à l'art du cinéma, notamment le détail et le panorama « une transition coulante d'un cadre à l'autre ». Selon ce chercheur, « pendant la durée du même film l'espace peut changer plusieurs fois [...] La dynamique de l'évolution spatiale est créée par la tension qui se manifeste lors de ces changements » (Mukaržovskij, 1994, 405.). Définis par deux principes poétiques, épique et dramatique, deux approches de la représentation de l'espace sont tantôt combinés, tantôt alternés dans la scène de la prise de Kazan. Ainsi, exprimé à travers les traditions picturales de l'icône, l'épique se caractérise par l'intemporel. Le temps « réel », comme il était perçu par les participants du combat, est propre au dramatique. Donc, deux points de vue interagissent dans la scène de la prise de Kazan : la plus distante et la plus proche de l'événement.

Il faut noter que dans les années 1940 l'appui du réalisateur sur la peinture des icônes lors de la création de l'image du film devient possible grâce à la reconnaissance par I.V. Staline de la grande importance politique des activités patriotiques de l'église en temps de guerre. Lors de la réception des hiérarques de l'Église orthodoxe russe le 4 septembre 1943, I.V. Staline a souligné que « l'Église peut compter sur le soutien approfondi du gouvernement pour toutes les questions liées à son renforcement institutionnel et à son développement au sein de l'Union Soviétique [...] » (Karpov, 2006, 621). En outre, lors de son entretien avec Eisenstein à propos du film *Ivan le Terrible* qui a eu lieu le 26 février 1947, I.V. Staline a admis que « bien sûr, nous ne sommes pas de bons chrétiens, mais nous ne pouvons pas nier le rôle progressiste du christianisme à une certaine étape ». Cette tendance a contribué indirectement à la plus grande liberté du réalisateur dans son choix des procédés d'expression artistique de l'image des scènes du film *Ivan le Terrible*.

Au titre de ce qui précède, nous pouvons tirer les conclusions suivantes. Tout d'abord, la construction de l'image du film *Ivan le Terrible* a été considérablement influencée par les traditions picturales de l'icône, traditions qui se manifestent dans l'organisation de l'espace filmique.

Deuxièmement, la base de la conception artistique de la scène de la prise de Kazan est constituée du contraste entre les approches de figuration épique (propres aux icônes) et dramatique (réaliste).

Troisièmement, l'un des principaux objectifs de cette synthèse stylistique, qui s'inscrit dans le projet de la synthèse des arts théorisée par Eisenstein, est la mythification de l'histoire soviétique et la construction de nouveau discours esthétique fondé sur les idées patriotiques développées notamment lors de la période de la Seconde Guerre mondiale.

Quatrièmement, l'affaiblissement de la pression de l'État sur l'Église, en raison du rôle important joué par cette dernière au cours de la Deuxième Guerre mondiale, a créé les conditions favorables d'utilisation des icônes pour penser la composition du cadre dans le film *Ivan le Terrible*.

Références

- EISENSTEIN, Sergueï. Izbrannyje proizvedenija v šesti tomax. In : **Iskusstvo**, Moscou, vol. 1-5, 1964-71.
- GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière, Iliade, Chanson de Roland, Hogen et Heiji monogatari**. Paris : éd. Honoré Champion, 2006.
- KARPOV, G.G. Zapiska o priëme Stalinym ierarxov Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi 4 sentjabrja 1943 goda. In : I.V. Stalin, **Sočinenija**, vol. 18, Tver, Sojuz, 2006.
- MADELÉNAT, Daniel. **L'épopée**. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.
- MEJLAH M.B. Izobrazitelnaoa stilistika poznix filmov Eisensteina, **Iskusstvo**, Leningrad, 1971.
- MUKARŽOVSKIJ Y. K voprosu ob èstetike kino In **Issledovanija po èstetike i teorii iskusstva**. Moscou : Iskusstvo, 1994.
- PRESNJAKOV, A.E., Epoxa Groznogo v obščem istoričeskom osveščanii, **Annali 2**, 1922.



LECOLE-SOLNYCHKINE, Sophie ; ANDRÉ, Laury-Nuria. Le paysage épique a l'écran après 2010, le cas de la série *Odysseus*. In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 277-290. ISSN 2527-080X.

LE PAYSAGE ÉPIQUE A L'ECRAN APRES 2010, LE CAS DE LA SERIE *ODYSSEUS*

A PAISAGEM ÉPICA NA TELA APÓS 2010, O CASO DA SÉRIE *ODYSSEUS*

Sophie Lécole-Solnychkine
Université de Toulouse II-Le Mirail)

Laury-Nuria André
ENS LSH, Lyon

RÉSUMÉ : La dimension spatio-temporelle entrant en ligne de compte dans le travail de transposition de l'*epos* à l'écran déploie ses potentialités de manière productive autour de l'instrumentalisation diégétique du paysage. C'est donc le paysage épique – en ce qu'il conjoint, d'un point de vue esthétique, temps et espace – qui sera notre lieu d'observation privilégié pour comprendre la mise en œuvre de l'*epos* à l'écran dans les années 2010.

Mots-clés: Epos; Paysage épique ; Déesse ; *Odysseus*.

RESUMO: A dimensão espaço-temporal, levada em consideração no trabalho de transposição do epos para a tela, implanta suas potencialidades de forma produtiva em torno da instrumentalização diegética da paisagem. É, portanto, a paisagem épica - na medida em que conjuga, do ponto de vista estético, do tempo e do espaço - que será o nosso lugar privilegiado de observação para entender a implementação do epos na tela nos anos de 2010.

Palavras-chave: Epos ; Paisagem épica ; Déesse ; *Odysseus*.

Introduction

Respectivement spécialistes du paysage épique dans le champ de l'Antiquité, et des imaginaires paysagers contemporains, nous croisons, depuis quelques années, nos champs de compétences, dans un travail à quatre mains qui étudie la manière dont le cinéma, les jeux vidéo, la photographie ou encore la bande dessinée puisent dans la « matière antique⁵³⁴ », afin de construire des représentations contemporaines de l'Antiquité. Ce travail s'appuie sur l'analyse des représentations spatiales et paysagères dans le cinéma⁵³⁵ et les jeux vidéo des quinze dernières années, afin d'interroger les formes et les fonctions de la référence à l'antique dans notre société.

Dans cette perspective de travail, nous souhaitons aujourd'hui nous pencher sur le cas de la série *Odysseus*, qui nous a semblé constituer une singularité de représentation de l'épique à l'écran, tant sur le plan narratologique que du point de vue esthétique, et ce au point de se distinguer fortement des productions cinématographiques ou sérielles emblématiques d'une ligne de réception de l'antique des années 2000-2010, sur lesquelles nous avons l'habitude de travailler.

Pour la présenter rapidement, cette série, que la presse a volontiers qualifiée de péplum, se composant de douze épisodes de 45 minutes, a été produite en 2013, et diffusée cet été sur Arte. Il s'agit d'une coproduction franco-italo-portugaise.

Force est de constater que la série *Odysseus* a reçu un accueil critique mitigé. La série déroute en effet dès son premier épisode, lorsqu'on la confronte aux horizons d'attente d'une adaptation homérique, ou bien à ceux d'une production audiovisuelle contemporaine s'inscrivant dans un registre épique. L'adaptation du récit homérique que proposent Frédéric Azémar et Frédéric Krivine n'en est pas réellement une. Ainsi, même si la série se superpose⁵³⁶ à certains épisodes homériques (à la Télémachie et aux chants XIII à XXIV, décrivant le retour d'Ulysse en Ithaque), elle déjoue les attentes du spectateur

⁵³⁴ Par « matière antique », nous entendons la somme de tous les objets, usages, concepts et imaginaires qui constituent la civilisation antique. Le terme même de « matière » engage une *plasticité* de ces objets, qui ouvre à la possibilité de leur « mise en récit » ou de leur « mise en fiction » : nous parlons alors de « fictions archéologiques », et/ou de *topoïétique* (le néologisme est Marc Ferniot) : il s'agit de singulariser le lieu commun (une culture que nous fantasmons comme le mythe de nos origines) par l'entremise de la fiction.

⁵³⁵ Nous travaillons donc sur un corpus qui se compose de films historiques ou mythologiques à caractère antiquisant (principalement grec), tels que *Troy* (W. Petersen), *Les Immortels* (Tarsem Singh), *Alexandre* (Oliver Stone), *Agora* (Alejandro Amenabar), *Le choc des Titans* (Louis Leterrier), *La colère des Titans* (Jonathan Liebesman), *300* (Zack Snyder), ou encore *Percy Jackson I* (Chris Colombus) et *II* (Thor Freudenthal).

⁵³⁶ Les six premiers épisodes de la série *Odysseus* revisitent les événements des chants I à IV et XIII à XXIV de l'Odyssée, qui parlent de la situation à Ithaque puis du retour d'Ulysse dans l'île et de sa vengeance contre les prétendants. Le fameux massacre des prétendants (narré au chant XXII) est repris dans le sixième épisode, *Le retour d'Ulysse*.

par rapport à l'*Odyssée* en écartant les épisodes les plus attendus : ceux du périple maritime du héros. Point de voyage dans *Odyseus*, qui se situe intégralement en Ithaque, avant et après le retour d'Ulysse – retour dont la narration prolonge les effets, puisque la série imagine ce qui se passe après que le texte homérique est fini.

Pour cette première raison, nous pourrions envisager de qualifier cette série de *post-épique* au sens littéral : nous nous situons après la narration épique homérique. De ce fait, les enjeux narratologiques d'*Odyseus* s'en trouvent déplacés. La série propose ainsi une réécriture innovante, qui permet de faire sortir la réécriture homérique de son spectre habituel, dessiné par son immense héritage littéraire⁵³⁷. Pour autant, cela n'est pas absolument neuf : l'*Odyssée*, dans sa dimension de texte possible⁵³⁸, a déjà fait l'objet de mises à l'écran singulières – par exemple par Jean-Luc Godard (*Le Mépris*, 1963), sur lequel nous reviendrons plus loin, ou encore par les frères Coen avec *O'Brother* (2000).

Une seconde raison au sentiment de déstabilisation éprouvé face à cette mise à l'écran de l'*Odyssée* émerge dès lors qu'on replace la série dans son contexte immédiat de réception. Les mises en œuvre cinématographiques (mais aussi vidéoludiques) de l'épique dans les années 2000 semblent dominées par une ligne de réception que les péplums hollywoodiens contemporains ont canonisée. Ces derniers, comme nous le montrerons dans un premier temps d'analyse, déploient une esthétique de l'emphase, qui se matérialise par des décors paysagers rendus grandioses par un usage, parfois forcé, des technologies de l'image 3D. Dans cette transposition de l'*epos* à l'écran, le souffle épique est traduit visuellement par une spectacularisation du paysage antique, qu'il soit naturel ou urbain. La dimension des *realia* est donc délaissée, au profit d'une logique de surenchère et d'excès qui devient le garant de la dimension auctoriale de l'*epos* dans ces représentations. Quelle est alors la surprise du spectateur habitué aux péplums grandiloquents, lorsqu'il découvre la série *Odyseus* : ici, ni décors grandioses, ni reconstitutions paysagères spectaculaires, ni interventions du merveilleux, divin ou surnaturel⁵³⁹. Tout ce à quoi le spectateur peut se raccrocher pour pénétrer dans le chronotope de cette Grèce archaïque des

⁵³⁷ Voir, entre autres, STEAD, Évanghélia. **Seconde Odyssée. Ulysse de Tennyson à Borges**. Textes réunis, commentés et en partie traduits par Évanghélia Stead. Grenoble : Jérôme Million, 2009.

⁵³⁸ La théorie des textes possibles s'intéresse à ce que l'auteur n'a pas écrit mais aurait pu écrire, il s'agit d'analyser les replis de la narration pour voir qu'il y a, dans une œuvre écrite, de manière consciente ou non, d'autres possibles diégétiques non exploités. Ce sont ces derniers que les auteurs qui ont réécrit sur des siècles une œuvre dite majeure, ont exploité à satiété. Parfois, ces possibles sont restés inexploités et ce n'est qu'une lecture critique des théoriciens qui peut nous les faire apparaître. Voir à ce propos les travaux de Sophie Rabau et de Marc Escola, notamment ESCOLA, Marc (dir.) . **Théorie des textes possibles**. CRIN, vol. 57, Amsterdam / New-York, Rodopi, 2012.

⁵³⁹ Dans la mesure où le registre du merveilleux (divin ou surnaturel) offre aux péplums hollywoodiens le prétexte de la spectacularisation des décors et des paysages, et de la débauche d'effets spéciaux qui la rend possible.

Âges Obscurs, dans ce temps de la diégèse épique homérique, c'est un paysage naturel et des *realia* représentés dans un souci sinon de vérité historique du moins de vraisemblance tout à fait convaincante.

En effet, *Odysseus* confronte le spectateur à un paysage naturel ordinaire, à une esthétique du quotidien, et de l'humilité, et c'est ici, nous semble-t-il, la dernière et la principale raison de la déstabilisation du spectateur. La série investit largement le paysage naturel, et c'est par ce paysage naturel que nous nous proposons d'observer le processus de transposition de l'*epos* à l'écran en ce qu'il permet de dégager, à l'aune des années 2010, une ligne de réception épique qui se détache de l'épique « grandiloquent » précédemment évoqué. Nous voudrions ici réinvestir la notion de *post-épique*, d'un point de vue esthétique cette fois. Cette série, par la rupture esthétique qu'elle présente, propose un resserrement de l'épopée autour du quotidien des héros, montrés dans leur solitude psychologique. Dès lors, dans la perspective évoquée par Erich Auerbach⁵⁴⁰, nous proposons de qualifier cette ligne de réception d'« épique du quotidien ». Celle-ci module et nuance les caractéristiques canonisées par des siècles de réception de l'épopée, et oriente l'épique vers l'expérience de l'humilité et du quotidien.

Ce faisant, et nous ne nous aventurerons dès lors qu'à indiquer quelques hypothèses de travail, la série, nous semble-t-il, pourrait permettre de dégager des enjeux présents, bien que de manière latente, dans l'*epos* matriciel. Il s'agirait alors d'en construire, à terme, une vision renouvelée et porteuse d'un autre discours : *Odysseus* ouvre un autre espace d'interprétation de l'épique que pourrions alors lire, en allant plus loin, comme un possible retour sur le texte homérique. L'effet-retour de cette lecture revivifiée de l'épique à l'écran, amorcée par une poétique de l'*épique champêtre*, nous permettra alors de clore notre réflexion sur une nouvelle proposition : celle qui relit l'*Odyssée* en écartant l'épique glorieux, pour ouvrir le texte à une dimension paysagère que l'on qualifiera alors d'épique champêtre⁵⁴¹.

L'*epos* à l'écran dans les fictions antiquisantes de large audience des années 2000-2010 : un paysage épique spectaculaire

L'étude de la mise en espace de l'Antiquité à l'écran permet de mettre en évidence un certain nombre de constantes. La grande majorité des films sur lesquels nous avons travaillé singularise leur

⁵⁴⁰ AUERBACH, Erich. **Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale**. Paris : Gallimard, Coll. Tel, 1977. « [Homère], à vrai dire, ne craint nullement de mêler le sublime et le tragique d'éléments réalistes pris dans la réalité quotidienne ; une telle crainte est étrangère à son style et inconciliable avec lui ; dans l'épisode de la cicatrice, par exemple, la scène domestique, calmement dépeinte, du lavement des pieds s'incorpore dans la grande action décisive et sublime, du retour d'Ulysse. » (p. 32)

⁵⁴¹ Nous dévoyons ici quelque peu le titre du colloque *L'héroïque champêtre*, organisé par Éveline Prioux à l'INHA en 2008, en attente de publication.

représentation paysagère de l'Antiquité par une logique que nous pouvons qualifier d'emphatique. La tendance est à la surenchère, et les décors paysagers participent largement de cette dynamique.

Dans la chronologie du péplum, on peut distinguer, dans la figuration paysagère de l'Antiquité, un réel changement de paradigme qui se situe au tournant du vingt-et-unième siècle⁵⁴². Jusqu'aux années 2000-2004 en effet, le péplum a recours à une esthétique de la ruine, qui fait office de déictique temporel, puisqu'elle sert à localiser, aux yeux du spectateur, la diégèse dans les temps anciens. Cependant, cet usage des ruines relève du paradoxe, puisque, en toute logique, le temps qui aurait du éroder et dégrader ces architectures n'est pas encore passé, si nous sommes dans l'Antiquité. Toutefois – et le péplum traditionnel se soucie peu de logique – cette représentation stéréotypée a dominé durant des décennies la figuration de l'Antiquité à l'écran. Les ruines pouvaient donc singulariser, marquer temporellement n'importe quel décor, en en faisant ainsi le lieu d'une geste antique.

Mais cette utilisation de la ruine disparaît peu à peu (il n'y en a d'ailleurs pas du tout dans *Odysseus*) lorsque les réalisateurs s'emparent des technologies de l'image contemporaine afin de reconstruire virtuellement des villes antiques entières. C'est le cas de la Troie de Wolfgang Petersen, de l'Alexandrie d'Amenabar dans *Agora*, ou encore de l'Argos du *Choc des Titans* de Louis Leterrier. Ces villes antiques, ainsi virtuellement recréées, se saisissent selon des modalités spatiales très particulières, qui se font le reflet d'une tendance actuelle à la transmédiatité : ainsi, les modèles qui orchestrent la figuration de ces villes peuvent croiser une iconographie très proche du logiciel Google Earth, avec des vues stratosphériques en plongée totale, ou encore une iconographie très proche du jeu vidéo. Comme le confirment des entretiens que nous avons réalisés auprès de designers 3D, on constate une uniformisation des représentations de l'Antiquité à travers tous les médiums écraniques. Celle-ci, pour le dire vite, s'organise principalement autour d'une tendance à la *maximisation* – pour reprendre ici le terme de Floris Didden⁵⁴³ (qui parle aussi de « superlative attitude ») – à savoir, l'emphase des architectures dans le cadre des paysages urbains, qui s'étirent à la verticale afin de donner au spectateur une impression écrasante de démesure digne du sentiment d'*hybris*, et la spectacularisation de toute représentation paysagère (on pensera par exemple à la statue gigantesque de Zeus dans *Le choc des Titans*, « déboulonnée » par les serviteurs du roi d'Argos).

Cette esthétique participe de l'émergence d'un stéréotype contemporain de réception de l'épique, dans les fictions hollywoodiennes des années 2000 à 2010 : le « souffle épique », alors incarné

⁵⁴² Changement de paradigme que nous avons étudié dans un précédent article : voir ANDRÉ, Laury-Nuria et LECOLE-SOLNYCHKINE, Sophie. Paysages et topoi dans le péplum grec contemporain : de l'esthétique de la ruine à sa résurrection virtuelle. In : **ANABASES** 18, 2013, p. 109-127.

⁵⁴³ DIDDEN, Floris. **Concept artist et Art Director**. Berlin: Karakter Design Studio.

par une surenchère d'effets visuels, s'actualise principalement dans des formes paysagères aux particularités géophysiques spectaculaires. Dès lors, les paysages endossent un rôle diégétique actif dans la geste des héros (le désert de l'épreuve aux scorpions dans *Le choc des Titans*, le Tartare des *Immortels* de Tarsem Singh).

Comment comprendre alors le détachement volontaire de la série *Odysseus* de cette ligne de réception contemporaine, qui s'écarte de la spectacularisation des paysages épiques en proposant, au gré d'une plongée dans le paysage naturel, un resserrement sur l'insularité close de l'île d'Ithaque ? C'est que ce dernier permet une transposition singulière de l'*epos* à l'écran, que nous allons à présent tenter de caractériser.

L'*epos* à l'écran dans la série *Odysseus* : un paysage du post-épique

A. L'épique dans *Odysseus* : Resserrement ou rétractation ?

Genre cinématographique de référence de toute fiction antiquisante, le péplum est finalement (et paradoxalement, au vu du succès public des films précédemment évoqués et de la série *Rome* qui s'y inscrit également) assez peu exploité dans la série *Odysseus*. Celle-ci en effet, semble faire un effort afin de se détacher du genre, à tel point que l'on se demande si sa caractéristique principale ne serait pas de chercher à imaginer une modalité de l'épique qui se débarrasserait de l'héritage esthétique du péplum contemporain.

Par le refus de la grandiloquence de l'action et des paysages, ainsi que par le rejet du merveilleux mythologique, la lecture de l'*epos* qui émerge d'*Odysseus* se distingue également du genre épique de l'*Odyssee*. On a donc une double prise de distance : et de l'épique hollywoodien des années 2000, et de l'épopée matricielle ; c'est à ce double titre que nous justifions le terme de *post-épique* introduit plus haut.

Encore qu'il faille noter que, dans la série, le refus d'une grandiloquence des décors paysagers et celui du merveilleux soient liés. Ainsi, si les dieux, qui sont les grands absents de la fiction d'Arte, décident encore des destinées humaines, c'est de façon souterraine. Les scènes de prière, nombreuses dans la série, sont à sens unique : les hommes et les femmes viennent invoquer les dieux afin de s'attirer leurs faveurs, mais ceux-ci restent résorbés dans le silence. Dès lors, point de représentations grandioses de l'Olympe, ni d'effets spéciaux matérialisant les décisions divines, comme on en croise régulièrement dans les films de notre corpus habituel. Ceci fait basculer de nombreuses scènes de la série du côté des *realia*⁵⁴⁴, du

⁵⁴⁴ Les *realia* : utilisation d'objets, de rites, et paysages « réels » (valant pour la réalité de la diégèse). Ceux-ci ont fonction d'ancrage. Ils empruntent au réel tout en étant des fictions : il ne relèvent pas de la vérité archéologique, ce ne sont pas des copies conformes d'objets muséographiés, mais c'est aussi ce qui leur donne leur dimension symbolique et poétique.

quotidien⁵⁴⁵, de l'humilité. De ce fait, *Odysseus* se distingue, là encore, des péplums précédemment évoqués, en utilisant du paysage naturel « réel » au lieu d'avoir massivement recours à de la 3D. Nous reviendrons plus précisément sur ces scènes paysagères, après avoir évoqué tous les éléments qui détachent *Odysseus* de l'esthétique épique contemporaine.

Autres scènes emblématiques de cette prise de distance avec l'esthétique du péplum, que les scènes de bataille. Ces dernières se déroulent dans un paysage que les spécialistes considèrent comme le premier *topos* paysager de notre culture : le *locus epicus*. Les films de notre corpus habituel investissent largement ce stéréotype paysager, en usant des moyens de l'image virtuelle afin d'en accroître l'ampleur (on pensera aux armées achéennes massées devant les remparts de la citadelle dans *Troy* de W. Petersen). Ici encore, la série d'Arte semble se détacher de la grandiloquence habituelle des scènes de combat, au profit d'une mise en scène plus dénudée, réduite à une sorte de stylisation dont on hésite, il est vrai, à imputer la raison à un manque de moyens ou à un parti pris esthétique (on pense ici à la scène du combat contre Ménélas dans l'épisode 12 de la série *Odysseus*). Toutefois, d'autres scènes nous font pencher pour la seconde raison. Ainsi, lorsque les réalisateurs choisissent de montrer le retour des vaincus du champ de bataille, on découvre une séquence qui, à nouveau, met à distance tout à la fois l'espace-type du *locus epicus* et l'exaltation héroïque de l'épique attendu. Enfin, une autre séquence achève de désolidariser *Odysseus* de l'épique grandiloquent, en montrant, à l'épisode 9, un combat qui oppose Télémaque aux fils des prétendants. Si on y découvre, de prime abord, une séquence plutôt classique de combat épique, encore faut-il voir que celle-ci est filmée, de façon tout à fait inattendue, devant un talus parsemé de coquelicots. Ici, la mise à distance de l'épique héroïque, grandiloquent, passe, techniquement, par un resserrement du plan large qui filme traditionnellement le *locus epicus*, et par le choix du décor paysager, qui développe l'épique sur un mode mineur que l'on qualifiera d'*épique champêtre*.

C'est précisément sur ce renouvellement de l'épique qui semble passer par l'instrumentalisation du paysage que nous souhaitons focaliser à présent.

B. Typologie des plans paysagers dans *Odysseus* : vers une esthétique du quotidien

Dans cette perspective, on peut repérer trois types de plans paysagers à l'œuvre dans *Odysseus* : une série de plans larges, sans personnage, à faible valeur diégétique ; des plans plus resserrés qui incluent des personnages en nous les montrant immergés dans le paysage naturel portugais qui incarne le paysage

⁵⁴⁵ Le refus du merveilleux amène à investir la dimension quotidienne et humble de la prière : ce qui a pour effet de rapprocher les personnages de la fiction de notre monde contemporain.

grec d'Ithaque ; et enfin, une série de plans larges ouvrant sur le paysage et montrant à chaque fois des personnages de dos.

Dans un premier temps, nous traiterons des plans paysagers sans personnages. Il s'agit de plans de coupe montrant de légères variations sur les mêmes 5 ou 6 plans larges de l'île ou de la citadelle d'Ithaque⁵⁴⁶, qui se répètent quasiment à l'identique d'épisode en épisode. Leur caractère répétitif leur confère une dimension stylisée, presque schématique, et les inscrit dans une esthétique dépouillée, dont la sobriété est bien loin de l'emphase des paysages des péplums précédemment évoqués. Au regard de l'intrigue, ces plans ne possèdent pas de fonction spatialisante ou topographique : ils disent simplement que nous sommes à Ithaque, sans tisser de liens entre les différents lieux de la diégèse. Ils n'ont pas non plus de valeur proleptique : leur seule fonction est de séparer temporellement et sémantiquement deux unités séquentielles. De ce fait, ces plans semblent un peu artificiels, et redoublent une impression générale que donnait déjà la série en son ensemble. En effet, nombreux sont les critiques qui lui ont reproché son aspect de théâtre filmé. Dans cette perspective, ces plans paysagers font d'autant plus penser à des décors de théâtre ou plutôt à des rideaux de scène que l'on tirerait afin de changer le décor.

Mais il faut alors envisager une seconde série de plans paysagers, qui se distingue de ce premier type de plans. À l'inverse des précédents, ces plans participent de la dramatisation du récit d'*Odysseus* et sont donc investis d'une valeur diégétique beaucoup plus importante. Plus resserrés, le plus souvent filmés à hauteur d'homme, ils se distinguent aussi des plans de coupe paysagers dans la mesure où ils ne laissent pas saisir un paysage en son ensemble. Ils ne possèdent ni horizon ni perspective. Ce sont des plans qui focalisent, plein cadre, sur un bout de nature qu'occupe un personnage. Ils ont alors une importance pour notre analyse dans le sens où ils relèvent de cette esthétique du quotidien et de l'humilité qui actualise, semble-t-il, une ligne de réception de l'épique à l'écran, à travers le paysage, qui cesse de célébrer la grandeur du héros, pour l'envisager dans son intériorité et sa solitude. Il s'agit alors de réinjecter de l'ordinaire dans l'héroïque : dans *Odysseus*, Télémaque et Mentor sont tout aussi héroïques que des héros épiques de la geste troyenne, mais la constitution de leur caractère épique passe, de façon inattendue, par l'expérience de l'ordinaire et de l'humble, qui se joue, le plus souvent, sur fond paysager.

Le resserrement de ces plans paysagers, qui, par un effet de cadrage, parviennent à focaliser sur l'intériorité des personnages alors qu'ils traversent l'espace diégétique de la série, a pour effet de dégager une impression de claustrophobie, qui dramatise à la fois l'espace de l'île, et la trame narrative de la série. La

⁵⁴⁶ Vue aérienne de l'île / Ithaque vue depuis le rivage / Vue en plongée sur Ithaque et la baie / Vue aérienne et resserrée sur les toits d'Ithaque / Le haut plateau d'Ithaque avec la citadelle et le camp des prétendants / Une vue d'Ithaque au loin vue depuis la campagne.

claustration est aussi intérieure et la série apparaît dès lors comme un huis clos, enserrée dans l'espace de l'île, et dans la solitude de chacun des personnages. Les seules trouées paysagères qui sont orchestrées dans la série, celles qui ouvrent sur le rivage, renforcent paradoxalement cette impression de claustration puisqu'elles désignent le désespoir (l'horizon vide d'Ulysse que scrute Pénélope quotidiennement), ou la menace (lorsque des voiles émergent de l'horizon).

Enfin, une troisième série de plans paysagers, qui se répètent durant toute la série, éclaire également sur l'usage particulier du paysage dans la série *Odysseus*. Ces plans-là tissent ensemble les deux cas de figure précédemment évoqués : en montrant des personnages seuls sur fond de nature, mais cette fois en élargissant le cadre, et en laissant apparaître une large portion d'Ithaque. Ces plans se particularisent par le fait de filmer les personnages de dos : dispositif cinématographique particulier, qui a déjà fait l'objet d'une étude spécifique⁵⁴⁷. Ces plans semblent ici investis d'une valeur paysagère singulière, dans le sens où, par l'intermédiaire du regard du personnage, qui devient le relais du spectateur à l'écran, ils constituent l'espace en paysage, et l'offrent alors comme objet de contemplation, se faisant le reflet d'un conflit intérieur.

L'un de ces plans cadrant des personnages de dos, nous montre Ulysse racontant un épisode de son périple à Orion. Ce plan est particulièrement intéressant dans la mesure où il permet de montrer que le voyage d'Ulysse, qui constitue la part la plus importante du récit homérique, et l'horizon d'attente canoniquement épique, n'est pas absolument absent de la série. Il y est, de manière très pertinente, sans cesse renvoyé à distance, repoussé dans un passé diégétique qui le résorbe et le contient : ainsi, d'autres épisodes du voyage sont, pour l'un, représenté par une troupe d'acteurs de théâtre ; pour l'autre, raconté par Ulysse lui-même à Orion, mais dans le présent diégétique ; et enfin, pour le dernier, rêvé par Ulysse, en une seule et unique image de flash-back. Cette image, la seule qui filtre du voyage à proprement parler, repousse à nouveau l'épique merveilleux, en nous montrant simplement Ulysse cadré sur un fond de nature, en lieu et place de la rencontre avec Nausicaa⁵⁴⁸. Cette mise à distance peut aussi se lire sur un plan méta-poétique (ou méta-filmique), comme ce qui repousse l'épique classique en permettant l'émergence d'une autre modalité de l'*epos* à l'écran, dont la mise en scène paysagère contribue à ouvrir le sens, comme nous allons maintenant le voir au travers de l'utilisation singulière des espaces du rivage.

⁵⁴⁷ THOMAS, Benjamin. **Tourner le dos, Sur l'envers du personnage au cinéma**. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

⁵⁴⁸ Notons toutefois que cette scène possède également une dimension champêtre dans l'épopée homérique. C'est ce que note Robert Graves, dans **Les mythes grecs**. Paris : Fayard, 1967, p. 562.

C. Du *nostos* à la *saudade* : une lecture topoïète d'*Odysseus* comme effet-retour sur l'*Odyssee*

On l'a dit plus haut, de nombreux plans de la série prennent place sur la grève d'Ithaque, ou bien montrent, de loin ou à travers des dispositifs spécifiques, des vues du rivage. C'est par exemple le cas des plans filmés à travers la fenêtre à claustra de Pénélope, qui scrute chaque jour le rivage, espérant le retour d'Ulysse. Ainsi, la dimension du *nostos*⁵⁴⁹ n'est pas absente de la série *Odysseus*, qui en propose une actualisation singulière à travers son instrumentalisation du paysage du rivage.

Celui-ci est, véritablement, le cadre du retour d'Ulysse : ainsi, à la fin de l'épisode 4, Ulysse est découvert par Thyocos le devin, inconscient, échoué sur la grève, encore attaché au mât brisé de son navire, après – c'est du moins ce que nous supposons par inférence – l'épisode des Sirènes qui a vu le vaisseau se briser entre les roches Planktes.

Toutefois, lorsqu'Ulysse, aidé par Thyocos, se relève, et qu'il est reconnu par ce dernier, ce n'est pas sur Ithaque que se porte son regard, mais sur l'horizon méditerranéen. Ce regard participe dans la série d'un mouvement plus large : il semble en effet qu'*Odysseus* propose une inversion de ce que l'on entend habituellement comme la poétique homérique du *nostos*. Ici, celui-ci ne marque pas tant la nostalgie du retour vers le foyer, que la nostalgie du voyage, comme on l'a vu également tout à l'heure dans l'exemple de la scène où Ulysse raconte à Orion l'épisode des Sirènes. Ce retournement du *nostos* du doux foyer originel en *nostos* du voyage est, selon Barbara Cassin, déjà inscrit dans les textes possibles ouverts par la narration homérique. Comme la philosophe le fait subtilement remarquer, à peine rentré, Ulysse doit à nouveau quitter son épouse Pénélope, au lendemain même de la nuit de leurs retrouvailles. Il doit repartir pour accomplir, afin d'apaiser la colère de Poséidon, un dernier exploit, celui d'aller

par les villes, portant dans ses bras une rame polie, jusqu'à ce qu'il parvienne chez des gens qui ne connaissent pas la mer, ni le sel dans les aliments, ni les navires aux joues vermillon, ni les rames qui sont les ailes de navires [...] Il doit donc repartir vraiment à l'autre bout du monde, au plus loin de l'*Odyssee* et de la Méditerranée, jusqu'à ceux qui ignorent la mer et la gloire grecque au point de prendre une rame pour une pelle à grain, assimilant ainsi à et par leur culture ce qu'ils ne connaissent pas, « intégrant », dira-t-on sans doute aujourd'hui, l'étrangeté et l'altérité. Je trouve magnifique cette phrase : « quelle est cette pelle à grain sur ta brillante épaule ? », pour dire en toute méprise et en toute douceur le plus lointain du lointain (Cassin, 51-52).

⁵⁴⁹ « L'*Odyssee* est, par excellence, le grand poème du *nostos*, du retour sans cesse retardé, sans cesse différé à Ithaque. C'est pourquoi, chaque fois que je lis ce mot, je ne peux m'empêcher de penser à Ulysse pleurant sur le rivage de l'île de Calypso et suppliant la nymphe de le laisser retourner chez lui. Et chaque fois que je l'entends, ce mot, dans un texte ou un poème, je crois entendre aussi sur le sable, l'infini gémissement, ressassement d'une mer dont chaque vague dit en mourant : *nostos... nostos... nostos...* », LACARRIERE, Jacques. **Dictionnaire amoureux de la Grèce ancienne**. Paris : Plon, 2001, p. 380-381.

Il semble ainsi qu'ici, le rivage – dans une remotivation de sa fonction⁵⁵⁰ – incite Ulysse à la remémoration des épisodes de son périple, et à se laisser aller à la nostalgie, une nostalgie qui, curieusement, prendrait des résonances portugaises (les scènes de la série étant tournées sur le rivage atlantique à 30 km de Lisbonne), évoquant alors la *saudade*, en lieu et place du *nostos* épique grec. Le désir du « plus lointain du lointain », formulé ici en termes de douceur, se superpose à ce subtil mélange de nuances émotionnelles, propre à la culture portugaise, défini comme « bonheur hors du monde » par Luís de Camões, et rencontre alors, à la manière d'un heureux *kairos*, nos enjeux d'un *epos* de l'humilité, dans la mise en scène paysagère qu'en propose *Odysseus*, en montrant à l'écran comme du paysage méditerranéen odysseén, ce qui est dans la réalité physique un rivage atlantique portugais, tourné vers le Nouveau Monde et non vers le *mare nostrum*. Cette rencontre, pour fortuite qu'elle puisse paraître, est en réalité déjà inscrite dans l'univers mental des Anciens qui, à la période impériale (mais peut-être déjà bien avant), ont imaginé qu'Ulysse a fondé la ville d'Olisipona, c'est-à-dire l'ancienne Lisbonne. Que ce soit Varron, Pline l'Ancien, ou Strabon⁵⁵¹, tous ont imaginé que l'infatigable errant odysseén a prolongé l'espace méditerranéen et l'a projeté sur sa façade atlantique, en y inscrivant à jamais son passage par la fondation d'Olisipo-Lisbonne.

Si l'on rapporte cette question de la fondation odysseénne de Lisbonne, à celle du paysage d'*Odysseus*, si l'on veut bien élargir l'espace du *nostos* à celui de la *saudade*, cette perspective résonne alors favorablement du côté de ce que Marc Ferniot a appelé la *topoïétique*⁵⁵². Cette attitude ou discipline de l'esthétique, se présentant comme une radicalisation de l'artialisation⁵⁵³ théorisée par Alain Roger, se propose de singulariser le stéréotype paysager (le lieu, ou le lieu commun, double sens de *topos*) en faisant jouer les diverses strates culturelles qui constituent l'espace en paysage palimpseste de culture(s). Il s'agirait alors de *fictionner* figures et lieux communs, par l'activité d'une lecture plastique du paysage, qui

⁵⁵⁰ Voir le rôle du rivage dans la construction du paysage dans l'épopée, ANDRÉ, Laury-Nuria. **Formes et fonctions du paysage dans l'épopée hellénistique et tardive**. Thèse de Doctorat sous la direction de Ch. Cusset : ENS de Lyon, 2012.

⁵⁵¹ Voir RAMBAUD, Maria de Fatima Antunes. Olisipona-Lisbonne : le tribut d'Ulysse. In : WESTPHAL, Bertrand (dir.). **Le Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe**. Limoges : PULIM, 2001, p. 367-377.

⁵⁵² « La *Topoïétique*, [...] néologisme [sous lequel il faut entendre] une discipline (ou une figure) de l'Esthétique dont les attendus et les enjeux seraient la fabrication (*poien*) du lieu commun (*topos*) par l'entremise de la fiction. », Marc Ferniot, in Bertrand Westphal et de Lorenzo Flabbi (dir.), **Espaces, Tourismes, Esthétiques**. Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, Collection Espaces humains, 2010.

⁵⁵³ Alain Roger (**Court Traité du paysage**. Paris : Gallimard, 1997) a mis au jour l'opérateur mental et culturel par lequel notre société construit son environnement en paysage : en apposant sur la surface sensible du donné naturel des schèmes, des prismes empruntés aux diverses formes d'art qui ont représenté le paysage à travers les siècles.

mènerait à dialectiser les *topoi* de notre culture. Par le biais d'une lecture topoïète de l'*Odyssée*, la série *Odyseus* métisse le *nostos* et la *saudade*, et c'est ainsi l'espace d'un dialogue qui s'ouvre entre les lieux communs, et permet l'émergence d'une singularisation, qui actualise une réception de l'*epos*.

À travers cela, c'est la création d'un espace tiers, d'un nouveau paysage épique, fait d'une remotivation mutuelle des espaces de ces deux prismes culturels. L'*epos* à l'écran dans la série *Odyseus* peut alors se comprendre comme un palimpseste culturel qui ouvre la strate antique à sa fictionnalisation, rapprochant ainsi de nous cette épopée antique.

C'est pourquoi, en guise de conclusion ouverte, nous souhaiterions rappeler que le déplacement qu'opère le récit d'*Odyseus* par rapport à l'*Odyssée*, déplacement tant syntagmatique que paradigmatique, on l'a vu, s'il a pour corollaire le refus du merveilleux mythologique qui caractérise la narration du voyage d'Ulysse chez Homère, a alors pour effet de justifier le déploiement de l'action dans un paysage simple, quotidien, ordinaire. Ce dernier devient alors le réceptacle et le support d'une projection de l'antique et de l'épopée homérique aujourd'hui : elle a été rapatriée (le « détour rapatriant » d'Hölderlin) et s'implante dans les paysages de notre présent. Ce paysage, que nous proposons de qualifier d'*épique champêtre*, offre, dans ses résonances topoïètes, la possibilité de projeter, en les fictionnant, les schèmes épiques. Ici, ailleurs, sur les rivages portugais, et pourquoi pas, derrière chez soi : le texte homérique s'ouvre à sa libre fictionnalisation. Et le texte homérique de se comprendre, dès lors, à la faveur de l'idée d'*altérité incluse* chère à Florence Dupont⁵⁵⁴ : chaque réactualisation, chaque réécriture, proposant une singularisation, dont les effets désignent un possible retour au texte, dévoilent alors un « toujours-déjà-là ».

Nous avons envisagé, autour de la figure du rivage, un possible dialogue entre *nostos* et *saudade*. Mais d'autres avaient déjà proposé de délocaliser l'*Odyssée* : ce sont désormais les effets des rencontres de ces multiples intertextes qui sont à interroger, lorsqu'ils dessinent en strates le paysage odysseén : que ce soit Victor Bérard qui photographie, dans son célèbre *Album Odysséen*⁵⁵⁵, une « grotte de Calypso » espagnole et un « Naxos » sicilien, ou que ce soit Jean-Luc Godard qui superpose, dans *Le Mépris*, les

⁵⁵⁴ Voir à ce propos DUPONT, Florence. **L'Antiquité, Territoire des écarts**. Entretiens recueillis par Sylvie Taussig, Paris, Albin Michel, 2013, ainsi que les journées d'étude organisées par Florence Dupont et Jean-François Cottier, à l'Université Paris Diderot (Paris VII), les 5 et 6 avril 2013. Voir également notre réflexion présentée dans le cadre de ces journées, Laury-Nuria André et Sophie Lécole-Solnychkine, « Le paysage antique : exclusion ou écart ? »

⁵⁵⁵ Voir à ce propos notre contribution au débat sur l'*Album Odysséen* de Victor Bérard, Laury-Nuria André et Sophie Lécole Solnychkine, Pour décomplexer Victor Bérard : une lecture topoïète de l'*Album Odysséen*, In **Textimage**, *Varia* 3, [consulté le 6 décembre 2013]. Disponible sur : http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/solnychkine-andre1.html.

rivages italiens à ceux des voyages d’Ulysse, l’île de Capri devenant alors celle d’Ithaque, où se joue le devenir du couple Paul-Camille, énième avatar du couple Ulysse-Pénélope...

À observer ces intertextes, l’on s’y perd... surtout si l’on suit la définition que donnait Barthes de l’intertexte, l’identifiant au chant des Sirènes⁵⁵⁶. De troublants textes possibles font leur apparition, et – écho sans cesse repris d’une figure – la diégèse d’*Odysseus* finit par croiser celle du *Mépris*.

Lorsque Michel Piccoli traverse Cinecittà pour rencontrer le producteur américain, ce dernier lui rappelle la triste destinée des studios : il lui annonce cyniquement avoir vendu les locaux qui vont devenir des Prisunic, suggérant que le cinéma disparaît au profit de la consommation de masse. Il est alors troublant de noter que la série *Odysseus* a, quant à elle, été tournée dans un immense hangar qui était autrefois un lieu de stockage pour des supermarchés. Ainsi, en un rapport inversé, pourrait-on imaginer que le cinéma renaisse dans l’échec du consumérisme. De la crise que traverse actuellement l’Europe, le cinéma télévisuel pourrait bien se faire, *mutatis mutandis*, l’écho, en proposant ici une vision humble de l’épopée, loin des fastes des studios et des grosses productions américaines.

D’autres éléments accentuent cette lecture, qui ouvre l’espace d’un dialogue entre *Odysseus* et *Le Mépris*. Ainsi, une scène semble se refléter entre ces deux œuvres : la scène des combats de Télémaque contre les fils des prétendants, filmé devant un talus parsemé de coquelicots, et une scène du début du *Mépris*, qui alterne des images de statues des dieux grecs et des images de l’extérieur des studios également semé de coquelicots. Enfin, dans les nombreuses scènes métapoétiques du *Mépris* – et nous avons vu qu’il y en a aussi dans *Odysseus* – il faut remarquer que Paul répond à Fritz Lang qui lui demande ce qui l’intéresse dans l’*Odysée* : « C’est qu’avec l’*Odysée*, on peut faire le contraire de ce qu’on fait actuellement au cinéma. » Or, tout le propos esthétique et paysager de la série *Odysseus*, c’est précisément de montrer l’épopée à l’écran en 2013 en faisant le contraire de ce qui se fait actuellement au cinéma. Et, pour parachever ces rapprochements esthétiques, on note un tout dernier clin d’œil à Godard, lorsque Laërte, au début de l’épisode 9, dialogue avec Mentor dans les cuisines désertes et lui dit : « J’ai juste voulu être un homme, un homme juste. » Remarque qui n’est pas sans rappeler la célèbre phrase de Godard, « ceci n’est pas une image juste : c’est juste une image⁵⁵⁷ », mais qui inverse cette dernière...

Aussi pourrions-nous dire qu’avec *Odysseus*, ce n’est pas une épopée juste, mais juste une épopée qui s’actualise à travers un paysage de l’humilité et du quotidien, celle qui s’inscrit dans l’intertexte ouvert

⁵⁵⁶ L’intertexte n’est pas forcément un champ d’influences ; c’est plutôt une musique de figures, de métaphores, de pensées-mots ; c’est le signifiant comme *sirène*. In : **Roland Barthes par Roland Barthes**. Paris : Éditions du Seuil, 1995, p. 129.

⁵⁵⁷ Placée sur un carton dans *Vent d’est*.

de l'immense héritage homérique, et permet, de manière spéculaire, d'en éclairer des zones encore laissées dans l'ombre.

Référence bibliographique

CASSIN, Barbara. **La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?**, Paris : Autrement, p. 51-52



SZÖLLÖSY, Raphaël. Raconter l'histoire a travers les ruines : formes épiques, anachronismes et survivances dans *Le regard d'Ulysse* (1995) de Theo Angelopoulos . In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 291-12. ISSN 2527-080X.

RACONTER L'HISTOIRE A TRAVERS LES RUINES : FORMES EPIQUES, ANACHRONISMES ET SURVIVANCES DANS LE REGARD D'ULYSSE (1995) DE THEO ANGELOPOULOS

RECONTAR A HISTÓRIA ATRAVÉS DAS RUÍNAS: FORMAS ÉPICAS, ANACRONISMOS E ET SOBREVIVÊNCIAS EM LE REGARD D'ULYSSE (1995) DE THÉO ANGELOPOULOS

Raphaël Szöllösy
Université de Strasbourg

RÉSUMÉ : Quelle est l'odyssée qui compose le film d'Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse* (1995) ? Celle d'un cinéaste revenant en Grèce après un exil aux États-Unis, traversant les Balkans jusqu'à Sarajevo ravagée par la guerre de Bosnie, à la recherche de bobines non développées des frères Manakis, pionniers du cinéma grec. Angelopoulos organise ses images dans les décombres, en s'inspirant des caractéristiques de l'épopée, qui a elle-même pu être considérée comme déclinante à l'ère de son « crépuscule ». Cela nous permettra de questionner le rapport entretenu par l'emploi des formes épiques avec l'état contemporain de la Grèce et plus largement de l'Europe, tout en réfléchissant au point de vue adopté par le cinéaste dans sa manière de représenter et de considérer l'Histoire à l'aune des ses anachronismes et de ses survivances.

Mots-clés: *Le Regard d'Ulysse* ; Angelopoulos ; Formes épiques ; Anachronism.

RESUMO: Qual é a odisseia que compõe o filme de Angelopoulos, *Um olhar a cada dia* (1995)? A de um cineasta que retornou à Grécia depois de um exílio nos Estados Unidos, atravessando os Balcãs até uma Sarajevo devastada pela guerra da Bósnia, em busca de bobinas não reveladas dos irmãos Manakis, pioneiros do cinema grego. Angelopoulos organiza suas imagens nos escombros, inspirado nas características do épico, que poderia ser considerado como declínio na era de seu "crepúsculo". Isso nos permitirá questionar o relacionamento mantido pelo uso de formas épiques com o estado contemporâneo da Grécia e, mais amplamente, da Europa, refletindo o ponto de vista adotado pelo cineasta em sua maneira de representar e considerar História pelo critério de seus anacronismos e suas sobrevivências.

Palavras-chave: *Le Regard d'Ulysse* ; Angelopoulos ; Formas épiques; Anacronismo.

Introduction

Belle, mais étrange patrie que celle qui m'a été donnée.
Avec une petite barque, elle atteint des océans.
Elle cherche la révolte et s'offre des tyrans
Odysseus Séféris, traduit par Angélique Ionatos⁵⁵⁸.

Il y a quelque chose qui pourrait sembler tragique dans la proposition d'une réflexion à partir d'un film qui n'a de cesse de mettre en scène la recherche de regards disparus, élaborée par un cinéaste que l'on vient de perdre alors qu'il était entrain de réaliser une œuvre, *L'autre mer*, qui s'intéressait à la crise grecque d'aujourd'hui. Les trois bobines des frères Manàkis, pionniers du cinéma des Balkans, entraînant l'odyssée du personnage d'Harvey Keitel dans *Le Regard d'Ulysse*, peuvent dès lors évoquer le même manque, la même peine, le même désir vis-à-vis de cette œuvre inachevée qui tentait de répondre aux inquiétudes contemporaines et à ses lendemains incertains. « *Peine* » et « *désir* » sont par ailleurs deux mots au cœur d'un autre terme crucial, celui de « *Nostalgie* » ; « *Nostos* » désigne le « *désir de rentrer chez soi* » et « *algos* », la peine, et ceci correspond évidemment à tout ce dont l'Ulysse d'Homère est pétri. Il est, pour reprendre les mots de François Hartog, « celui qui a vu, et qui sait parce qu'il a vu, indiquant d'emblée un rapport au monde qui est au cœur de la civilisation grecque : le privilège de l'œil comme mode de connaissance » (Hartog, 1996, 12), un « voyageur malgré lui, en butte à la haine de Poséidon » (16) qui « ne veut se souvenir que du jour du retour » (25). Mais si ce « voir » s'est changé désormais en savoir, si cette quête vers Ithaque est devenue à ce point permanente jusqu'à se déterminer en fondement d'une culture, d'une identité, c'est grâce au poète, au conteur, à Homère, l'aède, et à son récit : la parole épique nous *raconte* quelque chose du monde autant qu'elle l'enrichit.

Elle l'enrichit au point de forger un *héritage*, traversant les espaces et les temps, par delà les désastres : c'est bien de mémoire, de généalogie, de descendance ou encore d'usage des pensées issues de la Grèce antique dont il est question dans *L'Héritage de la Chouette*, le grand travail documentaire de Chris Marker au sein duquel on peut entendre, entre autres, les mots de George Steiner, dans l'épisode dix intitulé « *Mythologie ou la vérité du mensonge* », nous dire que « si on ne peut se raconter des histoires » on « chavire dans la nuit » car « c'est l'histoire qui nous sauve du désespoir ». Et si l'on parle avec Jean Claude Carrière en affirmant que « L'histoire, avec une minuscule (story, et non pas history), est la barque qui nous permet le va-et-vient entre les rives » (Carrière, 2001, 12) on se dit qu'elle est peut être

⁵⁵⁸ Ce poème est notamment évoqué par elle dans *L'Héritage de la Chouette – Épisode 4 – Nostalgie ou le retour impossible* (1989), de Chris Marker.

propice à nous faire naviguer sur les eaux de l'Histoire grecque avec une majuscule, à la manière d'Hérodote d'ailleurs, qui dans le Prologue de ses *Histoires* fait référence à la guerre de Troie, événement épique constitutif de l'*Illiade* d'Homère. Cet exemple d'entremêlement est souligné par Daniel Madélénat à partir de la notion de *mythistoire* chez Jules Monnerot : « la poésie épique réalise la fusion du mythe et de l'histoire, et révèle la vérité terrestre du mythe » (Madélénat, 1986, 109). Il semble bien y avoir quelques passages de *story* à *history*, d'une rive à l'autre, entre le temps du récit qui se fait fondateur et celui de l'Histoire qui s'inscrit⁵⁵⁹. Walter Benjamin évoquant « Mnémosyne, celle qui se remémore » comme « muse de l'épopée » nous permet d'explicitier cette idée de *passage* des temporalités par l'image de la *chaîne* ou du *fil* :

La mémoire fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés. Elle est la muse du genre épique dans son acceptation la plus large. Elle embrasse tous les sous-genres de l'épopée. Parmi ceux-ci figure au premier rang l'art incarné par le conteur. C'est la mémoire qui tisse le filet que forment en définitive toutes les histoires » (BENJAMIN, 2000, 135)

Cette muse permettrait donc la constitution d'un héritage par son aptitude à inciter la construction des récits et par les liens qu'elle entretient au passé, qui l'accrochent et la mêlent aux temps contemporains. Elle ne semble d'ailleurs pas étrangère à la notion de nostalgie, puisque celle-ci n'émerge au fond que par l'intermédiaire des souvenirs.

L'idée qui nous intéresse dans *le Regard d'Ulysse*, marquée à son tour par Mnémosyne, est celle de « Raconter l'Histoire ». Elle nous permet de tenter de comprendre comment Théo Angelopoulos construit son œuvre sur le socle de la parole épique et de la nostalgie d'Ulysse dans un jeu d'entrelacements des mouvements du monde et du cinéma, convoquant les notions de survivance et d'anachronisme face aux ruines des sociétés contemporaines.

La Nostalgie d'Ulysse : figures du voyages, retours, réminiscences

Commençons précisément par l'amorce, ce qui enclenche la quête du protagoniste principal, que l'on verra traversé par de multiples identités au cours du film : celle du personnage fictif, un cinéaste d'origine grec exilé en Amérique, celle d'Angelopoulos lui même (dans la scène du retour à Florina c'est la projection du *Pas suspendu de la cigogne* (1991), dont on perçoit quelques fragments sonores, qui provoque une manifestation d'opposants religieux), celle de Yannakis Manakis (lors d'une scène d'interrogatoire c'est un épisode de la vie du pionnier des Balkans qui est vécu par le personnage) et évidemment celle d'Ulysse, la mémoire mythique irriguant l'œuvre dans son ensemble. Il y a quelque

⁵⁵⁹ Tout ceci est éminemment travaillé par la pensée de Paul Ricoeur, notamment dans ses ouvrages *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.

chose ici qui est lié à la *métempsychose*, pour utiliser une notion qui désignerait « le passage de l'âme dans le corps d'un autre » qui fait déjà écho au mouvement que suscite la nostalgie du personnage de l'Odyssée : traversées, figures du voyages, retours et « réminiscences », dans le sens de souvenirs brumeux, confus qui surgissent dans le temps présent. Tout ceci prend corps dans la mise en scène d'Angelopoulos, notamment dans la scène d'ouverture du *Regard d'Ulysse*.

Les mots de Platon « L'âme aussi, si elle veut se reconnaître devra se regarder dans une âme » qui introduisent les images des *Tisseuses* des Frères Manakis (voir fig. 1, image de gauche) provenant de l'aube du cinéma de la région des Balkans, disent déjà beaucoup de chose sur les arts de la représentation, sur la nécessité du détour par le *doublément* du monde pour mieux comprendre celui-ci ; on se souvient de ce qu'écrivait Edgar Morin dans *Le Cinéma et l'homme imaginaire* qui nous permet de penser qu'une des spécificités du cinéma est la figuration fantomatique des corps en mouvement :

Là, dans, pour, par le cinéma, c'était l'émerveillement de l'univers archaïque des doubles, fantômes, sur écrans, nous possédant, nous envoûtant, vivant en nous, pour nous, notre vie non vécue, nourrissant notre vie vécue de rêves, désirs, aspirations, normes ; et tout cet archaïsme ressuscitant sous l'action totalement moderne de la technique machiniste, de l'industrie cinématographique, et dans une situation esthétique moderne (MORIN, 1956, 12).

Il est encore question de retours, de réminiscences.



Figure 1

Image des *Tisseuses* des Frères Manakis (à gauche); images tirées du plan-séquence : l'opérateur et le corps effondré de Manakis (au centre), le protagoniste joué par Harvey Keitel, observant le navire bleu (à droite)

Et dans ce dédoublement par la machine, c'est aussi un regard qui s'illustre, qui prend forme face au monde, et c'est bien ce qui est recherché par le cinéaste du film d'Angelopoulos : un « premier regard », l'un de ceux qui a pu participer à l'ouverture d'un siècle, et qui était chargé de promesse. Dans cette scène introductive, un plan séquence succède justement aux images des Frères Manakis ; un entrelacement de regards, de récits et de temporalités : on entre par la mer, puis on aperçoit l'appareil, l'opérateur, et on entend l'histoire qui se déroule au même moment, avant que le conteur lui même ne participe à l'action, tandis que le bateau traverse l'arrière plan, évoquant d'emblée le voyage d'Ulysse (voir fig. 1 – images du

milieu et de droite). On rejoint ensuite le protagoniste principal et déjà le corps de Yannakis Manakis s'est effacé : temps du récit, temps du mythe, temps de l'action, paroles et pensées issues de l'épopée semblent bien s'entremêler.

On abordait tout à l'heure la notion de *métempsychose* qui désignait le passage et le croisement des âmes : il se trouve que Nietzsche, dans la folie qui fut la sienne à la fin de sa vie à Turin, donnait un exemple concret de ceci. Il entretenait des correspondances avec Burckardt et lui écrivit, le 6 janvier 1889 : « Je suis Prado, je suis aussi le père de Prado, j'ose dire que je suis aussi Lesseps [...] Je suis aussi Chambige – un autre criminel honnête⁵⁶⁰ [...] – au fond je suis chaque nom de l'histoire ». Signant sa précédente lettre en temps que Dionysos, mélangeant donc les époques et les identités, il permet de fournir une image des notions de survivances et d'anachronismes que l'on convoque et que Georges Didi-Huberman a développé ; c'est notamment à partir de Nietzsche et d'Aby Warburg qu'on peut définir les contours théoriques de celles-ci, trouvant une résonance esthétique dans l'œuvre de Théo Angelopoulos :

L'Histoire, donc, remue. Elle se meut, elle diffère d'elle-même, elle déploie sa semi-plasticité. Ici fluante et là cassante, ici serpentine et minérale. Warburg, ce n'est pas douteux, voulut penser tout cela ensemble, dialectiquement : latences avec crises, suspens avec ruptures, ductilités avec séismes. Et c'est ainsi que la notion de *Nachleben* aura fini par offrir la formulation dynamique, spécifiée, historique, d'un *symptôme du temps*. Mais qu'est-ce qu'un symptôme du point de vue du temps historique ? Ce sera, dans le contexte que nous nous sommes donné, la rythmicité très particulière d'un événement de la survivance : effraction (surgissement du Maintenant) et retour (surgissement de l'Autrefois) mêlés. Autrement dit, ce sera la concomitance inattendue d'un *contretemps* et d'une *répétition*. Parler ainsi, c'est encore retenir une leçon de Nietzsche. C'est invoquer, pour les images, le privilège de l'étrangeté temporelle, de l'inactualité (HUBERMAN, 2002, 169).

Le rythme des survivances, de ce qui résiste depuis *Autrefois* jusqu'à *Maintenant*, toujours à même de surgir depuis les temps passés jusqu'aux temps présents, est fait d'entrelacement (c'est l'idée de « concomitance », de « contretemps ») et reste ouvert à l'« inactuel ». Georges Didi-Huberman aura permis de penser l'« anachronisme », en tant que nœud de ces temporalités enchevêtrées⁵⁶¹. Terme qui entre en résonance avec la notion de *contemporanéité* proposée par Giorgio Agamben :

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; *elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* (AGAMBEN, 2008, 11).

⁵⁶⁰ Prado, Chambige et Lesseps sont trois « criminels » du XIX^e siècle : les deux premiers ont été associés à des histoires de vols et de meurtres tandis que le dernier fut un diplomate et entrepreneur français à l'origine de la construction du Canal de Suez et du scandale de Panama. Voir Claudia Crawford, **To Nietzsche: Dionysus, I Love You! Ariadne**, New York, State University of New York Press, 1995, p. 147.

⁵⁶¹ Voir DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris : Éditions de Minuit, 2000.

Théo Angelopoulos revendique précisément un modèle de temps s'organisant sous le régime du mélange du passé dans le présent, et dans lequel s'agitent déjà les possibles du futur, qu'il explicite à partir d'une anecdote vécue au Japon⁵⁶². Ce modèle influence directement sa mise en scène, à l'instar de la scène d'ouverture du *Regard d'Ulysse*, et l'on repère, dans de multiples moments tout au long de sa filmographie, des jeux d'anachronisme, avec un usage récurrent et virtuose du plan séquence (Que l'on songe aux réminiscences des bourgeois après la découverte du cadavre d'un militant communiste dans *Les Chasseurs* (1977) ou au plan final de *l'Éternité et un jour* (1998) et cette dernière danse interprétée par Bruno Ganz et Isabelle Renauld). La pratique du cinéaste grec semble donc bien correspondre à cette *contemporanéité* évoquée par Agamben, et d'autres rimes émergent si l'on poursuit la citation du penseur italien :

Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle (AGAMBEN, 2008, 11).

La raison de la quête du personnage qui répète à sa manière le voyage d'Ulysse, est celle d'une recherche d'un regard issu de l'Autrefois pour peut être trouver une autre compréhension du monde d'aujourd'hui ; le mouvement de ce monde est lié au mouvement cinématographique. Dès lors les notions de *déphasage*, *d'entremêlement* et *d'anachronisme*, qui permettent de ne pas *coïncider trop pleinement à l'époque* semblent accompagner avec justesse la vision de l'œuvre. La scène où une titanesque statue brisée de Lénine traverse les eaux du Danube illustre ce rapport d'entrelacement des mouvements et des temporalités : la mémoire du passé y est convoquée pour se mêler aux inquiétudes contemporaines.

Mouvement du monde, mouvement du cinéma : les temps entrelacés

Ces travellings qui se répondent en champ-contre champ sur les eaux du Danube et qui s'achèvent dans la nuit par les lectures des écrits des frères Manakis, relatant l'émerveillement suscité par la découverte de ce nouvel appareil plein de magie, convoquent plusieurs lieux de mémoires, plusieurs fils de l'Histoire. Ainsi la forme même du mouvement cinématographique ici employé peut nous rappeler celle du travelling à Venise de Promio, l'opérateur Lumière, qui en faisant naviguer sa caméra sur les eaux italiennes, inaugurerait une manière de voir en même temps qu'une pratique technique qui allait enrichir

⁵⁶² Lors d'une conférence donnée à Barcelone le 10 décembre 2004 en compagnie de Michel Ciment, disponible dans l'édition ArteVidéo du dvd, 2007, il témoigne d'un dîner dans lequel un vase contenant les cendres d'une des amies proches des convives était attablé à l'égal de chaque invité, recevant elle aussi sa part du repas. Et Nagisa Oshima, participant à cette soirée, montra le scénario de son dernier film en premier lieu à la défunte.

l'usage du cinéma (voir fig. 2). Le mouvement que l'on voit chez Angelopoulos nous fait précisément remonter son Histoire, comme archéologiquement, en convoquant le souvenir du point de départ d'une fascination, d'une émotion qui surgit chez les Frères Manakis en 1905, quand s'ouvrait alors l'enthousiasme des espérances et des promesses à venir par la découverte d'un nouvel appareil. « 1905 » est la date cruciale des secousses qui ont agité le monde, si l'on songe au premier octobre russe, rendu *mythique* par *Le Cuirassé Potemkine* (1925) d'Eisenstein (*mythique* est bien à entendre dans le sens d'une reconstruction des faits, comme l'explicite D. J. Wenden que cite Marc Ferro dans *Cinéma et Histoire*⁵⁶³, qui parvient malgré tout à retranscrire un point de vue qui nous aide à rendre intelligible, compréhensible, imaginable une situation historique : à ce titre Marc Ferro parle de paradoxe).



Figure 2
Photogrammes de la scène où la statue de Lénine vogue sur les eaux du Danube dans *Le Regard d'Ulysse* (à gauche et au milieu) et image du travelling de Promio à Venise (à droite).

On navigue donc à travers un mouvement de cinéma en même temps qu'un mouvement du monde : L'image de ce Lénine monumental se révèle dès lors comme une emblème du déclin d'un des fondements politiques qui a traversé le XX^e siècle. La chute de ces statues érigées au nom du pouvoir et pour sa postérité est symptomatique des répétitions troublantes de l'Histoire. Car des décennies auparavant, c'était par la mis-à-sac des représentations du Tsar que s'instaurait le communisme Russe et l'on déclarait alors qu'un nouveau monde était à bâtir : Eisenstein célébrant le dixième anniversaire de la révolution d'octobre 1917 donnait une image cinématographique à ceci. Ainsi dans *Octobre, 10 jours qui ont secoué le monde* (1928), l'imposante statue tsariste est destituée de son socle par une communauté mise en mouvement par le désir d'un changement radical de fondement politique. La révolution prend acte par l'attaque contre la monumentalité du pouvoir contesté et de sa représentation. À la suite du succès du soulèvement des soviets, la terminologie est celle des bâtisseurs : à la fin de son œuvre,

⁵⁶³ FERRO, Marc. Le Paradoxe du *Cuirassée Potemkine*. In : **Cinéma et Histoire**. Paris : Gallimard, 1993, p. 211-216.

Eisenstein intègre un carton sur lequel sont inscrits les mots de Lénine prononcés à Petrograd le 25 octobre 1917 : « Nous devons maintenant nous atteler à la construction d'un état socialiste prolétarien en Russie. »



Figure 3
Photogramme de la scène du renversement de la statue du tsar dans Octobre de Eisenstein.

Et cette société construite sur les espérances d'un monde à vivre dans un commun égalitaire s'est à son tour effondrée. À leur tour les statues de l'union soviétique sont tombées ; elles naviguent désormais brisées sur les eaux de Danube. Le voyage d'Ulysse chez Angelopoulos se déroule donc à travers les décombres, et son retour prend une tournure singulière : arrivé dans sa ville natale de Florina, le protagoniste s'en échappe aussitôt, décidé par la quête d'un regard cinématographique qui aura pu assister à la naissance du siècle.

Ruines des utopies

Sylvie Rollet, dans un article intitulé « De l'image manquante à l'image dialectique » s'appuie elle-aussi sur les notions de survivance et d'anachronisme et nous dit ceci :

En effet, la présence des lambeaux du légendaire collectif, perceptible seulement par brefs clignotement, fait de leur « survivance » une apparition intempestive. Non actualisables, définitivement défigurés, ils ne peuvent hanter la fiction et l'Histoire que d'une présence spectrale. Ainsi, le motif homérique du retour d'Ulysse devient-il, dans *Voyage à Cythère* et dans le *Regard d'Ulysse* (1995), un retour annulé dans le moment même où il s'effectue, sans cesse différé, toujours à venir, car relevant d'un temps « anachronique », le temps même de l'utopie (ROLLET, 2007, 75).

La mémoire de l'épopée est associée au voyage dans un temps de l'« utopie ». Ce mot est évoqué par Angelopoulos lui-même lorsqu'il décrit sa dernière trilogie, inachevée, donc, par son propre départ :

Abrégés poétiques du siècle qui vient de se terminer ces trois films sont cependant, autonomes. Une histoire qui commence à Odessa en 1919 avec l'entrée de l'Armée Rouge, et qui se termine à New York de nos jours. Il y est question d'exil, de séparation, d'errance, de la fin des idéologies, et des épreuves constantes de l'histoire. Les trois films pourraient s'intituler : *Royaume et Exil*, *La Fin de l'Utopie*, et *l'Éternel Retour* (SKIRA, 2010)

L'un des penseurs clé de ce concept, Ernst Bloch, le définit comme le lieu des pensées du « non-encore-conscient », celui de l'horizon ouvert plein de « possibilités non encore réalisées », que l'on aperçoit par des « images-souhaits », sollicitées par « le principe espérance »⁵⁶⁴. Les mots employés par le philosophe de Tübingen, qui rédigea *L'esprit de l'utopie* (1918) en plein désastre de la première guerre mondiale, semble éclairer la tonalité du voyage opéré au sein de l'œuvre d'Angelopoulos : à travers la mélancolie suggérée par les inquiétudes du monde contemporain, il reste à saisir les survivances d'un temps passé au sein duquel on voyait émerger des souhaits et des promesses avant qu'ils ne s'épuisent. Il y aurait peut être d'autres possibles à ré-imaginer aujourd'hui à partir des espérances utopiques d'hier malgré la faillite d'une idéologie et de son système autoritaire. Même si dans *Le Regard d'Ulysse* on trinque « Aux illusions perdues, au monde qui n'a pas changé malgré nos rêves », il reste des voyages à mener, des mouvements à saisir, des histoires à raconter en dépit de la perte. Ces « trois bobines de pellicule ignorées des historiens de cinéma [...] le premier film peut-être, le premier regard, un regard perdu » entraînent ce déphasage nécessaire pour se faire contemporain selon Agamben. Ces considérations inactuelles semblent se cristalliser dans l'image des ruines qui imprègnent l'œuvre d'Angelopoulos. Lors d'un monologue se déroulant pendant le départ d'un train vers Bucarest, le personnage d'Harvey Keitel prononce ces mots :

Je vous raconte une histoire, Il y a deux ans, en août, j'étais en repérage à Delos. Le soleil brûlait les ruines, j'étais parmi les marbres brisés, les colonnes écroulées. Un lézard effrayé a filé sous une stèle, le chant monotone des cigales invisibles ajoutait encore à la désolation du paysage. Puis j'ai entendu un craquement, un son creux comme surgi des entrailles de la terre. Levant les yeux, j'ai vu un très vieil olivier s'abattre lentement à flanc de colline. Lentement, il tombait à la rencontre de sa mort. Un arbre solitaire, énorme. Le trou béant révéla une tête, un buste d'Apollon qui roula dans la pente... Passant devant la terrasse des Lions et l'allée des Phallus. Je parvins au lieu secret où est né Apollon, selon la tradition... J'ai pris mon Polaroid et pressé le bouton. Quand le cliché sortit, je vis avec effarement qu'il n'était pas impressionné. Changeant de position, j'ai essayé de nouveau. Rien. Des images vides, négatives, du monde, comme si je n'avais plus de regard.

Ruines du monde antique, traces de ses mythes et de son épopée, désespoir du temps présent, de l'état de son imaginaire, de la possibilité même d'émettre des images, entrent en correspondance et évoquent la mélancolie de la fin d'un siècle, face à laquelle la recherche des regards émergents à son origine ressemble bien à une tentative de retrouver l'amorce des espérances, des images-souhaits, du moment où s'agitaient les possibles d'un monde à-venir. Ces paroles contiennent les mots de Théo Angelopoulos lui-même, en particulier dans la terrible phrase que le cinéaste prononça dans de la

⁵⁶⁴ MÜNSTER, Arno. *Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch*. Paris : Hermann, 2009.

conférence du Festival de Cannes : « En regardant l'Histoire de ce siècle, on voit que le siècle commence par Sarajevo et se termine par Sarajevo [...] Et à mes yeux c'est un échec. » C'est dans les décombres de la ville assiégée lors de la guerre de Bosnie, où l'assassinat de Ferdinand d'Autriche entraînait le début de la Première guerre mondiale, que se clôture le voyage (voir fig. 4).



Figure 4

Arrivée par la mer du personnage dans les décombres de Sarajevo ; une voix off raconte celle-ci lorsque la barque dérive dans la nuit (à gauche), avant que l'on ne voie les ravages contemporains de Sarajevo

Sarajevo témoigne de la fulgurance destructive de la guerre : épiscntre des conflits qui ont marqué l'Histoire du vingtième siècle, elle est un lieu à partir duquel on peut réfléchir à la valeur des ruines et des décombres contemporains. Sabine Fendero-Mendoza note à propos des ruines, plus particulièrement réfléchies sous leur mode antique, qu' « aux thèmes communs de l'irréversible fuite du temps et de la disparition de tout chose, elles fournissent une image éloquent. Parce qu'elles rappellent l'incapacité de la forme à triompher durablement de la matière, on peut également lire en elles un résumé de l'aventure humaine : la « lutte » de l'esprit avec les forces naturelles et sa défaite finale » (Fendero-Mendoza, 2002, 9.). Dans notre cas, les forces ne sont plus hypothétiquement naturelles mais bien strictement humaines, et les débris de la ville semblent dès lors plus proches d'être des signes de dévastation et de violence d'une cruauté armée. Elles ne semblent pas moins propices à interroger « l'aventure humaine » : la question de la possibilité de l'effondrement d'une ville, d'une société, d'un monde implique dès lors la responsabilité d'organisation de la communauté des hommes. Sabine Fendero-Mendoza ajoute : « Cependant les ruines ne sont pas décombres, monceaux de pierre ou cendres. Mêmes proches de l'anéantissement, elles réussissent à marquer mémoire d'un principe de construction ; en elles survivent la trace d'un dessein ».

Y aurait-il dès lors une différence entre la notion de ruines et les décombres contemporains ? Plusieurs mémoires liées à des effondrements sont présentes dans *le Regard d'Ulysse* par l'intermédiaire du travail cinématographique. Il y a bien trace d'une construction politique dans les débris de la statue de Lénine, et le voyage effectué par le personnage incite à réfléchir à la faillite des utopies, émergents à l'aube

de ce siècle et croisant l'histoire du cinéma. L'éclatement de l'URSS n'est pas étrangère à l'irruption de violence qu'a connu la Bosnie et bien que les décombres de Sarajevo témoignent plutôt d'un « principe de destruction », ils n'impliquent pas moins la nécessité de réfléchir à l'organisation des communautés pour éviter les désastres. Et donc de penser en terme de construction. Le cinéma permet de se saisir des temps et de les entrelacer. La temporalité du regard posé sur cette œuvre aujourd'hui, lui aussi inquiété par les angoisses contemporaines, est ainsi mêlée à celle du regard porté sur le monde par Angelopoulos au moment de la réalisation du *Regard d'Ulysse* ; le récit dans lequel se croisent les survivances d'Ulysse, des Frères Manakis, des utopies d'octobre et de Théo Angelopoulos lui-même permet d'appréhender l'Histoire dans sa complexité tissée d'anachronismes, accompagnée de la muse *Mnémosyne*.

Qu'a-t-on voulu dire par « Raconter L'Histoire à travers les ruines » ? Le rôle d'Homère en tant qu'aède, qu'orateur nous a permis de saisir l'une des formes de l'*epos* dans le geste fondateur de « Raconter ». Et l'on peut revenir aux phrases de George Steiner et de Jean-Claude Carrière que l'on a citées en début de texte : « Si on ne peut se raconter des histoires » on « chavire dans la nuit » car « c'est l'histoire qui nous sauve du désespoir », « L'histoire, avec une minuscule, est la barque qui nous permet le va-et-vient entre les rives ». « Raconter » amène le personnage de l'œuvre à se confronter au monde, dans lequel il débarque par le fleuve. C'est bien par le récit illustré par la dérive d'une barque que le personnage interprété par Harvey Keitel arrive dans les décombres de Sarajevo. Ulysse, ses mythes et sa mémoire, survivent et entraînent encore de multiples voyages. Le cinéma est un lieu où les fantômes peuvent s'agiter, et grâce auquel les espérances ont pu être cristallisées. Cela veut dire que malgré l'échec, les possibles peuvent se ressusciter, et une scène résiste où l'on peut continuer à imaginer des communautés. Les ruines suscitent la mélancolie des temps passés autant qu'elles nous incitent à reconstruire des futurs meilleurs, et peut-être est-ce par le biais des survivances enfouies, et de leur capacité anachronique, que l'on pourra réaliser les souhaits qui ont été délaissés. Ainsi les images de Théo Angelopoulos continueront à venir nous hanter, malgré sa disparition et au-delà de toute fatalité tragique.

Références

- AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce que le contemporain ?** Paris : Rivages Poche, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov, traduit par Pierre Rusch, In **Œuvres III**. Paris : Gallimard, 2000, p. 114-151.
- BRETEAU SKIRA, Gisèle. **Les entretiens de Zeuxis, Cinéastes de la mélancolie : Bela Tarr, Aki Kaurismäki, Théo Angelopoulos, Reha Erdem, Henry Colomer**. Biarritz : Segquier, 2010
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **Raconter une histoire**. Paris : Éditions La Fémis, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image survivante**. Paris : Éditions de Minuit, 2002.
- FENDERO-MENDOZA, Sabine. **Le Temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance**. Paris : Éditions Champ Vallon, 2002.
- HARTOG, François. **Mémoires d'Ulysse**. Paris : Gallimard, 1996.

MADELÉNAT, Daniel. **L'Épopée**. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

MORIN, Edgar. **Le cinéma et l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie**. Paris : Éditions de Minuit, 1956.

ROLLET, Sylvie. **Théorème 9, Théo Angelopoulos, Au fil du temps**. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2007.



VOLTSZENLOGEL, Thomas. Hölderlin, Brecht, Straub-Huillet : abîmes épiques. In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 303-313. ISSN 2527-080X.

HÖLDERLIN, BRECHT, STRAUB-HUILLET : ABÎMES ÉPIQUES

HÖLDERLIN, BRECHT, STRAUB-HUILLET : ABISMOS ÉPICOS

Thomas Voltzenlogel
Université de Strasbourg, ACCRA

RÉSUMÉ: Les films de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub font tomber le sens de la tragédie dans l'abîme de la langue et « profanent » le langage cinématographique dominant. La destruction de la tragédie antique prend, d'une certaine manière, la forme et le sens d'une *dé-construction épique*. En analysant *Der Tod des Empedokles* et *Antigone* de Straub-Huillet à la lumière du travail de Hölderlin et de l'héritage brechtien, on tentera de définir un *cinéma épique* qui repose sur « une dialectique du cinéma, du théâtre et de la vie ».

Mots-clés: Danièle Huillet ; Jean-Marie Straub ; *Der Tod des Empedokles* ; *Antigone* ; Cinéma épique.

RESUMO: Os filmes de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub fazem com que o significado da tragédia caia no abismo da língua e "profanam" a linguagem cinematográfica dominante. A destruição da tragédia antiga carrega, de certa forma, a forma e o significado de uma construção épica. Analisando *Der Tod des Empedokles* e *Antigone* de Straub-Huillet à luz da obra de Hölderlin e da herança brechtiana, tentaremos definir um cinema épico baseado em "uma dialética do cinema, teatro e vida".

Palavras-chave: Danièle Huillet ; Jean-Marie Straub ; *Der Tod des Empedokles* ; *Antigone* ; Cinema épico.

Introduction

En 1991, Danièle Huillet (1936-2006) et Jean-Marie Straub (1933) adaptent au cinéma *Antigone* de Sophocle (441 av. J.-C.) d'après la traduction (1800-1803) de Hölderlin retravaillée par Brecht (1948). Le tournage a lieu en été dans les ruines du théâtre antique de Segeste en Sicile. Le titre complet du film

est *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948*.

Hölderlin, Brecht, Straub-Huillet sont les noms de trois mouvements dialectiques, de trois gestes de déconstruction, de mise en crise de la tragédie de Sophocle et, plus largement, de la tradition tragique occidentale au théâtre puis au cinéma.

Hölderlin – après avoir tenté en vain d'écrire une « tragédie moderne » avec *Der Tod des Empedokles* – a été le premier à traduire le texte de Sophocle en considérant la tragédie grecque non pas comme l'héritage familiale des Anciens qu'il faudrait imiter, mais comme un texte qui nous est au contraire (nous : occidentaux) proprement étranger. Le texte grec de Sophocle est un texte oriental pour Hölderlin. Il substitue ainsi à la Querelle des Anciens et des Modernes, la relation problématique moderne des Grecs aux Hespériens (terme qui vient d'Hesperia, hespera qui signifie le soir. C'est le mot qu'employaient les Grecs pour désigner l'Italie, la région où se couche le soleil, l'*occidens*).

Hölderlin va jeter *Antigone* de Sophocle dans les abîmes de la nuit pour en extraire un texte longtemps considéré comme « obscur », un texte purgé du pathos : première étape avant la transformation brechtienne de la tragédie en poème épique.

Straub et Huillet s'inscrivent dans ce mouvement : en étrangéisant une tragédie bien connue, trop familière pour le Vieux continent, en purgeant la tragédie des intentions affectives qu'elle appelle, ils mettent au jour l'absolue contemporanéité du combat d'Antigone. Selon la conception benjaminienne de l'histoire (Benjamin, 2000b) à laquelle adhèrent Straub et Huillet, les morts sont convoqués au banquet des vivants pour que le combat contre la barbarie (capitaliste, impérialiste, sexiste, raciste) ne soit plus représenté comme une défaite écrite pour l'éternité mais comme une défaite temporaire ouverte à de nouvelles bifurcations historiques et d'autres issues.

1. Dans *La Tâche du traducteur*, Walter Benjamin tente de repérer, dans les traductions poétiques des pièces de Sophocle par Hölderlin, une combinaison possible d'éléments qui font sens. Le sens est ce qui, dans les traductions de Hölderlin, tombe « d'abîme en abîme [*Abgrund zu Abgrund*], jusqu'à risquer de se perdre dans les gouffres sans fond de la langue ». Notons en passant que, dans la traduction de M. de Gandillac revue par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, « *Abgrund* » est traduit par « précipice » (2000a, 261). Paul de Man propose d'entendre « "abîme" non dans un sens de pathos mais dans son acception technique : comme lorsque vous parlez d'une structure de mise en abyme, le genre de structure qui fait apparaître clairement que le texte lui-même est un exemple de ce qu'il démontre » (2003, 30).

C'est en ce sens que Benjamin qualifie d'« archétypes » (2000a, 261) les traductions des pièces de Sophocle par Hölderlin : des textes structurés de manière à ce qu'ils apparaissent pour ce qu'ils sont, des traductions d'une langue à une autre. « Chez Hölderlin la traduction devient manifestation » écrit Martine Broda (1999, 44). Cette volonté de Hölderlin est par ailleurs formulée précisément dans son concept de « césure » :

Le *transport* tragique est à la vérité proprement vide, il est le moins pourvu de liaisons. Par là, dans la consécution rythmique des représentations, où s'expose le transport, ce que l'on nomme dans la mesure des syllabes la césure, la pure parole, la suspension antirythmique, devient nécessaire pour rencontrer comme arrachement le changement et l'échange des représentations, à un tel sommet qu'alors ce ne soit plus le changement des représentations, mais la représentation en elle-même qui apparaisse (1999, 952).

La représentation en tant que représentation – en tant que procédé donc – doit apparaître dans le texte et sur la scène. Le chemin qui a conduit Danièle Huillet et Jean-Marie Straub à Brecht « passait par Hölderlin » (1993) : il y a dans le travail de traduction (de réécriture ?) des pièces de Sophocle par le poète allemand, dans sa compréhension de la tragédie sophocléenne, un premier geste de *déconstruction* (Lacoue-Labarthe, 1986, 53) et, par conséquent, un *Umfunktionierung* (Benjamin, 2003, 132) : un changement de fonction de la représentation théâtrale. Un geste qui sera prolongé par Brecht lorsqu'il s'emparera de la traduction de Hölderlin pour proposer sa version en 1948.

2. Le geste profane de Hölderlin est de reprendre une tragédie antique (*Antigone* ou *Œdipe*) en transformant sa fonction initiale. La katharsis n'est plus « l'effet de la représentation » (Lacoue-Labarthe, 1993, 65) - qui, depuis la Renaissance, est ce qui purge les spectateurs de la pitié et de la crainte. La katharsis est au contraire « transférée sur la scène » ; elle devient « un effet interne à la (re)présentation » : « Hölderlin interprète la katharsis comme la purification du pathos tragique » (64-65).

Mais la tragédie hölderlinienne est double : elle est une tragédie (de la théorie) de la tragédie : l'œuvre se réfléchit elle-même et devient le Sujet de la représentation (Lacoue-Labarthe, 1986, 61) ; mais elle est, en même temps, une tragédie du temps : le sacrifice tragique d'Antigone ne représente qu'une « solution temporaire apportée à son époque » (Dastur, 2003, 49). Antigone se sacrifie car son temps n'est pas encore venu, la victoire de Créon n'est que temporaire et lui coûte davantage que la défaite (sa femme et son fils meurent en le maudissant). Françoise Dastur met l'accent sur la dialectisation de la tragédie de Sophocle opérée par la traduction de Hölderlin : la tragédie du temps « n'accorde jamais un repos final, mais continue inlassablement son processus infini dans de toujours nouvelles dissolutions et structurations » (2003, 50).

L'effet tragique se produit « quand la mimésis, comme dit Aristote, produit de la mathésis : donne à penser et fait comprendre » (Lacoue-Labarthe, 1998, 72). Mais le « plaisir » de la représentation, selon Aristote (1980), est double : il provient non seulement du plaisir de fabriquer des représentations mais également du plaisir que l'on prend à apprendre à reconnaître ce que les images représentent (48b9) et cela quand bien même ces images produiraient de l'étonnement (1371b4). Ce double plaisir est séparé : d'un côté, il relève du travail des artistes, de l'autre il provient de l'activité du spectateur.

3. Le geste de Hölderlin est le premier mouvement d'une relève (au sens de la *Aufhebung* hégélienne, le dépassement dialectique) de cette contradiction : en disposant dans sa traduction les marques, les traces de son activité de traducteur (en obscurcissant le texte de Sophocle diront certains), le poète entend réconcilier la pratique du poète et celle du spectateur. Ce procédé dialectique est prolongé dans le *Verfremdungseffekt* (l'effet d'étrangéisation) théorisé et pratiqué par Bertolt Brecht.

Ce procédé au cœur de son théâtre épique vise à rendre insolite ce qui est banal, à rendre transformable ce qui paraît immuable, à rendre historique ce qui se dessine sous les traits du destin et de la fatalité. Mais le procédé d'étrangéisation (la citation, l'adresse aux spectateurs, l'usage de panneaux, la récitation du texte « à la troisième personne » etc.) se compose de techniques qui non seulement délie les processus socio-historiques d'un quelconque destin, les gestes culturellement déterminés d'une quelconque « nature humaine » fantasmée, mais fait également apparaître la représentation de ces processus, gestes, attitudes, figures comme des représentations, comme le résultat d'un travail de (la) représentation.

Lorsque Brecht a pour projet de mettre en scène *Antigone* de Sophocle, il n'hésite pas à copier purement et simplement la traduction qu'en a faite Hölderlin. L'utilisation de ce modèle de théâtre en 1948 est une tentative de représenter la violence que l'Etat est capable de mettre en œuvre contre ceux qui refusent la guerre qu'il mène et la manière dont il a recours au concept de destin pour éviter soigneusement que l'on évoque sa responsabilité. Il ajoute au texte de Hölderlin, un prologue qui met en scène à Berlin en 1945 deux sœurs terrifiées par la découverte du corps pendu de leur frère condamné pour désertion.

4. Ce que tentent de donner à voir et à faire comprendre les tragédies holderliniennes – tout comme les œuvres cinématographiques de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub – c'est la théorie et la pratique qui les sous-tendent. En mettant au jour les articulations des parties de l'œuvre, les jointures de

sa construction, les traces des manifestations de son procès de production, la représentation (en tant que procès) devient elle-même le Sujet de la représentation.

Danièle Huillet et Jean-Marie Straub sont fidèles à Hölderlin et à Brecht. Avec le premier, ils partagent l'idée que « l'art est un processus qui va certes contre la nature, mais afin de la faire apparaître, non de la détruire » (Dastur, 2013, 30) et voient dans les paroles de son Empédocle la formulation d'une utopie communiste :

Vous avez soif depuis très longtemps d'inhabituel,
et comme d'un corps malade l'esprit
d'Agrigente se languit hors de la vieille ornière.
Ainsi risquez-le ! ce que vous avez acquis,
ce que la bouche de vos pères vous a raconté, enseigné,
lois et usages, noms des anciens dieux,
oubliez-les audacieusement et levez, comme des nouveaux-nés,
les yeux vers la divine Nature [...] (Hölderlin, 1987, 137-139).

Au second, ils empruntent certaines techniques dramaturgiques (parmi lesquelles : la citation) et s'inscrivent dans son orientation politique et esthétique : produire un théâtre (un cinéma) de l'ère scientifique qui soit matérialiste et dialectique (Voltzenlogel, 2012), un théâtre (ou un cinéma) épique.

Quand Danièle Huillet et Jean-Marie Straub produisent en 1991 leur *Antigone* à partir de la reprise de Brecht, ils expriment leur solidarité fraternelle avec le personnage éponyme qui s'oppose à la guerre et proteste contre la première Guerre du Golfe⁵⁶⁵. Ils voient dans le Créon de Hölderlin et de Brecht la figure de Georges Bush.

Leur méthode de travail se distingue des films anti-guerre dominants et principalement d'*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, œuvre emblématique des nouvelles tragédies post-modernes occidentales dont l'une des caractéristiques est l'expression de l'impuissance et de l'incapacité à penser un événement. Les acteurs (non professionnels) récitent leur texte pour marquer le travail d'apprentissage au lieu de le prononcer comme s'ils improvisaient (Brecht, 1972, 396) ; le découpage en plans est organisé

⁵⁶⁵ « J'ai parlé avec Moravia en 1981. Nous étions dans une voiture. Il m'a regardé et m'a dit "Straub, la prochaine guerre sera dans le Golfe." J'ai dit : "Mais comment ?" Il m'a répondu : "Si j'ai interviewé divers généraux de l'Otan, allemands et américains et ils sont en train de préparer, de programmer une guerre du Golfe." Saddam Hussein a seulement été un prétexte. Le pauvre idiot est tombé dans un piège. Même lorsqu'il a occupé le Koweït il l'a fait avec la bénédiction américaine. Si la CIA avait poussé Saddam Hussein à faire ce qu'il a fait pour ensuite pouvoir faire la guerre qu'ils ont fait cela n'aurait pas été différent. Et l'on pourrait un jour découvrir qu'il en a été exactement ainsi. Au lieu de parler du nouvel Hitler... Le nouvel Hitler était à Washington. Dans les journaux allemands... nous étions à Berlin, préparant ce texte sur Antigone ce texte de Brecht inspiré de Hölderlin et la réponse que nous pouvions donner à cette situation était celle-là parce que le Créon de Brecht est un portrait de George Bush. » STRAUB, Jean-Marie, « Jean-Marie Straub, la résistance du cinéma. Bande-paroles du film "Jean-Marie Straub, La Résistance du cinéma" réalisé par Armando Ceste, 1991 », trad. J. Borsatto, *Dérives* [en ligne], <http://www.derives.tv/Jean-Marie-Straub-La-Resistance-du>.

à partir d'un point de vue unique afin que le spectateur puisse se repérer plus facilement dans l'espace et sentir que le regard porté sur ce qui est filmé est construit, est le résultat d'une intention de cinéaste.

Leur intention est de s'opposer à l'inflation de bons sentiments, de pathos, à laquelle invite la spectacularisation tragique de la guerre : spectacularisation que recherchera ouvertement Georges Walker Bush lors de la seconde guerre du Golfe, notamment dans son discours du 20 septembre 2001 (« des frappes spectaculaires [dramatic] diffusées à la télévision », apud Bensaïd, 2008, 55)

Straub et Huillet reprennent le texte de Hölderlin modifié par Brecht mais l'ampute de son prologue. Il est ingénieusement remplacé au générique par la musique de Bernd Alois Zimmermann extraite de l'opéra *Die Soldaten* : un collage de citations musicales où l'on entend des passages de la célèbre *Chevauchée des Walkyries* de Wagner. Les cinéastes savent pertinemment à quelles images est aujourd'hui associée cette musique dans l'imaginaire collectif, à quelles scènes de film elle est aujourd'hui comme suturée : l'attaque hélicoptérée d'un village vietnamien par l'armée américaine dans *Apocalypse Now*.

En convoquant ces images dans l'imaginaire du spectateur, ils introduisent dans l'expérience esthétique qu'ils proposent une autre représentation dite « critique » de la guerre afin de se positionner non seulement contre la guerre du Golfe mais également contre cette représentation de la guerre. Leur *Antigone* s'oppose aux images du film de Coppola mais également à un certain art (manière) de faire du cinéma.

5. A la fin du film, on entend le bruit que produisent le moteur et l'hélice des hélicoptères dans le ciel et on peut lire sur un carton le texte suivant de Brecht, extrait de son discours prononcé à Vienne en 1952 :

La mémoire de l'humanité pour les souffrances subies est étonnamment courte. Son imagination pour les souffrances à venir est presque moindre encore.
C'est cette insensibilité que nous avons à combattre.
Car l'humanité est menacée par des guerres vis-à-vis desquelles celles passées sont comme de misérables essais, et elles viendront sans aucun doute, si à ceux qui tout publiquement les préparent, on ne coupe pas les mains (pour une autre traduction de cet extrait : Brecht, 1970, 251-252).

Les deux motifs (la musique de Wagner et le son des hélicoptères) renvoient l'imaginaire du spectateur au film de Coppola, à son incapacité à critiquer véritablement l'impérialisme états-uniens et la guerre du Viêtnam. Car le cinéaste d'*Apocalypse Now* est trop proche de cette horreur, de cette folie meurtrière, si bien que pour les besoins du film, Coppola lui-même n'hésitera pas à recourir aux procédés

militaires à des fins cinématographiques en bombardant au napalm toute une forêt indonésienne pour représenter et dénoncer les effets du napalm. La critique de l'impérialisme états-uniens par Coppola se mue en nouvel impérialisme cinématographique tant par les effets du film sur les spectateurs que par le tournage lui-même sur les lieux et sur les êtres qui y vivent.

L'imagination des spectateurs est colonisée par le spectacle tragique des guerres. Car il s'agit bien de représentation tragique et non épique contrairement à ce que laisse entendre la catégorie *epic film* dans laquelle sont rangées les films tel qu'*Apocalypse Now*. La peur de la guerre, la pitié pour les victimes (qui sont deux caractéristiques de la poésie tragique pour Aristote) et le plaisir que procure leur représentation cinématographique s'entrelacent et obstruent les sens, empêchent toute pensée des conditions et des processus qui participent aux conflits militaires.

6. Si Straub et Huillet choisissent d'adapter *Antigone* au cinéma en 1991 c'est, entre autres, pour marquer leur opposition au climat belliciste du début de cette décennie. Les Etats-Unis mènent la guerre du Golfe contre Saddam Hussein ; en France, de nombreux intellectuels, dont certains s'autoproclament « de gauche », appellent à soutenir cette guerre dans le journal *Libération* (Finkielkraut, 1991). Contre les partisans de la guerre, les cinéastes construisent des images qui posent un « regard fraternel » sur Antigone, celle qui s'oppose à la loi des hommes défendu par Créon en voulant enterrer le corps de Polynice, son frère déserteur.

La rencontre de deux situations historiques et géographiques différentes (la Grèce antique et la séquence de la Guerre du Golfe contemporaine de la sortie du film) a pour fonction de mettre au jour des connexions, des relations qui transforment la représentation que le spectateur peut se faire d'un événement ou de la réalité sociale et historique dans laquelle il se situe. Selon Bresson (1975, 59), « une vieille chose devient neuve si tu la détaches de ce qui l'entoure d'habitude ». La réanimation des textes par leur récitation permet de transmettre un récit et des expériences à des spectateurs. Cette transmission de l'expérience est nécessaire pour Straub et Huillet, car selon eux « on ne peut pas exister, se révolter, sans le passé » (Raymond, 2008, 97).

Mais la transmission ne s'arrête pas uniquement aux frontières du contenu, des significations du texte récité. La transmission de l'expérience révèle aussi la manière dont on organise cette transmission, la manière dont on construit le dispositif qui permet cette rencontre entre des réalités différentes.

7. Pour Jean-Marie Straub « si tout le monde filmait comme Ozu, les gens ne seraient plus capables de voir un film de Coppola ou d'Angelopoulos, ils trouveraient que ça n'a aucun intérêt, parce que ça n'a aucun rapport avec ce qui nous arrive tous les jours et ce qu'on voit et ce qu'on entend » (Deniel, 1987, 32). Les films d'Ozu ont « quelque chose en commun avec ce que nous aussi on voit et entend, et ça nous permet d'en voir encore un petit peu plus, ou un petit peu différemment, ou un petit peu à côté ». Mais cela permet aussi de voir de quelles manières Ozu construit le regard qu'il nous donne à voir :

[...] je peux prétendre, paradoxalement, que ce que fait Ozu, n'importe qui pourrait le faire, et qu'il suffirait que ce soit un cinéaste un peu intéressé par son artisanat, par son travail, ses personnages et ses histoires, pour filmer de la même façon. Et mon rêve, c'est que les films que nous faisons arrivent à proposer une méthode qui fasse qu'on dise que n'importe quel crétin un peu patient et prêt à se donner du mal peut arriver à faire le même genre de films ; mon rêve c'est que ce ne soient pas des films qui donnent des complexes, devant lesquels on se dise « mon Dieu, le Grand Art, c'est inaccessible, etc. » . Ça, c'est ce que font les gens comme Bertolucci ou les Taviani ou même Angelopoulos : le contraire d'Ozu, et ce qui fait qu'Ozu est grand, c'est que n'importe qui pourrait faire ce qu'il fait (1987, 31).

Straub et Huillet réalisent leurs films en imaginant un spectateur intéressé par la production d'une œuvre cinématographique, en concevant le spectateur comme un « collègue » auquel ils proposeraient une méthode de fabrication d'un film (Lafosse, 2007, 129). Selon Jean-Marie Straub, n'importe qui pourrait se saisir de la méthode de travail d'Ozu, précisément parce que cette méthode apparaît dans le film en transparence.

Car le spectateur d'*Antigone*, s'il prête attention aux images et aux sons ne pourra s'empêcher de voir et d'entendre qu'il y a un lézard (au propre comme au figuré) (Passerone, 2014). Un lézard fait effectivement irruption dans le champ en arrière-plan et l'intervalle de temps laissé au spectateur permet de le voir très distinctement. Mais il y a un autre lézard, un « problème » dans le film, entre les plans, quelque chose d'abord imperceptible mais qui se révèle progressivement pour peu que l'on prête attention à tous les éléments présents sur les images et la bande-son. Ce lézard : c'est la différence de lumière ou les intensités différentes du vent entre les plans ; tous ces « faux-raccords » qui peuplent le film, toutes ces « erreurs » que le cinéma dominant prend soin de dissimuler. Straub et Huillet prennent au contraire le parti de conserver ces manifestations de discordance entre le temps diégétique et le temps de production du film. Car ces manifestations sont des traces du travail cinématographique, des traces du découpage, du montage, des (« faux ») raccords entre des plans différents. L'apparition de ces traces qui rompent l'illusion du continuum diégétique participe à la destruction des clichés, des représentations dominantes du cinéaste et du spectateur.

Le geste cinématographique de Straub-Huillet est un geste de déstructuration, de désorganisation, de désystématisation (et de reconstruction) des modèles cinématographiques dominants afin de rendre épique ce qui ne se concevait que sous l'angle du tragique ; afin de rendre sensible les possibilités de transformation du monde là où la tragédie fixe les actions dans la chaîne des destins.

8. Danièle Huillet disait que « l'histoire de la nature n'est pas tout à fait l'histoire des hommes. Ça court parallèlement malgré les saccages » (Lafosse, 2007, 102). Par leur dispositif cinématographique, les cinéastes rendent sensible cette discordance-là, qui apparaît de manière plus ou moins intense en fonction des films. Dans *Antigone*, les acteurs s'inscrivent dans les ruines du théâtre antique (« indices de régression et de déclin » ? Schefer, 2009, 145), dans un espace qui leur est étranger (peut-être même étrangement inquiétant). Le spectateur assiste au retour de la nature qui absorbe progressivement les ruines : la promesse d'une « résurrection » (147) possible.

Le spectateur est exposé à une transgression des règles cinématographiques élémentaires de la représentation du temps. C'est le sens lui-même qui est profané. Ce qui est défait, c'est l'idée de « l'avant et l'après, ces notions si incertaines et vides aux yeux des anciens, ces notions qui pour le christianisme n'avaient sens que dans une perspective de fin du temps » (Agamben, 2002, 171). Cette idée est devenue « le sens : et ce sens nous est présenté comme l'historique véritable ».

Les tensions qui résident dans chaque plan des films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (celles entre les corps humains et les éléments naturels, entre les voix et le vent, le bruit des feuilles qui s'agitent) forment « un tissu dialectique d'éléments hétéroclites, différents » (Raymond, 2008, 124) : un éventail d'éléments dont les histoires se déploient de manière parallèle. La matière cinématographique produite vient mobiliser nos sens d'une manière inédite. Elle vient troubler notre rapport au cinéma, à ce qui fait cinéma : à l'image et aux sons projetés et diffusés. Ce trouble cinématographique a des répercussions extra-cinématographiques : l'expérience singulière du temps à laquelle les films invitent les spectateurs, l'ennui qu'il peut procurer, ces absences de paroles, ou encore ces failles tempo-relles flagrantes dans le montage des plans, enjoignent le spectateur à une redécouverte radicale du temps, de sa non-linéarité, des fluctuations du rapport de chaque individu au temps. Cette expérimentation radicale n'est pas sans conséquences sur la manière que chacun adopte pour regarder le monde et analyser le sens qui s'y diffuse par les représentations dominantes cinématographiques, théâtrales, télévisuelles, etc.

Le changement de fonction (*Umfunktionierung*) – le propre d'un passage du tragique (soumission du texte aux effets qu'il doit produire) à l'épique (articulation dialectique du dit et des modalités du dire)

– permet la déconstruction du sens et l’ouverture des sens. Le film et le monde s’ouvrent, pour le spectateur, au co-ouvrage des interprétations. Le théâtre et le cinéma épique ont pour tâche de faire en sorte que chacun soit « son propre historien », afin de « vivre avec plus de soin et d’exigence » (BRECHT, 1978, 91).

Références

- AGAMBEN, Giorgio. **Enfance et histoire. Destruction de l’expérience et origine de l’histoire**. Trad. Y. Hersant. Paris : Payot & Rivages, 2002.
- ARISTOTE, **Poétique**. Trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris : Seuil, 1980, 48b9, p. 43
- BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur (1923), **Œuvres I**. Trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2000a.
- BENJAMIN, Walter, L’auteur comme producteur, **Essais sur Brecht**. Trad. P. Ivernel. Paris : La Fabrique, 2003, p. 132.
- BENJAMIN, Walter, « Thèses sur le concept d’histoire », **Œuvres III**, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2000b, p. 427-443.
- BENSAÏD, Daniel, **Éloge de la politique profane**. Paris : Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Idées », 2008
- BRECHT, Bertolt. « Au congrès des peuples pour la paix », **Écrits sur la politique et la société**, trad. P. Dehem et P. Ivernel, Paris : L’Arche, « Le Sens de la Marche », 1970, pp. 251-252.
- BRECHT, Bertolt. « L’individu aussi a son histoire », **Me Ti. Livre des retournements**. Paris : L’Arche, 1978.
- BRECHT, Bertolt. **Écrits sur le théâtre**, I. Trad. J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux et J. Jourdeuil, Paris : L’Arche, 1972.
- BRESSON, Robert. **Notes sur le cinématographe**. Paris : Gallimard, 1975.
- BRODA, Martine. « Berman ou l’amour de la traduction », dans Broda, Martine (dir.), **La Traduction-poésie. A Antoine Berman**. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.
- DASTUR, Françoise. « Tragédie et modernité », **Hölderlin, le retournement natal**. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Encre Marine », 2013.
- DENIEL, Jacques (dir.). **Jean-Marie Straub – Danièle Huillet**, Dunkerque, A Bruit Secret, Studio 43 MJC de Dunkerque/DOPA Films/École Régionale des Beaux-Arts de Dunkerque, 1987.
- FINKIELKRAUT, Alain, DE FONTENAY, Elisabeth, LYOTARD, Jean-François, ROGOZINSKI, Jacob, TAGUIEFF, Pierre-André, TOURAINE, Alain, SALLENAVE, Danièle, « Une guerre requise », **Libération**. 21 février 1991.
- HÖLDERLIN, Friedrich. « Remarques sur les traductions de Sophocle », **Œuvres**. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **La Mort d’Empédocle**. Trad. D. Huillet et J.-M. Straub, Toulouse : Ombres, 1987.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. « La césure du spéculatif », **L’imitation des modernes. Typographies II**. Paris : Galilée, 1986.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. **Métaphrasis suivi de Le théâtre de Hölderlin**. Paris : PUF, coll. « Les essais du Collège International de Philosophie », 1998.
- LAFOSSE, Philippe. **L’Étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub**. Toulouse : Ombres, 2007.
- MAN, Paul de. « Conclusions : “La Tâche du traducteur” de Walter Benjamin », dans MAN, Paul de, HUMBOLDT, Wilhelm von, BYG, Barton, **Autour de La Tâche du traducteur**. Courbevoie : Théâtre Typographique, 2003.
- PASSERONE, Giorgio. **Un lézard. Le cinéma des Straubs**. Villeneuve d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2014.

RAYMOND, Jean-Louis (dir.). **Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet**. Paris : Les Éditions Beaux-arts de Paris, 2008.

SCHEFER, Olivier. **Des revenants : corps, lieux, images**. Montrouge : Bayard, 2009.

STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle. « Le chemin passait par Hölderlin », (propos recueillis par B. Damerau), dans *Brecht après la chute*. Confessions, mémoires, analyses. Paris : L'Arche, 1993, p. 94-106.

VOLTZENLOGEL, Thomas. « Outrage au “bon sens” : l'exemple de *Umiliati* de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », dans LACHAUD, Jean-Marc, NEVEUX, Olivier (dir.). **Une esthétique de l'outrage ?** Paris : L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2012, p. 143-154.



Seção livre
Séction libre



JUSTEL, Pablo. Los estudios recientes sobre la épica hispánica medieval.
In: *Revista Épicas*. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p.315-348. ISSN 2527-080-X.

LOS ESTUDIOS RECIENTES SOBRE LA ÉPICA HISPÁNICA MEDIEVAL

OS ESTUDOS RECENTES SOBRE A ÉPICA HISPÂNICA MEDIEVAL

Pablo Justel
Columbia University*

Para Alfonso, garante de los estudios cidianos

RESUMEN: En este artículo, se pasa revista a las últimas contribuciones sobre la épica hispánica medieval, desde 2007 (fecha del último estado de la cuestión) hasta los trabajos en prensa y en preparación. Se analizan, así, los estudios consagrados a la épica hispánica en general, los dedicados al *Cantar de mio Cid* (los acercamientos históricos, estructurales, los análisis sobre los personajes, los trabajos centrados en los temas, los pasajes en concreto y los estudios lingüísticos), así como los estudios sobre las otras épicas hispánicas.

Palabras-clave: épica hispánica medieval; *Cantar de mio Cid*; estudios críticos.

RESUMO: Neste artigo, se apresenta uma revisão da fortuna crítica sobre a épica hispânica medieval, desde 2007 (data do último estado da questão) até os trabalhos em fase de impressão e preparação. Analisam-se, assim, os estudos consagrados à épica hispânica em geral, os dedicados ao *Cantar de mio Cid* (abordagens históricas, estruturais, estudos de personagens, trabalhos centrados nos temas, as passagens em concreto e os estudos linguísticos), assim como estudos sobre as outras épicas hispánicas.

Palavras-chave: épica hispânica medieval; *Cantar de mio Cid*; estudos críticos.

* El presente trabajo se inserta en las actividades del Proyecto de Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2012-32231): « Formas de la Épica Hispánica: Tradiciones y Contextos Históricos II ».

Introducción

Quien se acerque a la épica medieval hispánica le sorprenderá la escasez de textos conservados: el *Cantar de mio Cid* (final del siglo XII o principios del XIII), a cuyo único manuscrito le falta la primera hoja y otras dos en el interior¹; las *Mocedades de Rodrigo* (ca 1350), que está incompleto; el poema de *Roncesvalles* (ca 1270), del que se conservan únicamente cien versos; y el *Epitafio épico del Cid* (ca 1400), compuesto de siete versos². A estos habría que añadir, por un lado, un texto que no es plenamente épico en su forma, pero cuya temática puede ser asociada a este género. Se trata del *Poema de Fernán González* (ca 1250), escrito en cuaderna vía. Y, por otro lado, cuatro textos en prosa que han tenido una versión en verso que no se ha conservado: el *Cantar de los siete infantes de Lara*, el *Cantar de Sancho II*, el *Mainete* y el *Cantar de Bernardo del Carpio*. Ahora bien, lo realmente llamativo es que tal escasez de testimonios conservados contrasta con la continua atención que le viene dedicando la crítica desde hace más de un siglo y, en particular, al *Cantar de mio Cid*.

En estos párrafos nos centraremos en los estudios más recientes, en concreto, desde el año 2007 (incluido). En esta fecha se celebró el octavo centenario de la copia del poema castellano (conservada en la Biblioteca Nacional de España, Vit. 7-17) por un tal Per Abbat (v. 3732), y un año después Carlos Alvar³, Gómez⁴ y, conjuntamente, Fernández Rodríguez-Escalona y Del Brío Carretero⁵ (quienes se limitaron a repasar algunos puntos, como la génesis de la obra, la métrica y la música, y el problema de la historicidad), publicaron sendos estados de la cuestión. No son estos, ni mucho menos, los únicos trabajos recopilatorios

¹ Sobre el manuscrito del *Cantar*, véanse ahora los trabajos de Galende Díaz, Juan Carlos, « El códice del *Mio Cid* : Un modelo de escritura gótica libraria », in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del « Mio Cid » : Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, p. 37-48 ; y « Estudio paleográfico-codicológico del *Mio Cid* », in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del « Mio Cid »...*, p. 49-62 ; y, en particular, Montaner, Alberto, « La fotografía hiperespectral y la restauración virtual de códices medievales : Aplicación al manuscrito único del *Cantar de Mio Cid* », in Catedra, Pedro M. (ed.), *Los Códices Literarios de la Edad Media: Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, San Millán de la Cogolla, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura-CiLengua, 2009, p. 261-281. Para descubrir los pasajes ilegibles, Montaner se ha servido de la fotografía hiperespectral, lo cual « se basa en el principio espectrográfico de que cada materia reacciona de forma distinta a la vibración luminosa, de forma que cuerpos de composición distinta absorben y reflejan las ondas luminosas de distinto modo » (p. 263).

² Montaner, Alberto, « El epitafio épico del Cid », in Parrilla, Carmen, y Pampín, Mercedes (ed.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre 2001)*, La Coruña, Toxosoutos, vol. 3, 2005, p. 193-203.

³ Alvar, Carlos, « Poésie épique espagnole médiévale. Cinquante ans d'études », in Henrard, Nadine (ed.), *Cinquante ans d'études épiques. Actes du Colloque anniversaire de la Société Rencesvals (Liège, 19-20 août 2005)*, Ginebra, Droz, 2008, p. 71-96.

⁴ Gómez, Jesús, « El texto del *Mio Cid* (1207-2007) », in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del « Mio Cid » : Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, p. 9-36.

⁵ Fernández Rodríguez-Escalona, Guillermo, y Del Brío Carretero, Clara : « El *Cantar de Mio Cid* : estado actual de algunas cuestiones », in Per Abbat : *Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, nº7 (2008), p. 9-32.

dedicados al *Cid* o a la épica hispánica. Cabe destacar, al respecto, los esfuerzos realizados por Magnotta⁶, López Estrada⁷, García Fitz⁸ y Funes⁹. A todo ello hemos de añadir la utilidad de los boletines de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval¹⁰ y de la Société Rencesvals, en cuyos listados bibliográficos se incluye un resumen de cada entrada. De igual modo, el lector interesado puede encontrar un valioso instrumento en la bibliografía realizada por Amparo París, miembro del proyecto de investigación *Formas de la Épica Hispánica: Tradiciones y Contextos Históricos*, pues si esta vez no se incluye una sinopsis de las referencias, la bibliografía es más rica que las anteriores¹¹. Por nuestra parte, hemos privilegiado la exhaustividad en las referencias bibliográficas frente al análisis detenido de algunas de ellas, aunque cuando lo consideremos pertinente glosaremos los trabajos que estimamos más interesantes o innovadores¹². Empezaremos señalando los estudios dedicados a la épica hispánica en general y continuaremos con los consagrados a cada obra, mucho más numerosos –en particular, los del *Cid*– que los que consideran más de una composición.

La crítica se sigue interesando por la historiografía literaria, como ya lo habían hecho anteriormente Faulhaber¹³, Gerli¹⁴ o Smith¹⁵. Así, Alvar y Lucía Mejías¹⁶, Gómez Moreno¹⁷ y Armistead¹⁸ repasan algunas de las ideas sobre épica castellana que han jalonado la historiografía literaria. Otros autores, por el contrario, se han centrado en la figura de un estudioso. En este sentido, Deyermond ha

⁶ Magnotta, Miguel, *Historia y bibliografía de la crítica sobre el « Poema de mio Cid » (1750-1971)*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1976.

⁷ López Estrada, Francisco, *Panorama crítico sobre el « Poema del Cid »*, Madrid, Castalia, 1982.

⁸ García Fitz, Francisco, « Bibliografía cidiana : Últimas aportaciones (1999-2002) », in *Medievalismo*, nº12 (2002), p. 197-224.

⁹ Funes, Leonardo, « Los estudios cidianos en el octavo centenario de la copia de Per Abbat », in *Medievalismo*, nº17 (2007), p. 313-335.

¹⁰ Accesible en <http://www.ahlmoletin.es/buscadord/firstsearch.asp>.

¹¹ Accesible en https://www.academia.edu/2921472/Bibliografia_sobre_%C3%A9pica_hisp%C3%A1nica_y_comparada.

¹² No obstante, adelantamos ya desde ahora que es probable que hayamos olvidado alguna referencia sobre el *Cantar de mio Cid*, debido al ingente número de trabajos consagrados a este poema.

¹³ Faulhaber, Charles B., « Neo-traditionalism, formalism, individualism, and recent studies on the Spanish epic », in *Romance Philology*, nº30 (1976), p. 83-101.

¹⁴ Gerli, Michael, « Individualism and the Castilian epic : A survey, synthesis, and bibliography », in *Olifant*, nº9 (1982), p. 129-150.

¹⁵ Smith, Colin, « Towards a reconciliation of ideas about Medieval Spanish epic », in *Modern Language Review*, nº89 (1994), p. 622-634.

¹⁶ Alvar, Carlos, y Lucía Mejías, José Manuel, « Del juglar al *scriptorium* », in Elorza Guinea, Juan Carlos (coord.), *El Cid : del hombre a la leyenda*, Madrid-Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2007, p. 288-296.

¹⁷ Gómez Moreno, Ángel, « La épica castellana medieval y el ciclo cidiano », in Elorza Guinea, Juan Carlos (coord.), *El Cid : del hombre a la leyenda*, Madrid-Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2007, p. 277-287.

¹⁸ Armistead, Samuel, « Epic and Ballad in the Hispanic Tradition », in Cabo Aseguinolaza, Fernando, Abuíñ González, Anxo, y Domínguez Prieto, César P. (ed.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Amsterdam, John Benjamins, 2010, p. 502-509.

dedicado sendos trabajos a las investigaciones de Entwistle¹⁹ y de Menéndez Pidal²⁰ sobre el género que nos ocupa, y Gargano y Luongo han hecho lo propio con las aportaciones del filólogo italiano Alberto Vàrvaro²¹.

La crítica no ha perdido de vista los contactos y las relaciones que se pueden establecer entre las diferentes composiciones conservadas, y por ello algunos de los trabajos poseen una mayor ambición por lo que al corpus se refiere. Díez Borque señala la existencia de tres ciclos (condes de Castilla, ciclo cidiano y carolingio) en un trabajo destinado a un público amplio, como el mismo autor señala²². Una síntesis satisfactoria de la épica hispánica la encontramos en Montaner Frutos, quien, además de repasar todos los testimonios épicos e historiográficos con una posible base épica, propone con finos análisis la mayor o menor probabilidad de la existencia de estos últimos testimonios²³. La realidad histórica de los personajes y acontecimientos de la épica hispánica, que Menéndez Pidal trató de defender en sus numerosos trabajos, es cuestionada con sólidos argumentos por Martínez Díez, quien además subraya las diferencias entre los conceptos de *realismo*, *verismo* y *verosimilitud*²⁴. Higashi se centra en el proceso o salto que va de la « mise en voix » à la « mise en texte » y, más que de latencia, prefiere hablar, siguiendo a Catalán, de una « etapa ágrafa de la producción épica », que llegaría, según Higashi, hasta finales del siglo XIII²⁵. Por su parte, Bailey se aleja de las disputas entre oralistas e individualistas para inspirarse en las teorías del lenguaje de Wallace Chafe, que aplica al *Cantar de mio Cid*, el *Poema de Fernán González* y las *Mocedades de Rodrigo*²⁶.

¹⁹ Deyermund, Alan, « William J. Entwistle's Research on Ballads and Epic », in *Hispanic Research Journal*, nº8 (2007), p. 195-209.

²⁰ Deyermund, Alan, « Menéndez Pidal and the epic », in Conde, Juan-Carlos (ed.), *Ramón Menéndez Pidal after forty years : A reassessment*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2010, p. 31-60.

²¹ Gargano, Antonio, y Luongo, Salvatore, « Gli studi iberoromanzi », in *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, nº26 (2015), p. 117-153 (en particular, p. 131-138).

²² Díez Borque, José María, « El héroe épico : desde la voz a la letra », in Elorza Guinea, Juan Carlos (coord.), *El Cid : del hombre a la leyenda*, Madrid-Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2007, p. 255-267.

²³ Montaner, Alberto, « Medieval Spanish Epics », in Domínguez, Frank A., y Greenia, George D. (ed.), *Dictionary of Literary Biography. Volume 337: Castilian Writers, 1200-1400*, Columbia (Carolina del Sur), Brucoli Clark Layman Inc., 2007, p. 344-358.

²⁴ Martínez Díez, Gonzalo, « Ascendentes de Rodrigo Díaz de Vivar », in *Boletín de la Institución Fernán González*, nº234, 1 (2007), p. 31-52 ; « Los infantes de Carrión del Cantar cidiano y su nula historicidad », in *Historia, Instituciones, Documentos*, nº34 (2007), p. 207-223 ; e « Historia y ficción en la épica medieval castellana », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* » : *El « Cantar de mio Cid » y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 115-139.

²⁵ Higashi, Alejandro, « La épica española en sus manuscritos : De la mise en voix a la mise en page », in Cátedra, Pedro M., Carro Carbajal, Eva Belén, y Durán Barceló, Javier (ed.), *Los códices literarios de la Edad Media : Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, Salamanca, Cilengua-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2009, p. 31-53.

²⁶ Bailey, Matthew, *The poetics of speech in the Medieval Spanish Epic*, Toronto-Buffalo (NY), University of Toronto Press, 2010 ; véase también su artículo previo, « Oral Composition in Medieval Spanish Epic », in *PMLA*, nº118, 2 (2003), p. 254-269.

Bailey concluye que estos poemas fueron producidos oralmente (aunque admite que los clérigos jugaron un papel en su producción), lo cual se explica debido a que « these narratives retain many of the features of spoken discourse [...] many of the same expressive characteristics as the spontaneous speech of the modern-day subjects of Wallace Chafe's linguistic studies » (p. 123). Por otro lado, un libro reciente, editado por Conde y Sagar, contiene trabajos de diferente naturaleza por especialistas consagrados en la épica castellana²⁷. Así, se suceden análisis teórico-literarios (Montaner), cuestiones textuales y editoriales (Rodríguez-Molina y Michael), históricas y de fuentes (Bautista), y literarias e interpretativas (Hook, Lacarra y Pattison).

El análisis de los personajes sigue siendo uno de los asuntos de la épica castellana que sigue atrayendo la atención de la crítica. Por ejemplo, Nieto Pérez ha estudiado el concepto de lo heroico en los cantares de gesta de la Castilla fundacional²⁸, y Zaderenko se ha ocupado de la « maurofilia » en el *Cantar de mio Cid* y en los *Siete infantes*, con los personajes de Avengalvón y Almanzor, respectivamente²⁹. Pero son sin duda las mujeres quienes han concentrado una mayor atención, al menos en los últimos años. Navas Ocaña realiza un útil estudio sobre los diferentes exámenes que se han efectuado de los personajes femeninos, subrayando qué ha aportado la crítica feminista al estudio de la épica, los romances y las crónicas medievales, y los criterios y teorías empleados³⁰. Por su parte, Pattison repasa las variadas actitudes y comportamientos de los personajes femeninos en los susodichos géneros³¹. Vaquero se centra en el motivo de las quejas o lamentos de una dama noble por haber sido afrentada³², y llega a la conclusión de que si la sexualidad de las damas nobles es de extraordinaria importancia, cuando sus apetitos sexuales rompen el decoro « representan una amenaza para el orden social » (p. 21). En fin, la monografía Ratcliffe se centra en la presencia de las mujeres que aparecían en los textos épicos (o supuestamente épicos, en el caso de la *Cava Florinda* o la *Condesa traidora*) en romances y escrituras posteriores, en particular el teatro³³.

²⁷ Conde, Juan-Carlos, y Sagar, Amaranta (ed.), *El « Poema de mio Cid » y la épica medieval castellana : nuevas aproximaciones críticas*, Londres, Department of Iberian and Latin American Studies-Queen Mary, University of London, 2015.

²⁸ Nieto Pérez, María de los Reyes, « Los modelos heroicos de la Castilla épica », in *Philologia Canariensis*, nº12-13 (2006-2007), p. 259-288.

²⁹ Zaderenko, Irene, « La maurofilia en la poesía épica medieval », in *Letras*, nº67-68, 2 (2013), p. 185-194.

³⁰ Navas Ocaña, Isabel, « Lecturas feministas de la épica. Los romances y las crónicas medievales castellanas », in *Revista de Filología Española*, nº88, 2 (2008), p. 325-351.

³¹ Pattison, David Graham, « The role of Women in some Medieval Spanish Epic and Chronicle Texts », in Davies, Rhian, y Brooksbank Jones, Anny (ed.), *The Place of the Argument. Essays in Honour of Nicholas G. Round*, Londres, Tamesis, 2007, p. 17-30.

³² Vaquero, Mercedes, « Presentación de quejas y lamentos en voz de mujer de la épica hispana », in *Bulletin of Hispanic Studies*, nº86, 1 (2009), p. 12-25.

³³ Ratcliffe, Marjorie, *Mujeres épicas españolas : Silencios, olvidos e ideologías*, Woodbridge, Tamesis, 2011.

Para acabar con los trabajos que muestran una voluntad de estudiar el conjunto de la épica castellana o, al menos, más de una obra, cabe destacar dos tesis doctorales en las que se compara la épica castellana con otros textos. Por un lado, Worth analiza el motivo del exilio y la vuelta en el *Cantar de mio Cid* y el *Poema de Fernán González* comparados con otros dos textos anglonormandos: el *Romance of Horn* y *Gui de Warwick*³⁴. Por otro lado, he llevado a cabo un estudio comparativo de los motivos y las fórmulas de la integralidad de la épica hispánica y veinticinco *chansons de geste* (que constituyen unos 150000 versos), observando los paralelismos y las posibilidades de influencia de los textos franceses en los hispánicos y, en particular, en el *Cantar de mio Cid*³⁵.

Pasemos, pues, a los trabajos dedicados a cada una de las obras que componen el corpus hispánico, empezando por el poema más importante y al que se le han dedicado un mayor número de estudios: el *Poema* o *Cantar de mio Cid*. La crítica saludará la próxima publicación de un necesario *Companion to the « Poema de moi Cid »*, editada por Montaner y Zaderenko, que reúne aportaciones sobre el código y el autor (Montaner y Zaderenko), aspectos lingüísticos (Wright, Rodríguez Molina y Corriente), poéticos y de estructura (Bayo, Luongo, Bailey y Funes), históricos (Barton, Martin y Lacarra), y de historia cultural de España, desde la Edad Media hasta el siglo xx (Vaquero, Bautista, Gómez Redondo y Galván)³⁶.

Sobre el *Cantar de mio Cid*, cabe destacar, en primer lugar, el hecho de que en estos últimos años este texto haya seguido editándose, ya sea por primera vez o en forma de reediciones ampliadas o revisadas. Aunque con toda seguridad obviamos alguna, pueden citarse (coincidiendo en su mayoría con el centenario del manuscrito conservado) las de Montaner³⁷, Funes³⁸, Miguel Reboles³⁹, Reina y Estruch Tobella⁴⁰, Galván (de la edición de Tomás Antonio Sánchez)⁴¹, Riquer y Conde (de la edición de Menéndez Pidal)⁴² y McNair⁴³. De todas las que han llegado a nuestro conocimiento, cabe destacar la de Bayo y

³⁴ Worth, Liliana, « *Exile-and-return* » in *medieval vernacular texts of England and Spain 1170-1250*, Tesis doctoral, University of Oxford, 2015.

³⁵ Justel, Pablo, *La épica medieval francesa e hispánica : estudio comparativo de motivos y fórmulas*, Tesis doctoral en cotutela, Universidad de Zaragoza – École Normale Supérieure de Lyon, 2 vol., 2015. Véase también Justel, Pablo, *Técnica y estética : el « Cantar de mio Cid » y la épica francesa*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017.

³⁶ Montaner, Alberto, y Zaderenko, Irene (ed.), *A Companion to the «Poema de mio Cid»*, Leiden, Brill, en prensa.

³⁷ Montaner, Alberto (ed.), *Cantar de mio Cid*, Barcelona-Burgos, Carroggio-Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006.

³⁸ Funes, Leonardo (ed.), *Poema de Mio Cid*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2007.

³⁹ Miguel Reboles, María Teresa de (ed.), *Cantar de mio Cid*, Madrid, Asociación Universitaria Medievalense, 2007.

⁴⁰ Reina, Fransesc (ed.), texto antiguo y versión moderna, y Estruch Tobella, Joan, introducción, notas y guía didáctica, *Cantar del Mio Cid*, Barcelona, La Galera, 2007.

⁴¹ Galván, Luis (ed.), « *Cantar de mio Cid* » : *La edición de Tomás Antonio Sánchez*, Salamanca, Abbat, 2007.

⁴² Conde, Juan Carlos (ed.) y guía de lectura, *Cantar de mio Cid*, ed. Ramón Menéndez Pidal, con prosificación moderna de Alfonso Reyes, prólogo de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

⁴³ McNair, Alexander J. (ed.), *Poema de mio Cid*, Newark, Cervantes, 2008.

Michael⁴⁴ y, en particular, las de Montaner⁴⁵, como Luongo justifica con detalle⁴⁶. Son dignas de mención, igualmente, las traducciones que estos últimos años se han realizado del *Cantar* al alemán⁴⁷ y, en concreto, al inglés, como la Raffel y Menocal⁴⁸ y la de Harney⁴⁹, así como las reflexiones sobre traducciones anteriores⁵⁰.

Ligado a ello, algunos estudiosos han examinado las decisiones editoriales y ecdóticas del *Cantar*. En dos trabajos, Funes repasa algunas cuestiones relacionadas con la edición crítica del poema castellano, a partir de su experiencia como editor del *Cantar*, aportando –en la versión extendida– numerosos ejemplos⁵¹. A partir de la reconstrucción musical del *Cid*, Rossell estudia las repercusiones que conlleva en el texto dicha interpretación musical y, en particular, en la partición de los hemistiquios, como los introducidos por un verbo de dicción⁵². Rodríguez Molina se centra en versos precisos, y analiza los problemas editoriales y textuales que plantea el signo tironiano en los versos 225 y 1934⁵³ y otras lecciones en los versos 568 y 2864⁵⁴.

Al igual que sucede con las ediciones, el público al que se destinan los estudios no siempre es el mismo, dependiendo de si se pretende la divulgación o si el lector es un especialista en la materia y se aspira a realizar aportaciones novedosas. A propósito de los estudios generales sobre el *Cantar*, Nader repasa el argumento, la base histórica del poema y la historiografía⁵⁵. El trabajo de Gómez, que abre un

⁴⁴ Bayo, Juan Carlos, y Michael, Ian (ed.), *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Castalia, 2008.

⁴⁵ *Cantar de mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007 ; *Cantar de mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg, 2016 [1993].

⁴⁶ Luongo, Salvatore, « Codice único e tratamiento critico del testo : Il *Cantar de mio Cid* di Alberto Montaner », in *Medioevo Romano*, nº32, 2 (2008), p. 395-417. En efecto, las decisiones en la transcripción, la pormenorizada introducción y las notas complementarias, con abundante bibliografía actualizada y análisis detallados, hacen que esta se haya convertido en la edición de referencia. A ella remitimos al lector interesado para cada uno de los puntos que aquí van a tratarse.

⁴⁷ Millet, Victor, y Alberto Montaner (ed.), *Cantar de mio Cid = Das Lied von Mon Cid : Altspanisch-Deutsch*, Stuttgart, Reclam, 2013.

⁴⁸ Raffel, Burton (trad.), introducción y notas de María Rosa Menocal, *The Song of the Cid: A dual-language edition with parallel text*, New York, Penguin Books, 2009.

⁴⁹ Harney, Michael (trad. y ed.), *The Epic of the Cid*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing, 2011.

⁵⁰ McNair, Alexander J., « Corpse, Codex, and Chronicle : Robert Southey Translating the *Poem of the Cid* », in *Essays in Medieval Studies*, nº27 (2011), p. 79-104.

⁵¹ Funes, Leonardo, « El *Cantar de Mio Cid* : Cuestiones editoriales », in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 2-4 ; y, con más detalle, « Cuestiones de ecdótica en torno al Mio Cid », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 37-52. Véanse también las contribuciones de Michael y Montaner en el mencionado *Companion*.

⁵² Rossell, Antoni, « Transmisión oral y edición textual : El *Cantar de mio Cid*, de la experiencia práctica a la edición », in *Atalaya*, nº15 (2015), en línea : <http://atalaya.revues.org/1442>.

⁵³ Rodríguez Molina, Javier, « Nota crítica a los versos 1934 y 225 del *Poema de Mio Cid* ¿Un enigma paleográfico? », in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, nº125, 1 (2009), p. 85-105.

⁵⁴ Rodríguez Molina, Javier, « Dos lecciones controvertidas del *Poema de mio Cid* : Versos 568 y 2864 », in Bautista Pérez, Francisco, y Gamba Corradine, Jimena (ed.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la Temprana Modernidad*, San Millán de la Cogolla, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua; La SEMYR; El SEMYR, 2010, p. 347-358.

⁵⁵ Nader, Helen, « Encountering the Cid », in Glenn, Jason (ed.), *The Middle Ages in Texts and Texture. Reflections on Medieval Sources*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 177-188.

volumen con una función esencialmente didáctica, es más detallado, pues trata del código, la composición, la historicidad, la caracterización literaria, el paso del código al impreso y del texto al mito⁵⁶. También glosa el poema Ríos Torres, aunque dedica capítulos a la figura histórica y a las lecturas modernas⁵⁷. En efecto, el Cid histórico sigue siendo objeto de estudio. Si bien estos trabajos quedan fuera de nuestros propósitos, sí cabe mencionarlos, ya que en ocasiones tratan de relacionar al personaje histórico con el literario. A este respecto, destacan los estudios de Peña Pérez, quien dedica la mayor parte de su último libro a la figura del Cid histórico⁵⁸, y el de Martín, en cuyos primeros capítulos trata de la figura real del Campeador y de los primeros testimonios historiográficos: de los diplomas a la *Historia Roderici*, el *Carmen Campidoctoris*, la *Historia Naiarensis* y el *Linage de Rodric Díaz*⁵⁹. De modo más conciso, Wright describe los sucesos históricos del poema⁶⁰. Por su parte, Panizo Santos ofrece los documentos que tienen que ver con el Cid que se custodian en el Archivo Histórico Nacional⁶¹. Igualmente, Barton analiza el único documento redactado en nombre del Cid y el papel de Cluny en la Reconquista para mantener el poder de Rodrigo Díaz⁶²; Montaner diserta acerca de la atribución al Cid del título de *princeps*⁶³; y Hernández examina la atribución de « mio Cid » y sus formas equivalentes, que aparece a partir de finales del siglo XII, denominación que, según este autor, se debe a la difusión oral del *Cantar*⁶⁴. Pero quien de modo más perseverante ha diseccionado la figura histórica del Campeador ha sido Martínez Diez, desmenuzando las fuentes y tratando de separar lo real y lo legendario⁶⁵.

En efecto, como es bien sabido, el Cid pronto adquirió la dimensión mítica, tal y como han

⁵⁶ Gómez, Jesús, art. cit.

⁵⁷ Ríos Torres, Ricardo Arturo, *Poema del mio Cid : La épica del honor*, Panamá, Géminis, 2007.

⁵⁸ Peña Pérez, Francisco Javier, *Mio Cid el del « Cantar ». Un héroe medieval a escala humana*, Madrid, Sílex, 2009.

⁵⁹ Martín, Óscar, *Rodrigo Díaz, del hombre al mito. Textos y contextos de la primera tradición cidiana (1099-1207)*, New York, Edwin Mellen Press, 2015.

⁶⁰ Wright, Roger, « Hispanic Epic and Ballad », in Reichl, Karl (ed.), *Medieval Oral Literature*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2011, p. 411-427.

⁶¹ Panizo Santos, Ignacio, *Documentos del Cid en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Millennium Liber, 2007.

⁶² Barton, Simon, « El Cid, Cluny and the Medieval Spanish Reconquista », in *English Historical Review*, nº126, 520 (2011), p. 517-543.

⁶³ Montaner, Alberto, « Rodrigo el Campeador como princeps en los siglos XI y XII », in *e-Spania*, nº10 (2010), en línea : <http://e-spania.revues.org/20201>.

⁶⁴ Hernández, Francisco Javier, « En la prehistoria de la materia épica cidiana: El Cid no era el Cid », in *Revista de Filología Española*, nº89, 2 (2009), p. 257-277.

⁶⁵ Martínez Diez, Gonzalo, « Ascendentes de Rodrigo Díaz de Vivar », in *Boletín de la Institución Fernán González*, nº234, 1 (2007), p. 31-52 ; « Del Cid de la épica al Cid de la historia », in Elorza Guinea, Juan Carlos (coord.), *El Cid : del hombre a la leyenda*, Madrid-Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2007, p. 43-49 ; y « Rodrigo Díaz de Vivar, El Cid Campeador, en la Historia », in *Torre de los Lujanes : Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, nº63 (2008), p. 9-35.

estudiado últimamente Corral⁶⁶, Galván⁶⁷, Michael⁶⁸ y, en particular, Peña Pérez⁶⁹. Otros trabajos sobre la posteridad del Cid se centran en aspectos más concretos, pues el Campeador es sin duda uno de los personajes históricos que más protagonismo ha adquirido en las posteriores manifestaciones culturales⁷⁰. Las literarias son las más numerosas, como lo muestran, además de los trabajos citados, el de Gómez Moreno, que analiza la figura del Cid en la Guerra Civil española⁷¹; el estudio de López Castro, en la literatura a partir de 1939⁷²; o el de Mata Induráin, donde trata de las recreaciones de autores como Manuel Machado o María Teresa León de las primeras escenas del *Cantar*⁷³. En los últimos años, además, la crítica se ha fijado en la presencia del Cid en la pintura del siglo XIX⁷⁴, en su representación como torero en los grabados de Goya y en las fiestas del siglo XVII⁷⁵, en las distintas interpretaciones que le han dado los grupos de heavy metal⁷⁶, y en el cine, en particular con las películas de Anthony Mann y de José Pozo⁷⁷.

66 Corral, José Luis, « Un lugar en el imaginario colectivo : la evolución de la leyenda », in *La Aventura de la historia*, nº104 (2007), p. 74-79.

67 Galván, Luis, « Las nuevas del Cid mucho van adelante », in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 19-21.

68 Michael, Ian, « La imagen de Ruy Díaz en la historia y la leyenda », in *Bulletin of Spanish Studies*, nº92, (2015), p. 1-11.

69 Peña Pérez, Francisco Javier, « Mio Cid: Biografía y leyenda en la Edad Media », in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 5-7 ; « El eterno renacer : la leyenda y el mito cidianos », in Elorza Guinea, Juan Carlos (coord.), *El Cid : del hombre a la leyenda*, Madrid-Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2007, p. 244-254 ; y « La construcción de un mito : El de El Cid », in *Torre de los Lujanes : Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, nº62 (2008), p. 127-142.

⁷⁰ Rodrigo no es el único personaje del *Cantar* que ha gozado de posteridad, como puede verse en los estudios antes citados sobre los personajes femeninos. Para la interpretación nacionalista del rey Alfonso, véase Horta Sanz, María Jesús, « La figura del rey Alfonso VI según la interpretación nacionalista española del *Poema de Mio Cid* », in *Mediterráneo/Mediterraneo*, nº7 (2010), p. 135-163.

⁷¹ Gómez Moreno, Ángel, « El Cid y los héroes de antaño en la Guerra Civil de España », in *eHumanista*, nº14 (2010), p. 210-238.

⁷² López Castro, Armando, « El Cid en la literatura española a partir de 1939 », in *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, nº33 (2008), p. 455-468.

⁷³ Mata Induráin, Carlos, « Como la uña de la carne : Dolor y ternura en el *Cantar de mio Cid* », in *Río Arga : Revista de Poesía*, nº124 (2007), p. 19-26.

⁷⁴ Gutiérrez Burón, Jesús, « Un ejemplo a seguir : el héroe en la pintura del XIX », in *La Aventura de la historia*, nº104 (2007), p. 84-88.

⁷⁵ Díez Borque, José María, « El Cid torero: De la literatura al arte », in *Anales de Historia del Arte*, Núm. Extra (2008), p. 375-387.

⁷⁶ Boix, Alfonso, « Transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el heavy metal », in Alvar, Carlos (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, p. 303-315; y Sagar-García, Amaranta, « Presencia del Cid en el Heavy Metal en relación al auge y al declive de alguno de sus subgéneros », in *Aula Medieval*, nº6 (2017), p. 75-90.

⁷⁷ García Única, Juan, « Del “simple man” al “reino de mi corazón”. La noción de héroe en las lecturas cinematográficas del *Cantar del Cid* », in Martos Sánchez, Josep Lluís, y García Sempere, Marinela (ed.), *L'edat mitjà en el cinema i en la novel·la històrica*, Alicante, Symposia Philologica, 2009, p. 255-273 ; Iturrate, Luis Fernando de, « El Cid : Una leyenda medieval en la España del cine », in Gómez Gómez, Agustín, y Poyato Sánchez, Pedro (coord.), *Profundidad de campo : Más de un siglo de cine rural en España*, Viladamat, Luces de Gálibo, 2010, p. 143-158 ; Sempere Serrano, Isabel, « La recreación de la biografía en el cine de Samuel Bronston. El caso de la preproducción de *El Cid* », in Camarero, Gloria (ed.), *La biografía fílmica: Actas del segundo Congreso Internacional de Historia y Cine (Universidad Carlos III de Madrid, 9-11 de septiembre de 2010)*, Madrid, T & B Editores, 2011, p. 628-645 ; y Aguilar, Dietris, « El Cid en los medios : Apropiación de la figura cidiana en los lenguajes de los siglos XX y XXI », in *Olivar*, nº15 (2014).

Pero volvamos al *Cantar de mio Cid*. Respecto de la datación, tema debatido especialmente a partir de los trabajos de Russell y Ubieto, a mediados del siglo pasado, en donde se retrasaba la hipótesis pidaliana de 1140, no ha habido en los últimos años ningún estudio que presente una nueva fecha de composición, pero sí cabe destacar el trabajo de Walde Moheno sobre las propuestas que se han realizado a propósito de este asunto, con un útil cuadro sinóptico que recoge los argumentos de los críticos⁷⁸. La autoría del *Cantar*, por el contrario, sí ha seguido suscitando cierto debate. En los últimos años, se han propuesto dos nombres propios. Por un lado, Oliver Pérez defiende que fue el poeta árabe Abu-l-Walid al-Waqqāṣī⁷⁹, lo cual ha sido refutado Monroe⁸⁰ y, con argumentos más sólidos, por Molina y Montaner⁸¹, y Fierro⁸². Por otro lado, en varios trabajos Zaderenko sostiene que el Per Abbat que aparece en el explicit del único manuscrito conservado es el autor del *Cantar*⁸³. Para ello, se basa en la existencia de dos Per Abbat, que aparecen en el *Libro de memoria y aniversarios*, vinculados al monasterio de San Pedro de Cardeña. Siguiendo con la hipótesis bédierista, que ya había sido aplicada para el *Cantar de mio Cid* por Colin Smith, Zaderenko subraya la importancia de la fundación del monasterio y la necesitada (e inventada) conexión que los monjes establecerían entre su residencia y los héroes, sus historias y sus tumbas (lo cual quedaría expresado en textos perdidos, pero en ningún caso en el *Cantar*). A ello habría que añadir la existencia de un mismo clima intelectual entre el monasterio y el poema castellano, que se refleja en aspectos como la regla benedictina, el derecho o el papel de la mujer.

La estructura del poema castellano, asunto menos debatido que el de la datación y la autoría pero igualmente tratado, ha sido objeto de estudio en los últimos años. Himelblau aplica las funciones de Propp al *Cantar*, lo cual « reveals that Propp's seminal work on the Russian fairy tale and the *Cantar de Mio Cid* are, to be sure, closely related » (p. 124)⁸⁴. Ahora bien, el problema de las funciones de Propp reside en el hecho de que son tan básicas que se encuentran en un ingente número de relatos. O, dicho en otros términos, lo que propone Himelblau son analogías, pero no homologías (esto es, los elementos

⁷⁸ Walde Moheno, Lillian von der, « Posiciones críticas en relación con la fecha de composición del *Poema de mio Cid* (Parte I) », in *Destiempos : Revista de Curiosidad Cultural*, nº13 (2008), p. 1-21.

⁷⁹ Oliver Pérez, Dolores, *El « Cantar de Mio Cid » : Génesis y autoría árabe*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2008.

⁸⁰ Monroe, James T., « Some Remarks on the Claimed Arab Authorship of the *Cantar de mio Cid* », in *Al-Qanṭara*, nº33, 2 (2012), p. 553-562.

⁸¹ Molina, Luis, y Montaner, Alberto, « El *Cantar de mio Cid* y su supuesta autoría árabe », in *Al-Qanṭara*, nº31, 1 (2010), p. 311-323.

⁸² Fierro, Maribel, « La afrenta de Corpes y la autoría árabe del *Cantar de Mio Cid* », in *Al-Qanṭara*, nº33, 2 (2012), p. 547-551.

⁸³ Zaderenko, Irene, « Per Abbat en Cardeña », in *Revista de literatura medieval*, nº20 (2008), p. 177-192 ; « Per Abbat en Cardeña : Addenda », in *Revista de Literatura Medieval*, nº21 (2009), p. 245-248 ; y *El monasterio de Cardeña y el inicio de la épica cidiana*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2013.

⁸⁴ Himelblau, Jack J., *Morphology of the « Cantar de Mio Cid »*, Potomac, Scripta Humanistica, 2010.

comparados carecen de semejanza formal). Asimismo, en el análisis de los episodios no se tiene en cuenta la coherencia global de la obra, de modo que si eventualmente puede ser útil para algún pasaje en concreto, es inoperativo para el conjunto del poema, pues trata las escenas como si fueran episodios independientes. Frente a ello, la propuesta de Boix es, sin duda, más original y está mejor fundada, pues su estudio tiene en cuenta de un modo más sistemático los pasajes en su contexto⁸⁵. Así, distingue Boix dos grandes tramas, el destierro y el antidestierro, entre las cuales se producen una serie de antítesis. Por ejemplo, el rechazo del Cid a las burlas de los infantes sería la antítesis de la credibilidad que el rey dio a las calumnias de los malos mestureros; o la salida al destierro y la separación de la familia en Cardeña constituiría la antítesis de la salida a Carrión y la despedida del Cid y sus hijas. En cierto modo, esta monografía ya estaba anunciada en otros trabajos del autor⁸⁶, aunque el susodicho libro posee un carácter unitario, pues, al fin y al cabo, se trata de la publicación de su Tesis doctoral.

El *Cantar* contiene numerosos motivos, que se encuentran no solo en la literatura épica, sino también en otros géneros. El poeta castellano parte de una tradición más o menos establecida y la adapta a sus exigencias narrativas y argumentales. En este sentido, McNair se centra en la tradición cidiana del agüero, y ofrece otros ejemplos de la literatura coetánea⁸⁷. Zubillaga repasa algunos motivos bíblicos y hagiográficos (el episodio del león, la aparición del ángel Gabriel o el martirio en el robledal de Corpes), en particular de la tradición martirológica, cuya presencia en el poema castellano sirve para subrayar el favor divino al Cid⁸⁸. Dentro de los motivos religiosos, cabe destacar la oración « du plus grand péril » que pronuncia doña Jimena (vv. 330-365), estudiada por Zaderenko⁸⁹, Lorenzo Gradín⁹⁰, Gómez Narros⁹¹ y,

⁸⁵ Boix, Alfonso, *El Cantar de Mio Cid : adscripción genérica y estructura tripartita*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012. Esta monografía obtuvo el III Premio Internacional Academia del Hispanismo de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española.

⁸⁶ Boix, Alfonso, « El Cantar de Mio Cid y la inversión de los modelos narrativos folclóricos », in *Hispanic Research Journal*, nº8, 2 (2007), p. 99-105 ; « Corpes como frontera en el Cantar de Mio Cid », in *Vox Romanica*, nº66 (2007), p. 168-173 ; y « Paralelismos en los reencuentros entre el Campeador y Alfonso VI en el Cantar de Mio Cid », in Cañas Murillo, Jesús, Grande Quejigo, Francisco Javier, y Roso Díaz, José (ed.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010, p. 297-304.

⁸⁷ McNair, Alexander J., « “ Cató por agüero ” : The Evolving Function of Augury in the Cidian Tradition », in *Essays in Medieval Studies*, nº28 (2012), p. 69-82.

⁸⁸ Zubillaga, Carina, « Motivos hagiográficos y modelo heroico en el Cantar de mio Cid », in Montaner, Alberto (coord.), « Sonando van sus nuevas allent parte del mar » : *El « Cantar de mio Cid » y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 57-66.

⁸⁹ Zaderenko, Irene, « Plegarias y fórmulas devotas en el Poema de Mio Cid », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 219-242.

⁹⁰ Lorenzo Gradín, Pilar, « La Biblia en la épica medieval », in Del Olmo Lete, Gregorio (dir.), *La Biblia en la Literatura Española. I. Edad Media. I: El imaginario y sus géneros*, Madrid, Trotta-Fundación San Millán de la Cogolla, 2008, p. 221-236, en particular, p. 232-234.

⁹¹ Gómez Narros, Jonathan, « Un ordo litúrgico latino convertido en literatura romance : el *Ordo Commendationis Animae* en la épica española », in *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº33 (2015), p. 89-104.

desde una perspectiva más amplia, con ejemplos de otras literaturas, Luongo⁹². Los motivos pueden quedar igualmente fuera del ámbito religioso. A este respecto, la guerra ofrece varios: las monturas que cabalgan sobre los caídos en el combate y les causan la muerte⁹³, la carga de choque⁹⁴, la *mêlée* o descripción general de la batalla, y el golpe con la espada⁹⁵. Otro motivo, que hasta ahora no se había tenido en cuenta para el *Cantar*, es la ticoscopia, a saber, la visión de un personaje de algo que no está en la escena (se trata, en efecto, de un recurso frecuente en el teatro) o la mirada desde los muros o un lugar elevado, y el relato de lo que está observando⁹⁶. En otro trabajo, he estudiado el motivo de la despedida en el *Cid* (con referencias al *Cantar de los siete infantes*), considerando las implicaciones en la estructura del poema y la caracterización de los personajes a través de estos pasajes⁹⁷. Recientemente, Pedrosa ha analizado la tradición literaria de la soberbia e ira del rey, así como la negación de la hospitalidad, que se encuentra igualmente en el destierro del *Cantar*⁹⁸.

En este sentido, la búsqueda de paralelos (e influencias, en algunos casos) revela otra de las principales preocupaciones de la crítica, que tiene que ver con la formación del autor castellano pero también con la filiación y caracterización del *Cid*, en aspectos como la estructura, los personajes, la ideología o el estilo. Así las cosas, se han propuesto paralelismos con la épica homérica⁹⁹ o la *Guerra de las Galias*¹⁰⁰, y se ha evidenciado, en virtud de una ideología del mérito compartido con Salustio, la formación latina del poeta del *Cantar*¹⁰¹. Asimismo, la Biblia ha sido sugerida como fuente en dos pasajes

⁹² Luongo, Salvatore, « Un motivo e i suoi contesti: le preghiere formulari nell'epica e in altri generi », in Lalomia, Gaetano, y Pioletti, Antonio (ed.), *Temi e motivi epico-cavallereschi fra Oriente e Occidente. Atti del VII Colloquio internazionale "Medioevo romanzo e orientale" (Ragusa, 8-10 maggio 2008)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, p. 201-221.

⁹³ Montaner, Alberto, « Cabalgar por la matanza : Sobre un motivo épico en el *Cantar de mio Cid* », in López Castro, Armando, y Cuesta Torre, María Luzdivina (ed.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad de León, vol. 2, 2007, p. 891-911.

⁹⁴ Justel, Pablo, « La carga de choque en la épica francesa y castellana », in *Revista de poética medieval*, nº25 (2011), p. 175-198.

⁹⁵ Justel, Pablo, *La épica medieval francesa e hispánica...*, vol. 1, p. 118-294 ; y *Técnica y estética...*, capítulo 2.

⁹⁶ Díaz, Pamela, « Ticoscopia épica y visión cidiana », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* » : El « *Cantar de mio Cid* » y el mundo de la épica, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 67-85.

⁹⁷ Justel, Pablo, « El motivo de la despedida en la épica medieval castellana », in Esteve, Cesc (ed.), *El texto infinito. Reescritura y tradición en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, La SEMYR-El SEMYR, 2014, p. 623-637.

⁹⁸ Pedrosa, José Manuel, « “ El exemplo ” 51 de *El conde Lucanor* (ATU 757), *Mio Cid* y *King Lear* : soberbia, ira, y el noble al que cierran las puertas de su casa », in *Revista de poética medieval*, nº29 (2015), p. 263-290.

⁹⁹ Pedrosa, José Manuel, « Eneas, el Cid y los caminos trillados del exilio heroico », in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 11-14 ; y Montaner, Alberto, « Tipos y motivos épicos : Los poemas homéricos y el *Cantar de mio Cid* en paralelo », in *Atalaya*, nº15 (2015), en línea : <http://atalaya.revues.org/1585>.

¹⁰⁰ Boix, Alfonso, « La batalla de Tévar : de la *Guerra de las Galias* al *Cantar de Mio Cid* », in Haro, Marta (ed.), « *Literatura y Ficción : “ estorias ”, aventuras y poesía en la Edad Media* », Valencia, Universitat de València, 2015, p. 133-145.

¹⁰¹ Montiel Domínguez, José Luis, « La formación latina del autor del *Cantar de mio Cid* », in Fernández Rodríguez, Natalia, y Fernández Ferreiro, María (ed.), *Literatura medieval y renacentista : líneas y pautas*, Salamanca, La Semyr, 2012, p. 723-732.

del poema: el perdón al hijo pródigo estaría en la base de la escena del perdón del rey Alfonso a Rodrigo¹⁰², y la del buen samaritano, en el final de la afrenta de Corpes: « la inserción de este episodio bíblico contribuye a articular una estructura discursiva fundamental del poema: la de la protección de amparo como fundamento de la legitimidad política »¹⁰³. De las literaturas en lenguas vernáculas también se han seguido proponiendo paralelismos e influencias (para lo cual constituye de gran interés las aportaciones metodológicas de Hook¹⁰⁴). Sobre los contactos entre las *chansons de geste* francesas y el *Cantar*, puede verse nuestro estado de la cuestión y otros dos estudios detallados de conjunto¹⁰⁵, así como otros trabajos recientes de Aguilar i Montoro¹⁰⁶ y Hook¹⁰⁷. Sin salir de la literatura francesa, por la estructura, la temática y el protagonista, Boix considera al *Cid* un « cantar de aventuras hispánico »¹⁰⁸.

Las posibilidades de la influencia directa se reducen considerablemente si los textos comparados con el poema castellano están en lenguas que desconocería el autor del *Cantar*. En este sentido, hay que tener presente la existencia de dos ejes: el paradigmático y el sintagmático o, lo que es lo mismo, las semejanzas formales o analogías y las funcionales u homologías¹⁰⁹. En cualquier caso, los paralelismos con el *Cantar*, a veces interpretados como influjos y otras veces como simples semejanzas, se han buscado en

¹⁰² Boix, Alfonso, « El perdón del Campeador y el retorno del hijo pródigo : ¿ La fuente bíblica del *Cantar de Mio Cid*, vv. 2113-40 ? », in *Hispanic Research Journal*, nº11, 2 (2010), p. 97-102.

¹⁰³ Hernando, Julio, « “ Por muertas las dexaron ” : Una referencia bíblica en el *Poema de mio Cid* », *La corónica*, nº41, 2 (2013), p. 69-86, p. 69-70.

¹⁰⁴ Hook, David, « El *Cantar de mio Cid* y el contexto europeo », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 313-325.

¹⁰⁵ Justel, Pablo, « La épica francesa y el *Cantar de mio Cid*: estado de la cuestión », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* » : *El « Cantar de mio Cid » y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 227-283 ; Justel, Pablo, *La épica medieval francesa e hispánica...* Véase también *Técnica y estética...*

¹⁰⁶ Aguilar i Montero, Miquel, « L'épica en les cançons de gesta. Comparativa analítica entre la literatura hispánica i la francesa », in *Lemir*, nº11 (2007), p. 203-216.

¹⁰⁷ Hook, David, « Acción, descripción, y narración en el *Cantar de mio Cid* en el contexto de la epopeya europea », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* » : *El « Cantar de mio Cid » y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 191-126.

¹⁰⁸ Boix, Alfonso, *El Cantar de Mio Cid : adscripción genérica...* p. 154 y 156.

¹⁰⁹ Vid. Montaner Frutos, Alberto, « Los siete infantes de Salas : cuestión de método », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 11-23, p. 22.

la literatura anglosajona¹¹⁰, la épica germánica¹¹¹, la literatura celta¹¹², la épica bizantina y, en concreto, el *Diyenís Akritas*¹¹³, e incluso japonesa, con los *gunki monogatari*¹¹⁴. Además, el *Cantar* ha sido relacionado con textos posteriores, como la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Gonzalo de Berceo¹¹⁵, el *Libro de*

¹¹⁰ Deyermont, Alan, « El *Cantar de mio Cid* y la épica anglosajona », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* : El « *Cantar de mio Cid* » y el mundo de la épica, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 217-226.

¹¹¹ Boix, Alfonso, « Aspectos del héroe germánico y nórdico en el *Cid* », in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 17-19 ; Cuenca, Luis Alberto de, « Mio Cid », *Ínsula*, nº731 (2007), p. 26-27 ; Acosta Gómez, Luis A., « Violencia contra la mujer en el *Cantar de mio Cid* y en el *Nibelungenlied* », in *Revista de Filología Alemana*, nº17 (2009), p. 29-51 ; Millet, Victor, « El *Cid* y la germanística : consideraciones sobre un héroe distinto », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* : El « *Cantar de mio Cid* » y el mundo de la épica, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 285-296 ; y Pérez-Prendes Muñoz-Arraco, José Manuel, « Nueva nota sobre la hueste cidiana », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* : El « *Cantar de mio Cid* » y el mundo de la épica, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 35-46.

¹¹² Almagro Gorbea, Martín, « De la épica celta a la épica castellana : La literatura como nuevo campo de estudios de la Hispania céltica », in *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, nº18, 2 (2010), p. 9-40.

¹¹³ Ayensa i Prat, Eusebi, « Ecos cidianos en la tradición épica griega », in *Ínsula*, 731 (2007), p. 14-17 ; Castillo Didier, Miguel, « El *Cid* y *Diyenís* : ¿Héroes de novela o de epopeya? », in *Byzantion Nea Hellás*, nº28 (2009), p. 167-183 ; y los trabajos de Kioridis, Ioannis, « Ciudades e itinerarios en el *Cantar de Mio Cid* y *Diyenís Akritis* (Manuscrito de El Escorial) », in *Actas del VIII Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento-CEDEX-CEHOPU, 2008, p. 1-19 ; *Poiesi ke pragmatikotita sto « Cantar de Mio Cid » ke sto « Diyení Akriti » (stin pallagí tu El Escorial)*, Serrès (Grèce), Nufaro, 2009 ; « Identificaciones e historicidad de los personajes en el *Poema de Mio Cid* y en el *Diyenís Akritis* », in Civil, Pierre, y Crémoux, Françoise (ed.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo (París, 9 a 13 de julio de 2007)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, vol. 2, 2010, p. 79-85 ; « La presencia y el papel de los hechos históricos en el *Cantar de mio Cid* y en el *Diyenís Akritis* (Ms. de El Escorial) », in Bautista Pérez, Francisco, y Gamba Corradine, Jimena (ed.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la Temprana Modernidad*, San Millán de la Cogolla, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua ; La SEMYR ; El SEMYR, 2010, p. 239-248 ; y « The wife's prayer for her husband in the *Cantar de mio Cid* and the Escorial version of *Digenis Akritis* », in *Scandinavian Journal of Modern Greek Studies*, nº1, 2015, p. 65-80 ; Boix, Alfonso, y Kioridis, Ioannis, « Los ríos en el *Cantar de Mio Cid* y el *Digenis Akritis* », in Fernández Rodríguez, Natalia, y Fernández Ferreiro, María (ed.), *Literatura medieval y renacentista : líneas y pautas*, Salamanca, La Semyr, 2012, p. 397-407 ; y Boix, Alfonso, y Kioridis, Ioannis, « Escenas semejantes en el *Cantar de Mio Cid* y la épica bizantina », in Martínez Pérez, Antonia, y Baquero Escudero, Ana Luisa (ed.), *Estudios de literatura medieval. 25 años de la AHLM*, Murcia, Universidad de Murcia, 2012, p. 219-227 ; véase ahora, además, Díaz Bourgeal, Marina, y López-Santos Kornberger, Francisco, « El *Cantar de Mio Cid* y el *Diyenís Akritis* (Manuscrito del Escorial). Un estudio comparativo desde el legado clásico », in *Estudios Medievales Hispánicos*, nº5 (2017), p. 83-107.

¹¹⁴ Rubio, Carlos, « Ética de la violencia en el *Cantar de mio Cid* y en los *gunki monogatari* japoneses del s. XII », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* : El « *Cantar de mio Cid* » y el mundo de la épica, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 349-366.

¹¹⁵ Alvaro, Bruno Gonçalves, *A construção das masculinidades em Castela no século XIII : Um estudo comparativo do « Poema de mio Cid » e da « Vida de Santo Domingo de Silos »*, Dissertação de Mestrado em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Director Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, 2008 ; Alvaro, Bruno Gonçalves, « *Poema de mio Cid* e a *Vida de Santo Domingo de Silos* : Reflexões sobre a santidade no decorrer de uma pesquisa », in *Veredas da História*, nº1 (2008), p. 1-13 ; Alvaro, Bruno Gonçalves, y Silva, Andréia Cristina Lopes Frazão da, « A espada e a palavra a serviço de Deus : Uma análise comparativa dos personagens Jheronimo e Domingo de Silos a través do *Poema de mio Cid* e da *Vida de Santo Domingo de Silos* », in Macedo, Marcelo (coord.), *Atas da II Semana de Integração Acadêmica do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 6-8 de agosto de 2008*, Rio de Janeiro, CFCH, 2009, p. 1-7 ; y Alvaro, Bruno Gonçalves, y Silva, Andréia Cristina Lopes Frazão da, « *Poema de mio Cid* e a *Vida de Santo Domingo de Silos* : Um estudo comparativo a partir de dois textos do século XIII », in *Ponta de Lança: Revista de História, Memória e Cultura*, nº3, 6 (2010), p. 39-52.

*Alexandre*¹¹⁶, y relatos de aventuras, como el *Libro de Apolonio* y el *Libro del Cavallero Zifar*¹¹⁷.

Las implicaciones políticas y sociales del *Cantar* han seguido despertando la atención de los críticos. Un sugerente y original estudio es el de Hernando, quien aplica el concepto de « violence sacrificielle » de René Girard al *Cid*¹¹⁸. Fruto de su análisis, llega a la conclusión de que « el *Poema* cuestiona y se enfrenta a lo que el Cid representa, a la figura del guerrero autónomo que labra firmemente su fortuna y establece su posición en la organización política a través de una acción militar no subordinada a la acción real » (p. 187). En este sentido, Hernando distingue dos partes en el *Cantar*: « La primera mitad del *Poema*, y en especial el primer cantar, apoya las lecturas que se habían hecho hasta aquí; la segunda mitad y, en especial, el tercer cantar, las contradice » (p. 187). Lacarra se centra en el linaje del Cid histórico –pero con una mirada puesta en el del *Cantar*–¹¹⁹, y defiende que en realidad no era un infanzón, sino un noble, idea que repite, junto con otros análisis del poema, en otro trabajo¹²⁰. En esta línea, Pattison se interesa por el estatuto social del Cid, y subraya que el poeta ha obviado cualquier información sobre el linaje de Jimena, para hacer crecer la figura del Campeador (infanzón) frente a los infantes de Carrión, representantes de la alta nobleza¹²¹, idea recurrente en los estudios sobre el *Cantar* y que ya había sido detallada años antes por Piera¹²². En fin, Martín, además de ofrecer una explicación detallada del argumento, la estructura y la caracterización del héroe, examina el mundo social (nobleza, hidalgos e infanzones), así como la relación del poema con la tradición cidiana anterior, la audiencia y el contexto histórico del *Cantar*¹²³.

Otro de los atractivos del *Cid*, y sin duda una de las razones que hace del poema castellano la primera gran obra de la literatura española, son los personajes. Se trata de un asunto que ha dado lugar a una abundante bibliografía, en especial por lo que se refiere al protagonista, que llegó a la glorificación

¹¹⁶ Ramírez Santacruz, Francisco, « Autores ajugarados y mester de clerecía. Filiación retórica y temática entre el *Cantar de mio Cid* y el *Libro de Alexandre* », in *Verba Hispanica*, nº21 (2013), p. 203-226.

¹¹⁷ Galván, Luis, « La imaginación utópica en el *Cantar de mio Cid* », in San José Lera (dir.), Burgillo, Francisco Javier, y Mier, Laura (ed.), *La fractura historiográfica : Las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio. Actas del I Congreso Internacional de la « Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas »* (Universidad de Salamanca, del 13 al 16 de diciembre de 2006), Salamanca, SEMYR, 2008, p. 271-289.

¹¹⁸ Hernando, Julio, *Poesía y violencia : Representaciones de la agresión en el « Poema de mio Cid »*, Palencia, Cálamo, 2009.

¹¹⁹ Lacarra, Eukene, « Rodrigo Díaz re-visitado », in López Castro, Armando, y Cuesta Torre, María Luzdivina (ed.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad de León, vol. 1, 2007, p. 81-94.

¹²⁰ Lacarra, Eukene, « Cuestiones filológicas y de linaje en el *Cantar de mio Cid* », in Elorza Guinea, Juan Carlos (coord.), *El Cid : del hombre a la leyenda*, Madrid-Valladolid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Junta de Castilla y León, 2007, p. 268-276.

¹²¹ Pattison, David Graham, « Social Rank in the *Poema de mio Cid* », in *Medium Ævum*, nº79, 1 (2010), p. 121-125.

¹²² Piera, Julia, « Papeles socioeconómicos y figuras épicas en el cantar primero del *Cantar de Mio Cid* », in *Salina*, nº21 (2007), p. 65-70.

¹²³ Martín, Óscar, *Rodrigo Díaz, del hombre al mito. Textos y contextos de la primera tradición cidiana (1099-1207)*, New York, Edwin Mellen Press, 2015.

cristiana¹²⁴. E incluso en los últimos años se ha publicado una obra, editada por Cárdenas-Rotunno, dedicada precisamente a los héroes y antihéroes, con contribuciones de Armistead, Cárdenas-Rotunno, Duque, Harney, Hernando, McGlynn, Pérez, Redekopp y Vaquero (esta última, centrada en los *Siete infantes*)¹²⁵.

En la transformación del caballero épico al novelesco, Rodrigo se sitúa a mitad de camino, con elementos de una y otra tipología¹²⁶. No es un héroe plenamente épico, como Roland, ni únicamente de *roman*, como Lancelot. Ello hace que el resultado, con características que toma de uno y otro tipo, sea novedoso y de alguna forma concuerde con el argumento del poema, con una mayor presencia del elemento familiar que en las composiciones completamente épicas o, al menos, con un tratamiento diferente del mismo. Así, la generosidad del Cid debe ser entendida en este cruce de caminos entre la épica y el *roman*. Dicha actitud, que ya había sido ponderada por la crítica, ha seguido recibiendo nuevos análisis. Luongo subraya que esta red de bienes y de servicios « non può invece prescindere dalla complessa rete di relazioni interne al gruppo sociale di appartenenza, anzi è volto al ripristino, alla conservazione e al rafforzamento di quelle stesse solidarietà, da cui dipendono l'armonia e il benessere collettivi »¹²⁷. En este trabajo, Luongo opone el comportamiento del Cid con el rey Alfonso y con sus hombres al de Rachel y Vidas. LaRubia-Prado, siguiendo a Mauss (al igual que había hecho Pedrosa en un artículo anterior sobre la generosidad), estudia el don de los caballos que realiza el Cid al rey Alfonso, pues se trata de un objeto con una notable importancia en la sociedad medieval, de modo que el intercambio de estos animales significaba en el contexto diplomático la negociación de asuntos personales y comunes, lo que de algún modo concordaría con la relación entre Rodrigo y el monarca¹²⁸. En fin, Boix subraya que la generosidad del Campeador (así como la de Abengalvón) contrasta con la codicia de Rachel y Vidas y de los infantes¹²⁹. En efecto, la oposición entre los personajes no solo se produce en el comportamiento hacia las riquezas, sino también en la gestualidad, como ha estudiado Disalvo, siguiendo la distinción entre

¹²⁴ García-Jalón de la Lama, Santiago, « Del camino a la frontera: Los orígenes de la glorificación cristiana del Cid », in Escribano, Asunción (coord.), *El « Poema de Mio Cid » : La comunicación de un mito*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca-Servicio de Publicaciones, 2008, p. 153-168.

¹²⁵ Cárdenas-Rotunno, Anthony J. (ed.), *Heroes and Anti-heroes : A Celebration of the Cid*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013.

¹²⁶ Lobato Osorio, Lucila, « Del caballero épico al caballero novelesco : Acercamiento a la evolución del personaje », in *Tirant*, nº12 (2009), p. 109-131.

¹²⁷ Luongo, Salvatore, « Servizio, recompensa e dono nel *Cantar de mio Cid* », in Pasero, Nicolò, y Barillari, Sonia Maura (ed.), *Vincolare, ricambiare, dominare: Il dono come pratica sociale e tema letterario. Atti del X Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 23-25 settembre 2005)*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2007, p. 125-152, p. 133.

¹²⁸ LaRubia-Prado, Francisco, « Gift-Giving Diplomacy : The Role of the horse in the *Cantar de mio Cid* », in *La corónica*, nº37, 1 (2008), p. 275-299.

¹²⁹ Boix, Alfonso, « La generosidad en el *Cantar de Mio Cid* », in *Dirāsāt Hispānicas*, nº1 (2014), p. 27-42.

modestia y *gesticulatio*, que se asimila a la medida y desmedida, respectivamente¹³⁰.

De Rodrigo también se han destacado sus sentimientos¹³¹ y su sonrisa, que trata de acercar a los personajes y calmar las situaciones tensas, lo cual contrasta con la risa de Guillaume d'Orange¹³². Asimismo, el cumplimiento de las promesas y juramentos de la obra, como estudia Boix¹³³, vienen a manifestar el modelo del caballero perfecto encarnado por el Cid, un Cid que, de tener que desplazarse constantemente para librar batallas y sobrevivir en el exilio, ha llegado a ser señor de Valencia, plaza máxima que debe mantener, de ahí su estatismo en la capital del Levante¹³⁴. En este sentido, señala Amor que el derrotero triunfal del protagonista se manifiesta en la tierra como eje específico del botín y su relación con los alimentos¹³⁵. Esta autora distingue tres etapas, que se corresponden con los tres cantares: el primero, para hacerse con los « bienes muebles » y « bienes raíces »; el segundo, en el que conquista la heredad, Valencia; y las vestimentas del tercero, que « simbólicamente fijan la recuperación del favor real » (p. 145). La caracterización del Campeador se produce igualmente a través de sus armas y su montura, que no solo lo visten sino que, de alguna forma, lo complementan¹³⁶. Asimismo, se trata de un « héroe afortunado », fortuna « innata, pero también cultivada a través de la prudencia »¹³⁷. Se han realizado otras lecturas del protagonista del *Cantar* y, por extensión, de los personajes varones de la obra y su relación con las mujeres, en las que se ha atendido a la masculinidad, como muestran los trabajos de

¹³⁰ Disalvo, Santiago, « Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid* : Gestos públicos y modestias », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 69-86.

¹³¹ González Pérez, Aurelio, « Los sentimientos del Cid », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 107-118. Véase próximamente mi trabajo « La joie du *Cantar de mio Cid* », in Langenbruch, Beate, y Justel, Pablo (ed.), *L'épopée sensible. Les émotions de l'Europe médiévale et le discours épique*, París, Honoré Champion, en prensa.

¹³² Justel, Pablo, « Quelques considérations sur le (sou)rire dans l'épopée romane », in *Vox romanica*, nº74 (2015), p. 157-181.

¹³³ Boix, Alfonso, « Promesas y juramentos en el *Cantar de mio Cid* », in *Bulletin of Hispanic Studies*, nº89 (2012), p. 1-13.

¹³⁴ Boix, Alfonso, « Rodrigo Díaz, de señor de la guerra a señor de Valencia », in *Olivar*, 10 (2007), p. 185-192.

¹³⁵ Amor, Lidia, « La tierra y su relación con el botín en el *Cantar de Mio Cid* », in *Olivar*, nº 10 (2007), p. 141-156.

¹³⁶ Boix, Alfonso, « Las armas y montura del héroe: Poder e identidad en el *Cantar de mio Cid* », in *Ciberletras*, nº25 (2011), en ligne <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v25/boix.html>. Sobre la Tizona, una de las espadas del Cid, véase Gárate Córdoba, José María, « La Tizona, eje histórico del *Mio Cid* », in *Ejército de Tierra Español*, nº797 (2007), p. 96-101.

¹³⁷ Montaner, Alberto, « “ Tal es la su auze ” : El héroe afortunado del *Cantar de mio Cid* », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 89-105, p. 89.

Alvaro¹³⁸ y, en especial, de Pascual-Argente, quien sostiene que el género épico ofrece un nuevo concepto de masculinidad respecto de la cultura cortés y caballeresca¹³⁹.

Otro de los asuntos que más tinta han hecho correr en los estudios sobre el *Cantar* es la relación entre Rodrigo y el rey Alfonso. También en los últimos años se ha seguido en esta vía, con interesantes aportaciones de Deyermund sobre el exilio, el desarrollo y la transformación del Cid¹⁴⁰; o Bautista, a propósito del concepto de « señor natural », en donde subraya la oposición entre la actitud de Rodrigo y la de los caballeros pardos¹⁴¹. Clack relaciona el modelo ejemplar de vasallaje con el concepto de *honra*¹⁴². Martín, por su parte, realiza un fino análisis del concepto de la *ira regia* en el *Cantar*, que se relaciona con la teoría emocional sobre la ira y con la dimensión política de la ira en el poema y en la tradición cidiana precedente¹⁴³. Montaner estudia la obediencia del Cid como una decisión táctica para la recuperación del favor divino, en contraste con los cortesanos, mediante el predominio de las obras sobre las palabras¹⁴⁴. Querol Sanz trata de la génesis del famoso verso 20 (« ¡Dios, qué buen vassallo si oviesse buen señor! »), pero también de su recepción, pues en la Castilla de Alfonso VIII puede reinterpretarse para valorar la figura de los reyes castellanos, que se enfrentan a las revueltas nobiliarias¹⁴⁵. Para acabar con los trabajos que analizan la relación entre el protagonista y su señor en el *Cantar*, cabe destacar el estudio de Pedrosa, que, a la luz del esquema narrativo de Rodrigo y Alfonso VI, examina otros casos castellanos (algunos romances) y de otras literaturas, como las parejas de Jasón y Peleas, Aquiles y Agamenón, Hamlet y Claudio, o Cordelia y el rey Lear¹⁴⁶.

¹³⁸ Alvaro, Bruno Gonçalves, « A Afronta de Corpes : Um estudo sobre a construção da masculinidade no *Poema de mio Cid* », in Silva, Andréia Cristina Lopes Frazão da, y Silva, Leila Rodrigues da (org.), *Atas da VII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ, 28-30 novembro de 2007*, Rio de Janeiro, Programa de Estudos Medievais, 2008, vol. 1, p. 66-74 ; *A construção das masculinidades em Castela no século XIII...* ; « Masculinidades: Uma análise dos personagens El Cid e bispo Jheronimo no *Poema de mio Cid* », in *XIII Encontro Regional de História Anpuh-RJ Identidade, 4-7 de agosto de 2008*, Rio de Janeiro, Anpuh-RJ, 2008, p. 1-10 ; y « '¡Ya Campeador en buen ora çinxiestes la espada!' Um estudo acerca das masculinidades em Castela no século XIII através do *Poema de mio Cid* », *Territórios e Fronteiras*, nº3, 1 (2010), p. 1-31.

¹³⁹ Pascual-Argente, Clara, « A guisa de varón : Masculinity and Genre in the *Poema de mio Cid* », in *Bulletin of Hispanic Studies*, nº90, 5 (2013), p. 539-556.

¹⁴⁰ Deyermund, Alan, « "¿Rei otro sobre mí?" : The Exile of the True King in Thirteenth-Century Castilian Literature », in Davies, Rhian, y Brooksbank Jones, Anny (ed.), *The Place of the Argument. Essays in Honour of Nicholas G. Round*, Londres, Tamesis, 2007, p. 3-16.

¹⁴¹ Bautista, Francisco, « Como a señor natural : Interpretaciones políticas del *Cantar de Mio Cid* », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 173-184.

¹⁴² Clack, Zoila, « El rey y el vasallo héroe en el *Poema de mio Cid* », in *Espéculo*, nº42 (2009), en línea : <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/reylvasa.html>.

¹⁴³ Martín, Óscar, « La ira en la primera tradición cidiana », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 119-140.

¹⁴⁴ Montaner, Alberto, « Dichos y hechos : tácticas de la obediencia », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº34 (2011), p. 29-39.

¹⁴⁵ Querol Sanz, José Manuel, « El verso 20 del *Poema de Mio Cid* y la memoria histórica : ideología y contexto en la literatura medieval española. Estructuras literarias comparadas », in *Artífara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, nº15 (2015), p. 43-60.

¹⁴⁶ Pedrosa, José Manuel, « El "ejemplo" 51 de *El conde Lucanor* (ATU 757)... ».

Los trabajos de los últimos años también han tenido en cuenta otros personajes del *Cantar*. El propio Alfonso VI ha recibido la atención de Zaderenko, quien distingue entre la imagen del monarca en el primer cantar, donde el poeta se refiere a la ira regia, y el segundo y tercer cantares, cuando se ofrece de él una imagen más positiva¹⁴⁷. Estudia la autora cómo posteriormente el romancero retomará a un monarca más cercano a la ira regia que a la segunda mitad del poema castellano. Hazbun se ha centrado en el deuteragonista, Álvar Fáñez, que sería un doble literario del protagonista¹⁴⁸. El personaje de Pero Vermúdez también ha sido objeto de estudio. Así, Janin defiende que representaría un tipo de héroe diferente del modelo que propone el *Cid*, quizá más primitivo, de modo que este personaje, más arcaico, complementa al protagonista¹⁴⁹. En fin, la percepción que el Campeador tiene de los moros, mucho más positiva de la maniquea que ofrecen las *chansons de geste* francesas¹⁵⁰, responde para Boix al poder feudal y a las alianzas entre señores de la misma religión o de distintas religiones¹⁵¹.

El realismo o la verosimilitud del *Cantar*¹⁵², rasgos en los que Menéndez Pidal reincidió (en gran medida, para oponerlos a la épica francesa), se manifiestan en la geografía. Sin entrar en una distinción de los elementos históricos e inventados que componen el poema castellano, lo cierto es que la mayoría de los topónimos e itinerarios que se narran en el *Cantar* tienen (o tenían) una existencia real. En este sentido, la crítica se ha detenido en trazar los caminos que recorren los personajes del poema o en algún topónimo en concreto, como lo atestiguan los recientes trabajos de Lázaro Polo sobre Teruel¹⁵³, Maiso González y Lagunilla Alonso a propósito de Carrión¹⁵⁴, Mañueco, entre Teruel y la sierra de Albarracín¹⁵⁵, Vilar

147 Zaderenko, Irene, « Alfonso VI en la poesía épica y el romancero », in Devid Paolini (ed.), « *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía* ». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, vol. 2, 2010, p. 349-363.

148 Hazbun, Geraldine, « “ Más avremos adelant ” : Minaya Álvar Fáñez and the Heroic Vision in the *Cantar de mio Cid* », in *Bulletin of Spanish Studies*, nº88, 4 (2011), p. 463-486.

149 Janin, Erica Noemí, « Acerca del rol de Pedro Bermúdez en el *Cantar de Mio Cid* : Un acercamiento a su figura épica », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 203-215.

150 Cacho Blecua, Juan Manuel, « La imagen del moro en la literatura castellana medieval », in Borrás Gualis, Gonzalo M. (dir.), *Mudéjar : El legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, p. 169-187.

151 Boix, Alfonso, « Convivencia y conflicto intercultural en el *Cantar de Mio Cid* », in *Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval*, nº48 (2013), p. 52-61.

152 Martínez Diez, Gonzalo, « Historia y ficción en la épica medieval castellana », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* » : *El « Cantar de mio Cid » y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 115-139.

153 Lázaro Polo, Francisco, « El *Cantar de mio Cid* y Teruel », in *Turia*, nº83 (2007), p. 379-406.

154 Maiso González, José, y Lagunilla Alonso, Juan R., « Carrión en el *Cantar de mio Cid* : Julio de 2007. 800 aniversario del manuscrito de Per Abbat », in *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº78 (2007), p. 343-368.

155 Mañueco, Manuel, « Como el Cid, entre Teruel y la sierra de Albarracín », in *Turismo Rural*, nº113 (2007), p. 76-81.

Pacheco, en el camino que va de Albarracín a Bronchales¹⁵⁶, y Blázquez Martínez, sobre la Vía Augustana¹⁵⁷. A este respecto, cabe destacar el trabajo de Luque Cortina, gerente del Consorcio « Camino del Cid » (<http://www.caminodelcid.org/>), que traza los cerca de 2000 kilómetros que constituyen el Camino¹⁵⁸.

Relacionado con la geografía, el espacio en el *Cantar* está construido con un enorme cuidado, en un juego de sugerencias y oposiciones. En efecto, el contraste más evidente se produce entre Vivar, tierra de donde sale exiliado el Campeador, y Valencia, su mayor conquista y donde se asienta definitivamente, siendo una tierra rica y fructífera. Como ha estudiado Boix, la ausencia del Cid de Vivar hace que esta sea una « tierra yerma », hecho que remite a los motivos folclóricos H1574.2 « Fuitfulness of nature as proof of kingly right » y Q153 « Nature benign and fruitful during reign of good king »¹⁵⁹. Por otro lado, Corpes, *locus horribilis* donde tiene lugar la afrenta de los infantes a las hijas del Cid, está alejado de la civilización¹⁶⁰, y es, al mismo tiempo, una frontera, que contrasta con la huerta de Valencia¹⁶¹. En efecto, el *Cantar* está estrechamente vinculado a la frontera (determinada, entre otros espacios, por los ríos¹⁶²), que tiene, por emplear los términos del trabajo de Montaner, una dimensión « geopolítica y geopoética »¹⁶³, ya que « el avance por el territorio se vincula especialmente a la construcción argumental de la obra », mientras que los puntos conquistados atañen « a la construcción simbólica del héroe ». Ambos elementos « se conjugan merced a una situación muy concreta: el control del espacio se ejerce desde puntos privilegiados, que son justamente aquellos en los que el Cid y los suyos *posan*. De este modo, se hacen inseparables geopolítica y geopoética » (p. 8). Además, la épica de la frontera, como el *Cid*, determina una manera especial de combatir contra enemigo, ser conocido, frente a la épica del exterior, mucho más maniquea en este sentido.

¹⁵⁶ Vilar Pacheco, José Manuel, « De Albarracín a Bronchales : Topónimos en el *Cantar del Cid* », in *Rehaldá : Revista del Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín*, nº5 (2007), p. 9-15.

¹⁵⁷ Blázquez Martínez, José María, « La Vía Augusta y el Poema del mio Cid. La conquista de Valencia por el Cid Campeador », in *Torre de los Lujanes*, nº63 (2008), p. 37-49.

¹⁵⁸ Luque Cortina, Alberto, « El camino del Cid : Una historia de leyenda, un camino por descubrir », in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 22-25.

¹⁵⁹ Boix, Alfonso, « La tierra yerma y el destierro en el *Cantar de Mio Cid* », in *Bulletin of Spanish Studies*, nº85 (2008), p. 781-788.

¹⁶⁰ Bazán Bonfil, Rodrigo, « Espacio y refuncionalización narrativa en el *Poema del Mío Cid* y el romancero vulgar : la ruta del *locus amoenus*, robledal de Corpes, ciudad de Trujillo y puntos intermedios », in López Castro, Armando, y Cuesta Torre, María Luzdivina (ed.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad de León, vol. 1, 2007, p. 299-309.

¹⁶¹ Boix, Alfonso, « Corpes como frontera en el *Cantar de Mio Cid* », in *Vox Romanica*, nº66 (2007), p. 168-173.

¹⁶² Boix, Alfonso, « El río en el *Cantar de Mio Cid* », in Fradejas Rueda, José Manuel, Dietrick Smithbauer, Deborah, Martín Sanz, Demetrio, et alii (ed.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*. In *Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Universidad de Valladolid, vol. 1, 2010, p. 447-453 ; y Boix, Alfonso, y Kioridis, Ioannis, « Los ríos en el *Cantar de Mio Cid*... ».

¹⁶³ Montaner, Alberto, « Un canto de frontera : (geopolítica y geopoética en el *Cantar de mio Cid*) », in *Ínsula*, nº731 (2007), p. 8-11.

Espacio y tiempo, interrelacionados, han sido estudiados por Luongo en la primera parte del *Cantar*¹⁶⁴. En este trabajo, el autor compara el cronotopo real y el descrito en el poema, dando lugar a una transfiguración poética que afecta a la cronología y a la geografía. La toma de Valencia constituye la conclusión « di una metodica ed efficace guerra di conquista, condotta in quattro fasi conseguenti: controllo dell'entroterra, controllo del litorale a nord e a sud dell'obiettivo ultimo, devastazione sistematica dei suoi dintorni, assedio finale che ne provoca la resa per fame » (p. 50). Desde otra perspectiva, Soler Bistué examina el tiempo histórico que el texto presenta al auditorio, de modo que la abundancia de las formas verbales en presente provoca una actualización, que aumenta la intensidad dramática de algunos episodios¹⁶⁵.

La crítica ha coincidido en afirmar que la honra es el tema principal *Cantar de mio Cid*, y se ha seguido insistiendo en este sentido¹⁶⁶. Obviamente, este tema, que recorre toda la obra, no es el único. Un gran porcentaje de la misma está dedicado a las campañas bélicas del Campeador y sus hombres, empleando para ello diferentes estrategias bien conocidas por el poeta¹⁶⁷ y precedidas en ocasiones de arengas¹⁶⁸. Siguiendo los trabajos de Rodríguez Puértolas, Harney va más allá, al sostener que el *Cantar* posee una función de propaganda bélica, basándose en algunos de los temas de la obra y en la época en que fue compuesta (principios del siglo XIII, en plena Reconquista)¹⁶⁹.

¹⁶⁴ Luongo, Salvatore, « Da Vivar a Valenza: tempo e spazio nella prima parte del *Cantar de mio Cid* », in Lalomia, Gaetano, Pioletti, Antonio, Punzi, Arianna, y Rizzo Nervi, Francesca (ed.), *Forme del tempo e del cronotopo nelle letterature romanze e orientali, Atti del X Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Roma, 25-29 ottobre 2012)*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2014, p. 41-58. Véase también el interesante trabajo de Berger sobre la deixis espacio-temporal del poema castellano : Berger, Łukasz, « Spatial and Temporal Deixis in *Cantar de Mio Cid* », in *Language and Literary Studies of Warsaw*, nº3 (2013), p. 29-45.

¹⁶⁵ Soler Bistué, Maximiliano, « Historia y ficción en el *Poema de Mio Cid*. Hacia un concepto de tiempo en la épica española », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 193-202.

¹⁶⁶ García Larraín, Federico, « El honor en el *Poema de Mío Cid* », in *Revista de humanidades (Santiago)*, nº30 (2014), p. 97-108 ; y, en particular, Galván, Luis, « A todos alcança ondra : consideraciones sobre la honra y la relación del Cid y el rey en el *Cantar de mio Cid* », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* » : *El « Cantar de mio Cid » y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 19-34.

¹⁶⁷ Hall, John, « " Él fizo un art e non lo detardava " : The hero as tactician in the *Poema de mio Cid*, with some thoughts on the question of Latin literary sources », in *Neophilologus*, nº91, 4 (2007), p. 611-623 ; y García Fitz, Francisco, « War in *The Lay of the Cid* », in *Journal of Medieval Military History*, nº10 (2012), p. 61-87.

¹⁶⁸ Gravatt, Michelle Leroux, *The arenga in the literature of medieval Spain*, Tesis Doctoral, Department of Romance Language, Chapel Hill (Carolina del Norte), University of North Carolina, 2007, director Frank Domínguez, p. 115-126.

¹⁶⁹ Harney, Michael, « The *Cantar de Mio Cid* as Pre-War Propaganda », in *Romance Quarterly*, nº60, 2 (2013), p. 74-88.

La religión tiene también una notable presencia en el *Cantar*¹⁷⁰, así como la Biblia¹⁷¹. En efecto, las referencias a la divinidad, a los santos o a la Virgen son numerosas a lo largo del *Cantar*. La cuestión es determinar si tales menciones constituyen una típica invocación para que intercedan y les ayuden en los proyectos y en la supervivencia en el exilio¹⁷², un agradecimiento, cuando han tenido éxito, o si, por el contrario, están directamente ligadas con las contiendas militares¹⁷³, e incluso, en el caso de las referencias a la Virgen, con la idea de cruzada y Reconquista, algo que, por otro lado, no parece desprenderse del poema¹⁷⁴. Todo ello no impide que en el *Cantar* existan algunos episodios con un evidente contenido humorístico, como los de Rachel y Vidas, la descripción del ejército del conde de Barcelona y su posterior cautiverio, y el inicio del tercer cantar, con la reacción de los infantes al escaparse el león, como ha estudiado Bustos Tovar, subrayando la presencia de la ironía y del sarcasmo¹⁷⁵.

Otros trabajos se centran en un episodio concreto más o menos extenso, pero que en cualquier caso se presta a un análisis independiente. Para ello, reiteramos la utilidad de las notas complementarias de la edición de Montaner, pues en ellas se discute pormenorizadamente el estado de la cuestión sobre el pasaje pertinente. Ofrecemos ahora los artículos más recientes que se consagran a un incidente en concreto, algunos de los cuales no han sido incluidos en la edición de Montaner, por haber sido publicados posteriormente. Para mantener un orden lógico, seguiremos el del propio *Cantar*. Chicote se ha concentrado en la segunda tirada del poema¹⁷⁶. D'Agostino, por su parte, ha atendido a las traducciones de la tirada 5 de siete versiones italianas¹⁷⁷. El episodio de Rachel y Vidas, uno de los más comentados por

¹⁷⁰ Küpper, Joachim, « Ei (aa)roneia : The politics of religion in the *Cantar de mio Cid* », in *Modern Language Notes*, nº126, 4 (2011), p. 60-76.

¹⁷¹ Lorenzo Gradín, Pilar, « La Biblia en la épica medieval », in Del Olmo Lete, Gregorio (dir.), *La Biblia en la Literatura Española. I. Edad Media. I : El imaginario y sus géneros*, Madrid, Trotta-Fundación San Millán de la Cogolla, 2008, p. 221-236.

¹⁷² Küpper, Joachim, « Transzendenter Horizont und Epische Wirkung. Zu *Ilias*, *Odysee*, *Aeneis*, *Chanson de Roland*, *El Cantar de Mio Cid* und *Nibelungenlied* », in *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, nº40 (2008), p. 211-267.

¹⁷³ Terradas, José, « La acción como forma religiosa en el *Poema de Mio Cid* », in *Modern Language Notes*, nº128, 2 (2013), p. 207-224.

¹⁷⁴ Riva, Fernando, « “Vuestra virtud me vala, Gloriosa, en mi exida” : Función del culto mariano e ideología de cruzada en el *Poema de mio Cid* », in *Lexis*, nº35, 1 (2011), p. 119-139.

¹⁷⁵ Bustos Tovar, José Jesús de, « El humor como categoría transversal del discurso. Análisis de algunos ejemplos en el *Poema de mio Cid* », in Clavería, Gloria, y Poch, Dolores (coord.), *Al otro lado del espejo : Comentario lingüístico de textos literarios. Homenaje a José Manuel Blecua Perdices*, Barcelone, Planeta, 2010, p. 89-110.

¹⁷⁶ Chicote, Gloria Beatriz, « En torno a la coherencia y cohesión del texto del *Poema del Cid* », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 53-68.

¹⁷⁷ D'Agostino, Alfonso, « Strategie metriche, linguistiche e retoriche per una nuova versione del *Cantar de mio Cid* », in Brunetti, Giuseppina, y Giannini, Gabriele (ed.), *La traduzione è una forma : Trasmissione e sopravvivenza dei testi romanzi medievali. Atti del Convegno, Bologna, 1-2 dicembre 2005, con altri contributi di filologia romanza*, Bologne, Pàtron, 2007, p. 23-56.

la crítica cidiana, ha seguido recibiendo nuevos análisis, como los de Roitman¹⁷⁸, Verástegui¹⁷⁹ y Boix¹⁸⁰. Este último no descarta la posibilidad de que la despedida del Cid y Jimena en Cardeña participe de la tradición de las canciones del alba¹⁸¹. Por otro lado, como ha observado Zubillaga, existe una « dilación » del destierro, que no se hará efectiva hasta después del verso 400, para « adquirir mediante la gradación poética un significado esencial como prueba cristiana que se configura a partir del topos del *homo viator* »¹⁸². La primera campaña bélica del Campeador es el cerco de Alcocer, que está precedida del cobro de las parias. Montiel Domínguez sostiene que el poeta castellano concibió el episodio como una hábil maniobra para provocar el ataque de los de Alcocer¹⁸³. La batalla contra el conde de Barcelona y su posterior prisión cierran el primer cantar. Sobre este episodio también se han realizado varias interpretaciones, muchas de ellas complementarias, y en los últimos años se ha seguido explotando el pasaje¹⁸⁴. Quien de un modo más insistente ha desarrollado los análisis de episodios concretos es Boix. Así, además del ya referido engaño a Rachel y Vidas, se ha ocupado del sueño del Cid en Valencia¹⁸⁵, la fuga del león¹⁸⁶, las bodas de los infantes con las hijas de Rodrigo¹⁸⁷, la batalla contra Bucar¹⁸⁸, los

¹⁷⁸ Roitman, Gisela, « El episodio de Rachel y Vidas, polifónico y al mismo tiempo, velado », in *Revista de literatura medieval*, nº23 (2011), p. 237-259.

¹⁷⁹ Verástegui, Maristela, « El Cid : ¿ saqueador de iglesias ? », in *De Medio Aevo*, nº2, 2 (2012), p. 1-26.

¹⁸⁰ Boix, Alfonso, « La primera victoria del Campeador en el *Cantar de Mio Cid* », in *Revista de Literatura Medieval*, nº26 (2014), p. 363-368.

¹⁸¹ Boix, Alfonso, « ¿ Dos canciones del alba en el *Cantar de mio Cid*? », in *Revista de Literatura Medieval*, nº22 (2010), p. 77-84.

¹⁸² Zubillaga, Carina, « La dilación poética del destierro : El tema de la partida del héroe en el *Cantar de Mio Cid* », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 243-252, p. 251.

¹⁸³ Montiel Domínguez, José Luis, « Las parias de Alcocer (*Cantar de Mio Cid*, 570-610) », in *Bulletin of Spanish Studies*, nº91, 3 (2014), p. 325-333.

¹⁸⁴ Giles, Ryan D., « Del día que fue conde : The parodic remaking of the count of Barcelona in the Poema de mio Cid », in *La corónica*, nº38, 1 (2009), p. 121-138 ; Bautista, Francisco, « “ Comed conde ” : las transformaciones de un ritual del *Cantar de Mio Cid* a Diego de Valera », in Labère, Nelly (ed.), *Être à table au Moyen Âge*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, p. 65-75 ; y Burgoyne, Jonathan, « “ Si bien non comedes, conde ” : Food Rituals, Alimentary Imagery, and the Count of Barcelona’s Comic Feast in the *Cantar de mio Cid* », in *eHumanista*, nº25 (2013), p. 31-50. Véase ahora, en otro sentido, Boix, Alfonso, « De cómo el Cid se ganó el respeto de don Remont », in *Medievalia*, nº 49 (2017), p. 21-61.

¹⁸⁵ Boix, Alfonso, « Unas observaciones al sueño del Cid en Valencia », in *Bulletin of Spanish Studies*, nº90, 3 (2013), p. 391-395.

¹⁸⁶ Boix, Alfonso, « La fuga del león en el *Cantar de Mio Cid* como ritual iniciático », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* : El « *Cantar de mio Cid* » y el mundo de la épica, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 87-98.

¹⁸⁷ Boix, Alfonso, « El *Cantar de Mio Cid* y la inversión de los modelos narrativos folclóricos », in *Hispanic Research Journal*, nº8, 2 (2007), p. 99-105.

¹⁸⁸ Boix, Alfonso, « La batalla contra Bucar en el *Cantar de Mio Cid* : posible reestructuración del folio desaparecido y una posible explicación a su pérdida », in *Bulletin of Spanish Studies*, nº94, 2 (2017), p. 183-200.

intercambios verbales entre los de Carrión y sus partidarios, y los hombres del Cid, en las cortes de Toledo¹⁸⁹, y la función de Asur González en el final del poema¹⁹⁰.

Otro tipo de análisis todavía más concretos son los destinados al examen de un único verso o de varios, pero, en cualquier caso, sin llegar a un episodio, como en los ejemplos precedentes. D'Agostino apuesta por la existencia de un verso 14bis, si bien mantiene dudas acerca de la autenticidad de la inclusión de un verso a partir de las crónicas, como realizó Menéndez Pidal con su famoso « mas a grand ondra tornaremos a Castiella »¹⁹¹. El verso 20, sin duda uno de los más conocidos del *Cantar* por materializar la oposición entre el héroe y su señor, ha sido estudiado por Boix a partir de dos versos parecidos (992-993) del *Perceval*¹⁹². González Ollé realiza un exhaustivo análisis léxico del verso 115 (« Dexado ha heredades e casas e palacios »)¹⁹³. Por mi parte, he creído ver en la referencia a la casta Susana (v. 342) de la oración de doña Jimena una posible prefiguración de la afrenta de Corpes¹⁹⁴. Sin salir de este episodio, Saracino ha estudiado la mención a Longinos (vv. 351-357)¹⁹⁵, y Rosende considera que el hecho de que la resurrección se sitúe antes del descenso a los infiernos (vv. 358-361) se debe a un error de copia, si bien en realidad se trata del orden en la tradición medieval, como lo muestran, además, las diferentes ocurrencias de este motivo en la épica francesa¹⁹⁶. McNair sugiere que el verso 1254 (« tomássenle el aver e pusiéssenle en un palo ») tiene el significado de empalamiento, frente al ahorcamiento que había sugerido parte de la crítica¹⁹⁷. En fin, Jerez se concentra en los versos 2697-2704, y estudia la combinación de los motivos del bosque y del vergel, tópico presente en la literatura clásica y el folclore¹⁹⁸.

¹⁸⁹ Boix, Alfonso, « Combates verbales en el *Cantar de Mio Cid* », in *Bulletin of Spanish Studies*, nº85, 4 (2008), p. 409-419.

¹⁹⁰ Boix, Alfonso, « La función de Asur González en el final del *Cantar del mio Cid* », in *Vox Romanica*, nº70 (2011), p. 244-252.

¹⁹¹ D'Agostino, Alfonso, « El arte de la distinción », in Lorenzo Gradín, Pilar, y Marcenaro, Simone (ed.), *El texto medieval : de la edición a la interpretación*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, p. 249-262.

¹⁹² Boix, Alfonso, « El verso 20 del *Cantar de Mio Cid* a la luz del *Perceval* », in *Bulletin Hispanique*, nº110, 2 (2008), p. 559-571.

¹⁹³ González Ollé, Fernando, « *Dexado ha heredades e casas e palacios*. Interpretación e implicaciones del verso 115 del *Cantar de Mio Cid* », in *Revista de Literatura Medieval*, nº19 (2007), p. 171-205.

¹⁹⁴ Justel, Pablo, « La referencia a la casta Susana en la oración de doña Jimena (*Cantar de mio Cid*, v. 342) », in *Bulletin of Hispanic Studies*, nº92, 4 (2015), p. 351-365.

¹⁹⁵ Saracino, Pablo, « Longinos en el *Poema de Mio Cid* : Espejos, identidades e ideología », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 265-276.

¹⁹⁶ Rosende, Marcelo, « “ En el monumento Resuçitest, fust a los ynfernos ” : ¿ Error del poeta o influencia de una fuente en el *Cantar de Mio Cid* ? », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 253-263.

¹⁹⁷ McNair, Alexander J., « El Cid, the Impaler ? : Line 1254 of the *Poem of the Cid* », in *Essays in Medieval Studies*, nº26 (2010), p. 45-68.

¹⁹⁸ Jerez, Enrique, « El bosque y el vergel : sobre los versos 2697-2704 del *Cantar de mio Cid* », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* » : *El « Cantar de mio Cid » y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 99-112.

En cuanto a la lengua del *Cantar*, cabe destacar varios trabajos. Yendo de lo general a lo particular, Sánchez Jiménez ofrece algunas notas sobre este asunto, entre los que podemos citar la macrolingüística, el proceso de formación del *Cid* y la cronología y la lengua. Respecto de estos dos últimos puntos, afirma el autor que el vocabulario « permitiría apoyar la teoría pidaliana de los dos autores: el juglar de San Esteban de Gormaz y el juglar de Medinaceli. No obstante, también podría servir para defender la idea de que el tercer cantar es el que experimenta una mayor intervención por parte del autor de 1207 y los dos primeros cantares son los más fieles a la tradición discursiva oral »¹⁹⁹. En otro trabajo, el propio Sánchez Jiménez realiza un comentario de un análisis macrolingüístico y otro de un análisis lingüístico, con un repertorio de actividades didácticas²⁰⁰. Por su parte, Corriente estudia los arabismos léxicos del *Cantar*, que « no son demasiado llamativos por su número o rareza » (p. 109), pero la influencia puede apreciarse en otro nivel, pues, como el autor se encarga de señalar, la situación « cambia bastante si hablamos de arabismos remáticos, o sea, conceptos culturales clara o predominantemente arábigo-islámicos, aunque expresados con voces romances, motivo por el que han podido pasar a veces desapercibidos a los investigadores cidianos que han abordado el texto desde una perspectiva casi exclusivamente hispánica » (p. 110)²⁰¹. El cometido de Penco es construir los posibles orígenes latinos de palabras de diez versos del *Cantar*, estudiando los cambios de los sistemas vocálico y consonántico del latín clásico al oral, y de aquí al castellano antiguo²⁰². Fernández Durán se centra en la voz *alcándara* (v. 4) y sostiene que en la literatura castellana « se emplea únicamente para designar a la percha para las aves de la cetrería »²⁰³. El epíteto y, en particular, el sistema adjetival del *Cantar*, ha sido estudiado por Zernova, quien da cuenta de la preponderancia de *bueno* respecto de los demás adjetivos, al tiempo que afirma que dicho sistema « refleja de un modo evidente, tal vez como ninguna otra categoría, los rasgos específicos de la mentalidad metafórica de la época »²⁰⁴.

¹⁹⁹ Sánchez Jiménez, Santiago, « Apuntes sobre la lengua del *Mio Cid* », in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del « Mio Cid » : Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, p. 63-94, p. 79.

²⁰⁰ Sánchez Jiménez, Santiago, « Propuestas para un análisis lingüístico del *Mio Cid* », in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del « Mio Cid » : Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, p. 95-130.

²⁰¹ Corriente, Federico, « Arabismos en el *Cantar de mio Cid* : lexemas, remas y sistemas », in *Voz y Letra*, nº24, 2 (2013), p. 99-145.

²⁰² Penco, Paula Cecilia, « En busca de los orígenes latinos de las palabras contenidas en diez versos del *Poema de mio Cid* », in *Hologramática*, nº13, 4 (2010), p. 43-76.

²⁰³ Fernández Durán, David, « La voz alcándara en el *Cantar de Mio Cid*. Cetrería hispanoárabe en la literatura española », in *Philologia Hispalensis*, nº28, 1-2 (2014), p. 35-49, p. 42 ; Sobre esta referencia a las aves de caza y la posterior ausencia de la cetrería en el *Cantar*, ver Fuentes, Juan Héctor, « “ Sin falcones e sin adtores mudados ” : La cetrería en el *Cantar de Mio Cid* », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 157-170.

²⁰⁴ Zernova, Elena, « El epíteto como reflejo de la mentalidad medieval en el *Poema de moi Cid* », in Mata Induráin, Carlos, y Morózova, Anna (ed.), *Temas y formas hispánicas : arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, p. 523-534, p. 533.

En numerosas ocasiones, el epíteto puede dar lugar a una fórmula. La mayoría de estas secuencias fijas, tan habituales en la épica, son narrativas. Recientemente, Berger, basándose en un trabajo de Gómez Redondo²⁰⁵, ha estudiado el componente deíctico de las fórmulas narrativas del *Cantar*, llegando a la conclusión de que « en la mayoría de los casos comentados (...) el análisis del componente deíctico es capaz de destacar nuevos matices interpretativos del texto, comprobando su compleja constitución lingüística, textual y literaria »²⁰⁶ (p. 20). En un artículo más general, he tratado de observar las tendencias formularias del *Cantar*, comparándolas con las del *Poema de Fernán González* y las *Mocedades de Rodrigo*²⁰⁷, a partir del trabajo de Geary²⁰⁸. Recientemente, he publicado un estudio del sistema formular y su registro íntegro²⁰⁹, en el que examino las fórmulas y expresiones formularias, su tipología y características, su relación con la oralidad y escritura, los efectos y funciones, y acometo un análisis cuantitativo; en definitiva, he tratado de realizar un análisis exhaustivo de su funcionamiento interno²¹⁰.

Respecto de la métrica, Sánchez Jiménez señala que « el hemistiquio y, fundamentalmente, el sistema rítmico basado en dos acentos fuertes del hemistiquio es el verdadero patrón sintáctico del *Cantar* »²¹¹. Igualmente, cabe destacar el trabajo de D'Agostino, quien establece quince esquemas del verso épico castellano²¹². Por otro lado, las diferentes opiniones sobre la musicalización del poema han quedado plasmadas en Fernández Rodríguez-Escalona y Del Brío Carretero²¹³. Higashi propone, sin descuidar la dimensión musical de la interpretación, volver sobre el plano textual y codicológico²¹⁴. Estima este autor que si el canto gregoriano es el principal modo de cantilación, « deben ponerse en juego otros

²⁰⁵ Gómez Redondo, Fernando, « Recitación y recepción del *Cantar* : La transmisión de los modelos ideológicos », in Alvar, Carlos, Gómez Redondo, Fernando, y Martín, Georges (ed.), *El Cid : de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional « IX Centenario de la Muerte del Cid », celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2002, p. 181-210.

²⁰⁶ Berger, Łukasz, « Uso del componente deíctico en las fórmulas narrativas del *Cantar de mio Cid* », in *Romanica Cracoviensia*, nº14 (2014), p. 11-21, p. 20.

²⁰⁷ Justel, Pablo, « Estilo reiterativo, fórmulas historiográficas y fórmulas épicas », *e-Spania*, 15, en línea : <http://e-spania.revues.org/22265>.

²⁰⁸ Geary, John Steven, *Formulaic Diction in the « Poema de Fernán González » and the « Mocedades de Rodrigo » : a computer-aided analysis*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.

²⁰⁹ El registro que ofrece De Chasca (De Chasca, Edmund, *El arte juglaresco en el « Cantar de mio Cid »*, Madrid, Gredos, 1972 [1ª ed. 1967], p. 337-382) es útil, pero incompleto.

²¹⁰ Justel, Pablo, *El sistema formular del « Cantar de mio Cid » : estudio y registro*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 2017.

²¹¹ Sánchez Jiménez, Santiago, « Apuntes sobre la lengua del *Mio Cid* », p. 81.

²¹² D'Agostino, Alfonso, « La teoría de Chiarini y una posible reconstrucción crítica del *Cantar de Mio Cid* », in Fradejas Rueda, José Manuel, Dietrick Smithbauer, Deborah, Martín Sanz, Demetrio, et alii (ed.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Universidad de Valladolid, vol. 1, 2010, p. 617-631.

²¹³ Fernández Rodríguez-Escalona, Guillermo, y Del Brío Carretero, art. cit., § 4.

²¹⁴ Higashi, Alejandro, « La *mise en voix* del *Cantar de Mio Cid* y el Códice de Vivar », in *Olivar*, nº10 (2007), p. 17-35.

géneros, de mayor filiación con un público popular y menos ceñidos a la situación ritual en el medio eclesiástico (como ha hecho Rossell, 1992, con el pregón), para entender mejor el sistema que podría haber utilizado un juglar » (p. 31). Tello Ruiz-Pérez sostiene « la pertinencia de la cantilación como hipótesis de técnica apta, a medio camino entre lo hablado/leído y lo cantado, para la difusión oral de algunos tipos determinados de texto en la Edad Media »²¹⁵. Otros autores, como Prieto Marugán²¹⁶ y Ferrando Morales²¹⁷, han atendido a la música que se le ha dedicado a Rodrigo en las composiciones posteriores que le tienen como protagonista (ópera, música sinfónica, cinematográfica, teatral, etc.). Cabe destacar un último proyecto sobre la musicalización del *Cantar*: la *performance* íntegra que Rossell ha realizado con ocasión de su estancia como profesor invitado en la École Normale Supérieure de Lyon. Este vídeo, de una duración aproximada de ocho horas y media, estará próximamente en libre acceso en Internet. A ello se suma un DVD de una hora y media que contiene la selección de una serie de escenas en que se incluyen imágenes y vídeos rodados en Castilla y Aragón, es decir, la ruta del Cid. Este DVD se integra en el número 40 (correspondiente al año 2017) de los *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, con una serie de artículos sobre el poema castellano²¹⁸.

Para finalizar con los trabajos que se han dedicado al *Cantar* en los últimos años, hay que citar los destinados a ofrecer una propuesta didáctica²¹⁹, también para alumnos extranjeros que aprenden español²²⁰, así como la presencia del *Cid* en Internet, que permite pensar « en una democratización del estudio y una expansión de los límites en el acceso a la cultura para aquellos que quieran disfrutarlas »²²¹.

Las demás composiciones épicas castellanas han recibido una atención mucho menor, pero vale la pena repasar las aportaciones más recientes. De las *Mocedades de Rodrigo*, cabe destacar la edición y

²¹⁵ Tello Ruiz-Pérez, Arturo, « “ Mio Cid ” como “ Cantar ”. Algunas consideraciones de índole musicológica », in *Revista de Musicología*, nº32, 2 (2009), p. 21-34, p. 33-34.

²¹⁶ Prieto Marugán, José, *El Cid y la música*, Toledo, Ledoría, 2007.

²¹⁷ Ferrando Morales, Ángel Lluís, « La música de Rodrigo en el *Poema de Mio Cid* », in *Música y Educación*, nº81 (2010), p. 88-101.

²¹⁸ Heusch, Carlos, « *El Cid cantado*, de espectáculo a archivo y de archivo a película » ; Langenbruch, Beate, « La Europa medieval y sus cantares épicos » ; Rossell, Antoni, « La reconstrucción musical y sus cantares épicos » ; García Fitz, Francisco, « Rodrigo Díaz de Vivar o el Cid histórico » ; Montaner, Alberto, « El corpus cidiano : de los primeros textos al *Cantar de mio Cid* » ; Luongo, Salvatore, « La ‘geografía épica’ del *Cantar de mio Cid* » ; Justel, Pablo, « El *Cantar de mio Cid* en su contexto románico » ; y Heusch, Carlos, « La construcción del mito cidiano ».

²¹⁹ Gómez Martín, Fernando E., « Tras las huellas del Cid Campeador. Por la ruta del destierro. Guía didáctica en torno al *Cantar* primero », in *Aula Abierta*, nº36, 1-2 (2008), p. 111-124 ; y, del mismo autor, « Celebración académica del Poema de mio Cid. Motivos para la indagación y el debate en el aula », in *Aula Abierta*, nº36, 1-2 (2008), p. 125-138.

²²⁰ Jiménez de Cisneros, Consuelo, *El Cid : (El héroe castellano) : Nivel 1*, Madrid, Edelsa, 2008.

²²¹ Gómez Sierra, Esther, « El *Mio Cid* en la red », in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del « Mio Cid » : Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, p. 131-152, p. 150.

traducción al inglés de Bailey²²², así como su síntesis dentro del *Dictionary of Literary Biography*²²³. Por su parte, Funes, editor del poema en 2004, diserta sobre el modo de composición de esta obra, caracterizada por su condición fragmentaria y heterogeneidad²²⁴. En fin, la aportación de Janin incide en uno de los asuntos que más ha atraído la atención de la crítica, a saber, la relación entre Rodrigo y el monarca²²⁵. En este sentido, la autora ofrece un estudio comparativo de la nobleza rebelde entre el ejemplo XXXVIII del *Conde Lucanor* y las *Mocedades*, concluyendo que las « MR no solo trata varias de las cuestiones problematizadas por don Juan en el LCL (consejeros, reyes jóvenes, reconquista, traiciones, etc.) sino que las aborda desde la misma perspectiva y con un proyecto común que pretende moderar el poder del rey, cuando sea necesario, y devolverle a la nobleza su lugar preeminente » (p. 129).

Respecto del *Roncesvalles*, fragmento del que se conservan 100 versos que narra el *planctus* de Carlomagno en el campo de batalla tras la derrota de los francos, tan solo dos trabajos han llegado a nuestro conocimiento. El primero, de Orazi, se incluye dentro de un trabajo más amplio en el que analiza el motivo del *planctus* en otros textos castellanos, y en su análisis dedicado al texto épico subraya la fusión de elementos heredados por la tradición francesa y otros propios hispánicos²²⁶. El segundo, de Weiss, realiza una útil síntesis de las interpretaciones de la crítica, y también destaca las singularidades dentro de la tradición rolandiana²²⁷. Asimismo, tiene en cuenta el contexto sociopolítico y literario, pues « the poem engaged with a deeper level of cultural memory, one that –perhaps– was losing ground to the nationalist ideologies articulated in thirteenth-century epic and chronicle, with their emphasis on the Visigothic heritage and their depiction of real or imagined conflicts between Leon, Castile, Navarre, and France » (p. 403).

Como hemos afirmado al inicio de estos párrafos, el *Poema de Fernán González*, a pesar de estar compuesto en cuaderna vía, posee un contenido y materia épicos, de modo que es pertinente constatar

²²² Bailey, Matthew, ed. y trad., « *Las Mocedades de Rodrigo* ». *The Youthful Deeds of Rodrigo, the Cid*, Toronto, Medieval Academy of America by University of Toronto Press, 2007.

²²³ Bailey, Matthew, « *Las Mocedades de Rodrigo* », in Domínguez, Frank A., y Greenia, George D. (ed.), *Dictionary of Literary Biography. Volume 337: Castilian Writers, 1200-1400*, Columbia (Carolina del Sur), Brucoli Clark Layman Inc., 2007, p. 185-191.

²²⁴ Funes, Leonardo, « *Las Mocedades de Rodrigo* en la red de tradiciones discursivas en la épica tardía », in Fradejas Rueda, José Manuel, Dietrick Smithbauer, Deborah, Martín Sanz, Demetrio, et alii (ed.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*. In *Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Universidad de Valladolid, vol. 1, 2010, p. 845-858.

²²⁵ Janin, Erica Noemí, « La visión de la autoridad regia desde la perspectiva de la nobleza rebelde en el *Libro del conde Lucanor* de don Juan Manuel y *Mocedades de Rodrigo* », in *Letras*, nº67-68, 2 (2013), p. 119-131.

²²⁶ Orazi, Veronica, « El rimpiego del *planctus* nella letteratura spagnola medievale », in *Rassegna iberistica*, nº92 (2010), p. 3-17, p. 3-7.

²²⁷ Weiss, Julian, « Reconfiguring a Fragment : Cultural Translation and the Hybridity of Roncesvalles », in Hidalgo, José Manuel (ed.), *La pluma es lengua del alma. Ensayos en honor de E. Michael Gerli*, Newark, Juan de la Cuesta, 2011, p. 387-405.

aquí los últimos trabajos dedicados a esta obra. Uría se ha centrado en el trasfondo político y castellanista del *Fernán González* y, en particular, en la primera parte de la composición, en la que el poeta describe no tanto la historia del protagonista como la de Castilla²²⁸. En este sentido, la obra sería « un relato de carácter político, pretendidamente histórico, cuya finalidad es glorificar la Castilla Nueva y mostrarla como una consecuencia directa del valor y la nobleza de Castilla la Vieja » (p. 1088), de modo que la composición habría que concebirla « no como un poema épico, sino como un relato político que pretende mostrar la historia de Castilla » (p. 1089). Al igual que en el *Cantar*—aunque ahora, a nuestro juicio, de una forma más justificada—, la guerra adquiere un sentido de cruzada²²⁹: « vincular el monasterio de Arlanza a la empresa reconquistadora, convertida en cabal cruzada, recordando cómo el héroe fundador de la Castilla libre lo fundó y dotó generosamente » (p. 25), lo cual se advierte igualmente en las arengas²³⁰.

Asimismo, el elemento religioso está muy presente a lo largo del *Fernán González*. En este sentido, Coates subraya que la ideología de juicio y salvación con que se abre la obra se prolonga durante toda la composición²³¹. Yorba-Gray examina la mención de Judas Macabeo, que caracteriza al protagonista²³². Además, las referencias a la historia de los Macabeos se observan, entre otros momentos, en las batallas contra los sarracenos y en la resistencia del pueblo que ha vivido bajo dominio invasor, de modo que el empleo de Judas Macabeo, según este autor, contribuyó a la gestación de la obra en términos de recepción y autoría. La religión se manifiesta en el conde Fernán González, héroe del poema, de otro modo. Como bien ha observado Bautista, en su retrato se aprecia un héroe cuyo carisma está ligado al misterio, como lo prueban las reacciones que suscita hacia sus hombres²³³. El personaje de Fernán González parece ocupar un espacio en el que se combinan las cualidades de un jefe militar y la autoridad que emerge de un carácter excepcional, no siempre comprendido por quienes le siguen. La excepcionalidad del protagonista se manifiesta también, al parecer de Duque, en la oración de los castellanos, que forma parte de un programa iconológico que concede al héroe principal una función escatológica como la de Jesucristo en la puerta del

²²⁸ Uría, Isabel, « Una nota sobre la política castellanista del *Libro de Fernán González* », in López Castro, Armando, y Cuesta Torre, María Luzdivina (ed.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad de León, vol. 2, 2007, p. 1087-1097.

²²⁹ Fernández Gallardo, Luis, « Conciencia nacional y devoción jacobea en el *Poema de Fernán González* », in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 179-191.

²³⁰ Gravatt, Michelle Leroux, *op. cit.*, p. 126-150.

²³¹ Coates, Geraldine, « Endings Lost and Found in the *Poema de Fernán González* », in *Hispanic Research Journal*, nº9, 3 (2008), p. 203-217.

²³² Yorba-Gray, Galen B., « The Maccabean Recollection in the *Poema de Fernán González* », in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, nº32, 2 (2008), p. 271-290.

²³³ Bautista, Francisco, « El héroe misterioso : religiosidad y maravilla en la tradición heroica castellana », comunicación presentada en el Colloque international « L'Épopée sensible : les émotions de l'Europe médiévale et le discours épique », ENS de Lyon, 17-18 de marzo de 2016.

Juicio Final de la catedral de León²³⁴. La actuación de este héroe de vender un caballo y un azor al rey de León e imponerle, si se le pasa el plazo de pago, una deuda que se dobla cada día, ha sido puesta en paralelo con otros relatos folclóricos y literarios de muy distintas épocas y tradiciones²³⁵. A diferencia del *Cantar de mio Cid*, donde los musulmanes no estaban descritos como personajes negativos *per se*, sino que el combate se libraba esencialmente por razones de subsistencia, el *Fernán González*, como poema donde el elemento de cruzada posee un mayor peso, ofrece una visión diferente. A este respecto, Núñez González examina la presencia del diablo en este poema, y afirma que sobre el moro « en el *Poema de Fernán González* se afirman conductas y actividades consideradas prácticamente diabólicas »²³⁶. Un trabajo con distinto propósito es el de Kítova-Vasíleva, sobre las cláusulas finales del poema, en el que se pone atención sobre la correcta puntuación de la ediciones modernas²³⁷.

Sobre el *Fernán González* cabe señalar, en fin, el dossier dedicado en un número de la revista *Romance Quarterly* (61: 3, 2014), cuya edición ha quedado a cargo de la profesora Zaderenko. En este dossier, que reúne seis artículos, se estudian aspectos que ya habían sido tratados anteriormente y otros más originales. Ancos distingue los elementos clericales del poema, como el modo de composición, la transmisión y la recepción, al tiempo que subraya el contenido épico, de suerte que la obra podría ser considerada como un intento del mester de clerecía de componer poesía épica²³⁸. Bailey se centra en la presencia de Bernardo del Carpio y defiende que las conexiones entre este personaje y el conde Fernán González pueden iluminar el proceso de transmisión de fuentes²³⁹. Por su parte, Fernández Gallardo atiende a la relación directa entre la devoción al apóstol Santiago y la construcción de una identidad nacional hispánica medieval, en particular en el deseo de vincularse con la tradición visigótica frente a la invasión islámica²⁴⁰. Del análisis de los diferentes conflictos políticos relacionados con la independencia de Castilla se ocupa Martín. Si el *Fernán González* justifica la herencia visigótica de Castilla, presenta los

²³⁴ Duque, Adriano, « Cómo se exalta a un héroe: la oración de los castellanos (105-113) en el *Poema de Fernán González* y su relación con la Puerta del Juicio Final de la catedral de León », in *La corónica*, nº35, 2 (2007), p. 209-226.

²³⁵ Pedrosa, José Manuel, « Fernán González, el usurero mítico : Entre la epopeya y el cuento », in *Revista de poética medieval*, nº25 (2011), p. 295-347.

²³⁶ Núñez González, Elena, *Las máscaras de Satán : La representación del mal en la literatura española, del « Cid » a « La Celestina »*, Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, Departamento de Filología, 2007, dirigida por Carlos Alvar Ezquerro, p. 85-86.

²³⁷ Kítova-Vasíleva, María, « Las cláusulas finales en el *Poema de Fernán González* », in *Moenia*, nº13, 2007, p. 275-317.

²³⁸ Ancos, Pablo, « La clerecía del *Fernán González* », in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 156-169.

²³⁹ Bailey, Matthew, « Bernardo del Carpio en el *Poema de Fernán González* », in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 170-178.

²⁴⁰ Fernández Gallardo, Luis, « Conciencia nacional y devoción jacobea en el *Poema de Fernán González* », in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 179-191.

deseos de independencia como una solución legal con que acabar con las agresiones políticas sufridas²⁴¹. Vaquero estudia las disputas entre los monasterios de San Pedro de Arlanza y San Millán de la Cogolla como uno de los motores de la autoría de la obra (pues el poeta, según se cree, perteneció al primero de ellos)²⁴². Asimismo, la autora se centra en las fuentes del *Fernán González* y, en particular, en su conocimiento de la épica hispánica y de los romances carolingios. Igualmente, contempla la posibilidad de que esta composición fuera conocida por Berceo y, posteriormente, fuera utilizada por otro monasterio, el de Sahagún, para su propia propaganda. El dossier se cierra con el artículo de Zaderenko, quien subraya el carácter híbrido del poema, cuya función es, según la autora, transmitir todo el saber de su época a las generaciones futuras²⁴³.

Los textos épicos (o de materia épica, en el caso del *Fernán González*) no acaban aquí, sino que se extienden a algunos relatos historiográficos de los que tenemos una firme sospecha que existieron también como poemas épicos. Determinar esto no es tarea fácil, y tradicionalmente se ha creído que existieron más de los que ahora se estima²⁴⁴. En cualquier caso, parece ser que el *Cantar de los siete infantes de Lara*, el *Cantar de Sancho II*, el *Mainete* y el *Cantar de Bernardo del Carpio*, de los que ahora conservamos versiones en prosa, sí existieron en una forma de poemas épicos.

De todos ellos, el que más atención ha recibido tradicionalmente y también en los últimos años es el *Cantar de los siete infantes de Lara ou de Salas*. Pedrosa trata de la forma literaria primitiva que tuvo el poema, que, según el autor, sería un conjunto de romances juglarescos breves (y no del estilo de una epopeya extensa, como el *Cid*)²⁴⁵. Además, ofrece ejemplos de cómo su estructura se halla repleta de fórmulas de canciones líricas. Fernández González se centra en las novedades de leyenda de los siete infantes en la *Crónica de 1344* respecto de la *Estoria de España*, así como en sus aspectos jurídicos²⁴⁶.

²⁴¹ Martín, Óscar, « Conflicto político en el *Poema de Fernán González* », in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 192-201.

²⁴² Vaquero, Mercedes, « ¿ Qué sabemos del *Cantar de Fernán González* ? », in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 202-214.

²⁴³ Zaderenko, Irene, « Maurofilia y maurofobia en el *Libro del conde de Castilla* », in *Romance Quarterly*, nº61, 3 (2014), p. 215-225.

²⁴⁴ Sobre todo ello, puede verse Montaner, Alberto, « *Cave carmen* ! De huellas de asonancia a “prosa rimada” en las prosificaciones épicas cronísticas », in Nascimento, Aires A., y Ribeiro, Cristina Almeida (ed.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. 2, p. 67-72; y, del mismo autor, « Medieval Spanish Epics », in Domínguez, Frank A., y Greenia, Georges D. (ed.), *Castilian Writers, 1200-1300*, Detroit, Thomas-Gale, 2008, p. 344-358.

²⁴⁵ Pedrosa, José Manuel, « Los siete infantes de Salas : leyenda, épica, romance y lírica reconsiderados a la luz de fórmulas y metros », in *Memorabilia*, nº16 (2014), p. 86-130.

²⁴⁶ Fernández González, Raúl, « Condición y deberes linajísticos en la leyenda de los siete Infantes de Lara », in Sánchez Domingo, Rafael (ed.), *El Monasterio de San Pedro de Arlanza : Cuna de Castilla*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 2015, p. 353-376.

De los *Siete infantes* cabe destacar dos dossiers de sendos números recientes (36 y 37) de los *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, pertenecientes a los años 2013 y 2014, que incluyen once y cuatro artículos, respectivamente, agrupados en diferentes apartados. En un primer momento, Montaner presenta los trabajos publicados, lo cual le lleva a discutir una serie de cuestiones metodológicas no solo sobre los *Siete infantes* sino sobre el conjunto de la épica castellana²⁴⁷. El apartado « La leyenda de los Siete infantes y la historiografía moderna » recoge dos trabajos de Girón Negrón²⁴⁸ y de Bustos Tovar²⁴⁹ sobre las aportaciones de George Ticknor y Menéndez Pidal a la leyenda, respectivamente, dos piedras angulares (más claramente la del segundo) para su estudio. En el epígrafe « Los personajes de la leyenda », Zaderenko examina la maurofilia de la obra, manifestada en Al-Mansûr (Almanzor), que es presentado como un gobernador poderoso, pero también como un personaje magnánimo y lleno de compasión²⁵⁰. Vaquero sostiene que el germen de la poesía épica ficticia se encuentra se encuentra posiblemente en los planes de Alfonso VI de hacer de Sancho Alfónsez (hijo que tuvo con la noble musulmana Zaida) el rey de todos los reinos, y quizá el « Emperador de las dos religiones »²⁵¹. En un estudio comparativo entre Gonzalo González y Mudarra, por un lado, y los protagonistas de las *enfances*, por otro, estimo que aunque existan semejanzas formales o analogías entre estos personajes, no se dan entre ellos similitudes funcionales u homologías, de modo que no estamos ante unos modelos heroicos completamente idénticos²⁵². En el tercer apartado, « La función didáctica de la leyenda », Martin afirma que la semántica de la obra se rige por su lógica narrativa profunda por una enseñanza respecto de la solidaridad linajística, fijando una jerarquía general de relaciones de parentesco donde la consanguinidad y filiación superan la alianza²⁵³. Por su parte, Gómez Redondo analiza la leyenda empleando los esquemas ideológicos definidos en las *Siete Partidas* de Alfonso X (en concreto, el Título XXI de la Partida II)²⁵⁴. Con estas claves, precisa los códigos de acción de las principales figuras de este poema, pues la *Estoria de España* transforma el cantar en « exemplum » historiográfico para evaluar los casos de traición y lealtad, y confirmar el saber y la

²⁴⁷ Montaner Frutos, Alberto, « Los siete infantes de Salas : cuestión de método ».

²⁴⁸ Girón Negrón, Luis M., « George Ticknor y los Infantes de Lara », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 27-33.

²⁴⁹ Bustos Tovar, José Jesús de, « El Poema de los Infantes de Lara en Menéndez Pidal y su escuela », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 35-56.

²⁵⁰ Zaderenko, Irene, « Maurofilia en la leyenda de los *Siete infantes de Lara*, un rasgo excepcional de la épica española », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 59-82.

²⁵¹ Vaquero, Mercedes, « *Siete infantes de Lara* : historia y ficción en la épica castellana medieval », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 83-102.

²⁵² Justel, Pablo, « El modelo heroico de Gonzalo González, Mudarra y las *enfances* francesas », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 103-122.

²⁵³ Martin, Georges, « La leyenda de los Siete infantes de Salas y su enseñanza sobre solidaridad linajística », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 125-136.

²⁵⁴ Gómez Redondo, « Los Infantes de Lara : de la leyenda épica a " ejemplo " historiográfico », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 137-179.

experiencia con el ímpetu de la juventud. Igualmente, Mahoney se basa en las leyes incluidas en las *Siete Partidas* para analizar la caracterización de Gonzalo González y Ruy Velázquez²⁵⁵. Así, se deduce que la leyenda de los *Siete infantes* ha sido incorporada a la *Estoria de España*, ya que cumple la misión didáctica que Alfonso X exponía en el prólogo de dicha crónica. Este dossier se cierra con un apartado en el que se discute sobre el número siete. Delpech subraya la necesidad de una comparación de esta leyenda con la gesta de Aymeri de Narbona²⁵⁶. En concreto, el autor propone la hipótesis de un eventual trasfondo céltico de la leyenda²⁵⁷. En fin, Jerez explora las posibilidades de exégesis simbólica detrás del motivo del septenario²⁵⁸. En este sentido, el autor plantea una interpretación del submotivo de la « séptuple progenitura fundadora », a partir del cual trata de definir la naturaleza y los sentidos cosmológico y metafísico.

El segundo dossier sobre la leyenda de los Siete infantes consta de cuatro trabajos que, por razones de espacio, no pudieron incluirse en el número precedente de los *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. Martín estudia la venganza en la tradición de los *Siete infantes*, en tanto que instrumento para resolver los conflictos políticos, así como la relación de aquella con la venganza del *Cantar de mio Cid*²⁵⁹. Martínez Diez analiza la posible historicidad del *Cantar de los siete infantes* a partir de la documentación que Menéndez Pidal ofreció con el fin de sostener la historicidad del acontecimiento, concluyendo que los anacronismos, los desajustes cronológicos y la ausencia en la documentación de la época de toda referencia al acontecimiento narrado en la leyenda descartan cualquier posibilidad de una base histórica tal y como lo recogen los textos²⁶⁰. Si los dos últimos artículos se alejan en cierto sentido de la literatura medieval propiamente dicha, no están exentos de interés y, en último término, remiten a ella. Cuenca estudia la transformación de la leyenda en el teatro español de los siglos XVI, XVII y XIX²⁶¹. Por su parte, Esteras y Arribas defienden que los siete arcos de la galería románica de la iglesia de Omeñaca (Soria,

²⁵⁵ Mahoney, Peter, « La diferencia entre “fazer bien” y “fazer mal” : el valor didáctico de los *Siete infantes de Lara* », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 181-193.

²⁵⁶ Delpech, François, « Mythes et thèmes épiques indo-européens dans la légende des sept infants de Lara : notes et hypothèses », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 197-237.

²⁵⁷ Véase también, del mismo autor, « Mudarra, héros “lughien” : remarques sur les coordonnées celtiques de la geste des Sept Infants de Lara (Première partie : le roman des origines) », in *Atalaya*, nº13 (2013), en línea : <http://atalaya.revues.org/927> ; y « Le cycle des septulés. Examen de quelques versions folkloriques et hagiographiques celtiques (2^e partie : Légendes pieuses, traditions topographiques et héritage mythique) », in *Boletín de Literatura Oral*, nº3 (2013), p. 63-100.

²⁵⁸ Jerez, Enrique, « 7 infantes 7. La leyenda a la luz del simbolismo tradicional », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº36 (2013), p. 239-255.

²⁵⁹ Martín, Óscar, « La venganza en la tradición de los Siete Infantes de Salas », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº37 (2014), p. 153-169.

²⁶⁰ Martínez Diez, Gonzalo, « El *Cantar de los siete infantes de Lara* : la historia y la leyenda », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº37 (2014), p. 171-189.

²⁶¹ Cuenca Cabeza, Manuel, « Adaptación e invención de la leyenda de los infantes de Lara en el teatro español », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº37 (2014), p. 191-214.

España), asociados a los siete infantes, no corresponden a ningún modelo arquetípico de las galerías románicas, y por ello no cabe una explicación de carácter simbólico desarrollada por la crítica²⁶². Para acabar con el *Cantar de los siete infantes de Lara*, hemos de señalar un trabajo en prensa del profesor Montaner, que estudia la figura de Mudarra como héroe mestizo, uno de los motivos de la épica de frontera²⁶³.

Como hemos anunciado, los otros textos en prosa que fueron poemas épicos no han recibido la misma atención. Del *Mainete*, Bautista, siguiendo en la línea de trabajos anteriores sobre la amplia circulación de la épica carolingia en la península Ibérica²⁶⁴, ofrece ahora un nuevo documento debido a Pelayo de Oviedo (obispo entre 1102-1143)²⁶⁵. El análisis de este texto reúne las piezas hispánicas con él relacionadas, en especial la *Historia Silense* y el Pseudo-Turpín, que comparten con él algunas características y ayudan a explicarlo y a interpretar sus referencias. De la *Leyenda de Bernardo del Carpio*, Ratcliffe repasa la presencia de esta narración en los textos medievales, observando las diferencias en cada uno de ellos, pues los escritores la adaptan para obedecer a propósitos específicos²⁶⁶. Por su parte, Asensio García estudia los relatos sobre los hechos de Bernardo del Carpio que todavía hoy en día se conservan muy vivos entre los gitanos del norte de España²⁶⁷. Cabría examinar, en fin, los estudios sobre historiografía propiamente dicha de materia épica, pero tal cometido se aleja de nuestros propósitos iniciales²⁶⁸.

²⁶² Esteras Martínez, José Ángel, y Lorenzo Arribas, Josemi, « Siete arcos, siete infantes. Leyendas en torno al origen de las galerías porticadas románicas », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, nº37 (2014), p. 215-232.

²⁶³ Montaner, Alberto, *Mudarra, héroe mestizo : La leyenda de los Infantes de Salas como épica de frontera*, Vigo, Academia del Hispanismo, en prensa.

²⁶⁴ Bautista, Francisco, « La tradición épica de las *Enfances* de Carlomagno y el *Cantar de Mainete* perdido », in *Romance Philology*, nº56, 2 (2003), p. 217-244 ; y « La tradición épica de las *Enfances* de Carlomagno y el *Cantar de Mainete* perdido », in *Revista de Filología Española*, nº88, 3-4 (2003), p. 223-247.

²⁶⁵ Bautista, Francisco, « Memoria de Carlomagno : Sobre la difusión temprana de la materia carolingia en España (siglos XI-XII) », in *Revista de Poética Medieval*, nº25 (2011), p. 47-109.

²⁶⁶ Ratcliffe, Marjorie, « Mito fundacional y memoria colectiva : Bernardo del Carpio », in López Castro, Armando, y Cuesta Torre, María Luzdivina (ed.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad de León, vol. 2, 2007, p. 959-965.

²⁶⁷ Asensio García, Javier, « Bernardo del Carpio, un héroe de la épica medieval en la tradición de los gitanos del norte peninsular », in *Kalakorikos*, nº15 (2010), p. 313-338.

²⁶⁸ Gracia, Paloma, « Algunas reflexiones en torno a la leyenda de Sancho II », *Lingüística y Literatura*, nº51 (2007), p. 115-125 ; Smith, Benjamin Thomas, « Chiasmus and prosification of the *Cantar de mio Cid* in the *Crónica de Veinte Reyes* », in *Enarratio. Publications of the Medieval Association of the Midwest*, nº14 (2007), p. 1-11 ; Banniard, Michel, « Matrices épiques et constructions narratives dans deux chroniques médiévales d'Espagne », in Arizaleta Amaia (ed.), *Poétique de la Chronique. L'écriture des textes historiographiques au Moyen Âge (Péninsule Ibérique et France)*, Toulouse, Centre National de la Recherche Scientifique; Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, p. 27-36 ; Fernández-Ordóñez, Inés, « El *Mio Cid* a través de las crónicas medievales », in Valdeolivas, Emiliano (coord.), *Ochocientos años del « Mio Cid » : Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, p. 131-152 ; Montaner, Alberto, « El apócrifo del Abad Lecenio y el auge de la materia cidiana », in Fradejas Rueda, José Manuel, Dietrick Smithbauer, Deborah, Martín Sanz, Demetrio, et alii (ed.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*. In *Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de



GHAFOURI, Alireza. Investigações recentes sobre a epopéia persa. A questão das fontes em *Chahnameh* de Ferdowsi. Trad. Christina Ramalho. In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 349-359. ISSN 2527-080-X.

**INVESTIGAÇÕES RECENTES SOBRE A EPOPEIA PERSA.
A QUESTÃO DAS FONTES EM CHAHNAMEH DE FERDOWSI**

**RECHERCHES RECENTES SUR L'ÉPOPÉE PERSANE.
LA QUESTION DES SOURCES DU CHAHNAMEH DE FERDOWSI**

Alireza Ghafouri
Université Azad Islamique de Mashhad, Iran.²⁶⁹

Valladolid-Universidad de Valladolid, vol. 2, 2010, p. 1407-1426; Hijano, Manuel, « La materia cidiana en las crónicas generales », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* » : *El « Cantar de mio Cid » y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 141-167 ; Barros Dias, Isabel de, « Los temas del retraso y del desencuentro en la tradición cidiana (en tres formas textuales y en dos lenguas) », in Montaner, Alberto (coord.), « *Sonando van sus nuevas allent parte del mar* » : *El « Cantar de mio Cid » y el mundo de la épica*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 169-187 ; y los estudios de Montiel Domínguez, José Luis, « El desplazamiento del episodio de las arcas de arena en la *Crónica de Castilla* y la leyenda de los sobrinos del Cid », in *La corónica*, nº41, 2 (2013), p. 87-104 ; « Presunciones narrativas en el prelude de Corpes (*Cantar de Mio Cid*, vv. 2492-2688) », in *Revista de literatura medieval*, nº26 (2014), p. 299-310 ; y *Estudio comparativo de las prosificaciones del « Cantar de mio Cid » en la historiografía de Alfonso X el Sabio*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, dirigida por María Dolores Pons Rodríguez, 2015.

²⁶⁹ Alireza Ghafouri é Professora Assistente do Departamento de Francês da Université Azad Islamique de Mashhad, Irã. Email : ghafouri@gmx.fr.

RESUMO: A crítica iraniana do épico está principalmente interessada no épico nacional iraniano, *Chahnameh* (*Livre des rois*) de Ferdowsi, e particularmente na questão das suas fontes, que sempre foi um ponto de grande controvérsia entre os estudiosos. De acordo com alguns, Ferdowsi tinha à disposição para elaborar seu trabalho apenas um *Chahnameh* em prosa, do qual apenas se pode postular a existência e a qual conhece sob o nome de *Chahname-ye Abû Manşûrî*. Outros, sob a influência das teorias da oralidade de Milman Parry e Albert Lord, dão por certo a oralidade das fontes. Um terceiro grupo de pesquisadores, que pode ser considerado moderado, não rejeita nenhuma dessas duas teorias e acredita na coexistência de fontes orais e escritas na gênese de *Chahnameh*.

Palavras-chave: *Chahnameh* (*Livre des rois*); Ferdowsi; fontes épicas; oralidade.

RÉSUMÉ : La critique iranienne sur l'épopée s'intéresse avant tout à l'épopée nationale iranienne, le *Chahnameh* (*Livre des rois*) de Ferdowsi, et particulièrement à la question de ses sources, qui a toujours été un sujet de vive controverse entre les spécialistes. Selon les uns, Ferdowsi n'avait à sa disposition pour élaborer son ouvrage qu'un *Chahnameh* en prose dont on ne peut que postuler l'existence et que l'on connaît sous le nom du *Chahname-ye Abû Manşûrî*. Les autres, sous l'influence des théories de l'oralité de Milman Parry et Albert Lord, tiennent pour assurée l'oralité des sources. Un troisième groupe de chercheurs, qu'on pourrait dire modérés, ne rejettent aucune de ces deux théories, et croient à la coexistence de sources orales et écrites dans la genèse du *Chahnameh*.

Mots-clés: *Chahnameh* (*Livre des rois*); Ferdowsi ; sources épiques; oralité.

Introdução

Herança cultural de um povo muito antigo, o *Chahnameh* (Livro dos Reis), de Ferdowsi, ocupa um lugar proeminente na literatura épica universal. A obra apresenta e glorifica, como outras epopeias, heróis humanos e sobre-humanos. Estes frequentemente têm sua origem nos mitos dos povos que lhes trazem à luz. No entanto, não devemos negligenciar o papel da história na aparência da narrativa épica. O estudo comparado de epopeias de todo o mundo mostra que as narrativas épicas estão singularmente ligadas a períodos de crise²⁷⁰. Estas são poemas longos, ou histórias de estilo elevado, em que a lenda se mistura com a história para celebrar um herói com qualidades bem definidas e traz as aspirações de um povo em um momento específico de sua história. Esse povo encontra sua expressão apenas dentro de uma narrativa grandiosa, em que todas as imagens, por sua vez, são reais e idealizadas. Assim elaboradas, essas narrativas espalharam a grandeza cósmica do trabalho humano.

As epopeias também podem ser lidas como um espelho que reflete a identidade nacional da sociedade em que foram produzidas. É desse ângulo que olhamos *Chahnameh* na sociedade iraniana contemporânea. Com base nas mais importantes tradições mitológicas iranianas, esse grandioso épico de guerra e sabedoria foi escrito pelo poeta Ferdowsi entre o final do século X e o início do século XI. Com

²⁷⁰ Em sua obra **Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière** (Paris : H. Champion, 2006), Florence Goyet defende a tese segundo a qual a origem da epopeia contemporânea é correlativa a uma crise política. Ela escreve na introdução: "A epopeia é um meio, e não um fim. Ela permite iluminar um assunto ainda mais confuso do que o combate bélico: a crise que sacode o mundo do público".

aproximadamente 50.000 dísticos, conta a história mais ou menos lendária do Irã, da criação do mundo e dos primeiros reis míticos, aos sassânicos e à conquista do Irã pelos árabes muçulmanos.

Se lançarmos um olhar para a história da crítica literária de *Chahnameh*, veremos que a questão das fontes de Ferdowsi sempre foi motivo de controvérsia entre estudiosos. O especialista e o comentarista francês de *Chahnameh* Jules Mohl foi, sem dúvida, um dos primeiros a participar desse debate. Na sua introdução à tradução francesa do épico persa, ele argumenta que a obra baseia-se em tradições orais, preservadas em forma escrita²⁷¹. Poucos anos depois, o crítico alemão Theodor Nöldeke rejeita a opinião de seu antecessor, acreditando que Ferdowsi foi amplamente inspirado por uma fonte escrita, o *Chahname-ye Abû Manşûrî*²⁷². Essa afirmação foi confirmada por Minorsky²⁷³, Taqîzâdeh²⁷⁴ e Qazvîni²⁷⁵. De Blois²⁷⁶ é da mesma opinião, exceto que, em seu ponto de vista, devemos falar em várias fontes escritas, e não de uma única. Mary Boyce²⁷⁷ insiste no papel das tradições orais na transmissão da lenda nacional; ela estuda os ressurgimentos dessa oralidade na literatura épica no meio persa. Ela acredita que as tradições orais desapareceram após a invasão do Irã pelos árabes²⁷⁸.

A partir de meados do século XX, a teoria da oralidade poética, "Oral-Formulaic Theory", formulada e elaborada por Milman Parry e Albert B. Lord, levou alguns estudiosos estrangeiros de *Chahnameh* a interpretar o trabalho de Ferdowsi como uma composição oral. Desde então, uma controvérsia feroz começou entre seguidores e detratores dessa teoria. Neste artigo, buscamos apresentar brevemente os argumentos desses viéses polêmicos, classificando-os em três grupos: os partidários de fontes escritas de *Chahnameh*, os partidários de fontes orais de *Chahnameh* e os moderados.

Os partidários de fontes escritas do *Chahnameh*

A maioria dos estudiosos do *Chahnameh* do Irã estão neste grupo. Segundo eles, a oralidade é sinônimo de mediocridade, e ver no trabalho de Ferdowsi o fruto de uma tradição oral significaria desvalorizá-lo. Para apoiar a sua tese, eles se apoiam nas semelhanças que existem entre *Chahnameh* e

²⁷¹ **Le Livre des Rois**, edição do texto persa em tradução francesa por J. Mohl, Paris: Imprimerie Royale, 1838-1876, 7 volumes. Reedição : Paris : Maisonneuve et Larose, 1976, ici I, VII-X.

²⁷² T. NÖLDEKE. **Das iranische Nationalepos**. Berlin : 1920, p. 28, 62, 67 ; tradução persa por Bozorg Alavi : **Hamâse-ye Mellî-e Îrân**, Téhéran : 1327/1948, p. 29, 36, 70.

²⁷³ MINORSKY. The Older Preface to the Shah-nama. In: **Studi orientalistici in onore de Giorgio Levi Della Vida**, 2 vols., Rome, II, 1956, p. 159-79 ; repr. 1964, **Iranica: Twenty Articles**, Tehran, p. 260-73.

²⁷⁴ TAQÎZÂDEH, H., 1921, p. 31; *ibid.*, 1362/1983.

²⁷⁵ QAZVÎNÎ, M., 1363/1984, p. 20.

²⁷⁶ DE BLOIS, 1992, p. 4-122 ; *ibid.*, 1998.

²⁷⁷ BOYCE, M. 1957, p. 36 ; *ibid.*, 2002.

²⁷⁸ A discussão aqui colocada se inspira largamente em M. Hasan-Abadi, 1394/2015.

Avesta. Sintetizamos, aqui, o itinerário que eles traçam para provar a derivação da tradição épica iraniana do texto sagrado do zoroastrismo.

Após a reforma de Zoroastro, no início do primeiro milênio a.C, sob os *Achéménides* (559-330 aC), o estado iraniano sofreu uma influência mais ocidental, incluindo a influência da Mesopotâmia. Mais tarde, no século III d.C., no momento dos sassânidas, o zoroastrismo tornou-se uma religião de estado. Sentiu-se então a necessidade de se propagarem os ensinamentos do texto sagrado *Avesta* em todo o planalto do Irã. Mas, como a linguagem deste livro não era compreensível para os iranianos que viviam a oeste do reino dos sassânidas, os eruditos da época foram forçados a traduzir e comentar em meio persa todos os textos litúrgicos, rituais e mitológicos que formavam o livro sagrado²⁷⁹. Foi assim que surgiu a chamada literatura *pehlevie*. Entre as obras mais importantes dessa literatura estão: *Dînkart*, *Bundahishn*, *Mînû-ye kharad*, *Jâmâsp-nâma* e, acima de tudo, *Khodâi-nameh*²⁸⁰.

Graças a um *Chahnameh* homônimo, em prosa, conhecido por *Chahname-ye Abu Mansuri*, que, então, tinha à sua disposição, mas que hoje está perdido, Ferdowsi poderia introduzir, na tradição nacional, muitas narrativas heróicas iranianas que foram coletadas e inseridas em *Khodâi-nameh* por compiladores sassânidas. Grande parte do *Chahnameh* de Ferdowsi, que abrange as narrativas míticas e épicas da epopeia nacional iraniana, tem alguns pontos fundamentais em comum com a *Avesta*. A parte que começa com o reinado de Gayomart, o primeiro rei da dinastia *Pishdadi* e finaliza com o rei *kayanide* Goshtâsp, pode verdadeiramente ser nomeada de "a parte dos mitos avésticos" de *Chahnameh*. Vê-se ali o reflexo das lendas avésticas do espaço mítico *Sistân*; os príncipes daquela região, como Sâm, Zâl e Rostam, são apresentados como os vassalos, os campeões, os conselheiros de reis ou os libertadores do Irã. Muitas concepções avésticas, como a famosa dualidade de que o livro sagrado fala, foram introduzidas em *Chahnameh*. Os heróis participam da luta entre as forças do Bem e do Mal. Eles pensam que os representantes do Bem são iluminados, e os do Mal, tenebrosos. Segundo eles, a criação é uma obra do Bem, e eles se esforçam para repelir os assaltos persistentes dos representantes das forças do Mal. Eles acreditam na aniquilação final destas e, para atingir esse objetivo, nem sequer hesitam em sacrificar suas vidas, bem como as de suas famílias ou seus filhos. Os animais lendários (como Sîmorgh) e as forças do

²⁷⁹ GHIRSHMAN, R. *Iran, Parthes et Sassanides*. Paris : Gallimard, 1962.

²⁸⁰ Il s'agit d'un mélange d'extraits des manuels d'étiquette, des chroniques élogieuses de la vie de divers rois et des catéchismes à fond moral prenant la forme de questions-réponses. Elaboré en moyen perse, cet ouvrage fut traduit en arabe vers le VIII^e siècle et devint la principale source des chroniqueurs arabes et le **Chahname-ye Abû Manşûrî**, source directe de Ferdowsi dans l'élaboration de son **Chahnameh**, cf. Khaleghi-Motlagh, "Az **Chahnameh** tâ **Khodâi-nameh**", in **Nâme-ye Irân-e bâstân**, 7^{ème} année, no 1&2, 1386/2007, p. 26-29 et 31-32 ; *ibid.*, "Chahname-ye Abû Manşûrî", in **Ferdowsî wa Shâh-nâma - sarâ'î**. Téhéran : 1390/2011, p. 110 ; Ève Feuillebois-Pierunek, "L'épopée iranienne : Le livre des rois de Ferdowsi", in **Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général**, sous la direction d'Ève Feuillebois-Pierunek. Paris : Classiques Garnier, coll. "Rencontres", 2012, p. 146.

Mal (como Dîv) da *Avesta* também têm seu lugar no *Chahnameh*. O rei, neste último trabalho e no primeiro, tem autoridade sobre seus assuntos somente por causa de uma eleição divina que lhe confere o carisma real, Farr (ah) (*xʷarənah* avéstica), que não é nem eterno nem incondicional: o rei deve merecer a posse deste presente divino e uma vez que ele não tem mais as condições necessárias, ele o perde.

Os partidários dessa teoria sempre tentaram derrotar a ideia da oralidade de *Chahnameh*, acusando qualquer um que a apoie de ignorar ao mesmo tempo a ciência do folclore e a língua persa de dez séculos atrás. Eles acreditam que não só Ferdowsi foi inspirado por fontes escritas, mas que sua fonte principal, o *Chahname-ye Abû Manşûrî*, também foi baseado em fontes escritas. Para o M. Omîdsâlâr, a arte de Ferdowsi reside essencialmente em colocar em versos histórias encontradas em uma única fonte à qual ele não teria adicionado nada em termos de conteúdo²⁸¹.

Como os seus mestres, os novos especialistas da tradição nacional iraniana usaram obras contemporâneas de *Chahnameh*, como, por exemplo, *Ġorar akhbâr molûk al-fors*, com a finalidade de compará-las. Encontrar semelhanças possibilitou deduzirem que ambas se beneficiaram de uma fonte escrita idêntica. De acordo com Khaṭîbî, "Ferdowsi não só não se beneficiou das tradições orais, mas provavelmente foi inspirado pelo texto escrito de *Chahname-ye Abû Manşûrî*"²⁸². Ele deduz que este foi elaborado a partir das tradições relatadas pelos *dehqâns* (nobres proprietários de terras), mesmo que se possa aceitar que essas tradições tivessem como principais fontes o *Khodâi-nameh*, elaborado e reunido na época dos sassânidas²⁸³.

A questão que se coloca é a diferença entre as tradições que inspiraram Ferdowsi (especialmente na parte épica de *Chahnameh*) e as histórias e lendas relatadas por cronistas e historiadores que lidam com os mesmos assuntos. Para justificar essas divergências, alguns pensam que Ferdowsi poderia ter como fonte outros textos além de *Chahname-ye Abû Manşûrî*. Segundo eles, o poeta persa teria colocado em verso tudo o que havia encontrado no trabalho mencionado, e depois, em um segundo passo, adicionado as lendas descobertas em outras fontes²⁸⁴. Não se negligencia o direito de Ferdowsi, como poeta e mestre de sua obra, de optar por preservar uma tradição, rejeitá-la ou dar outra versão que ele teria descoberto em outras fontes²⁸⁵. Segundo outros, o poeta Ferdowsi foi ele próprio um dos compiladores e autores de

²⁸¹ OMÎDSÂLÂR, M. *Op.cit.* ; OMÎDSÂLÂR, M. Orality, mouvance and editorial theory in Shahnama studies. In: *Jerusalem studies in Arabic and Islam*, 2002/27, p. 245-282.

²⁸² KHAṬÎBÎ, 1381/2002, p. 55 et 73. Tradução da autora para o francês, aqui vertida para o português.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ AYDANLOU, 1383/2004, p. 86 *sq.*, 114.

²⁸⁵ *Ibid.*

Chahnameh em prosa, o *Chahname-ye Abu Manuri*, que teria trabalhado sob a ordem de Abû Mansûr Moḥammad b. 'Abd-Al-Razzâq²⁸⁶.

Não é inútil mencionar aqui outra teoria que tenta justificar as divergências existentes entre o trabalho de Ferdowsi e as tradições relatadas por outros cronistas, persas e árabes. Tendo estudado e comparado vários trabalhos relatando tradições nacionais iranianas, A. Shapur Shahbazi²⁸⁷ estima que, antes da invasão do Irã pelos árabes, sob os sassânidas, havia três tipos de *Khodai-nameh*: real, religioso e heróico. Este terceiro grupo, que não tinha lugar nem tribunal sassânida nem instituições religiosas zoroastristas, estava na origem de muitas das tradições nacionais do Irã, especialmente aquelas que encontram seu lugar na parte épica de *Chahnameh*. Assim, as diferenças entre algumas das tradições de *Chahnameh*, como as lendas de Rostam, o Império Arsácido, a figura de Alexandre, etc., e as versões homólogas em cronistas e historiadores persas e árabes são justificadas²⁸⁸.

Os partidários das fontes orais de *Chahnameh*

A maioria dos partidários da teoria da oralidade de *Chahnameh* são estudiosos estrangeiros da tradição nacional iraniana. Segundo eles, Ferdowsi confiou em lendas orais relatadas por "Gôssân" (poeta-músico persa) encontradas nos textos de cronistas árabes. Como já dissemos, foi Jules Mohl, que, de certo modo, abriu esse caminho, já em 1878. Depois vieram os estudos acadêmicos de Mary Boyce, que insistiram na transmissão de mitos e lendas persas ao longo dos séculos, bem como no papel desempenhado pelo Gôssân nesta transmissão²⁸⁹.

No Ocidente, como sabemos, a origem da teoria oral ou "*Oral-Formulaic Theory*", remonta ao trabalho dos filólogos americanos Milman Parry e seu colega Albert Lord na década de 1930. Segundo eles, as epopeias homéricas foram desenvolvidas dentro de uma tradição oral, usando um sistema de composição que permitia aos poetas [os aedos] improvisarem diretamente os versos de seus poemas na frente de sua audiência, sem qualquer recurso à escrita²⁹⁰. Desde o início, essa é uma abordagem comparativa, uma vez que resulta de uma aplicação ao texto homérico de hipóteses formuladas a partir do estudo de epopeias serbo-croatas. Posteriormente, essa abordagem foi expandida para outras culturas.

²⁸⁶ REZÂ-ZÂDEH-YE MALAK, 1383/2004, p. 156.

²⁸⁷ SHAPUR SHAHBAZI, A. 1391/2002, p. 15 sq.

²⁸⁸ Para um estudo detalhado dessas tradições sobre Rostam et e seu homólogo Esfandiâr, cf. Ghafouri, 2013.

²⁸⁹ BOYCE, M., 2002.

²⁹⁰ Cf. LETOUBLON, Françoise (éd.), 1997.

Foi, assim, essa teoria que levou os dois especialistas americanos de *Chahnameh*, Olga Davidson²⁹¹ e Dick Davis²⁹² a interpretá-la como uma composição oral.

De acordo com Olga Davidson, Ferdowsi não só confiou na antiga tradição oral iraniana, mas também recriou a poesia oral em persa moderno. Os detratores de Davidson não a perdoaram por ousar menosprezar o papel de Ferdowsi, tratando-o como um bardo simples, argumentando que é impossível ou mesmo inútil tentar encontrar ou recriar o *Chahnameh* original, elaborado e recriado em versos por Ferdowsi: ao longo dos séculos, aqueles que o copiaram lhe deram suas próprias versões; só podemos reconstruí-lo a partir do texto que manteve o maior número de diferenças e divergências.

A teoria de Olga Davidson foi violentamente contestada por estudiosos iranianos de *Chahnameh*, como Dustkhah²⁹³, Matini²⁹⁴ ou Khaleghi-Motlagh²⁹⁵: todos a questionaram, às vezes de forma muito violenta.

Dustkhah, por exemplo, desafia categoricamente a teoria de Davidson, assumindo que "o trabalho de Ferdowsi em termos de pensamento, arte e estilo não é comparável às canções de Gôssân, perdidas no tempo, nem com as tradições enterradas nos manuscritos dos aedos"²⁹⁶. Ele reprova Davidson por apresentar argumentos "banais" e "infundados". Segundo ele, a pesquisadora americana cometeu um grande erro, usando a edição do *Chahnameh* de Moscou.

Dick Davis defendeu sua compatriota. Segundo ele, as alusões de Ferdowsi às fontes orais de seu trabalho respondem apenas a uma convenção retórica, bem conhecida no Oriente como no Ocidente, que busca dar mais valor ao trabalho do autor²⁹⁷. Para tornar seu argumento mais plausível, Davis se refere a três obras de literatura medieval, cujos autores alegaram ter usado fontes antigas para elaborá-las. Mas os estudos contemporâneos questionam a veracidade desta afirmação. De acordo com o pesquisador norte-americano, Ferdowsi (bem como Chaucer, Layamon e Geoffrey de Monmouth), de fato, comprometeu-se a salvaguardar as tradições épicas de seu povo, legitimando seu trabalho por meio de fontes imaginárias. Davis acrescenta que o estilo de *Chahnameh* é o da poesia épica oral, da qual qualquer pesquisador escrupuloso poderia reconhecer o traço. Ele então lista oito argumentos que comprovam a oralidade das fontes de Ferdowsi²⁹⁸.

²⁹¹ DAVIDSON, Olga, 1994 ; *ibid.*, 2000.

²⁹² DAVIS, Dick, 1996 ; *ibid.*, 1999.

²⁹³ DUSTKHAH, 1380, p. 431 *sq.*

²⁹⁴ MATINI, 1377/1998, p. 401-430.

²⁹⁵ KHALEIGHI-MOTLAGH, 1377/1998, p. 512-539.

²⁹⁶ DUSTKHAH, *op.cit.*, p. 435. Je traduis.

²⁹⁷ DAVIS, D., 1377/1998, p. 94.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 100-101.

Em um artigo que responde aos argumentos de Davis, J. Matini o acusa de não conhecer nem a língua persa e suas nuances, nem a natureza da tradição nacional iraniana. Para o detrator iraniano de Davis, o uso da edição de Moscou de *Chahnameh* o levou a se desviar para uma rota falsa²⁹⁹. "A teoria de Perry e Lord não se aplica a *Chahnameh*", ele escreveu, referindo-se aos episódios de *Chahnameh* que contam histórias encontradas em outras obras da literatura persa com fonte escrita. Assim, ele conclui que todos beberam da tradição escrita³⁰⁰.

Ao se envolver com a polêmica de Davis e Matini, Khaleghi-Motlagh defendeu seu compatriota e afirmou que a fonte de *Chahname-ye Abû Manşûrî* certamente era um texto em *pehlevî*³⁰¹. Khaleghi-Motlagh já havia escrito em algum lugar que o Gôssân cantava histórias em versos para seus ouvintes, enquanto nem o *Chahnameh* nem qualquer outra epopeia anterior ou posterior ao trabalho de Ferdowsi tinham sido destinados a serem cantadas. Ele acrescenta que não só Ferdowsi não é comparável ao Gôssân, mas que o poeta épico iraniano não tem nenhum que esteja à sua altura³⁰².

De acordo com o renomado especialista em *Chahnameh*, "aqueles que procuram provar, ou melhor, impor, a teoria oral de *Chahnameh* apresentada por Olga Davidson e apoiada por M. Davis, agradará a dois grupos de pessoas: primeiro, àqueles que querem "popularizar" o *Chahnameh*, e segundo, àqueles que usam essa teoria como um meio para diminuir o valor da tradição nacional iraniana"³⁰³.

É evidente que esse tipo de crítica não poderia dissuadir Davidson, Davis ou qualquer outro defensor da oralidade do trabalho de Ferdowsi. Uma das últimas tentativas de provar a quase-oralidade das fontes de *Chahnameh* é o trabalho de Yamamoto, que, analisando profundamente o épico iraniano, tentou identificar diferentes formas de narrativa oral, para demonstrar a coexistência de fontes orais e escritas no desenvolvimento do livro³⁰⁴.

Os moderados

Os pesquisadores que podem ser inseridos neste último grupo são aqueles para quem o trabalho de Ferdowsi se baseia em fontes orais e escritas. Podemos ver figuras eminentes como D. Şafâ³⁰⁵, M.

²⁹⁹ MATINI, 1377/1998, p. 412.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 424-425. Tradução da autora para o francês aqui vertida para o português.

³⁰¹ KHALEGHI-MOTLAGH, 1377/1998, p. 512.

³⁰² KHALEGHI-MOTLAGH, 1372/1993, p. 32.

³⁰³ KHALEGHI-MOTLAGH, *op.cit.*, p. 514-515. Tradução da autora em francês vertida para o português.

³⁰⁴ YAMAMOTO, Kumiko, 2003. Pour une étude détaillée de l'ouvrage de Yamamoto, cf. HASAN-ABADI, 1394/2015, p. 27 sq.

³⁰⁵ ŞAFÂ, D., 1333/1945; 1374/1995.

Bahâr³⁰⁶, J. Matini³⁰⁷ et 'A. Zarrînkûb³⁰⁸. Segundo eles, uma tradição viva de histórias heroicas (*naqqâlî*) existia entre os povos persas muito antes do Islã. Muitas das lendas e tradições também foram transmitidas à posteridade através de contadores de histórias, que tiveram a tarefa de recitar seus próprios poemas ou aqueles que herdaram de seus predecessores. Mais tarde, após o surgimento da escrita, algumas dessas tradições foram coletadas em manuscritos, entre os quais o *Khodâi-nameh* sassânida, elaborado no sul da antiga Pérsia, numa perspectiva teológico-política. Após a invasão da Pérsia pelos árabes, o *Khodâi-nameh* foi traduzido para persa como *Chahname-ye Abû Manşûrî*. Como já dissemos, este último trabalho pode ser considerado como sendo a base do *Chahnameh* de Ferdowsi. Ainda não deve ser esquecido que Ferdowsi também esteve imerso na literatura de contadores de histórias e, embora indiretamente, foi, sem dúvida, influenciado pela tradição oral. Portanto, o *Chahname-ye Abû Manşûrî* não deve ser considerado como a única fonte da obra de Ferdowsi: de acordo com essa teoria, é necessário aceitar a convivência de fontes orais e escritas na estrutura da epopeia nacional persa.

*

* *

Como pudemos ver, a questão das fontes de *Chahnameh* provocou uma feroz controvérsia entre os especialistas do gênero. Sem termos pretendido tomar partido, buscamos relatar os pontos de vista e os argumentos de cada um deles. De tudo o que precede, parece que nem os partidários do primeiro grupo nem os do segundo grupo terão êxito em convencer seus oponentes. Resulta mais produtiva uma abordagem moderada - e continuar a cavar a terra, na esperança de descobrir um dia, talvez, o tesouro que ela manteve por muito tempo oculto dentro de si.

Referências bibliográficas

- AYDANLOU, Sadjad. Ta'molatî darbâre-ye manâbe' wa shîve-ye kâr-e Ferdowsî. In: **Nashrie-ye daneshkade-ye adabiât wa 'olum-e ensani-ye danshgah-e Tabrîz**, 47^e année, (1383/2004), p. 85-147.
- BAHÂR, Mehrdad. **Jostâr-î čand dar farhang-e Êrân**. Téhéran, 1374/1995.
- BAHÂR, Mehrdad. **Az oştûre tâ târikh**. Téhéran, 1381/2002.
- BOYCE, Mary. The partian Gosan and Iranian Minstrel Tradition. In: **Journal of the Royal Asiatic Society (JRAS)**, (1957), pp. 10-45.
- BOYCE, Mary. Gosan. In: **Encyclopaedia Iranica**, E. Yarshater (dir.), Vol. Xi, Fasc. 2, (2002), p. 167-170.
- DAVIDSON, Olga Merck. **Poet and Hero in the Persian Book of Kings**. London: Ithaca, 1994.

³⁰⁶ BAHAR, M., 1374/1995 ; 1381/2002.

³⁰⁷ MATINI, J., 1377/1998.

³⁰⁸ ZARRINKUB, 'A., 1381/2002, p. 11 sq.

DAVIDSON, Olga Merck. **Comparative Literature and Classical Persian Poetics. Seven Essays.** Costa Mesa (California): Mazda Publishers, 2000.

DAVIS, Dick. The problem of Ferdowsi's Sources. In: **Journal of the American Oriental Society**, Vol. 116, No. 1, January-March 1996, p. 48-57 traduction persane par S. Honarmand, «Mas'ale-ye manabe'-e Ferdowsi» in *Irânshenâsi*, 10/1, (1377/1998), p. 92-110.

DAVIS, Dick. Rustam-i Dastan. In: **Iranian Studies**, vol. 32, No. 2, (spring 1999), p. 232-241.

DE BLOIS, François. Persian literature, Vol. V, part I, London, 1992, p. 192-259.

DE BLOIS, François. Epics, narrative poems of legendary and heroic content. In: **Encyclopaedia Iranica**, E. Yarshater (dir.), Vol. VIII, Fasc. 5, (1998), p. 474-477.

DUSTKHAH, Djalil. **Ĥamâse-ye Iran ; yâdmanî az farâsu-ye hêzarehâ.** Téhéran: Âgâh, 1380/2001.

FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève. L'épopée iranienne : Le livre des rois de Ferdowsi. In : **Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général.** Direction d'Ève Feuillebois-Pierunek. Paris : Classiques Garnier, coll. "Rencontres", 2012.

GHAFOURI, Alireza. **Esfandiyâr et Achille: Étude comparative.** Berlin, 2013.

GHIRSHMAN, Roman. **Iran, Parthes et Sassanides.** Paris: Gallimard, 1962.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière.** Paris: H. Champion, 2006.

ĤASAN-ABADI, Mahmood. Shafâhî yâ katbî. In: **Jostâr-hâ-ye adabî**, no 188, Bahâr, (1394/2015), p. 15-48.

KHALEGHI-MOTLAGH, Djalal. **Gol-e ranjha-ye kohan.** Téhéran: Markaz, 1394/2015.

KHALEGHI-MOTLAGH, Djalal. Dar pîrâmûn-e manâbe'-e Ferdowsi. In: **Irânshenâsi**, 10^e année, automne, no 3, (1377-1998), p. 512-539.

KHALEGHI-MOTLAGH, Djalal. **Sokhanhâ-ye dîrîneh.** Téhéran: Afkâr, 1381/2002.

KHALEGHI-MOTLAGH, Djalal. Az Chahnameh tâ Khodaï-nameh. In: **Nâme-ye Irân-e bâstân**, 7^{ème} année, n° 1&2, (1386/2007).

KHALEGHI-MOTLAGH, Djalal. Chahname-ye Abû Manşûrî. In: **Ferdowsî wa Shâh-nâma - sarâ'î**, Téhéran, (1390/2011), p. 109-115.

KHAṬĪBĪ, 'Abolfazl. Yeki nâma bud az gah-e bâstân. In: **Nâme-ye Farhangestân**, Ordîbehesht, no 19, 1381/2002, p. 50-73.

LETOUBLON, Françoise. **Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique.** Amsterdam: Gieben, 1997.

MATINI, Djalal. Darbare-ye mas'ale-ye manâbe'-e Ferdowsi. In: **Irânshenâsi** 3/10, 1377/1998, p. 401-430.

MINORSKI, Vladimir Fed'orovich. The Older Preface to the Shah-nama. In: **Studi orientalistici in onore de Giorgio Levi Della Vida**, 2 vols.. Rome, II, (1956), p. 159-79 repr. 1964, Iranica: Twenty Articles, Tehran, p. 260-73.

NÖLDEKE, Theodor. Das iranische Nationalepos. In: **Grundriss II**, p. 130-211 ; nouv. éd., Leipzig, 1920 traduction persane par Bozorg Alavi : **Ĥamâse-ye Mellî-e Īrân**, Téhéran, 1327/ 1948.

OMÎDSÂLÂR, Mahmood. **Jostarha-ye shahnameh-shenâsî wa mabâheṭ-e adabî.** Téhéran, 1381/2002.

OMÎDSÂLÂR, Mahmood. Orality, mouvance and editorial theory in Shahnama studies. In: **Jerusalem studies in Arabic and Islam**, (2002/27, 2002), p. 245-282.

QAZVÎNÎ, Mohammd. Moqadama-ye qadîm-e Shâh-nâma. In: **Bîst maqâla-ye Qazvînî**, Téhéran, Donyâ-ye ketâb, vol. 2, (1363/1984), p. 5-29.

REŽÂ-ZÂDE-YE MALAK, Rahim. Dîbâča-ye Chahname-ye Abû Manşûrî. In: **Nâme-ye Anjoman**, no 13, Bahâr, (1383-2004), p. 121-166.

ŞAFÂ, Dabîḥ-Allâh. **Ḥamâsa-sarâ'î dar Îrân**. Téhéran: Amîr Kabîr, 1333/1945 .

ŞAFÂ, Dabîḥ-Allâh. Naẓari be ma'âkheḍ-e chahnameh wa dîgar Ḥamâsehâ-ye Mellî. In: **Namîram az ân pas ke man zendeam**. Téhéran, (1374/1995), p. 47-55.

SHAPUR SHAHBAZI, Alireza. On the Xwadây-nâmag. In: **Iranica Varia: Papers in Honor of Professor Ehsan Yarshater**, Acta Iranica 30, Leiden, 1990, p. 208-29 ; traduction persane par M. Ḥasan-Abadi, "darbâr-ye Khodaï-namak", Pâj, première année, no1, printemps, (1391/2002) ,p. 8-34.

TAQÎZÂDEH, Ḥassan. Mashahir-e sho'arâ-ye Îrân: Ferdowsî. In: **Kâveh**, 2e année (nouvelle série), no 12, (1921), p. 17-33.

TAQIZADEH, Ḥassan. Shâh-nâma wa Ferdowsî. In: **Hazâra-ye Ferdowsî**. Téhéran, 1362/1983.

YAMAMOTO, Kumiko. **The Oral Background of Persian Epics : Storytelling an Poetry**. Leiden: Brill, 2003.

ZARRÎNKÛB, 'Abdolḥosseïn. **Nâmvarnâme, darbâre-ye Ferdowsi wa Chahnameh**. Téhéran: Sokhan, 1381/2002.



Relatos de pesquisa
Comptes rendus de recherche



CUNHA, Andréa Mendonça; MARIANO, Márcia R. C. P. A construção discursiva do herói (ou do anti-herói) em *Volta seca: um menino no cangaço*. In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 361-369. ISSN 2527-080-X.

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DO HERÓI (OU DO ANTI-HERÓI) EM VOLTA SECA: UM MENINO NO CANGAÇO¹

THE DISCURSIVE CONSTRUCTION OF THE HERO (OR ANTI-HERO) IN VOLTA SECA: UM MENINO NO CANGAÇO

Andréa Mendonça Cunha²

Márcia Regina Curado Pereira Mariano³
Universidade Federal de Sergipe/COPES/UFS

RESUMO: O presente artigo é resultado da pesquisa interdisciplinar “A construção discursiva do ethos do herói no cordel sergipano” e visa apresentar uma análise da imagem discursiva do cangaceiro itabaianense Volta Seca, construída na narrativa cordelista do paraibano Gonçalo Ferreira da Silva, intitulada *Volta Seca: um menino no*

¹ Este artigo foi apresentado no III SEDIAR – Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação, realizado na Universidade Federal de Sergipe de 30/05 a 03/06/2016 e foi publicado nos Anais do evento (disponível em: <http://octeventos.com/site/sediar/anais.php>). Na versão aqui apresentada, foi acrescentada a imagem da capa do cordel.

² Graduanda (6º período), ex-bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica junto ao projeto “A construção discursiva do ethos do herói no cordel sergipano”, coordenado pela Profa. Dra. Márcia Regina Curado Pereira Mariano, do Departamento de Letras da Universidade Federal de Sergipe, *campus* Prof. Alberto Carvalho, no período de agosto de 2015 a julho de 2016. Atual bolsista CNPQ em outro projeto de iniciação científica coordenado pela mesma professora. Voluntária no projeto PIBID do mesmo departamento. E-mail: andreamendonca07@gmail.com.

³ Professora Adjunta do Departamento de Letras de Itabaiana da Universidade Federal de Sergipe desde 2011. Doutora em Língua Portuguesa em 2007 pela FFLCH-USP. E-mail: ma.rcpmariano@gmail.com.

*cangaço*⁴. Para tanto, recorremos a conceitos retóricos e neoretóricos por meio de Ferreira (2010) e, considerando o cordel uma épica popular, à definição de herói épico, segundo Silva e Ramalho (2007), além de outros conceitos e autores. A partir da análise, observamos que a busca pela persuasão envolve emoções e paixões e que o “ser herói”, neste texto, depende do ponto de vista do leitor, de suas crenças e valores.

Palavras-chave: cordel; Volta Seca; heroísmo épico; análise do discurso.

ABSTRACT: This article results from the research developed on the interdisciplinary project "The discursive construction of the hero ethos in Sergipe's cordel literature" and aims to show an analysis of the discursive image of a famous outlaw born in Itabaiana, Volta Seca, in the narrative constructed by the cordel writer Gonçalo Ferreira da Silva from Paraíba in a work called *Volta Seca: an outlaw boy*. To achieve this, the article uses the aristotelian and neo-retorics concepts developed by Ferreira (2010) and, considering the cordel literature as a popular epic, also the definition of an epic hero by Silva e Ramalho (2007), among other concepts and authors. Ultimately, the analysis shows that the search from persuasion involves emotions and passions and that "being a hero", in this case, also depends on the reader's point of view, beliefs and values.

Keywords: cordel; Volta Seca; epic heroism; discourse analysis.

Introdução

Foi com Aristóteles, em *Arte retórica*, que as bases para a retórica ocidental foram formadas. Seus estudos tiveram grande influência nas reflexões sobre a linguagem até o século XIX, quando seus ideais entraram em declínio em função do desinteresse pelos debates públicos, por sua redução ao uso das figuras e por sua limitação a gêneros orais (judiciário, deliberativo e epidítico/laudatório). No entanto, a retórica resistiu e ressurgiu na segunda metade dos anos 50 do século XX com uma nova perspectiva: “não mais pretende, especificamente, ensinar a produzir textos, mas, sobretudo, objetiva oferecer caminhos para interpretar os discursos”, além disso “incorpora todas as formas modernas de discurso persuasivo.” (FERREIRA, 2010, p. 46).

Os estudos daí decorrentes buscaram retomar a retórica aristotélica e adequá-la ao mundo contemporâneo, enfatizando mais ou menos um ou outro conceito do filósofo. Dentre os conceitos resgatados está o ethos, apontado pelo estagirita como o principal meio de persuasão e que vem ganhando destaque não apenas nos estudos retóricos ou de argumentação de base aristotélica, mas também entre estudos do texto e do discurso de diferentes abordagens.

Tratando-se do ethos aristotélico, ele remete ao caráter e à moral que o orador constrói de si no discurso. Em textos atuais de Maingueneau (2005) e Amossy (2005), numa perspectiva da análise do discurso francesa, a imagem construída pelo auditório antes que o orador fale é destacada, seria o ethos pré-discursivo ou o ethos prévio. Outras pesquisas destacam a imagem que o orador constrói de outros em seu texto, e aí encontramos “o ethos do brasileiro”, “o ethos da mulher”, “o ethos machista” etc. E é nesse alargamento do conceito de ethos que propomos aqui, e em nosso projeto, trabalhar com o ethos

⁴ Capa do cordel no anexo do artigo.

do herói no cordel. Convém destacar que em todas essas acepções o ethos corresponde a uma imagem construída pelo orador no discurso.

Nosso herói almejado, no entanto, é o herói épico, aquele que ocupa um lugar na história e na mítica, o que nos leva às narrativas cordelistas e à busca da matéria épica nesses textos, que podem ser considerados pertencentes a uma épica popular contemporânea. A junção dos estudos aqui apresentados, portanto, nos permitirá observar a retórica e a argumentação na construção do herói épico na literatura de cordel, evidenciando a importância dos trabalhos interdisciplinares para a compreensão dos textos e o não pertencimento da retórica a nenhuma área específica, afinal, como diz Ferreira (2010), todos nós somos seres retóricos, o tempo todo.

Literatura de cordel, estudos épicos e retórica: um diálogo possível

Segundo Navarro (2013), no *Dicionário do Nordeste*, o cordel pode ser conceituado como “o romanceiro popular nordestino, a literatura de cordel, tanto em sua forma oral, declamada nas praças e ruas, quanto na escrita, vendida através de folhetos de baixo custo.” (p. 242). É, portanto, nessa definição que nos deparamos com um dos pontos criticados por Luciano em *História Crítica do Cordel Brasileiro*. Para o autor, o cordel não deve ser estudado como literatura popular, pois desse modo torna-se impossível oferecer “sua verdadeira dimensão literária”. Por isso defende que é fundamental estudá-lo como literatura brasileira, e valorizar a expressão do cordelista “como a de qualquer escritor que sinta a necessidade de escrever. Ao escritor cabe escrever o quê e como lhe convier” (LUCIANO, 2012, p. 83-84).

Com relação à origem dessa literatura, há divergências entre autores (LUCIANO, 2012). Sabe-se, no entanto, que o cordel brasileiro surgiu na região Nordeste, onde os livrinhos eram vendidos por seus produtores em simples bancas em feiras e praças, a baixo custo, trazendo conteúdos diversos em estrofes, versos rimados e a xilogravura como arte de capa. Estendendo-se por uma região que além da seca enfrenta as mazelas da má política administrativa que resulta em altas taxas de mortalidade infantil e analfabetismo⁵, definimos, portanto, que é esta a literatura que, segundo Nemer, “expressa a condição de exclusão dessa camada da população” (SILVA, 2008, p. 19 *apud* NEMER, 2015, p. 23).

Tendo em vista que a literatura de cordel denuncia a luta de classes, o eterno conflito entre os homens pelo poder e reflete o imaginário popular, podemos deduzir que é de grande importância o seu estudo na área da retórica, assim como é possível sua relação com o épico, pois “refletir acerca da natureza

⁵ Dados IBGE.

<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/tabela1.shtm>

e da função da literatura popular através dos folhetos de cordel é estudar o processo de evolução do homem, é estudar a arte por ele mesmo produzida” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 55).

Assim como aconteceu com a retórica, segundo Ramalho (2013, p.15), no século XVIII, o gênero épico também foi considerado como esgotado, no entanto, sobreviveu pelos seus diferentes modos de manifestação que consistem na “sintonia com questões sociais, históricas, políticas, estéticas, etc.” É, portanto, partindo dessa premissa que abordaremos a literatura de cordel como uma dessas manifestações, construindo uma ponte entre a literatura popular e a literatura épica muito menos por suas características estéticas e formais e muito mais por sua função social.

Considerando a necessidade de adaptação do contexto, da estética e dos modos de manifestação literária, Ramalho se questiona sobre como reconhecer um texto épico, visto que essa “manifestação já não obedece aos padrões clássicos de epopeia” (2013, p.17). Uma das formas é encontrar características atemporais que se fazem presentes em narrativas de outros gêneros, neste caso, no cordel. No livreto analisado, encontramos, assim como no discurso épico, uma narrativa criada a partir da mescla entre a dimensão real e a mítica, ou seja, instaurada no plano histórico e no plano maravilhoso; sustentada pelo discurso oral; construída por uma dupla instância de enunciação: lírica e narrativa, que apresenta os elementos narrativos característicos – acontecimento, personagens e espaço, além de versos e rimas. Tendo ainda, a “matéria épica a configuração de uma ideia ou temática que, impregnada no imaginário coletivo e social, suscita manifestações discursivas e/ou artísticas de natureza diversa” (SILVA e RAMALHO, 2007, p.57).

Outra aproximação entre os gêneros cordel e épico é que a literatura cordelista também atua na busca de representação de um coletivo, já que pretende “o artista captar, no seio de sua cultura, imagens, discursos, eventos e símbolos” (SILVA e RAMALHO, 2007, p.55). No cordel analisado, vemos na elaboração do herói e/ou do anti-herói um meio de construir a expressão de uma sociedade esquecida e sofrida demarcando seu espaço no mundo, ou ainda, ‘um estar no mundo’.

Visando analisar essa construção no cordel, temos em Silva e Ramalho as peculiaridades do herói dentro da matéria épica: “caracteriza-se por uma dupla condição existencial, a humana e a mítica” (SILVA e RAMALHO, 2007, p.59-60), sendo, portanto, exigidos desse personagem o feito histórico e o feito maravilhoso, e que seu poder de ação sobressaia-se aos feitos humanos, encaixando-o, desse modo, no plano mítico. Deste modo, o herói, caracterizado pelo *fazer*, encontra no anti-herói aquele que incorpora, na instância narrativa, o *não-fazer*, ou seja, aquele que impede ou busca impedir a ação que pode elevar um sujeito a herói, representando “o reverso, a subversão de valores que não eram então questionados” (ARANTES, 2008, p. 10).

Relacionando a figura heroica com o mito, sabemos que este, em primeira instância, é tido como sinônimo de ficção e ilusão; no entanto, Eliade contrapõe-se a essa conceituação e afirma que “o mito designa, ao contrário, uma ‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado exemplar e significativo” (1972. p. 6). Segundo o autor, o mito não se detém a narrar curiosidades científicas, e sim a abordar aspirações morais, religiosas e aspectos de ordem social.

Considerando os aspectos atribuídos ao mito, podemos afirmar que as narrativas cordelistas atualizam um mito transmitido de geração a geração, num intenso processo de intertextualização, mais especificamente, em diálogo “entre aquilo que o povo conhece, está acostumado a ler, a ouvir e a novidade introduzida pelo poeta visando agradar ao leitor que, ao contrário do leitor de literatura erudita, exerce a função de co-autor, de colaborador do texto” (NEMER, 2005, p. 37).

Logo, podemos destacar a importância, para os estudos da linguagem, da reflexão sobre a imagem do herói cangaceiro que se constrói em meio a uma realidade de fome, exclusão social, seca, violência e migrações, atuando como “porta-voz dos hábitos e instituições nordestinas, realizando uma proposta ética em conformidade com o seu ambiente” (NEMER. 2005. p.33). Um herói que é imortalizado pela voz popular, visto que “sua história não cessa de ser reescrita, sua imagem de ser reelaborada” e sujeito a diferentes avaliações de seus feitos, podendo ainda ser visto como bandido: “Anjo e diabo, bom e cruel, vítima do destino e assassino por prazer, o cangaceiro é objeto de múltiplas representações” (NEMER, 2005, p. 12).

Na maioria das narrativas cordelistas, entretanto, o cangaceiro é “um herói que tem como missão estabelecer ordem no mundo injusto”. Considerando suas experiências de vida em uma região onde a população é assolada pelas desigualdades sociais e pela seca, o banditismo e a violência se construíram como meios para sobrevivência, levando “o sertanejo a aceitar e, sobretudo, a glorificar a figura fora da lei” (NEMER, 2005, p. 37). Esse mesmo herói do/para o povo é o bandido do resto da sociedade, do poder organizado. E o que acontece quando cangaceiro afronta ou trai cangaceiro? Ele é o herói de quem? É o anti-herói de quem? E se o cangaceiro traído for Lampião, o rei do cangaço? É isso que veremos na análise, a seguir.

Análise: *Volta Seca, um menino no cangaço*

Como já discutido neste artigo, o cangaceiro é sujeito a diferentes avaliações, portanto, ele pode ser visto como herói ou bandido. No cordel em análise, interessa-nos o ethos do itabaianense Volta Seca, que entra no cangaço aos 11 anos de idade e se destaca no grupo por alguns atos de coragem. Em razão de sua bravura ao desafiar o seu chefe Lampião, pode ser visto por alguns leitores como herói, já por

outros, como anti-herói. O que segue são recortes da narrativa cordelista que mostram a construção do ethos da personagem.

Caracterizando-se, dentro dos gêneros apontados por Aristóteles, como um texto epidítico, logo no início da narrativa o cordelista apresenta o jovem Antônio da Pinta como menino humilde, vítima das desigualdades sociais, que, perambulando pelo mundo, decide fazer parte do cangaço. Deste modo, tendo em vista o discurso mítico que cerca a história do cangaço brasileiro, em uma eterna luta entre o bem e o mal, aqui o menino já inicia sua transposição do real para o mítico, de simples menino para cangaceiro.

Levando uma franga virgem
Debaixo do esquerdo braço
Com onze anos apenas
O falante Volta Seca
Fez carreira no cangaço.

No plano da *inventio*, que consiste na escolha dos argumentos que sustentam o discurso, o ethos heroico do cangaceiro se baseia em argumentos dos lugares da qualidade e da quantidade:

Perambulando com fome
Sem um só acompanhante
Teve que bater de frente
Com decidida volante
Enfrentando vinte homens
De modo impressionante.

Bem como em suas atitudes e pensamentos que remetem à bondade e à justiça, e que, descritos no texto, buscam persuadir o leitor pelas paixões (pathos):

Nessa altura Volta Seca
Tinha apenas treze anos
Somente dois no cangaço
E povoado de planos
Para reunir dinheiro para seus manos

Não posso ver em silêncio
Tamanha indignidade
Quem bater na minha cara,
Digo com sinceridade
Estará plantando vento
Para colher tempestade.

Na estrofe acima, no entanto, deparamo-nos com a indecisão na consolidação do ethos de Volta Seca, visto que, a partir da indignação do menino diante de um ato de Lampião e do desafio ao rei do Cangaço, o discurso passa a abrir espaço para o universo da doxa, ou seja, aqui, para as opiniões dos

leitores: herói ou anti-herói? O cordelista revela a ação de revolta do jovem contra seu chefe, que depois desse episódio se atentou aos feitos do menino.

Todavia o episódio
Causou admiração
No grupo, e secretamente
Até mesmo em Lampião
Revelada à sua amada
Sentado em trempes no chão.

Mesmo assim, o jovem cangaceiro ficou sob vigia. Sendo denunciado por supostamente ajudar as volantes, Lampião decide expulsá-lo do bando, prometendo dar fim à vida do cangaceiro que há dois anos o seguia.

Lampião ao saber disse
Com fúria e ironia
-Comunique a Volta Seca
O fim de sua alegria
Porque eu vou fuzilá-lo
Ainda com a luz do dia.

Sabendo dos planos de Lampião, Volta Seca decide fugir do grupo, revelando neste momento, na narrativa, uma outra possibilidade de identidade discursiva do cangaceiro, um ethos anti-heróico, visto que trai seu chefe abandonando o grupo sem ao menos se justificar ou se defender.

Por precaução preferiu
Ser da prudência aliado
E antes que o sol caísse
Saiu do grupo, apressado.

Do mesmo modo que o ethos de herói relativo a Volta Seca baseia-se no despertar das paixões do leitor, o de anti-herói também, não só por trair aquele tido por muitos (nordestinos, principalmente) como herói, mas por trair quem o tratava, a seu modo, como filho.

Lampião dava ao garoto
Ensinamento paterno,
Como conviver com o grupo
Como ser forte e fraterno.

Por fim, o que vemos é que o cordelista destaca em sua narrativa a existência da doxa. No cordel em análise, notamos a abertura para um conflito de opiniões. O narrador expõe os feitos do cangaceiro e deixa o seu auditório adotar para o personagem a posição de herói – pela bravura e validade de seus feitos – ou a posição de anti-herói - por desafiar o seu chefe e deixar o bando. Por conseguinte, o que vemos é a

construção de um ethos cangaceiro peculiar, que tendo construído história no cangaço se destaca pelos seus feitos e sua luta em assumir um espaço na sociedade, o que acaba persuadindo o auditório pela emoção da rendição aos padrões sociais.

Aos oitenta e quatro anos
Volta Seca agora busca
Ao lado da esposa Isaura
Recurso que lhe permita
A aquisição de um fusca.

Considerações finais

Neste artigo analisamos a construção do ethos do cangaceiro Volta Seca no folheto de cordel *Volta Seca: um menino no cangaço*. Para tanto, baseamo-nos em conceitos retóricos e neoretóricos de base aristotélica, na tentativa de identificar as técnicas discursivas que conduzem à persuasão, e estabelecemos um diálogo com os estudos dos gêneros épico e cordel. Observamos que a construção de sua imagem discursiva mescla o plano histórico e o mítico, como na definição do herói épico, já que Volta Seca não é caracterizado como um menino comum, mas dotado de uma bravura que impressionou inclusive seu chefe, Lampião. A construção da narrativa, no entanto, encaminha seus leitores para o universo da doxa, em que se encontram as diferentes opiniões: seria Volta Seca herói ou anti-herói? Para o leitor que considera Lampião um herói, Volta Seca será visto como anti-herói, já que supostamente traiu seu chefe e o bando. Para aquele que considera Lampião um bandido, o menino foi um herói, já que afrontou o chefe em situações de injustiça e o delatou às autoridades. Ao final, percebemos a importância dos estudos sobre o ethos para ampliar a compreensão das narrativas de cordel e destacamos a possibilidade de um diálogo saudável entre diferentes disciplinas dos estudos da linguagem, com a perspectiva de desenvolvimento de outros trabalhos de pesquisa.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth B.C. de. **Literatura popular de cordel**: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica. 2011. 220 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, Paraíba. Disponível em <http://bdtd.biblioteca.ufpb.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1925>. Acesso em 22/02/2016.
- AMOSSY, R. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: AMOSSY, R. (org.) **Imagens de si no discurso** – a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 09-28.
- ARANTES. Aldinéia Cardoso. **O estatuto do anti-herói**: estudo da origem e representação, em análise crítica do *Satyricon*, de Petronio e *Dom Quixote*, de Cervantes. 2008. 116 p. Dissertação (Pós-graduação em Letras, área de concentração: Estudos Literários) - Universidade Estadual de Maringá, Paraná. Disponível em <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/acarantes.pdf>>. Acesso em 22/02/2016.
- ELÍADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectivas, 1972.

FERREIRA, Luiz Antonio. **Leitura e persuasão**: princípios de análise retórica. São Paulo: Contexto, 2010.

LUCIANO, Aderaldo. **Apontamento para uma história crítica do cordel brasileiro**. Rio de Janeiro: Adaga, 2012.

MAINGUENEAU, D. *Ethos*, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (org.) **Imagens de si no discurso** – a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.

NAVARRO, Fred. **Dicionário do Nordeste**. Aracaju: Editora Edise, 2013.

NEMER, Sylvia Regina B. **A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha**. 2005. 222 p. Tese (Escola de Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?tease=12>. Acesso em 22/02/2016.

RAMALHO, Christina B. **Poemas épicos**: estratégias de leitura. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

SILVA, Anazildo V. da e RAMALHO, Christina B. **História da epopeia brasileira** - teoria, crítica e percurso. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SILVA, Gonçalves Ferreira da. **Volta Seca**: um menino no cangaço. Paraíba: s/e. 2002.

ANEXO



Figura 1: Capa do cordel analisado